

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE PARIS – III
École doctorale 120 – Littérature française et comparée
EA 3423 – Centre de Recherches sur les Poétiques du XIX^e siècle (CRP19)

MONSTRES ET MONSTRUEUX
DANS L'ŒUVRE D'ÉMILE ZOLA

Thèse en vue de l'obtention du diplôme de doctorat en littérature et civilisation françaises
présentée et soutenue publiquement

par

Monsieur Arnaud VERRET

le 16 juin 2015

Sous la direction de Monsieur Alain PAGÈS,
Professeur de littérature française à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris-III

Membres du jury

M. Pierre-Jean DUFIEF, Professeur à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense
M^{me} Sophie GUERMÈS, Professeur à l'Université de Bretagne occidentale
M. Alain PAGÈS, Professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris-III
M. Paolo TORTONESE, Professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris-III

MONSTRES ET MONSTRUEUX DANS L'ŒUVRE D'ÉMILE ZOLA

Résumé : Le naturalisme prétendant inclure tous les aspects de la vie, la question de la monstruosité omniprésente dans l'œuvre de Zola peut se traiter sous l'approche du monstre en tant qu'être exceptionnel comme sous celle du monstrueux applicable à chaque nuance de physiologie, de caractère, de comportement ou de sensibilité. La présence des monstres chez l'auteur est concurrencée par son usage plus général du monstrueux lui permettant de concilier une poétique de l'ordinaire et un objet narratif qui ne l'est pas pour tout dire de la complexité de l'existence. Si le monstre désigne d'abord l'être biologique contrefait, l'influence du milieu et de l'hérédité conditionne son apparition : face à différents règnes naturels monstrueux l'homme est menacé de succomber ou de le devenir à son tour ; les anomalies physiques se transmettent d'un parent à son descendant mais même guettent n'importe qui à tout âge. L'œuvre de Zola met ainsi en lumière les aveux des corps mais exprime déjà un changement de regard porté sur les malheureux affublés de tares et leurs juges improvisés. Puis, dans une lecture morale, la quasi-totalité des personnages est susceptible d'être le monstre d'un autre tant c'est là un concept peignant les angoisses et les méfiances inhérentes aux rapports humains, à moins de cibler des mécanismes pernicious comme ceux de bêtise ou d'hypocrisie pour montrer que n'est pas toujours monstrueux celui que l'on croit ; la mythologie zolienne où monstres et monstrueux occupent un rôle central permet à ce titre de reprendre des thématiques ancestrales et de les adapter au monde contemporain. Approprié par l'écrivain, le monstrueux en régime zolien devient alors un véritable sujet esthétique. Le plus grand monstre aux yeux de qui peine à créer, c'est en définitive l'œuvre d'art elle-même qu'il faut maîtriser par un labeur patient : c'est l'œuvre problématique, trop exigeante, et le monstrueux qualifie ce qu'on rejette en elle comme le laid, l'obscène, le mensonger. Zola en a été lui-même la victime, qu'il s'agisse de ses textes ou de sa propre personne déformés par des parodies, des caricatures ou des attaques *ad hominem*.

Mots-clés : monstre, monstrueux, anomalies, hérédité, vices, mythes, laideur, obscénité.

MONSTERS AND MONSTROUS IN EMILE ZOLA'S WORK

Abstract: Naturalism claiming to include all aspects of life, Zola's work can be treated from the angle of the monster as outstanding being or of the monstrous as applicable concept to each nuance of physiology, temperament, behavior or sensitivity. Monster's presence in author's work is competed with his more general use of the monstrous, allowing him to reconcile a poetic of the ordinary and an extraordinary narrative object to say all the complexity of existence. If the monster first means distorted biological being, the influence of environment and heredity determines its appearance: confronted with monstrous natural kingdoms, man is threatened to succumb or metamorphose in his turn; abnormalities are passed from parents to descendants, but also affect anyone at any age. So Zola's work highlights the confessions of the body, but already expresses a change of look on the unfortunates whose physical defects are showed and on their improvised judges. Then, in a moral reading, almost all of the characters may be others' monster, as this is a concept which reveals anxieties and mistrusts inherent in human relationships, unless are targeted pernicious mechanisms such as those of stupidity or hypocrisy in order to prove that isn't always the monster that is believed; Zola's mythology whose monsters and monstrous occupy a central role allows, in this capacity, to resume ancestral themes and adapt them to the contemporary world. Appropriated by the writer, the monstrous becomes a veritable aesthetic subject. The biggest monster in the eyes of the one who hardly writes is ultimately the work of art itself which must be mastered with a patient labor: the work is problematic, too demanding, and the monstrous describes what is dismissed in it as the ugly, the obscene, the false. Zola was himself victim, through his texts or in his own person deformed by parodies, caricatures or *ad hominem* attacks.

Keywords: monster, monstrous, abnormalities, heredity, vices, myths, ugliness, obscenity.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE PARIS – III
École doctorale 120 – Littérature française et comparée
EA 3423 – Centre de Recherches sur les Poétiques du XIX^e siècle (CRP19)

MONSTRES ET MONSTRUEUX
DANS L'ŒUVRE D'ÉMILE ZOLA

Thèse en vue de l'obtention du diplôme de doctorat en littérature et civilisation françaises
présentée et soutenue publiquement

par

Monsieur Arnaud VERRET

le 16 juin 2015

Sous la direction de Monsieur Alain PAGÈS,
Professeur de littérature française à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris-III

Membres du jury

M. Pierre-Jean DUFIEF, Professeur à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense
M^{me} Sophie GUERMÈS, Professeur à l'Université de Bretagne occidentale
M. Alain PAGÈS, Professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris-III
M. Paolo TORTONESE, Professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris-III

REMERCIEMENTS

Ma gratitude va à tous ceux qui m'ont accompagné durant ce long travail dont l'origine remonte plus loin que les seules recherches de doctorat.

En premier lieu, je tiens à remercier Monsieur Pagès pour avoir accepté de diriger cette thèse. Il fut le directeur que tout étudiant souhaiterait avoir à ses côtés. Avec sa générosité coutumière, il m'a associé dès le début de mes recherches à la vie de ce petit monde passionné que sont les exégètes de Zola. Par ses conseils toujours judicieux et pondérés, il a su, avec une juste mesure, me guider dès que le besoin s'en faisait ressentir et me laisser libre de mes choix et de mes inspirations par ailleurs. Qu'il en soit honoré.

Que soient également cités ici tous les enseignants qui m'ont au cours de tant d'années transmis leur amour de la lecture, de l'écriture et de la pensée des grands hommes.

Puis, un immense merci à Carole, mon épouse, merveilleuse de sacrifices, d'encouragements et d'exigences envers moi-même. À Tristan, notre petit phénomène, qui nous prouve chaque jour qu'un « gentil monstre » peut être le plus beau cadeau de la nature. À Raphaëlle dont la naissance dernière nous montre que les grands moments d'une vie coïncident parfois singulièrement.

Bien entendu, mes parents et ma sœur pour le soutien sans faille qu'ils m'ont apporté depuis mes premières études. Les services qu'ils ont bien voulu me rendre demeurent si innombrables qu'il m'est impossible de les dire tous.

Enfin, tous mes proches, famille et amis, qui m'ont enrichi, sans le savoir, de leurs questions, de leurs remarques, parfois de leurs plaisanteries anodines quand il s'agissait d'évoquer mon travail. Ils m'ont souvent vu, je le sais, comme un ogre de labeur. Qu'ils se rassurent, la métamorphose est amorcée : je redeviens un homme normal...

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES ABRÉVIATIONS	p. 19
INTRODUCTION	p. 27
Trois exemples liminaires. Vocabulaire usité par Zola. Fréquence des emplois. La famille du mot « monstre ».	
<i>Monstre, monstruosité et monstrueux</i>	p. 33
Définition du monstre. Glissement du physique au moral. Les causes de l'étonnement. Norme et écart du monstre. Subjectivité des représentations. L'autre et le même ; le double.	
<i>Les cas limites du monstre</i>	p. 42
Les emplois hyperboliques, les sémantismes vagues, l'absence de qualification clairement énoncée. Monstre et monstrueux.	
<i>Les sources : généalogie du monstre zolien</i>	p. 48
Historique du monstre. Influences sur Zola. Une lecture de jeunesse : Montaigne. Un modèle controversé : Hugo. Une pensée scientifique : Darwin.	
<i>Monstres et naturalisme : le projet de Zola</i>	p. 61
Un art au modèle scientifique. Écart avec la science ; absence de tératologie. La nature comprend tout. Embrasser toute la réalité. Montrer les monstres.	
<i>Problématique</i>	p. 69
Le monstrueux plus fréquent que le monstre. La poétique du non-extraordinaire. Un outil d'exhaustivité. Le monstrueux, thème fédérateur de l'œuvre.	
<i>Le corpus retenu</i>	p. 71
Le roman, genre privilégié. Les autres genres : théâtre, conte, nouvelle, poésie, essai, chronique. Les caricatures.	

PREMIÈRE PARTIE

BIOLOGIE DU MONSTRUEUX – LA NATURE ET LE CORPS p. 77

Introduction. Importance de la physiologie. Problématique posée. Lectures et connaissances de Zola. Le romancier copiste. Les effets de *pathos*.

CHAPITRE I: LE MILIEU EXTÉRIEUR, L'HOMME ET SON ENVIRONNEMENT OU L'INQUIÉTANTE ÉTRANGETÉ DE LA NATURE p. 91

<u>A) Étendues inédites, étendues renouvelées : le gigantisme des espaces monstres.</u>	p. 92
<i>1) Les nouveaux espaces traversés : l'Afrique et la Guyane</i>	p. 92

Les nouveaux espaces traversés, le roman colonial. L'Afrique de <i>Fécondité</i> : son gigantisme naïf, un monstrueux positif. Ambiguïté du passage. La Guyane du <i>Ventre de Paris</i> : une contrée menaçante, la vastitude morbide.	
2) <i>Les espaces renouvelés : l'exemple de la mer</i>	p. 97
La mer, infini spatial et temporel ; espace monstre dans <i>La Joie de vivre</i> . Naissance infinie de la vie dans <i>Le Docteur Pascal</i> .	
3) <i>Espaces monstres et infrastructures monstrueuses : les entrailles de la terre</i>	p. 102
Espace monstre contre infrastructure monstrueuse. Le Voreux englouti dans <i>Germinal</i> .	
<u>B) Les manifestations de la faune, de la flore, du minéral : la physique monstrueuse des choses.</u>	p. 104
1) <i>Rochers, ruines, pierres et démesure</i>	p. 105
Problématique du monstrueux minéral. Les paysages de Provence : démesure, désolation, désordre de la nature et chaos. Le parallèle avec les ruines.	
2) <i>Les traces de tératologie végétale</i>	p. 112
L'exubérance végétale dans la littérature de l'époque. Problématique du monstrueux végétal. Les lieux monstres, clôturés, confus : l'hôtel Saccard, la forêt amazonienne, le Paradou. Les monstruosité de volume. Les monstruosité de forme. La monstruosité des plantes funestes.	
3) <i>L'absence de tératologie animale</i>	p. 120
L'absence d'animaux monstrueux. Récuser le merveilleux facile, les croyances mensongères. Le registre fantastique : le chat, la mouche.	
<u>C) L'homme et la nature monstrueuse.</u>	p. 126
1) <i>La lutte de l'homme contre la nature</i>	p. 127
La lutte de l'homme contre la nature. Le rôle de l'ingénieur. Succès de François Zola ; échecs de Lazare.	
2) <i>Propagation naturelle et hybridation de l'homme</i>	p. 129
Monstruosification de l'homme. L'influence du milieu naturel : Monsieur Chanteau. L'influence du milieu naturel conjoint au métier : Bonnemort.	
3) <i>Nature dégénérée et déchéance morale : l'exemple érotique</i>	p. 131
La monstruosité morale : l'exemple de Renée. Le Bois de Boulogne, la serre. Le jardin comme <i>locus infernalis</i> .	
CHAPITRE II : DU MILIEU EXTÉRIEUR AU MILIEU INTÉRIEUR : ORIGINE, NAISSANCE, ÉVOLUTION DES PERSONNAGES MONSTRUEUX	p. 137
<u>A) Le déterminisme héréditaire : origine et transmission des monstruosité.</u>	p. 138
1) <i>Tares héréditaires et dégénérescence : la possibilité du monstrueux</i>	p. 140
Le système : hérédité et innéité. Premier rôle de l'innéité. Deux scénarios de monstruosité héréditaire : deuxième rôle de l'innéité. La transmission des anomalies ; la dégénérescence. Chez les Rougon-Macquart. Absence de monstruosité extraordinaires. Le monstre comme possibilité combinatoire.	
2) <i>La fêlure des Rougon-Macquart ou la potentialité d'un monstrueux diffus</i>	p. 147
La fêlure des Rougon-Macquart : définition. La fêlure ou la potentialité du monstrueux. Tous les membres de la famille concernés.	
3) <i>L'atavisme ou les brumes du monstrueux</i>	p. 149
Occurrences de <i>La Bête humaine</i> : le mâle préhistorique et sauvage. L'atavisme, la bête et le monstre. Les brumes originaires du monstrueux. Atavisme sans hérédité ; le soldat Lapoulle.	
<u>B) De l'embryon à l'enfant monstrueux : tératogénèse des personnages zoliens.</u> ..	p. 155
1) <i>Le déterminisme de la conception</i>	p. 157
Le fœtus. L'état moral ou physique. L'alcoolisme : conception de Gervaise. La brutalité : conception de Victor Saccard. L'hérédité d'influence. L'hérédité d'imagination.	

2) <i>Les ambiguïtés de l'accouchement</i>	p. 164
La grossesse difforme. Les scènes d'accouchement. L'obscurantisme d'Adèle et l'enfant monstre. La rusticité des paysans ; les couches de Lise.	
3) <i>De l'enfant monstrueux à l'enfant sauvage</i>	p. 170
L'enfant délinquant. La question de l'âge. Jeanlin : le corps déformé d'une victime sociale, ambiguïté du personnage. Victor Saccard, comparaison avec Victor de l'Aveyron. Alexandre-Honoré, l'Apache ; duplicité du personnage.	
<u>C) Le réel dans sa diversité : difformités et infirmités acquises des personnages.</u>	
1) <i>Le corps et la maladie</i>	p. 182
Lourdes. Élise Rouquet et son loup. L'infirmité de Marie de Guersaint.	
2) <i>Accidents corporels et monstruosité artificielles</i>	p. 187
La mutilation du caissier Lhomme, objet d'admiration. La déformation lente de l'ouvrier Fauchard.	
3) <i>De l'anomalie légère à la monstruosité : panorama des monstruosité physiologiques</i>	p. 190
Le classement de Geoffroy Saint-Hilaire, essai d'application au personnel zolien. Les anomalies simples. Les anomalies complexes. L'anomalie de différenciation sexuelle. Les anomalies très complexes et très graves : les monstruosité.	
CHAPITRE III : LES AVEUX DU CORPS MONSTRUEUX : LE CORPS COMME RÉCEPTACLE DES ÉMOTIONS	
	p. 195
<u>A) Le monstre face à sa monstruosité.</u>	
1) <i>Souffrance psychique et choc traumatique</i>	p. 197
La souffrance d'être un monstre. Le choc traumatique. Marie de Guersaint, Madame Raquin.	
2) <i>Lucidité et folie du monstre</i>	p. 199
Regard lucide des monstres sur eux-mêmes, leur environnement : Gustave Vigneron, Alzire Maheu. Premier retournement : le monstre sert à dire qui est vraiment monstrueux. Les possibles hésitations : le chapelier Sarteur et Jacques Lantier.	
3) <i>Le paradoxal bonheur des monstres zoliens</i>	p. 202
La réification heureuse. Le monstre accepté de tous.	
<u>B) La nature effroyable et pathétique : les réactions face au corps monstrueux...</u>	
1) <i>Terreur et rejet du monstre : la violence du regard</i>	p. 203
Terreurs enfantines et cauchemars. L'importance du sens visuel. Saturnin soustrait aux yeux d'autrui. François Mouret montré du regard.	
2) <i>Pitié et soulagement : le geste d'apaisement</i>	p. 206
Le dévouement de Pauline Quenu. Le médecin et le prêtre : complémentarité et opposition des sacerdoce.	
3) <i>Plaisirs viciés de la laideur : admiration amusée, utilité et attirance érotique pour les monstres</i>	p. 215
L'attirance envers le monstrueux. « Les Repousseurs » ou l'utilité de la disgrâce. Le capitaine Burle ou le désir obscène de la laideur. Le major Laguitte ou l'admiration amusée des monstres.	
<u>C) Les aveux de laideur : le corps monstrueux révélateur de culpabilité et inspireur de terreur.</u>	
1) <i>Morphopsychologie des monstres zoliens : de l'animal au criminel</i>	p. 221
Rappel des théories en vigueur. Le docteur Pascal. L'assemblée de Madame Raquin. Le chapelier Sarteur.	
2) <i>Le juge et la foule : la peur du monstre et les errements de la physiognomonie</i>	p. 224
Les prises de distance de Zola. L'aporie de la physiognomonie. Le système lombrosien. Les deux types de monstrueux : Jacques et Cabuche. Le regard d'autrui. Le regard de Jacques sur Cabuche.	
CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE	
	p. 233

DEUXIÈME PARTIE

MONSTRES ET SOCIÉTÉ – L'ÉPREUVE DE LA MORALE ET DE L'HISTOIRE

p. 239

Introduction. Application éthique du mot « monstre ». Le parallèle entre physiologie et vie en société. La relation de cause à effet. La métaphore divinatoire envisageable. Définition du champ d'étude. Question de la norme sociale.

CHAPITRE I : LES MONSTRES DE LA SOCIÉTÉ OU LE TABLEAU DU ROMANCIER : PASSAGE EN REVUE DES PERSONNAGES

p. 251

A) Monstres et marginalité : sauvages, pervers et criminels.

1) *Les idiots et les sauvages*

p. 254

Les différents exemples. Vie en sauvages, description de l'ostracisme. La non-adaptation aux codes. La non-intelligence des sauvages. Dangers et martyrs. Les tentatives de réinsertion. Soutiens ambigus et échecs.

2) *Les déviants sexuels*

p. 260

Définition. La sexualité, terreau de monstruosité. L'attitude des personnages face aux déviations sexuelles. Passage en revue des déviations : démesure, violence, adultère, différence d'âges, homosexualité et inversion sexuelle, inceste, pédophilie.

3) *Parias et vagabonds*

p. 279

Les criminels. Les parias. Les vagabonds. Leroi, dit Canon. Les bohémiens.

4) *Les criminels*

p. 285

La monstruosité des crimes. La violence. Parricide, soricide, fratricide. Le motif du meurtre. La bête humaine, l'absence de remords. La réaction des personnages, l'horreur face aux criminels. Les accusés à tort. Le silence ou la complicité.

B) Monstres et politique.

p. 292

1) *Le révolutionnaire*

p. 294

Le révolutionnaire monstre aux yeux des bourgeois. Républicains et « honnêtes gens ». La monstruosité des communards : violence concrète et allégorique. La monstruosité des anarchistes : destruction, vagabondage, action visionnaire et vengeresse.

2) *L'étranger : de l'étrange à l'ennemi*

p. 308

L'étranger, l'étrange. Le monstre germanique. Clichés d'une nation et métaphores animales. Les exemples individuels. Bismarck.

3) *Le dirigeant et l'intrigant*

p. 314

L'intrigant et l'habile. Le tyran. Absence de monstruosité de Napoléon III. Monstruosité du règne. Eugène Rougon. *Libido dominandi* contre prince pornocrate.

C) La société à l'ombre de Satan : les monstres de la religion.

p. 325

1) *La femme, instrument de péché*

p. 327

La tradition judéo-chrétienne du monstre féminin. Appartenance générique du monstre. La tradition païenne antique du monstre féminin. La nature double de la femme. Éveil au désir : point de vue de l'homme et damnation du corps féminin. Dimension mythique de la femme-monstre. Nana, la Bête. La femme, nouvelle idole.

2) *Le juif, monstruosité et antisémitisme des personnages zoliens*

p. 340

Origine du monstre juif. Antisémitisme archaïque et moderne ; le rôle de la presse. Rôles littéraires réservés aux juifs. Le physique juif. L'ancestral suppôt du mal. Le juif et l'argent. Gundermann. Le baron Nathan. Le jugement de Zola.

3) *Les monstres en soutane*

p. 351

Monstres et hiérarchie ecclésiastique. Antagonisme de deux fois contradictoires. L'abbé Ranvier de *Germinal*.

CHAPITRE II : LES MONSTRES DE ZOLA OU L'ANALYSE DU ROMANCIER : PHÉNOMÈNE ET MÉCANISME DE LA MONSTRUOSIFICATION.....	p. 355
<u>A) Les fourvoiements de l'esprit aux origines du jugement monstrueux.....</u>	p. 358
1) <i>L'obscurantisme à l'œuvre : l'Église, le prêtre, l'hystérique et la femme monstre...</i>	p. 359
Opposition entre science et superstition. Le rôle de l'Église ; le prêtre. La peur. L'exemple de la femme. La guerre au foyer. L'hystérique. Le personnage de l'aïeule.	
2) <i>La bêtise, apanage des foules et des élites : l'exemple de « la serre parlementaire » et du procès Courbet.....</i>	p. 368
La bêtise des élites. « La serre parlementaire » : médiocrité du personnel politique. Le procès Courbet : bêtise des acteurs et dégoût du témoin.	
3) <i>L'hypocrisie : de l'exclusion du monstre à celle du lecteur dans Le Ventre de Paris.....</i>	p. 374
Hypocrisie et monstruosité. <i>Le Ventre de Paris</i> : Florent devenu monstre, monstruosité des honnêtes gens. Le lecteur, double du monstre.	
<u>B) La parole galvaudée : puissant vecteur de désinformation.....</u>	p. 379
1) <i>La rumeur ou l'incarnation de la parole monstre anonyme.....</i>	p. 380
La rumeur, voix de l'opinion. Les maîtres de la rumeur. Le monstre-opinion ; métamorphoses.	
2) <i>La presse ou le scandale du monstrueux.....</i>	p. 384
Monstres et nouvelles fraîches. Le monstrueux, sujet de la presse. L'article de Fauchery ou la séduction du monstre Nana. <i>Le Petit Beaumontais</i> et l'élaboration du monstre Simon. Monstruosité de la presse. Pouvoir et démagogie du journaliste.	
3) <i>La rhétorique du monstrueux.....</i>	p. 395
La rhétorique judiciaire : le procès de Goliath. La rhétorique politique : l'article de Vuillet. La rhétorique religieuse : l'imprécation de Geneviève dans <i>Madeleine Férat</i> .	
<u>C) Égalité, fraternité à l'épreuve du monstrueux.....</u>	p. 409
1) <i>La discrimination du monstre : iniquités et cloisonnements de la société.....</i>	p. 410
Isolement du monstre. Individualisme. La différenciation par l'injustice sociale : l'exemple de <i>Rome</i> . La différenciation par l'injustice judiciaire : l'exemple de <i>Paris</i> .	
2) <i>La fraternité, remède au monstre ?.....</i>	p. 414
Les frères de sang : Pierre et Guillaume dans <i>Paris</i> . La fraternité universelle : Jean et Maurice dans <i>La Débâcle</i> . L'utopie de <i>Travail</i> .	
CHAPITRE III : MONSTRES, MÉTAPHORES ET GRANDS MYTHES : OPTIMISME ET ANGOISSES DU ROMANCIER.....	p. 421
<u>A) Mythographie du monstre en régime zolien : résurgences, reprises et évolution.....</u>	p. 425
1) <i>Genèse et présentation du monstre.....</i>	p. 426
Souillure première. Présentation des monstres. L'exemple de Vulcain, dieu monstrueux. Fonction sociale des monstres mythologiques.	
2) <i>Les lieux des monstres.....</i>	p. 431
Les cerbères des monstres-maisons, « Le Monstre aux mille sourires ». Le labyrinthe. Les Enfers.	
3) <i>La lutte du héros contre les monstres.....</i>	p. 434
Le combat mené. Échec de Gervaise face à l'alambic et le grand immeuble. Victoire ambiguë de Denise dans le magasin.	
4) <i>Utilité et traitement des reprises.....</i>	p. 437
L'illustration puissante de problématiques ancestrales. Clarté et lisibilité du récit. Passé rassurant contre avenir incertain. La réécriture, dramatisation du monstrueux mythique : les exemples de Phèdre et du labyrinthe.	

<u>B) Métaphores et métonymies du monstre mécanique : du paysage monstrueux à la machine mortifère.</u>	p. 440
1) <i>Paysages de la ville monstre : l'exemple de Paris</i>	p. 441
Le Paris de Zola. Les métamorphoses de Paris. Paris monumental. Paris dévorateur. Paris, lieu de gloire et de mort. <i>Une page d'amour</i> : descriptions de Paris, rôle assigné à la ville.	
2) <i>Les monstres-maisons : de la bâtisse au monument</i>	p. 451
Aspect des bâtiments monstres. Fonctionnement des bâtiments monstres. Attrait et violence : le <i>Bonheur des dames</i> .	
3) <i>Les monstres-machines ou l'angoisse du progrès</i>	p. 459
Aspect des machines monstres. Nature et fonctionnement des machines monstres. La machine nourrie de la foule, apparentée à la bête. Le versant mécanique de la femme. Les instincts de mort. L'incertitude du progrès. Paradoxal équilibre de la machine. Métaphore divinatoire de la machine et de la femme.	
CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE	p. 469

TROISIÈME PARTIE

L'ART ET LE MONSTRE – GRANDEURS ET PARADOXES DE L'ESTHÉTIQUE DU MONSTRUEUX p. 473

Dimension esthétique du monstre. Le monstre artistique. L'attrait de l'artiste pour le monstrueux. Le statut de la création. Le monstrueux, fondement de l'esthétique zolienne.

CHAPITRE I : NATURE DE L'ART : L'ŒUVRE MONSTRE OU LES ÉTATS CONTRASTÉS DE LA CRÉATION ARTISTIQUE p. 485

<u>A) Fragmentation, amputation, inachèvement : le corps monstrueux de l'œuvre et les limites de la création.</u>	p. 487
1) <i>L'œuvre inachevée, l'œuvre inachevable</i>	p. 488
La maquette du roman, le « monstre », à propos de <i>La Bête humaine</i> . L'œuvre imparfaite. Solutions envisagées : la mort ou la résignation par le travail.	
2) <i>Hybridité et disproportion de l'œuvre ratée</i>	p. 491
Bâtardise de l'œuvre. « Madame Sourdis ». <i>L'Œuvre</i> . Disharmonie de l'œuvre. Richesse de l'hybridité bien comprise.	
3) <i>Le genre et le monstre : l'exemple du théâtre de Procuste</i>	p. 496
L'expérience théâtrale de Zola. La « préface de <i>Thérèse Raquin</i> », le théâtre comme lit de Procuste. La transposition générique, facteur de monstres. Le théâtre et le monstrueux : <i>Madeleine, Thérèse Raquin, L'Assommoir</i> de Busnach et Gastineau ; atténuation ou mauvais usage.	
<u>B) L'œuvre d'art monstre : la résurgence inattendue du monstre-machine.</u>	p. 505
1) <i>Le monstre voleur de vie : de l'exigence artistique au sacrifice de soi</i>	p. 505
Problématiques similaires du monstre-machine. L'artiste dévoré par son art. L'exigence de l'art. Violence, dépendance, douleur, vampirisation. L'idole féminine. Conception darwinienne de l'art. Sandoz-Zola : un aveu autobiographique.	
2) <i>La puissance de l'œuvre : art monstre et grands monstres de l'art</i>	p. 512
L'art monstre, l'artiste monstre : définition. L'art colossal ou le sublime monstrueux. L'exemple de deux peintres : Monet et Michel-Ange.	

CHAPITRE II : STYLISTIQUE ZOLIENNE : POUR UN ART DE L'ÉCRITURE MONSTRE.....	p. 521
<u>A) Thèmes et registres du monstrueux réaliste.</u>	p. 526
1) <i>Les monstres fades : récrier la tiédeur artistique, prôner une évocation sobre</i>	p. 527
Les monstres de fadeur. Pusillanimité de l'artiste. Opposition avec les sujets puissants et modernes. L'exemple de l'androgynisme : Maxime, Hyacinthe. Autres exemples : Sidonie Rougon, Serge Mouret, Camille Raquin.	
2) <i>Les monstres grotesques : de la fantaisie grimaçante aux grimaces de la réalité</i>	p. 531
Les monstres grotesques. Le grotesque romantique : Gautier, Hugo. Le grotesque zolien, mesuré et vrai. Exemples de <i>L'Œuvre</i> , <i>Thérèse Raquin</i> , <i>La Débâcle</i> .	
3) <i>Les monstres obscènes : la pornographie zolienne au crible de la vérité</i>	p. 537
La recherche de l'audace, l'accusation de pornographie. Autre exemple possible, mais non envisagé : la scatologie. Le scénario d'une nouvelle érotique. L'objet du scandale, la volonté de provoquer. Deux maîtres-mots : style et vérité. Pornographie et monstruosité dans le reste de l'œuvre de Zola.	
4) <i>Vers une prolifération des monstres en régime zolien ?</i>	p. 549
Prolifération des monstres. Sobriété mise à mal. L'exemple de <i>La Bête humaine</i> .	
<u>B) L'« hystérie » de l'écriture zolienne : le monstrueux, un exercice de style.</u>	p. 551
1) <i>Les registres de langue : langue crue et langue verte</i>	p. 554
La hideur linguistique, expression d'un milieu. Les tournures populaires. L'argot. <i>L'Assommoir</i> . Discours direct. Discours indirect libre et contamination narrative. La langue naturaliste comme argot.	
2) <i>Excès et dysfonctionnements de l'écriture zolienne</i>	p. 562
Le lexique : mots rares et étranges, onomastique, leitmotif. Le babylonien et le cyclopéen. Les figures de style. Dysfonctionnements syntaxiques, rythmiques et décalages lexicologiques.	
CHAPITRE III : ZOLA PARODIÉ, ZOLA CARICATURÉ, ZOLA MONSTRUOSIFIÉ : DE LA RÉCÉPTION DE L'ŒUVRE À LA PERCEPTION DE L'AUTEUR.....	p. 577
<u>A) Zola parodié : les déformations de l'écriture naturaliste.</u>	p. 580
1) <i>Le pastiche amusé : reprises et redoublements d'une écriture monstrueuse</i>	p. 581
Le monstrueux moral, esthétique, stylistique de la parodie anti-zolienne.	
2) <i>Les penchants monstrueux de l'auteur</i>	p. 585
Le dépravé, l'émeutier, l'orgueilleux, l'homme méchant.	
<u>B) Zola croqué : caricatures de l'œuvre et métamorphoses du monstre.</u>	p. 587
1) <i>Le matériau caricatural : les abjections de l'œuvre de Zola</i>	p. 588
L'obscénité : scatologie du pot de chambre. L'écriture zolienne : la plume démesurée.	
2) <i>Le physique de Zola : les splendeurs du porc</i>	p. 591
Un physique déviant. Un physique animalisé. Zola devenu porc.	
3) <i>Les paradoxes d'une lecture juste de l'œuvre</i>	p. 595
Justesse paradoxale de la caricature. Connaissance de l'œuvre. Reconnaissance du statut primordial du monstrueux dans l'œuvre de l'auteur. Reprise des mêmes thèmes, des mêmes procédés. Un cas particulier : les dessins de Robida.	
<u>C) Un écrivain monstrueux.</u>	p. 600
1) <i>Du rebelle insolent au révolutionnaire dangereux</i>	p. 601
Monstre, bouleversement, modernité. La révolution esthétique : le soutien aux peintres modernes, l'exemple de Manet. Application à Zola : révolution de son écriture, d'une lecture littéraire à une autre politique.	
2) <i>L'ogre naturaliste : le conquérant implacable</i>	p. 606
Dogmatisme prétendu de Zola ; après la révolution, la gestion de la prédominance littéraire.	

Dynamique d'absorption de son naturalisme : l'exemple de la poésie et de la politique.	
3) <i>Zola le névropathe</i>	p. 608
Lecture médicale de l'œuvre littéraire. Dégénérescence de l'homme. Dégénérescence de l'esthétique naturaliste. L'enquête du docteur Toulouse.	
CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE	p. 615
CONCLUSION GÉNÉRALE	p. 619
Le monstre, création d'un cerveau d'enfant ou d'un cerveau jeune. Le monstrueux, thème central de l'œuvre de Zola. Récapitulation du monstrueux biologique, éthique, esthétique. Caractéristiques universelles et élémentaires du monstrueux vérifiées chez Zola. Spécificités du monstre zolien : les compromis, les suggestions, les transformations du récit. Réhabilitation durable du monstre. Entrée dans sa modernité littéraire.	
ANNEXES	p. 637
<i>Annexe A : tableau comparatif du classement de Geoffroy Saint-Hilaire et des occurrences de monstres physiologiques chez Zola</i>	p. 641
<i>Annexe B : monstres, prodiges et cas médicaux. Illustrations libres du texte de Zola...</i>	p. 643
<i>Annexe C : classement des monstres de la société</i>	p. 651
<i>Annexe D : Zola photographe</i>	p. 655
<i>Annexe E : les caricatures antizoliennes</i>	p. 661
BIBLIOGRAPHIE	p. 675

LISTE DES ABRÉVIATIONS DES PRINCIPALES ŒUVRES DE ZOLA

Ces abréviations renvoient à l'édition des *Œuvres complètes* parues sous la direction de Henri Mitterand aux éditions Nouveau Monde, ainsi qu'au tome où figure chacune des œuvres. Par souci de fluidité de lecture, elles paraîtront dans le corps même du texte, entre parenthèses. Les œuvres moins citées, mais appartenant à la même édition, seront explicitement mentionnées en notes. Il en ira de même des autres éditions.

Dans *Les Rougon-Macquart* :

- *La Fortune des Rougon*, IV = FR
- *La Curée*, V = C
- *Le Ventre de Paris*, V = VP
- *La Conquête de Plassans*, VI = CP
- *La Faute de l'abbé Mouret*, VII = FM
- *Son Excellence Eugène Rougon*, VII = SER
- *L'Assommoir*, VIII = As
- *Une page d'amour*, VIII = PA
- *Nana*, IX = N
- *Pot-Bouille*, XI = PB
- *Au Bonheur des Dames*, XI = BD
- *La Joie de vivre*, XII = JV
- *Germinal*, XII = G
- *L'Œuvre*, XIII = Œ
- *La Terre*, XIII = Te
- *Le Rêve*, XIII = Re
- *La Bête humaine*, XIV = BH
- *L'Argent*, XIV = Ar
- *La Débâcle*, XV = D
- *Le Docteur Pascal*, XV = DP

Dans *Les Trois Villes* :

- *Lourdes*, XVI = L
- *Rome*, XVI = Ro
- *Paris*, XVII = P

Dans *Les Quatre Évangiles* :

- *Fécondité*, XVIII = F
- *Travail*, XIX = Tr
- *Vérité*, XX = V

Autres œuvres :

- *La Confession de Claude*, I = CC
- *Thérèse Raquin*, III = TR
- *Madeleine Férat*, III = MF
- *Le Roman expérimental*, IX = RE

Précisons enfin que les *Œuvres complètes* seront indiquées sous les lettres O. C. et que le titre de la revue critique la plus citée dans nos travaux, *Les Cahiers naturalistes*, sera également abrégé en CN.

« Readers of my generation remember well the publication of *La Conquête de Plassans* and the portent, indefinable but irresistible, after perusal of the volume, conveyed in the general rubric under which it was a first installment, *Natural and Social History of a Family under the Second Empire*. It loomed large, the announcement, from the first, and we were to learn promptly enough what a fund of life it masked. It was like the mouth of a cave with a signboard hung above, or better still perhaps like the big booth at a faire with the name of the show across the flapping canvas. One strange animal after another stepped forth into the light, each in its way a monster bristling and spotted, each a curiosity of that “natural history” in the name of which we were addressed, though it was doubtless not till the appearance of *L’Assommoir* that the true type of the monstrous seemed to be reached. »

(Henry James, « Émile Zola », *The Atlantic Monthly*)

« Si parcourue qu’elle ait été, la voie des monstres est donc encore neuve. »

(Joris-Karl Huysmans, « Le Monstre », *Certains*)

INTRODUCTION

Dans une critique parue dans *L'Écho du Nord* du 26 et 27 décembre 1864, Émile Zola expliquait à propos du *Monde de la mer* d'Alfred Frédol que ce qui le séduisit dans ce livre savant aux accents pliniens¹ fut d'y trouver la vie « dans ses plus étranges manifestations », « dans ses bégaiements », d'y découvrir « ces animaux étranges dont la forme hésite entre le minéral, le végétal et l'animal »². L'ouvrage de Frédol passe en revue les différentes espèces marines, avec un éventail si large qu'il envisage aussi bien les polypes, les éponges ou les anémones de mer que les ours blancs. Pour en parler, Zola ne prononce pas le mot « monstre » dans son article, mais partage sa curiosité pour les créatures étranges et la diversité de la vie, témoignant un intérêt non pas à l'exotisme des animaux marins – qui d'ailleurs n'apparaissent pratiquement nulle part dans son œuvre – mais à la place et au rôle de chaque être dans la création :

« Frédol devra s'en prendre à sa méthode : elle est d'une telle clarté, allant du simple au composé, que je donne à son ouvrage des conséquences philosophiques qui sans doute n'existent que dans mon cerveau »³.

Plus tard, en 1880, dans un article consacré aux *Frères Zemganno* d'Edmond de Goncourt et inclus dans *Le Roman expérimental*, le romancier, qui commence à connaître un succès de

¹ Alfred FRÉDOL, *Le Monde de la mer*, Paris, E. Martinet, 1863. Frédol, pseudonyme d'Alfred Moquin-Tandon, y présente la flore et la faune sous-marines et voit dans la mer l'origine même de la vie sous la forme d'un bouillonnement de la matière, se rapprochant ainsi d'une longue tradition initiée par les considérations de PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, IX, éd., trad. et notes par Eugène De Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Universités de France », 1955. On verra plus loin que les réflexions sur la mer dans *Le Docteur Pascal* s'en rapprochent.

² Émile ZOLA, « Le Ciel et la Mer », *Œuvres complètes*, dir. Henri Mitterand, Nouveau Monde Éditions, I, p. 385-386. Sauf mention explicite, les références aux œuvres complètes de l'auteur se feront désormais d'après cette édition.

³ *Id.*

scandale, écrit que « par une délicatesse qui s'explique, [Goncourt] a reculé devant le milieu brutal des cirques, devant certaines laideurs et certaines monstruosité des personnages qu'il choisissait » (*RE*, p. 447)⁴. S'il loue le roman en ce qu'il évoque, à travers le couple fictif des Zemganno, le souvenir d'un frère chéri trop tôt disparu, Zola semble avoir regretté en même temps ce qu'il appelle une idéalisation. De fait, son étude insiste sur l'inévitable laideur des sujets naturalistes : « nous ne cherchons pas ce qui est répugnant, nous le trouvons ; et si nous voulons le cacher, il faut mentir, ou tout au moins rester incomplets » (*Ibid.*, p. 443). Par souci d'exhaustivité et de vérité, la laideur paraît donc primordiale au roman naturaliste parce qu'il y a autant, si ce n'est plus de laideur que de beauté constitutive du monde. En allant plus loin, c'est sous la beauté même que se cache bien souvent la laideur :

« lorsque M. de Goncourt voudra peindre un salon parisien et dire la vérité, il aura certainement de jolies descriptions à faire, des toilettes, des fleurs, des politesses, des finesses, des nuances à l'infini ; seulement, s'il déshabille ses personnages, s'il passe du salon à la chambre à coucher, s'il entre dans l'intimité, dans la vie privée et cachée de chaque jour, il lui faudra disséquer des monstruosité d'autant plus abominables qu'elles auront poussé dans un terreau plus cultivé » (*Id.*).

En 1902 enfin, à la veille de sa mort, Zola répond à une enquête initiée par *La Revue blanche* et souligne sa prise de position contre l'enseignement religieux dispensé par les congrégations, qu'il faut, selon lui, supprimer absolument : « il est insensé que l'on reconnaisse pour ainsi dire officiellement la légitimité d'un enseignement monstrueux, en tolérant l'existence des collèges congréganistes. Car le christianisme est une doctrine antisociale, antihumaine, une doctrine de mort »⁵. Dans le cadre d'une guerre scolaire qui fait alors rage, les mots employés par l'auteur sonnent avec virulence et présentent la religion chrétienne comme une secte effrayante et dangereuse dont on retiendra surtout la nature morbide et la puissance mortifère.

⁴ *Les Frères Zemganno* narre l'histoire de deux frères saltimbanques, Gianni et Nello, évoluant en tant qu'acrobates dans un cirque. Une écuyère de ce même cirque, dédaignée par Nello, se venge et cause une chute qui lui casse les deux jambes. Par fraternité et compassion devant la souffrance de Nello qui ne peut plus toucher un trapèze, Gianni renonce à son tour à son art. Pour éclairer le propos de Zola, on pourra comparer ce livre de Goncourt à un texte de Vallès, « Les Saltimbanques », où l'auteur présente « une poignée de monstres », femme à barbe, géants, nains, vécus sans jambes, etc., ainsi qu'avec le chapitre V des *Sœurs Vatarde* où Céline et Désirée vont voir à la foire des femmes colossales – dont la Brabançonne – justement qualifiées de monstres. Edmond DE GONCOURT, *Les Frères Zemganno*, Paris, G. Charpentier éditeur, 1879 ; Jules VALLÈS, *La Rue, Œuvres*, I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 707-770 et Joris-Karl HUYSMANS, *Les Sœurs Vatarde*, Paris, G. Charpentier éditeur, 1879, p. 75-77.

⁵ É. ZOLA, « Enquête sur l'éducation », *O. C.*, XX, p. 454-455.

1864, 1880, 1902 : l'aube, le zénith, le soir brutal de la carrière de Zola. Ces trois dates balisent symboliquement l'œuvre du romancier, et l'on retrouve à ces trois dates une même préoccupation de l'inquiétante étrangeté des êtres et de la gravité de leurs actions, qu'elle soit d'ordre physique, esthétique ou sociétal. À ces trois dates l'on voit se manifester chez le même homme une curiosité pour la diversité de la création, une volonté d'épuiser la réalité du monde par la parole, un besoin de s'engager et de lutter – autant d'états d'esprit propices pour aborder le monstre. Plus généralement la nature, sous ses multiples facettes et ses multiples enjeux, paraît être au centre de son cheminement intellectuel dans ces trois exemples qui dès lors serviront de constat liminaire à une étude approfondie de la place du monstre, du monstrueux et de la monstruosité dans son œuvre.

Monstre, monstruosité et monstrueux

Le monstre, sans donner encore un sens précis à ce terme, apparaît dans tous les écrits de Zola, et ce sous de nombreux vocables. En effet, pour dire le monstrueux et toutes les nuances de sens qui s'y rapportent, l'auteur emploie un vocabulaire varié, dont les termes restent toutefois le plus souvent assez vagues. Alors que pour un savant comme Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, « les mots ne sont pas la science : mais ils aident puissamment à la faire ; et négliger de déterminer leur valeur, ce serait laisser un voile sur les idées dont ils sont les signes »⁶, alors même que Philippe Hamon rappelle que chez Zola la langue est généralement nomenclature (une chose égale un mot)⁷, force est de constater que le monstre, lui, souffre d'un usage polysémique. La lecture de l'œuvre de Zola montre que l'on y trouve presque tous les sens du mot « monstre »⁸, l'écrivain exploitant toute la richesse du vocabulaire et ne s'enfermant jamais dans une définition figée.

Si le monstre, notion fluctuante par excellence, est difficile à définir en soi, il l'est plus encore dans l'œuvre de Zola, et toute la difficulté réside dans le fait d'user d'un même mot pour une multitude de sens. L'auteur utilise en effet le mot « monstre » dans tous les emplois du terme possibles dont les exemples suivants montreront la diversité autant que la fréquence : les poiriers de l'aire Saint-Mittre dans *La Fortune des Rougon* ont des nœuds monstrueux parce qu'imposants ; le cotillon du bal de *La Curée* est qualifié de cotillon

⁶ Isidore GEOFFROY SAINT-HILAIRE, *Histoire générale et particulière des anomalies de l'organisation chez l'homme et les animaux*, Paris, J.-B. Baillière, 1832, p. 36.

⁷ Philippe HAMON, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2011, p. 29.

⁸ Pour une étude approfondie du vocabulaire de Zola, Étienne BRUNET, *Le vocabulaire de Zola*, Genève-Paris, Slatkine-Champion, 1985, 3 vol.

monstre de par son importance ; les Puloque sont qualifiés de monstrueux dans *La Conquête de Plassans* en raison de leur grande laideur ; les chiens de mer sont appelés monstres en termes poétiques dans *Le Ventre de Paris* ; le frère Archangias de *La Faute de l'abbé Mouret* évoque la naissance d'un enfant monstre né d'une union entre Serge et Albine ; l'homosexualité féminine est qualifiée de monstrueuse dans *Nana* ; la bête d'Orléans est présentée comme un monstre fantastique dans *La Terre* ; les ruines de Rome sont monstrueuses parce qu'énormes et la misère de Paris l'est tout autant parce qu'elle est pathétique.

Dès lors il reste à définir précisément ce que nous entendrons par le monstre, le monstrueux et la monstruosité, quitte à faire évoluer cette définition au cours de nos recherches ou à en montrer la plasticité, parfois même les contradictions. Or rien n'est moins simple que de circonscrire ces « mots-perroquets » chargés de flou⁹ ; le monstre, polymorphe sous son terme générique, a fait depuis toujours l'objet d'innombrables essais de définition si bien que « pour effrayant que soit un monstre, la tâche de le décrire est toujours un peu plus effrayante que lui »¹⁰.

Qu'est-ce qu'un monstre ? Pour prétendre à une définition exhaustive, il est loisible de partir des dictionnaires de l'époque – ceux de Larousse et de Littré – compulsés par Zola lui-même, pour donner ensuite une définition applicable au monstre zolien en particulier. Dans le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Larousse, le nom masculin « monstre » figure au volume 11 paru en 1874¹¹, c'est-à-dire l'année même de la publication de *La Conquête de Plassans*, au début du cycle des *Rougon-Macquart*. Après avoir rappelé que l'étymologie du mot « monstre » vient du latin *monere* (avertir, mettre en garde), le monstre étant historiquement perçu comme un avertissement de Dieu ou des dieux, les sens répertoriés sont les suivants : 1) être organisé dont la conformation diffère notablement de la conformation des êtres de son espèce, 2) être fantastique qui figure dans la mythologie ou dans une légende, 3) par extension, personne ou objet contre nature, 4) personne tout à fait dénaturée (on parle en

⁹ A propos de ces « mots-perroquets », « le ciel de l'esprit est surtout plein de perroquets. [...] Trois mots sur six. Environ. [...] Nous les avons appris ; nous les répétons, nous croyons qu'ils ont un sens...utilisable ; mais ce sont des créations statistiques ; et par conséquent, des éléments qui ne peuvent entrer sans contrôle dans une construction ou une opération exacte de l'esprit, qu'ils ne la rendent vaine ou illusoire », écrivait Paul VALÉRY dans *L'Idée fixe, Œuvres*, II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 237-238.

¹⁰ P. VALÉRY, *Au sujet d'Adonis, Œuvres*, I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 490. Les auteurs naturalistes eux-mêmes perçurent la difficulté de cette définition. À preuve, la nouvelle de Maupassant intitulée « L'Horrible » où le narrateur tente, par deux histoires de meurtriers et d'anthropophages, de cerner ce qui est véritablement horrible, anormal et donc implicitement monstrueux. Guy DE MAUPASSANT, « L'Horrible », *Contes et nouvelles*, II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, p. 114-119.

¹¹ Pierre LAROUSSE, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1866-1876, XI, p. 475.

ce sens d'« un monstre d'avarice, d'ingratitude, de cruauté »), 5) personne ou objet d'une laideur repoussante, 6) ouvrage en dehors de toutes les règles, 7) objet d'une grosseur extraordinaire, 8) au sens figuré : objet qui cause des maux terribles, des ravages effrayants, 9) objet effrayant, ennemi dangereux, 10) objet d'épouvante créé par l'imagination, 11) chose qu'on se représente comme extrêmement difficile, qu'on s'exagère extrêmement, 12) terme injurieux que l'on emploie par plaisanterie ou exagération, 13) sens vieilli : chose étrange, monstrueuse, 14) sens populaire : monstre de nature pour désigner une personne dénaturée, 15) sens poétique : monstre pour désigner une bête féroce (les monstres marins sont les grands cétacés, les gros poissons), 16) technologie : ciseaux à longs anneaux, 17) ornithologie : nom vulgaire de la mésange à longue queue, 18) horticulture : monstre double et monstre triple pour désigner des variétés de tulipe ; monstre pâle pour désigner une variété d'œillet.

Dans le même article, l'adjectif « monstre », quant à lui, désigne quelque chose de prodigieux, d'énorme, de colossal, d'extraordinaire. À cela s'ajoutent les mots de la même famille où « monstrueusement » signifie d'une manière monstrueuse, prodigieuse, excessive et où l'adjectif « monstrueux » signifie : 1) en tératologie : dont la conformation est contre-nature (un enfant monstrueux), 2) contraire aux lois de la nature, 3) qui est en opposition violente avec les lois ou les habitudes reçues, 4) prodigieusement gros ou grand, 5) excessif dans son genre, 6) en blason : se dit du lion, de l'aigle et de tout autre animal qui a quelque partie de son corps en désaccord avec sa nature. Le « monstrueux »/la « monstrueuse » renvoie enfin à : 1) ce qui est monstrueux, 2) en horticulture : une variété de pêche.

La monstruosité, enfin, désigne : 1) une grave anomalie dans la conformation d'un individu (avec un exemple citant la folie comme une anomalie d'ordre intellectuel), 2) la partie monstrueuse d'un être anomal, ou cet être lui-même, 3) le caractère de ce qui est monstrueux, contre nature, 4) une chose monstrueuse, un acte monstrueux, 5) un monstre, une personne qui sort des lois de la nature.

Le dictionnaire de Littré, de la même époque, est sensiblement équivalent sur ce point à celui de Larousse, en rajoutant cependant d'autres sens détaillés tels que l'importance du fœtus dans la monstruosité, la dimension allégorique du monstre sur laquelle n'insiste peut-être pas assez Larousse – Littré cite précisément l'allégorie de la renommée que nous reprendrons plus loin dans notre étude du monstrueux – ou encore celui de l'hérétique¹². La littérature, quant à elle, n'est pas en reste. Maupassant, par exemple, sous couvert d'un récit,

¹² Émile LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1873-1874, III, p. 612-614. Pour l'éloge du *Dictionnaire* de Littré, É. ZOLA, « Le Dictionnaire de M. Littré », *Livres d'aujourd'hui et de demain*, O. C., II, p. 564-567.

inventorie à son tour les types de « monstres » que l'on peut croiser au Jardin des Plantes de Paris. L'auteur distingue ainsi, parmi d'autres spécimens, la « tête de monstre mal fait » d'un éléphant, un monstrueux pélican goitreux, « les monstres diaboliques » d'un aquarium la nuit, des « monstres à deux têtes » placés à côté de la Vénus hottentote, « des fœtus monstres » de baleine, « des êtres monstrueux grimaçant dans l'esprit-de-vin », « un mastodonte effroyable, monstre antique d'une race disparue »¹³. Si son propos est centré sur les curiosités zoologiques, on retrouve néanmoins ici, à travers ces quelques exemples précis, la difformité, l'anomalie grave, la taille gigantesque qui caractérisent les monstres, sans oublier leur dimension fantastique ou grotesque, et l'effroi, le malaise, mais aussi la fascination qu'ils causent chez celui qui les regarde.

Cela suffit à montrer la large polysémie du mot « monstre » dans la langue française du XIX^e siècle. Chaque époque produit sa définition du « monstre »¹⁴. À celle de Zola, même si l'on connaît son étymologie, le mot a perdu sa notion première de présage qui prévalait depuis l'Antiquité jusqu'au XVII^e siècle et semble par conséquent ne plus rentrer dans le champ de la divination¹⁵. En revanche, le monstre continue de désigner *a minima* l'être qui étonne, qui frappe, offense profondément l'imagination et dont la nature fait naître un sentiment de malaise, voire un dégoût chez celui qui le rencontre. Sa non-viabilité ne saurait être un critère parfait. Par ailleurs, si le monstre est violence, ce n'est pas forcément par son action, mais avant tout par sa nature et sa vue, et l'idée d'étonnement est primordiale si l'on veut comprendre en quoi les ramures d'un arbre ou le cotillon d'un bal peuvent être par extension monstrueux. Les êtres monstrueux deviennent un objet d'inquiétude mêlée de fascination et

¹³ G. DE MAUPASSANT, « Au Muséum d'Histoire naturelle », *Chroniques*, I, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1980, p. 181-187. Cette chronique est analysée par Évanghélia STEAD, *Le monstre, le singe et le fœtus : tératogonie et décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2004, p. 270.

¹⁴ Jean-Louis FISCHER, *Monstres, histoire du corps et de ses défauts*, Paris, Éditions Syros-Alternatives, 1991, p. 8. Pour une présentation rapide et vulgarisée des problématiques que le monstre souleva depuis la Préhistoire jusqu'à nos jours, nous renverrons au court ouvrage de Stéphane AUDEGUY, *Les monstres, si loin et si proches*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard », 2007, ainsi qu'à celui plus approfondi d'Olivier ROUX, *Monstres. Une histoire générale de la tératologie des origines à nos jours*, Paris, CNRS Éditions, coll. « CNRS Histoire », 2008.

¹⁵ On notera ainsi que le *monstre* est étymologiquement lié à la *prémonition*. Le *monstrum* latin (et ses synonymes de *portentum*, *prodigium*, *ostentum*) désigne à l'origine plus exactement un prodige qu'un monstre au sens moderne du terme et englobe des phénomènes aussi variés qu'une naissance difforme, une perturbation météorologique, l'irruption d'un animal dans un lieu incongru ou une épidémie meurtrière. Ce n'est d'ailleurs pas tant l'être en lui-même que son apparition qui est prodigieuse et fait signe. Jean CÉARD, *La nature et les prodiges : l'insolite au XVI^e siècle*, 2^e éd., rev. et augm., Genève, Droz, coll. « Titre courant », 1996, avant-propos, et Blandine CUNY-LE CALLET, *Rome et ses monstres, naissance d'un concept philosophique et rhétorique*, Grenoble, Jérôme Millon, coll. « Horos », 2005, p. 34. Pour une signification précise et différenciée des mots latins *monstrum*, *portentum*, *prodigium*, *ostentum*, Émile BENVENISTE, « Le vocabulaire des signes et présages », *Vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1969, p. 255-263.

s'englobent dans tous les faits inhabituels qui surviennent au regard de l'homme : « l'étonnement qu'ils inspirent est, selon les cas, fait d'admiration pour les manifestations d'une puissance qui excède infiniment celle de l'homme, ou d'inquiétude et d'anxiété devant des faits dont la violente étrangeté laisse pressentir que le sort de l'homme s'y dessine et peut-être s'y joue »¹⁶. Dès lors deux champs d'étude s'ouvrent à qui veut étudier le monstre : les causes de cet étonnement troublé et les perceptions qui en découlent, les premières dans le monstre lui-même, les secondes chez celui qui porte son regard sur lui.

L'aspect visuel est à l'origine primordial pour expliquer le monstre¹⁷, et l'on retrouve ici la lointaine racine du substantif latin *monstrum* ou du verbe *monstrare*, eux-mêmes liés au verbe *monere*¹⁸. L'existence du monstre est à l'origine manifeste, sa monstruosité prenant d'abord le tour physique d'une laideur insoutenable : elle réside alors dans le défaut, l'excès ou la difformité de parties constitutives d'un corps (ainsi de l'estropié Jeanlin, de Madame Chanteau dont les jambes enflent par maladie, ou du petit Jacques de *L'Œuvre* à la tête démesurément grosse¹⁹), ou bien dans un déplacement d'état à état (par exemple de mort à vivant, à l'instar du monstrueux cadavre de noyé dont pense accoucher Thérèse Raquin), d'espèce à espèce (Victor, l'enfant loup de *L'Argent*), de genre à genre (Hyacinthe, l'androgynie de *Paris*), autrement dit dans une hybridité. En Occident, cette monstruosité s'explique traditionnellement de deux manières : l'une est religieuse, Dieu ou un démon ayant dévié la création pour une raison ou pour une autre ; l'autre peut être qualifiée de scientifique ou laïcisée, l'accident génétique ou pathologique étant créateur de monstres²⁰.

¹⁶ J. CÉARD, *La nature et les prodiges*, op. cit., avant-propos, p. IX. On le reverra en nombre de reprises chez Zola, cet étonnement admiratif peut déboucher sur une perception positive du monstrueux. « Nous devons aussi nous souvenir que jusqu'au XIX^e siècle au moins, le mot *monstre* n'est pas toujours employé avec la valorisation péjorative qui est inséparable de son emploi actuel », écrit Gilbert LASCAULT, *Le monstre dans l'art occidental*, Paris, Klincksieck, coll. « esthétique », 2004, p. 31.

¹⁷ Il s'agira de s'en souvenir tout au long de notre étude, jusqu'au moment d'étudier les caricatures visant Zola et son œuvre.

¹⁸ É. LITTRÉ précise l'étymologie du mot « monstre », « du latin *monstrum*, qui vient directement de *monere*, avertir, par suite d'une idée superstitieuse des anciens : *quod moneat*, dit Festus, *voluntatem deorum*. *Monstrum* est pour *monestrum* ; *monstrare* [...] est le dénominateur de *monstrum* », « monstre » (étymologie), *Dictionnaire de la langue française*, <http://www.littre.org/definition/monstre>. Consulté le 05/06/2013. Voir également É. BENVENISTE, « Le vocabulaire latin des signes et des présages », art. cit., p. 256 et B. CUNY-LE CALLET, *Rome et ses monstres*, op. cit., p. 47-48. On rappellera cependant, avec Benveniste, que *monstrare* signifie non pas tant montrer qu'enseigner une conduite, prescrire une voie à suivre, ce qui fait du *monstrum* un conseil ou avertissement donné par les dieux. Enfin, Jean-Louis Cabanès dans son introduction de *Lourdes* relie le spectacle du monstrueux à son obscénité : « le pèlerinage est, en effet, exposition de corps déjetés, étioles, déformés, monstrueux. Or, pour que le monstre devienne obscène, il faut que la tératologie soit mise en spectacle, qu'il y ait des "montreurs" », J.-L. CABANÈS, « Introduction de *Lourdes* », O. C., XVI, p. 19.

¹⁹ L'enfant né d'un inceste comme dans *Fécondité* correspond d'ailleurs à cet excès en ce qu'il est finalement, physiologiquement, dédoublement d'un même sang originel, de gènes identiques, presque la scission d'un même corps en de multiples.

²⁰ B. CUNY-LE CALLET, *Rome et ses monstres*, op. cit., p. 13 et 23. Les pages 14 à 28, constituant la quasi-totalité de sa préface, ont par ailleurs été publiées indépendamment sous forme d'article ; B. CUNY-LE

L'aspect moral du monstre, où celui-là devient un être pervers et cruel, s'il ne lui est pas directement lié à l'origine, en est néanmoins dérivé. Au lieu d'une cause explicite d'étonnement, la cause en devient implicite, cachée, secrète sous un visage ordinaire, voire beau : dans une thématique du visible et de l'invisible, on pourra alors parler d'une *natura duplex* du monstre – *natura* qui rejoint par ailleurs, mais sur un plan psychologique, le glissement d'un état à un autre déjà souligné. De la même manière qu'il existait des êtres monstrueux par le physique mais angéliques par le caractère²¹, il existe ainsi des monstres beaux – parfois même trop beaux –, des monstres civilisés, des monstres passe-partout, admis au sein de la communauté. D'une inquiétude immédiate, celui qui porte son regard sur eux passe à une autre plus incertaine, plus lente à naître, mais sans doute plus profonde²². Il s'agira de s'en souvenir pour étudier la représentation d'un personnage comme Nana.

Les causes de l'étonnement suscité par le monstre renvoient à ce que l'on nomme sa monstruosité, c'est-à-dire le caractère, le signe distinctif inscrit dans sa propre nature. Où réside la monstruosité d'un être ? On peut répondre de manière générale : dans l'écart par rapport à une norme. Le monstre est l'être qui s'écarte fortement de ce qui est supposé normal, qui le transgresse. Ainsi, dans le domaine des sciences naturelles, Isidore Geoffroy Saint-Hilaire qualifie d'anomalies les écarts tolérables d'une norme, tandis qu'il appelle monstruosité les écarts les plus graves. Mais cette distinction est parfaitement valable pour le psychique également : « qu'elle soit physique ou morale, réelle ou imaginaire, la monstruosité est bien une anomalie trop grave pour être assimilée à une anomalie ordinaire, un degré d'écart par rapport à la norme jugé insupportable ou scandaleux »²³. Si l'on tolère un individu ayant par exemple une tendance au mensonge ou à la cleptomanie parce que ces derniers travers sont de petits écarts à la loi morale, l'assassin ou l'incestueux seront considérés comme des monstres car ils s'éloignent par trop des comportements qui paraissent normaux.

Reste que s'« il apparaît clairement que la notion de monstruosité ne prend consistance qu'au regard d'une certaine conception de la norme d'une part, au regard de l'appréciation d'un degré de gravité dans la transgression de la norme d'autre part »²⁴, cette référence à la

CALLET, « Les monstres », *Histoires de monstres, à l'époque moderne et contemporaine*, Paris, L'Harmattan, coll. « Cahiers Kubaba », vol. X, 2007.

²¹ Tel est le cas par exemple d'Alzire Maheu, enfant adorable déformée par sa bosse qui lui comprime les côtes.

²² Cette duplicité du monstre à visage humain est d'ailleurs une tradition littéraire fortement ancrée, ainsi que le rappelle Maud ASSILA, « Le monstre à visage humain », *Histoires de monstres, op. cit.*, p. 11-12.

²³ B. CUNY-LE CALLET, *Rome et ses monstres, op. cit.*, p. 15. Par là-même, un être anormal, au physique ou au moral, n'est pas forcément monstrueux, que l'on songe à ceux que l'on appelait autrefois les indisciplinés ou les onanistes. La distinction, nuancée et variant profondément selon le regard porté sur eux, n'est cependant pas toujours aisée à reconnaître.

²⁴ *Ibid.*, p. 17.

norme appelle plusieurs remarques. La norme est tout d'abord un pouvoir de classification majeure, de mesure, voire de coercition depuis le XVIII^e siècle ; aux anciennes marques et anciens privilèges d'autrefois, on substitue l'appartenance toute moderne à un corps homogène dont sont précisément exclus les monstres : « en un sens, écrit Michel Foucault, le pouvoir de normalisation contraint à l'homogénéité ; mais il individualise en permettant de mesurer les écarts, de déterminer les niveaux, de fixer les spécialités et de rendre les différences utiles en les ajustant les unes aux autres »²⁵. La norme peut aussi entrer dans trois types de catégories très larges que l'on pourrait nommer la norme naturelle et physique, la norme morale et sociale, la norme esthétique et littéraire – trois types correspondant précisément à nos principaux axes de recherche. La norme ne saurait être enfin qu'une notion fluctuante dépendant de systèmes de représentation : « la monstruosité n'est pas une donnée du réel, écrit Blandine Cuny-Le Callet ; elle s'intègre à *un discours sur le réel* que sous-tend une certaine idée de la norme et de la transgression »²⁶. De la même manière qu'il est difficile de définir le monstrueux, on peut s'interroger indéfiniment sur ce qui est normal.

Autrement dit, et cela est déterminant, la monstruosité n'existe pas à proprement parler dans la nature, elle n'est que le produit de nos représentations du réel.

« Rien sans doute ne permet de connaître une société mieux que la façon dont elle représente et définit les monstres, explique leur existence, choisit de les traiter. Rien ne renseigne mieux sur sa conception de la "nature" et ses représentations de la "norme", que la façon dont une société convoque, ou révoque, la référence à la monstruosité. »²⁷

La norme étant elle-même fluctuante, son écart, c'est-à-dire la monstruosité à proprement parler, l'est également et dépend de jugements foncièrement subjectifs²⁸. Chacun génère ses propres monstres, ce qui contribue à en faire une foule hétéroclite. Si cela se vérifie déjà en sciences, pourtant lieu de l'objectivité de plus en plus assumée à l'époque de Zola²⁹, c'est en revanche essentiel au niveau moral si bien qu'il sera tôt ou tard nécessaire, dans notre étude, de différencier les représentations du romancier de celles de ses personnages, de celles de ses lecteurs présents ou passés.

²⁵ Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993, p. 216.

²⁶ B. CUNY-LE CALLET, *Rome et ses monstres*, *op. cit.*, p. 18.

²⁷ *Ibid.*, p. 28.

²⁸ Parce que le roman naturaliste se veut justement impersonnel, cette subjectivité demeure problématique.

²⁹ L'hermaphrodisme, par exemple, est tantôt considéré comme une monstruosité, tantôt comme une seule anomalie.

La conception et la représentation d'un monstre sont aussi subjectives dans la mesure où l'être monstrueux, qu'il soit physique ou moral, manifeste ou dissimulé, résultat d'un accident ou d'une essence, n'en soulève pas moins toujours la même interrogation : celle de l'autre et du même, de l'altérité et de l'ipséité, du singulier et de l'universel, régissant les questions subalternes de duplicité, de norme, de violence, de prodige ou encore de cohérence de la nature. Dans un même monstre en effet se découvre un être que sa nature extraordinaire rend foncièrement différent et lointain et qui, pourtant, s'avère plus proche qu'on ne le penserait de celui qui le regarde³⁰. C'est là un des enjeux, si ce n'est l'enjeu principal du monstre. Georges Canguilhem rappelle que ce qui est anomal implique avant tout une idée de variation par rapport aux autres individus de son espèce³¹ : parce qu'il ne sort pas tout à fait de celle à laquelle il appartient mais en est une dérivation, l'être anomal et, de manière plus extrême, le monstre illustrent la variété dans l'unité à moins que leur existence ne renvoie, inversement, à l'unité de l'espèce dans la variété. Aussi non seulement le monstre peut-il servir de point de comparaison fréquent, mais même il y a toujours – grand paradoxe – plus de points communs qu'on ne voudrait le croire entre lui et celui qui porte ses yeux dessus, *a fortiori* quand le monstre use d'une *natura duplex*, qu'il revêt le masque du semblable pour cacher ses différences³². Par ailleurs, et c'en est le prolongement logique, le monstre en révèle toujours moins sur lui-même que sur celui qui l'évalue, le condamne ou s'en trouve fasciné. Il y a là projection. Le monstre, parce qu'il est objet de haine ou de lutte, permet de lire en lui nos propres idéaux et nos propres hantises. N'est-ce pas tout ce que l'homme rejette, toutes ses pensées les plus obscures qu'il confère au monstre auquel il se plaît à donner vie ?

« C'est sur notre existence même que [le monstre] agit : sur sa signification, sur les différences qu'elle revêt sans cesse et sur notre angoisse à être autres que ce que nous sommes pour nous rassurer ainsi que nous restons les mêmes. [Le monstre] est une vraie limite, celle de la pensée, de la vie et de l'homme. Mais, comme toute limite, il est un jeu du vide, le miroir de nos terreurs et de nos cruautés. »³³

³⁰ C'est cette ambiguïté, faisant de lui un trait d'union entre l'homme et ce qui le dépasse, qui explique son statut étymologique d'avertissement.

³¹ Georges CANGUILHEM, *Le normal et le pathologique*, 12^e éd., rev. et augm., Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2013, p. 109.

³² Jacques Lantier cache ainsi son vrai visage sous celui irréprochable du mécanicien de la Lison. Est-il autre ou même ? Si lui se sent un être à part, ses semblables ne peuvent-ils pas être eux aussi habités de pulsions assassines ? Songeons aussi à un titre évocateur de Zola, « Le Monstre aux mille sourires » où l'humanité du mot « sourires » est annihilée par le nombre « mille » qui jette le soupçon sur le statut et la sincérité de ces sourires. Dans ce texte, en effet, Zola décrit une persécution par la douceur, un emprisonnement dans le bien-être, qui apparaît comme une autre forme de monstrueux.

³³ Jean-Claude BEAUNE, « Avant-propos », *La vie et la mort des monstres*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Milieux », 2004, p. 9.

Métaphoriquement, le monstre apparaît comme un miroir où se réfléchit bien souvent l'image comme l'âme de son spectateur. Et pour toutes ces raisons mêlées il suscite à la fois terreur et pitié : terreur en ce qu'il est foncièrement différent, dangereux et inquiétant ; pitié parce que nous avons tant à partager avec lui malgré tout.

Mais si le monstre est souvent notre semblable, le semblable est aussi, par retournement, susceptible de devenir un monstre :

« le semblable incarne aujourd'hui le monstre absolu : il est devenu un terrible miroir de l'humanité. Mais le monstre civilisé semble échapper à l'ostracisme des autres hommes, qui préfèrent le laisser exhibé. [...] Un tel rapprochement entre l'ordinaire et le déviant perpétue un sentiment diffus de danger. [...] L'intrusion du personnage monstrueux au sein de la société rend bien plus tangible la menace de sa contamination »³⁴.

Si « l'anomalie, c'est le fait de variation individuelle qui empêche deux êtres de pouvoir se substituer l'un à l'autre de façon complète »³⁵, autrement dit si ce que l'on appelle ordinairement monstruosité est, comme on l'a vu, le signe de l'extrême variété de la vie, le monstre véritable, c'est l'identique, l'analogue, la copie parfaitement conforme. Dès lors on ne s'étonne pas de la richesse du traitement du motif du double, qu'il soit sosie, opposé ou bête tapie en chacun de nous, car

« l'horreur et l'angoisse atteignent un paroxysme avec l'apparition d'un être qui diffère de l'humain de manière suffisamment subtile pour se confondre avec lui. On serait donc passé d'un personnage cristallisant les craintes "de l'homme face à une nature dont il ne comprend ni ne domine les forces", à un autre, capable cette fois de réfléchir la responsabilité de celui-ci dans le monde »³⁶.

On en trouve d'ailleurs trace chez des personnages de Zola dont on hésiterait, pris isolément, à les qualifier de monstrueux, leur monstruosité se construisant avant tout dans un dédoublement de figures : Victor Saccard est le double sauvage et violent du veule et

³⁴ M. ASSILA, « Le monstre à visage humain », *art. cit.*, p. 15.

³⁵ G. CANGUILHEM, *Le normal et le pathologique*, *op. cit.*, p. 113.

³⁶ M. ASSILA, « Le monstre à visage humain », *art. cit.*, p. 13, citant Claude LECOUTEUX, *Les monstres dans la pensée médiévale européenne*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Cultures et civilisations médiévales », 1993. Sur le double, Pierre JOURDE et Paolo TORTONESE, *Visages du double. Un thème littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « Fac. Littérature », 2005. L'ouvrage aborde lointainement cependant la question du monstre.

indifférent Maxime ; Jeanlin est le frère bien portant et vicieux de la bossue mais angélique Alzire³⁷ ; l'Apache Alexandre-Honoré, diable fait homme, est l'opposé de Denis Froment, celui-là même qui perd son jumeau Blaise ; Jacques Lantier est déchiré par ses pulsions qui font de lui un autre ; enfin de *Lourdes* à *Fécondité*, l'innocente fillette Sophie Couteau de l'un ne se dédouble-t-elle pas, dans l'autre, en la hideuse vieille du même nom qui fait profession d'emporter les nouveau-nés dans son pays pour leur trouver une nourrice et dont la réputation est effrayante, responsable qu'elle est de la mort de nourrissons ou de l'évolution de futurs délinquants et meurtriers³⁸ ? Ainsi un rapide passage en revue de la production de Zola suffit à rappeler que cette question est aussi centrale chez lui, et Alain Pagès et Owen Morgan recensent de manière générale, entre autres thèmes prédominants de son œuvre, ceux de l'animal, de la bête humaine, de la fêlure, de la folie, de l'hérédité, de l'homosexualité, de l'imprégnation, de l'instinct, du masque, de l'origine ou du regard³⁹, toutes thématiques tournant autour de la question du même et de l'autre.

Les cas limites du monstre

À côté de cette définition du monstre et du relevé de ses occurrences dans l'œuvre de Zola, il existe des cas problématiques qu'il faut aborder dès à présent. Ils sont de trois ordres. Premièrement, il arrive souvent que le mot « monstre » soit employé sous la plume de l'auteur pour exagérer une vérité. Cet emploi hyperbolique, assumé par la narration ou relayé par les personnages, est fréquent. En ce cas, il n'y a pas forcément de monstruosité patente ou d'acte monstrueux, mais une simple déformation rhétorique ou poétique de la réalité. Ainsi, dans *La Confession de Claude*, Jacques reproche au personnage éponyme d'être aveuglé par son amour, de donner « des dimensions monstrueuses aux graviers », de rapetisser les montagnes (CC, p. 485). On voit bien ici que le mot « monstrueuses » sert avant tout à la construction d'une figure rhétorique d'opposition. Dans *Une page d'amour* également, au-dessus de Paris, « la pluie avait cessé, les nuages s'en allaient, pareils à un troupeau monstrueux, dont la file débandée s'enfonçait dans les brumes de l'horizon » (PA, p. 361). L'adjectif « monstrueux »

³⁷ Leur exemple est intéressant en ce qu'il montre qu'un physique monstrueux peut être dissocié, voire s'opposer à une monstruosité morale. On notera d'ailleurs que ce n'est qu'après la mort d'Alzire que Jeanlin « gagne » sa difformité physique, la catastrophe de la mine le laissant boiteux des deux jambes.

³⁸ La profession de la Couteau renvoie ainsi au vieux fantasme de l'enlèvement des enfants (F, p. 86 et sq. et 283 et sq.). Allons même plus loin avec Jean-Louis Cabanès pour qui les pèlerins de Lourdes offrent à la fois la candeur des croyants et le monstrueux de ceux que la maladie humilie ; J.-L. CABANÈS, « Introduction de *Lourdes* », O. C., XVI, p. 19. On notera enfin, au détour de la p. 150 de *Fécondité*, que la Couteau se prénomme elle aussi Sophie.

³⁹ Alain PAGÈS et Owen MORGAN, *Guide Émile Zola*, Paris, Ellipses, 2002, p. 381-412.

rappelle ici la taille des nuages sans pour autant que ceux-ci versent dans la catastrophe naturelle. Même s'il nous appartiendra de nous interroger sur ce type d'emploi, la description citée s'inscrivant notamment dans une série de tableaux et de paysages de la capitale où resurgissent des références monstrueuses, le gigantisme des nuées paraît tout à fait mesuré et l'adjectif « monstrueux », rejoignant un *topos* descriptif, est sans doute hyperbolique. Pour tous ces exemples, on notera enfin que l'exagération rejoint finalement l'idée de monstruosité en ce qu'elle crée un écart étonnant entre le discours et la réalité devenue norme⁴⁰.

Secondement, et le lexique précédemment relevé chez l'auteur l'a prouvé, d'autres qualificatifs trouvés sous sa plume peuvent renvoyer de près ou de loin à un aspect monstrueux. Un personnage qualifié de bossu ou d'estropié comme Logre ou Jeanlin par exemple n'est pas à proprement parler un monstre, mais il n'empêche que conjugué à d'autres éléments, le portrait qui est fait de ce personnage difforme, différent, dont la vue heurte l'œil, lui confère des traits quasi monstrueux. Il en va de même d'un point de vue moral : Eugène Rougon n'est pas un monstre ; mais son amour de l'autorité et du pouvoir, son usage de la violence, voire son physique rappelant celui d'un bœuf le rapprochent d'une figure monstrueuse. Ces rapprochements résident en réalité dans les sémantismes vagues et les connotations péjoratives des mots employés dans la langue courante et non scientifique qui est celle de Zola. Que dire alors de qualificatifs polysémiques comme « énorme », « informe »⁴¹, « fauve », ou d'appellations, de comparaisons encore plus floues comme celles de « bêtes », de « diables », d'« ogres » ou de « sorcières »⁴² ? La liste de ces parasyonymes peut être très longue, évoquant tour à tour la grandeur (« géant », « colosse », « cyclopéen », « babylonien »), la laideur (« horrible », « hideux », « effroyable »), la violence (« affamé », « farouche », « dévorant »), la transgression, l'inquiétude (« menaçant », « grondant », « agressif »). Jamais Zola ne précise le sens exact qu'il confère à ces termes, mais il est évident qu'ils participent d'une isotopie du monstrueux et que si notre étude veut être exhaustive, on ne pourra pas ne pas en tenir compte. En revanche, nulle part n'apparaissent les mots savants de « tératologie », d'« anomalie », d'« anormal », et il conviendra de s'interroger sur cette absence.

⁴⁰ Ainsi procède la caricature, par déformation et exagération, comme nous le reverrons.

⁴¹ Le premier adjectif renvoie en effet étymologiquement à l'altération de la norme, à ce qui est hors norme, *enormis*, *ex + norma* – énorme ; le second à l'altération de la forme, à ce qui est non/mal façonné, *informis*, *in + forma* – informe. On se souviendra à ce titre du fameux vers de Virgile « *Monstrum horrendum informe ingens cui lumen ademptum* » pour évoquer le cyclope Polyphème.

⁴² Le portrait chez Zola est souvent élaboré à partir de ces termes ordinaires qui, s'ils ont le mérite d'être simples, regroupent une profusion de significations et de nuances possibles. P. HAMON, *Le personnel du roman*, *op. cit.*, p. 166-168.

Troisièmement, il arrive souvent que dans un passage ou un portrait la qualification de monstre ne soit pas retenue alors que tout y incite. La chose est dite sans le nom. Ainsi les crimes de Buteau dans *La Terre*, parmi les pires qui puissent exister – parricide, inceste, et viol –, ne sont pas appelés monstruosité, et pourtant leur extrême violence, la transgression d’interdits, l’effroi qu’ils suscitent inclinent à y voir des actes monstrueux. Dans *Paris*, l’ouvrier Laveuve qui émeut tant Pierre présente un visage animalisé pathétique et quasi monstrueux sans que cela soit clairement énoncé :

« la barbe inculte, embroussaillant les traits, l’air d’un vieux cheval qu’on ne tond plus, avec les mâchoires de travers, depuis que les dents étaient tombées. Des yeux vitreux, un nez qui sombrait dans la bouche. Et surtout cet aspect de bête déjetée par les fatigues du métier, éclopée, écroulée, bonne uniquement pour l’abattoir » (*P*, p. 31).

De bête épuisée, Laveuve en vient ici à un physique d’animal « déjeté », adjectif signifiant justement « déformé, abîmé, écarté de sa position naturelle » et donc lointainement synonyme de monstrueux⁴³. Par son allure louche et son action qui conduit à l’infanticide, la Couteau, quant à elle, apparaît comme monstrueuse dans l’idéal de fécondité du roman du même nom. Si ni l’un ni l’autre des trois personnages – Buteau, Laveuve, la Couteau – ne sont appelés monstres, le silence de l’auteur ne signifie pas forcément qu’il se refuse à voir dans leur acte ou la déchéance à laquelle ils sont réduits une monstruosité. Il est même légitime d’inclure ces passages dans notre étude.

Et pour justifier ce choix, il est loisible de mettre en lumière une nuance entre le monstre et le monstrueux, que la langue courante, et Zola en particulier, ne fait pas toujours il est vrai⁴⁴. On connaît, avec Canguilhem, la distinction, mise à l’œuvre par la pensée rationnelle, qui voit dans la monstruosité un sens propre, un concept biologique rendu indépendant de tout jugement par la tératologie moderne et dans le monstrueux une notion doxique, un sens figuré, proche du délictueux. Dans cette continuité, il s’agit ici d’en proposer une applicable

⁴³ Cet emploi du verbe « déjeter » pour désigner une réalité monstrueuse est en effet courant chez Zola : *La Curée* à lui seul en offre deux exemples notables, celui des orchidées, « plantes bizarres du plein ciel, qui poussent de toutes parts leurs rejets trapus, noueux et déjetés comme des membres infirmes » et celui, autrement différent, de Madame Sidonie chez qui « le tempérament commun s’était déjeté pour produire cet hermaphrodisme étrange de la femme devenue être neutre, homme d’affaires et entremetteuse à la fois » (*C*, p. 51 et 64).

⁴⁴ Ainsi écrit-il, à propos de *Renée Mauperin*, que Henri Mauperin, « ce jeune homme si correct, si parfaitement élevé, qui commence par coucher avec la mère pour se faire donner la fille, c’est un monstre » (*RE*, p. 443). On se souviendra aussi qu’un des titres envisagés pour *La Bête humaine* était *Le Monstre*. Ceci est d’autant plus exact que l’adjectivation du mot « monstre », la substantivation du mot « monstrueux » et l’usage métaphorique de la langue viennent un peu plus encore brouiller les nuances.

au réalisme de Zola. Qu'on le considère d'un point de vue biologique ou moral, le monstre est celui qui porte en lui une monstruosité consubstantielle, inhérente à sa nature, et qui en fait un être distinctif, susceptible d'être exclu de la communauté. Le monstrueux à l'inverse renvoie à un jugement de valeurs portant avant tout sur des faits, des actions ou une personnalité pris isolément. Le champ d'application du monstrueux n'est donc pas nécessairement globalisant comme celui du monstre, mais peut porter sur un détail, une nuance ou une facette d'un individu, ce qui l'étend considérablement. La monstruosité catégorise, le monstrueux ne renvoie qu'à une multitude de cas. Surtout, là où le monstre est forcément perçu comme une réalité – vraie ou fausse, si l'on songe aux chimères médiévales –, le monstrueux, parce qu'il est une valeur attribuée à des êtres ou des faits qui dérogent, par certains aspects, aux normes, apparaît davantage comme une production de l'esprit⁴⁵. D'un côté, la réalité s'impose à nous qui la considérons d'un regard extérieur ; de l'autre, loin de se satisfaire d'un seul point de vue externe, l'intellect produit un jugement porté sur le monde.

Par une sorte de croisement, le monstre, c'est l'être dont la nature est extraordinaire, mais pas nécessairement l'action ; le monstrueux, c'est l'être dont une action est extraordinaire, mais sans toucher nécessairement à sa nature. Autrement dit, le monstre est composé d'aspects majoritairement ou exclusivement monstrueux parce qu'appartenant à son essence, tandis qu'un homme commun peut avoir, et c'est même fréquent, des aspects monstrueux qui restent minoritaires et ne l'empêchent pas de vivre intégré à la société. Par conséquent, le monstre, à défaut d'être toujours nuisible ou dangereux, est forcément monstrueux, au moins par sa nature, tandis que le monstrueux, aussi violent et sinistre qu'il soit, n'est pas forcément perpétré par un monstre. Un monstre peut être physiquement monstrueux, mais pas éthiquement ; une personne normale peut être jugée monstrueuse du point de vue de sa morale et non de sa physiologie. En sorte qu'il y a deux origines à la monstruosité, celle émanant du monstre et celle émanant du monstrueux.

Dès lors, surtout dans un récit réaliste, beaucoup plus de personnages peuvent être monstrueux qu'être des monstres à part entière⁴⁶ et, dans cette mesure, le monstrueux n'est

⁴⁵ C'est Georges CANGUILHEM, « La monstruosité et le monstrueux », *La connaissance de la vie*, 2^e éd., rev. et augm., Paris, Vrin, coll. « Problèmes et controverses », 1965, p. 174 et sq., qui établit, dans une perspective historique, cette distinction précieuse entre le monstrueux en tant qu'imaginaire, juridique ou moral, et la monstruosité en tant que réalité de la vie, le premier étant bien plus riche que la seconde : « la vie est pauvre en monstres alors que le fantastique est un monde », écrit-il p. 183. Nous nous permettons de reprendre cette distinction et de l'adapter, au-delà du clivage entre sciences et chimères, à notre étude de l'œuvre de Zola.

⁴⁶ Ne pourrait-on se risquer à étendre à ces personnages le qualificatif, somme toute rare, de « tératoïdes » ? Le suffixe « -ïde » permettrait en effet d'indiquer une ressemblance, une analogie, non une identité formelle. On pourrait aussi parler, au lieu de « tératologie », de « monstruologie » définie dans le domaine littéraire non savant comme un discours élargi sur la monstruosité qui comprendrait, dans le domaine de la physiologie, des difformités, des contrefaçons, des amputations, des fonctions défectueuses, des infirmités et, dans celui de la

pas même obligé d'être énoncé par le mot « monstre ». Ainsi Renée n'est pas un monstre, mais ses désirs incestueux envers son beau-fils sont monstrueux, ce qui ne suffit pourtant pas à la catégoriser pour de bon. Plus finement, la Couteau non plus n'est pas un monstre, mais sa figure et sa personnalité ont des traits monstrueux, ce qui la rend définitivement louche et définitivement trouble. Jamais on ne peut se prononcer une fois pour toutes.

Zola ne semble pas dire autre chose quand on l'interviewe à propos des paysans de *La Terre*. À la question « pourquoi ne présenter que des monstres ? », il répond ainsi que « ce ne sont pas des monstres, ils sont comme cela ; il n'y a pas d'êtres parfaits, pas plus à la ville que dans les champs, à moins qu'on ne les fabrique, ce que je ne pourrais pas faire »⁴⁷. Quand l'auteur affirme que ce ne sont pas des monstres, cela ne signifie pas qu'il juge les crimes de Buteau acceptables et peu effrayants. N'est-ce pas plutôt le signe qu'il considère que l'homme parfait n'existe pas et que tout homme a un aspect monstrueux caché en lui, capable de se réveiller un jour comme une bête humaine tapie dans l'obscurité ? Peut-être même que l'homme sans faute, ce serait lui le véritable monstre : « l'homme parfait est un monstre, décrète-t-il dès sa jeunesse, si monstre veut dire être hors nature ; il n'existe pas, Diogène l'a cherché en vain »⁴⁸. Les autres, fussent-ils les plus odieux criminels, ne sont après tout que des hommes et font en cela partie de la nature : « ma croyance est que les hommes seront toujours des hommes, écrit-il par ailleurs, des animaux bons ou mauvais selon les circonstances. Si mes personnages n'arrivent pas au bien, c'est que nous débutons dans la perfectibilité »⁴⁹. Or, un être capable de se perfectionner relève davantage d'un monstrueux potentiel que du monstre à part entière.

Au-delà de la confusion et du raccourci qui fait voir des monstres là où il n'y en a pas toujours, il semble d'ailleurs que cette distinction, loin d'être anecdotique, soit à l'origine même du projet de Zola si l'on en croit les notes préparatoires à la série des *Rougon-Macquart* où l'auteur, porté à dire les exceptions, refuse les études générales trop flagrantes pour se concentrer sur celles particulières plus probables : « il faudrait donc faire exceptionnel comme Stendhal, éviter les trop grandes monstruosité, mais prendre des cas particuliers de cerveau et de chair »⁵⁰. On reconnaîtra dans ces « cas particuliers de cerveau et de chair » le

morale, des vices, des travers, des délits et des méfaits plus ou moins graves. Henri-Jacques STIKER, « Monstruosité et infirmité aux XIX^e et XX^e siècles », *Monstre et imaginaire social*, dir. Anna Caiozzo et Anne-Emmanuelle Demartini, Créaphis Éditions, Paris, 2008, p. 237.

⁴⁷ É. ZOLA, « *La Terre* et Émile Zola », [entretien avec Philippe Gille], *O. C.*, XIII, p. 814.

⁴⁸ É. ZOLA, « Lettre du 25 juillet 1860 à Jean-Baptistin Baillet », *Correspondance*, *O. C.*, I, p. 156.

⁴⁹ É. ZOLA, notes préparatoires à la série des *Rougon-Macquart*, Paris, BnF, ms. NAF 10345, f^o 3r.

⁵⁰ *Ibid.*, f^o 12.

monstrueux tel que nous l'avons évoqué précédemment et qui s'oppose aux « trop grandes monstruosité » impropres à un travail littéraire de la vérité⁵¹.

Ainsi l'on s'aperçoit que si la nature d'un monstre est souvent aisément discernable, pouvant se cacher simplement sous un masque, le monstrueux, lui, au contraire, renvoie à une infinité de nuances, qui sans être tout à fait monstrueuses ne sont pas tout à fait normales et qui sont celles-là mêmes de la vie d'un homme ou de toute autre créature ; leur présence est notable dans l'œuvre de Zola, écrivain de la vérité et de la diversité du réel, et nous permettra, tour à tour, quand le besoin s'en fera ressentir, de convoquer les figures du fou, du criminel, de l'hystérique, du délinquant et autres, tantôt qualifiés de monstrueux, tantôt décrits comme tels par l'auteur.

Ici se retrouvera l'importance des parasyonymes qui tendent vers le monstrueux mais ne l'expriment jamais pleinement. Tel le cas par exemple de l'adjectif « énorme », cité plus haut et mis en lumière par Canguilhem :

« il y aurait un éclaircissement à tenter sur les rapports de l'énorme et du monstrueux. L'un et l'autre sont bien ce qui est hors de la norme. La norme à laquelle échappe l'énorme veut n'être que métrique. En ce cas pourquoi l'énorme n'est-il accusé que du côté de l'agrandissement ? Sans doute parce qu'à un certain degré de croissance la quantité met en question la qualité. L'énormité tend vers la monstruosité. Ambiguïté du gigantisme : le géant est-il énorme ou monstre ? [...] Si l'homme se définit par une certaine limitation des forces, des fonctions, l'homme qui échappe par sa grandeur aux limitations de l'homme n'est plus un homme. Dire qu'il ne l'est plus, c'est d'ailleurs dire qu'il l'est encore »⁵².

Tout en ayant conscience de leur ambiguïté, on se permettra donc d'inclure le gigantesque, l'énorme comme autant de nuances dans l'étude d'un auteur dont la langue hyperbolique et le souci de la variété du réel tendent à le faire s'exprimer par le biais du monstrueux.

Un passage très pertinent dans l'œuvre de Zola en est sans doute dans *La Confession de Claude* au moment où le personnage éponyme, jaloux, manque d'étrangler sauvagement Laurence qu'il pense lui être infidèle et s'arrête *in extremis* quand celle-ci étouffe : « je reculais, plein de dégoût et de frayeur, devant la bête fauve que j'avais sentie s'éveiller et

⁵¹ Ainsi Zola, dans son projet d'écriture de *La Bête humaine*, se démarque-t-il d'un texte comme « Le Bonheur dans le crime » de Barbey d'Aurevilly et préconise un assassin plus proche de la vie courante. Dans la nouvelle de Barbey, en effet, les amants criminels, qualifiés de monstres, loin d'être tourmentés, goûtent au bonheur après avoir éliminé l'épouse qui les gênait. É. ZOLA, *Dossier préparatoire de La Bête humaine*, BnF, ms. NAF 10274, f°345-346 ; Jules BARBEY D'AUREVILLY, « Le Bonheur dans le crime », *Les Diaboliques, Œuvres romanesques complètes*, II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1966.

⁵² G. CANGUILHEM, « La monstruosité et le monstrueux », *art. cit.*, p. 172.

mourir en moi ; je souffrais de terreur, de honte et de pitié » (CC, p. 479). Tout ici – le dégoût, la frayeur, la bête fauve tapie en lui, la terreur, la honte, la pitié – incline à penser que le personnage se juge monstrueux de son acte de démente ; pourtant le mot n'est pas prononcé mais, bien au contraire, en multipliant les connotations, l'auteur rend compte de toutes les nuances pouvant exister, au gré des événements, des personnalités, des motifs, entre la norme et le monstrueux.

À cette distinction précieuse entre monstre et monstrueux s'ajoutent enfin les notions d'anomal et d'anormal que Zola pourtant ne mentionne pas, mais qu'il nous faudra retenir parce que l'auteur peut les avoir eues à l'esprit malgré tout et parce qu'elles pourront servir d'outil à nos analyses. L'anomal et l'anomalie décrivent à l'origine l'irrégularité de la nature, tandis que l'anormal, dénué de substantif, renvoie à une norme outrepassée et donc à un jugement de valeur⁵³. Sans nous arrêter à la confusion moderne entre anomal et anormal⁵⁴, nous retiendrons que ces deux mots, aujourd'hui synonymes même si le premier est tombé en désuétude, et ce qui est devenu leur substantif commun – anomalie – permettent d'envisager les désordres de la nature et de désigner les stades, plus ou moins graves, qui précèdent la monstruosité.

Les sources : généalogie du monstre zolien

Le monstre et le monstrueux sont depuis toujours sujets de l'attention d'auteurs dont l'œuvre reflète cet intérêt. Sans faire une génétique des textes, sans nier non plus la part des choses vues par le chef de file du naturalisme ni celle de l'originalité de sa création, il est intéressant et révélateur d'étudier certains auteurs lus de Zola et ce qu'ils disent du monstre afin de dégager un état d'esprit ou une réaction significative devant son spectacle. Notre dessein, modeste, est ici de montrer que Zola hérite d'un bagage intellectuel, d'une série de traditions, d'écoles, de découvertes ayant contribué à façonner, par approbation ou rejet, sa conception et son esthétique du monstre. Sans prétendre cataloguer les sources de l'écrivain, c'est davantage une manière d'appréhender le discours sur le monstre que nous voulons circonscrire. Pour cela, il suffit d'orienter notre propos sur quelques textes – philosophiques,

⁵³ G. CANGUILHEM, *Le normal et le pathologique*, *op. cit.*, p. 107-108.

⁵⁴ Nous ne prendrons pas en compte cette distinction pour trois raisons majeures. Zola, tout d'abord n'emploie pas ces termes. La langue moderne et courante qu'il emploie les confond par ailleurs. Enfin, son dictionnaire de médecine, Littré et Robin ne la retient pas lui-même comme le rappelle G. CANGUILHEM, *Le normal et le pathologique*, *op. cit.*, p. 108. Émile LITTRÉ et Charles ROBIN, *Dictionnaire de médecine, de chirurgie, de pharmacie, de l'art vétérinaire et des sciences qui s'y rapportent*, Paris, J.-B. Baillière, 1873, entrée « anormal », p. 80.

esthétiques, scientifiques – et de voir comment ils ont pu, à un moment ou à un autre, avoir une influence sur Zola. On se réservera le droit de revenir par la suite, ponctuellement et de manière plus ciblée, sur les nombreuses autres lectures susceptibles d'en avoir fait tout autant.

Le premier auteur est Montaigne dont Zola goûta fort la philosophie de tolérance. Dans les années 1860, il lut attentivement les *Essais*, ouvrage avec lequel il semble s'être enfermé dans son logement comme avec un bon camarade dont on apprécie la conversation, ainsi qu'il le dit lui-même dans des lettres à ses amis Baille et Cézanne⁵⁵. La lecture de Montaigne est moins anecdotique qu'elle n'y paraît, car « sous toute question littéraire, il y a une question philosophique », comme Zola aime à le rappeler⁵⁶. Il s'approprie le texte de Montaigne dont il se réclame le « disciple »⁵⁷ ; en 1881, il prétend même avoir trouvé le mot « naturalisme » chez lui⁵⁸ et place donc le moraliste de la Renaissance comme un des pères formels de son mouvement littéraire. Montaigne, si Zola l'a lu de manière aussi approfondie qu'il le prétend, n'a-t-il pu fournir une première réflexion sur l'attitude à avoir face aux monstres⁵⁹ ? Le chapitre XXX du livre II des *Essais* est justement consacré à un cas d'enfant monstrueux donné en spectacle et à une réflexion sur la monstruosité. Mais, outre l'anecdote, c'est surtout la philosophie qui la sous-tend qui nous renseigne lointainement sur celle de Zola. L'auteur conclut en effet son chapitre en disant que « nous appelons contre nature ce qui advient contre la coutume ; rien n'est que selon elle, quel qu'il soit. Que cette raison universelle et naturelle chasse de nous l'erreur et l'estonnement que la nouveauté nous apporte »⁶⁰. Nous prenons l'habituel pour le naturel, mais tout appartient à la nature et l'étonnement, l'inquiétude que

⁵⁵ Dans sa lettre du 5 février 1861 à Cézanne, il écrit : « je passe ainsi des journées presque sans ennui, n'écrivant jamais, lisant parfois quelques pages de Montaigne », et dans celle du 10 juin à Jean-Baptistin Baille : « j'ai fait grande provision de philosophie ; je lis et relis Montaigne, homme de grand sens ». É. ZOLA, *Correspondance, 1858-1867*, I, dir. Bard H. Bakker, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, Paris, Éditions du Centre national de la Recherche scientifique, 1978, p. 258 et 293. Plus tard, en 1866, il écrira à propos de l'auteur des *Essais* : « c'est un vieil ami. J'ai vécu deux hivers avec lui, ayant son livre pour toute bibliothèque ». É. ZOLA, « Les Moralistes français », *Mes Haines, O. C.*, I, p. 792.

⁵⁶ É. ZOLA, « Le Naturalisme », *Une campagne, O. C.*, XI, p. 756. On pourrait renouveler l'étude avec un autre philosophe : Diderot, baptisé « le véritable aïeul des naturalistes ». Cependant, alors qu'il a lu dans le détail Montaigne, Zola connaît assez mal l'œuvre du philosophe du XVIII^e siècle, si bien qu'Aimé Guedj ne parle pas d'influence, mais plutôt de convergence de deux pensées. Aimé GUEDJ, « Diderot et Zola », *Europe*, n°468-469, 1968, p. 288.

⁵⁷ É. ZOLA, « Lettre du 10 juin 1861 à Jean-Baptistin Baille », *Correspondance 1858-1867, op. cit.*, p. 293.

⁵⁸ É. ZOLA, « Le Naturalisme », *Une campagne, O. C.*, XI, p. 758 ; dans sa correspondance, il précise que l'on trouve en réalité le verbe « naturaliser » chez Montaigne, « Lettre du 4 septembre 1882 à Louis Desprez », *O. C.*, XI, p. 907. Halina Suwala fait, à ce titre, de la lecture de Montaigne une source lointaine du naturalisme zolien. Les considérations suivantes lui sont largement empruntées. Halina SUWALA, *Naissance d'une doctrine. Formation des idées littéraires et esthétiques de Zola (1859-1865)*, Varsovie, 1976, p. 56-63.

⁵⁹ De la même manière, il est loisible de relier l'engouement de Flaubert pour les monstres à la lecture de Montaigne. Jean SEZNEC, « Saint Antoine et les monstres. Essai sur les sources et la signification du fantastique chez Flaubert. », *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 58, n°1, mars 1943, p. 195-196.

⁶⁰ Michel DE MONTAIGNE, *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 691.

l'on ressent devant ce que l'on ne connaît pas vient davantage d'un problème de mœurs et de regards que de nature à proprement parler. Conclusion qui eût justement pu être celle de Zola.

Plus généralement, l'hypothèse d'une lecture décisive de Montaigne serait d'autant plus pertinente que quelques idées maîtresses chères à ce dernier, rappelle Halina Suwala, trouvent un écho particulier chez Zola, telles la soumission à la nature comme à un doux guide pour l'homme, l'unité de la vie et de la mort, l'acceptation de la condition humaine, mais aussi son esthétique de la diversité des coutumes jusque dans les vices⁶¹. Montaigne déclare qu'

« il faut souffrir doucement les loix de nostre condition ; il faut apprendre à souffrir ce qu'on ne peut éviter. Nostre vie est composée, comme l'armonie du monde, de choses contraires, aussi de divers tons, douz et aspres, aigus et plats, mols et graves. Le musicien qui n'en ayeroit que les uns, que voudroit-il dire ? Il faut qu'il s'en sçache servir en commun et les mesler. Et nous aussi bien les biens et les maux, qui sont consubstanciels à nostre vie »⁶².

La vie réside donc dans la diversité la plus complexe ; dans cette diversité il y a de la laideur autant que de la beauté, et il ne faut craindre de parler ni de l'une ni de l'autre. Zola apprécia sans doute cette entente lucide de l'existence.

La lecture de Montaigne, comme le dit Halina Suwala, contribua « à rendre Zola de plus en plus sensible à l'appel du réel ». L'auteur des *Essais* développe une conception très réaliste de l'homme parce qu'il a vu qu'il était un être infiniment variable, et l'on ne s'étonne pas de voir Zola reprendre à son compte le baroque homme ondoyant et divers⁶³ du moraliste pour qualifier Lazare Chanteau, d'abord nommé Albert et censé être « irritable et bon, lâche et courageux, chaste et lubrique, aimant sa femme et la trahissant, allant même un jour jusqu'à la frapper » – ce que Zola appelle « la vraie vie »⁶⁴. Nul doute que pour une étude du monstrueux, fait de mille et une nuances, qui ne demande qu'à être découvert en chacun de nous, une telle référence s'avère essentielle. Montaigne déjà en venait à soupçonner une nature double de l'homme : ce dernier est âme et corps à la fois, saint mais aussi brute⁶⁵. Pour l'exprimer, le moraliste usait de l'antithèse entre l'ange et la bête, antithèse que lui emprunta

⁶¹ Pour une étude détaillée de la position de Montaigne face au monstre, J. CÉARD, *La nature et les prodiges*, *op. cit.*, p. 387-434.

⁶² M. DE MONTAIGNE, *Essais*, *op. cit.*, p. 1067 et 1068.

⁶³ *Ibid.*, p. 13.

⁶⁴ É. ZOLA, *Dossier préparatoire de La Joie de vivre*, BnF, ms. NAF 10311, f°377-378.

⁶⁵ H. SUWALA, *Naissance d'une doctrine*, *op. cit.*, p. 66.

Pascal, puis qui fut reprise par les romantiques⁶⁶, et enfin Zola comme le montre le premier plan de *La Joie de vivre*. Chez Montaigne, il y a déjà de la bête humaine tapie en l'homme, et cela rejoint exactement le reproche que Zola formule à propos de Victor de Laprade dans une lettre de jeunesse : « ne considérant jamais que l'âme, ses poésies ne nous présentent l'homme que comme un ange, ou plutôt elles ne nous présentent jamais l'homme ; il semble ignorer nos passions, nos travers ; en un mot, il n'est pas humain »⁶⁷. Dès lors il faut tout dire, ne rien cacher, sans égards aux convenances, sans fausses pudeurs, avec une approche expérimentale que Montaigne est un des premiers à avoir eu : « les vens que les hommes craignent le plus sont ceux qui les descouvrent. Il faut rebrasser ce sot haillon qui couvre nos mœurs »⁶⁸.

Enfin, à propos de cet appel du réel, citons le chapitre « Sur des vers de Virgile » où il est écrit : « les sciences traictent les choses trop finement, d'une mode trop artificielle et différente à la commune et naturelle. [...] Je ne recognois pas chez Aristote la plus part de mes mouvements ordinaires ; on les a couverts et resvestus d'une autre robbe pour l'usage de l'eschole. Dieu leur doit bien faire ! Si j'estois du métier, je naturaliserais l'art autant comme ils artialisent la nature »⁶⁹. Le passage s'accorde avec le naturel prôné par Zola. La science, aux yeux de Montaigne, n'est pas la vie vraie, banale, de tous les jours ; partant, si on l'applique à notre sujet, ses monstres ne sont pas les monstres du quotidien. Exactement comme le pense l'auteur des *Rougon-Macquart* chez qui, nous allons le revoir, il y a foule de monstres, mais point de tératologie.

À côté de la lecture philosophique d'un Montaigne, des romans eurent sans doute une influence plus forte encore. Si les auteurs réalistes s'intéressèrent de si près aux monstres et autres créatures étranges ou fantastiques⁷⁰, ils héritèrent certainement cet engouement du romantisme. Le romantisme, en effet, à feuilleter ses œuvres les plus célèbres, a fait son bonheur des êtres anormaux en tous genres et l'on ne compte plus, parmi les seuls écrivains français, les difformes Quasimodo, les cruels Han d'Islande, les fantastiques Vénus d'Ille ou

⁶⁶ L'image de la bête sera détaillée ultérieurement. Philippe Hamon revient dans son commentaire de *La Bête humaine* sur l'emploi de l'expression « bête humaine » chez Victor Hugo comme chez d'autres auteurs du XIX^e siècle. P. HAMON, *La Bête humaine d'Émile Zola*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1994, p. 93-95.

⁶⁷ É. ZOLA, « Lettre du 22 avril 1861 à Jean-Baptistin Baille », *Correspondance, O. C.*, I, p. 176.

⁶⁸ M. DE MONTAIGNE, *Essais, op. cit.*, p.823-824.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 852. C'est ce passage qui est justement cité dans la lettre à Louis Desprez du 4 septembre 1882 pour justifier de l'emploi du verbe « naturaliser » chez Montaigne. Voir l'entrée « Montaigne », René-Pierre COLIN, *Dictionnaire du naturalisme*, Tusson, Éditions du Lérot, 2012, p. 362.

⁷⁰ Jean-Luc STEINMETZ, *La littérature fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1993, p. 84-85. On peut se souvenir par exemple du titre évocateur de G. DE MAUPASSANT, « La Mère aux monstres », *Contes et nouvelles*, I, *op. cit.*, p. 842-847. À ce sujet, on lira avec profit les thèses d'Alice LARRIVAUD-DE WOLF, *Le primitif dans l'œuvre de Maupassant*. Th. doct. : littérature du XIX^e siècle, thèse de l'Université Paris-IV Sorbonne, 2011, et de Valérie ROUX, *Le rêve dans l'œuvre de J.-K. Huysmans*. Th. doct. : littérature du XIX^e siècle, thèse de l'Université Lyon II, 2012, p. 489-504.

les inidentifiables et confuses Mademoiselle de Maupin. Il y eut donc un engouement pour le monstre dès le début du XIX^e siècle, et les auteurs des générations à venir suivirent le traitement initié par les romantiques ou se positionnèrent contre. Zola, lui, s'il ne reprend pas le fantastique initié par un Mérimée ou un Gautier en leur temps⁷¹, s'interroge par exemple, comme Musset dans *Lorenzaccio*, sur l'assassin, le tyran, le monstre vivant parmi les hommes, et reprend également l'ambiguïté générique de l'androgynisme romantique. Il goûte aussi le souffle épique hugolien qui voit s'affronter le héros et le monstre. Ici prend place la mythologie zolienne : la lutte des personnages contre une entité aux forces décuplées telle que les halles, les grands magasins, la mine ou les forges, cette lutte où les monstres machines ont remplacé les monstres physiologiques, où le héros subit une crise conduisant à son bannissement⁷², est un moyen de renouveler de façon moderne ce combat tout en retrouvant le face-à-face épique traditionnel.

L'influence de Victor Hugo mérite particulièrement d'être décryptée, et celle de ses « figures amies dont nos têtes et nos âmes sont pleines »⁷³. De fait, le souvenir de ses créatures monstrueuses, au premier rang desquelles le sonneur de Notre-Dame, traverse l'œuvre de Zola dont l'admiration le dispute à la révolte et, comme l'a montré Marie-Sophie Armstrong, on peut par exemple voir en Quasimodo l'origine de la bosse du personnage de Logre dans *Le Ventre de Paris* ou du boitement de La Teuse dans *La Faute de l'abbé Mouret*⁷⁴. Zola reprend pour beaucoup la physiologie des monstres hugoliens en leur

⁷¹ Plus exactement, le roman naturaliste, et le roman zolien notamment, développe un intertexte très divers qui englobe parfois la littérature fantastique au même titre que merveilleuse par le truchement de références aux contes de fée, aux hagiographies, aux légendes et mythes dans lesquels le monstre a d'ailleurs traditionnellement sa place. Cela ne constitue pas l'essentiel de l'œuvre de Zola, mais mérite d'être souligné dès à présent. P. HAMON, *Le personnel du roman*, op. cit., p. 44-45.

⁷² Qui est en effet le héros du *Ventre de Paris*, de *Germinal*, de *La Joie de vivre* ? Assurément Florent, Étienne, Lazare en sont de piètres représentants. É. ZOLA, *Dossier préparatoire de La Joie de vivre*, op. cit., f°380 : « faire de lui l'homme et non le héros » et *Deux définitions du roman*, O. C., II, p. 511 : « le premier homme qui passe est un héros suffisant » ; Jean KAEMPFER, *Émile Zola, d'un naturalisme pervers*, Paris, José Corti, 1989, p. 111. À travers cette « crise » du héros, il y a cependant évolution du monstre. Le monstre n'est plus l'être abominable qui s'oppose nécessairement au héros. L'antagonisme, s'il peut demeurer, peut aussi bien s'estomper à mesure que la figure du héros s'affaiblit et le monstre en vient à n'être plus qu'une allégorie ou bien parfois à se confondre carrément avec le « héros », tout du moins avec le personnage principal. M. ASSILA, « Le monstre à visage humain », art. cit., p. 12.

⁷³ Ainsi s'exprime Zola pour qualifier les personnages les plus populaires de Hugo. É. ZOLA, « *Les Travailleurs de la mer* », *Livres d'aujourd'hui et de demain*, O. C., II, p. 519. Zola a par ailleurs écrit un compte-rendu de lecture de *L'Homme qui rit* dans lequel il a retenu son attention envers les enfants vendus aux comprachicos qui « leur apprenaient des tours, des grimaces, les rendaient louches, bossus ou boiteux, les changeaient en singes savants ». Il qualifie par ailleurs ces enfants de petits monstres. É. ZOLA, « *L'Homme qui rit* », *Livres d'aujourd'hui et de demain*, O. C., III, p. 580 et 606. Sur Zola, Hugo et le monstre, mentionnons dès à présent et une fois pour toutes le travail d'Élisabeth LALOY, *Problématique de la tératologie dans l'œuvre romanesque de Victor Hugo et Émile Zola*, maîtrise de lettres modernes, dir. Jean Borie, université d'Orléans, 1977-1978.

⁷⁴ Marie-Sophie ARMSTRONG, « Variations "quasimodiennes" dans *Les Rougon-Macquart* », CN, n°78, 2004, p. 265-281. Cet article, très dense et très lumineux, dépasse par ailleurs le simple traitement du monstrueux chez les deux auteurs et souligne par exemple le souvenir de Quasimodo dans d'autres passages plus inattendus de

conférant cependant une explication moins fantaisiste et plus scientifique, son but étant de s'éloigner de l'empreinte du romantisme. Une forme de monstruosité, courante chez Hugo, absente chez Zola, en fait les frais de manière éclairante : le nanisme. Il n'y a pas de Han d'Islande ou de Triboulet chez le romancier naturaliste, alors même que les nains étaient encore considérés comme possiblement monstrueux à la fin du XIX^e siècle⁷⁵. Zola s'en explique clairement dans l'ébauche du *Ventre de Paris* : « il me faudrait dans l'œuvre un personnage épisodique, qui fût le Quasimodo des Halles. Je ne prendrai pas le nain romantique, mais le jeune garçon réaliste »⁷⁶. À ses yeux, le nain était donc considéré par trop « romantique » pour être repris par un auteur naturaliste, et de fait il n'apparaît pas aux côtés des autres monstres.

Mais au-delà de la seule physiologie, le monstre chez Hugo est, ainsi que déjà vu chez Montaigne, un être double, une *natura duplex*, qu'il soit tiraillé entre son physique et ses sentiments à l'instar de Quasimodo ou de Gwynplaine, ou entre son rôle social et son caractère véritable à l'instar du bagnard Jean Valjean. À propos du bossu de Notre-Dame notamment, Zola y voit bien ce condensé du dualisme hugolien : « celui-là est la quintessence des idées du poète », souligne-t-il, « [j]e me plais à voir dans Quasimodo le romantisme lui-même, l'introduction du monstre ayant le cœur d'un ange, une violente antithèse entre le corps et l'âme, l'allégorie même du grotesque uni au sublime »⁷⁷. Zola a certes pris ses distances avec ce dualisme qu'il juge devoir être bien plus nuancé⁷⁸, mais il en reste des traces dans son œuvre où évoluent des monstres dissimulés ou simplement doubles, partagés entre leur corps et leur âme. Ne pouvant pas ou ne voulant pas tout à fait l'évacuer de ses propres romans⁷⁹, on peut à son tour en déceler des réminiscences chez lui : très généralement, la

Zola tels que celui où Granoux sonne les cloches de la cathédrale de Plassans dans *La Fortune des Rougon*, le duel des forgerons Bec-Salé, dit Boit-sans-Soif, et Goujet dans *L'Assommoir* ou encore le jeu de balançoire d'Hélène dans *Une page d'amour*. L'auteur y voit tantôt le reflet d'un duel métalittéraire entre Zola et Hugo, tantôt au contraire l'hommage du premier au second.

⁷⁵ J. VALLÈS, *La Rue*, op. cit., p. 727-728 : « j'aime peu les nains. Ce sont, pour la plupart, de petits monstres d'ivrognerie, de vanité, d'envie [...]. Ils sont presque tous ainsi, malicieux, cruels. Leur intelligence, d'ailleurs, est vive. Ce sont des têtes bizarres, mais non vides, et dans ces coffres mal taillés, la volonté est plantée comme un clou. [...] Je n'ai connu, comme naines, que de vieilles quinquagénaires dont la misère faisait pitié et dont la laideur faisait mal, ou des enfants qui ressemblaient à des singes ».

⁷⁶ É. ZOLA, *Dossier préparatoire du Ventre de Paris*, Paris, BnF, ms. NAF 10338, f°62r.

⁷⁷ É. ZOLA, « Victor Hugo », *Nos Auteurs dramatiques*, O. C., X, p. 262.

⁷⁸ « Diviser le sujet ; avoir un monstre d'un côté, et un ange de l'autre ; battre des ailes dans le ciel, et rêver encore en s'enfonçant dans la terre : rien n'est plus anti-scientifique, rien ne conduit davantage à toutes les erreurs, sous prétexte d'aller à la vérité. » Plus loin, Victor Hugo « a horreur de la nature, du commun ; dès qu'il la prend entre ses doigts puissants, il se hâte de la déformer pour lui donner ce qu'il appelle de l'accent, et quel accent ! Ses personnages ne sont plus que des monstres et des anges. Quand il parle d'un crapaud, il lui met une auréole de soleil. Voilà qui n'est pas commun. » *Ibid.*, p. 266 et 270.

⁷⁹ Zola a bien conscience de ses difficultés à se démarquer du romantisme dont sa plume reste pétrie : « j'ai grand-peur d'avoir trop trempé, pour ma part, dans la mixture romantique ; je suis né trop tôt. Si j'ai parfois des

femme, Nana en tête, souffre ce traitement ; autrement, Marjolin, par exemple, est beau comme un ange, mais d'une force herculéenne et d'une bestialité brutale qui confine au crétinisme, ce qui ne l'empêche pas d'être naïvement amoureux de Lisa Macquart ; Florent et Cabuche sont des monstres sociaux, créés par le pouvoir de la rumeur, non des monstres naturels, et leur gentillesse spontanée sera finalement ignorée de la société des tribunaux. Ce dernier cas montre que Zola comme Hugo s'intéresse aux apparences et aux prises de l'individu avec la foule, et que chez Hugo comme chez Zola le monstre, supposé ou effectif, suscite bien souvent de la pitié plus que de la terreur. Enfin de Hugo, on retiendra l'*ananké* qui fait des hommes des monstres et s'apparente au déterminisme héréditaire et à la dégénérescence chers à Zola et à sa propre conception de la fatalité.

Pour prolonger ces considérations, comparons quelques pages de Hugo à d'autres passages de Zola, en commençant par la présentation du monstre hugolien par excellence, Quasimodo, et de celui qui eût pu en être le descendant littéraire, Marjolin, mais n'en est qu'une lointaine réminiscence⁸⁰. À partir du projet de Zola de faire de Jacques – ainsi est d'abord nommé Marjolin dans le dossier préparatoire – « le dieu, le Quasimodo de la Halle », étudions leur origine, leur physique et leur caractère, et ce dès l'ébauche du roman. Dans celle-là en effet, Zola projette de faire du futur Marjolin un simple employé, le fils d'une marchande de poissons, un collègue du prochain Florent⁸¹, puis choisit d'en faire un orphelin riche ayant une tante et une cousine pour toute famille⁸², avant d'opter, sans doute rattrapé par la figure de Quasimodo, pour l'enfant abandonné et recueilli. Quasimodo fut trouvé sur le bois de lit du parvis de Notre-Dame par des femmes qui le qualifièrent tout de suite de monstre et parlèrent de le brûler vif⁸³ ; Marjolin fut trouvé dans un autre lieu religieux du Paris médiéval, l'ancien cimetière des Innocents, devenu marché, où il fut au contraire nourri et rassuré par les femmes de la Halle. Mais alors que Quasimodo prend le nom du dimanche de son abandon – nom qui d'ailleurs suggère qu'il n'est qu'un quasi-homme –, Marjolin, lui, porte un nom désignant autrefois un jeune homme galant selon le *Trésor de la Langue française*. C'est dire si l'un et l'autre ont un physique et une histoire à venir *a priori*

colères contre le romantisme, c'est que je le hais pour toute la fausse éducation littéraire qu'il m'a donnée. J'en suis, et j'en enrage » (*RE*, p. 445).

⁸⁰ Par la comparaison des titres respectifs – *Notre-Dame de Paris* et *Le Ventre de Paris* – on connaît la filiation thématique des deux œuvres. Cette filiation se retrouve pour d'autres romans où apparaît le monstre. En 1889, Zola confie avoir pensé au titre *L'Homme qui tue* pour *La Bête humaine*. Ce titre, qui n'apparaît pourtant pas dans la liste du dossier préparatoire, est significatif en ce qu'il rappelle *L'Homme qui rit* – d'ailleurs apprécié de Zola : il aurait alors remplacé le monstre physique de Hugo par un monstre moral autrement plus sombre.

⁸¹ É. ZOLA, *Dossier préparatoire du Ventre de Paris*, *op. cit.*, f°64r.

⁸² *Ibid.*, f°70r.

⁸³ Pour toutes les indications suivantes sur Quasimodo, Victor HUGO, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 139-163.

nettement différents, et si la monstruosité de Marjolin peut paraître limitée. Quoique tous deux soient des forces de la nature, l'un est laid, surtout du fait de son visage – un œil, une bouche, des dents, se plaît à souligner Hugo –, et se trouve incapable de parler et d'entendre ; l'autre est adorable, avec ses boucles blondes et ses joues roses qui font même craquer la sérieuse Lisa, mais surtout, l'intelligence nulle, il ne vit que par les sens (VP, p. 374). Dans ce changement radical de physique, il faut certainement voir la volonté de Zola de s'éloigner du monstre romantique, trop grotesque et peu vraisemblable⁸⁴.

Pourtant il ne faudrait pas conclure à une opposition diamétrale. Zola garde bien en tête le modèle hugolien⁸⁵. Les deux personnages continuent à avoir plus de points communs qu'il n'y paraît, et Marjolin reflète une lente évolution, un travail remanié de la figure de Quasimodo. Enfants du pavé, ils hantent tous deux un espace clos où ils cherchent cependant la liberté des hauteurs – espace avec lequel ils en viennent à se confondre, qu'il soit cathédrale gothique ou cathédrale moderne : « il sera le dieu de la Halle, écrit Zola à propos de son personnage, il en connaîtra les coins les plus caché [sic], en aura fait son domaine, sa chose ; il y goûtera des joies particulières et profondes, fera corps avec elle, l'expliquera sans cesse par ses courses à travers les pavillons ; il y demeurera, n'en sortira jamais, en sera le génie familier »⁸⁶. Tous deux sont des êtres monstrueux vivant en symbiose avec un monstre d'architecture plus grand qu'eux. Chez Marjolin, l'idiotie a remplacé la violence sommaire du monstre romantique dont il reste cependant une trace dans sa brutalité amoureuse envers Lisa et sa promptitude à saigner les pigeons à la chaîne. En revanche tous deux sont ravalés au rang de bête par plus malin qu'eux : Quasimodo est comme le chien de Frolo, Cadine appelle Marjolin sa grosse bête (VP, p. 367). Dans les deux cas il y a animalisation du personnage dont la communication reste rudimentaire. Enfin les deux figures ont les mêmes fonctions liées à leur marginalité extraordinaire : par leur capacité hors norme à grimper là où nul autre ne va, ils permettent une description des sommets de leur cathédrale respective et des toits de Paris ; par leur même éveil à la sensualité, ils permettent la constitution de triangles amoureux – avec Esmeralda et bel et bien avec Lisa Macquart, même si c'est Cadine qui est appelée bohémienne noire du pavé (VP, p. 373)⁸⁷.

⁸⁴ Zola prétend sans doute aussi s'éloigner du morbide réaliste en imaginant un garçon respirant la santé. Chantal PIERRE-GNASSOUNOU, *Le signe et la consigne. Essai sur la genèse de l'œuvre en régime naturaliste. Zola*, dir. P. HAMON, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », p. 192.

⁸⁵ Auguste DEZALAY, « Ceci dira cela. Remarques sur les antécédents du *Ventre de Paris* », CN, n°58, 1984, p. 33-42. L'auteur voit dans *Le Ventre de Paris* un roman tout entier écrit à la lumière de *Notre-Dame de Paris*.

⁸⁶ É. ZOLA, *Dossier préparatoire du Ventre de Paris*, op. cit., f°62r.

⁸⁷ Le fait de dévier l'amour de Marjolin de cette bohémienne noire vers la propre et respectable Lisa est encore une manière de se démarquer de Hugo, tout en le prenant pour modèle.

Autrement dit, la variation d'un personnage modèle à un autre est révélatrice ici de l'influence romantique et de la mise à distance de Zola dans le traitement des monstres. Dans *Le Ventre de Paris*, Marjolin a perdu ce qui faisait de Quasimodo borgne, bossu, boiteux et sourd un monstre trop flagrant, trop romantique, à savoir son extrême laideur physique, mélange de handicap, de difformité, d'excès et de manque, et n'a gardé de son lointain ancêtre que des nuances, des sortes de réminiscences monstrueuses. De fait, on ne saurait dire que Marjolin est un monstre, mais sa force brutale, sa sauvagerie, son crétinisme sont autant d'anomalies, d'écarts par rapport aux autres habitants des Halles et lui confèrent dès lors des allures monstrueuses beaucoup moins fantaisistes et plus proches de la vérité⁸⁸. De même que Zola ne présente pas d'homme supérieur, il n'y aura pas non plus de monstre supérieur. L'auteur réagit à la littérature de ses prédécesseurs et le monstre participe pleinement de sa réaction de rejet, parce qu'il est un terrain d'expression privilégié du romantisme, notamment du grotesque hugolien. Alors que Hugo procédait enfin à coup de pathétique, chez Zola c'est le réalisme qui empêche d'avoir peur du monstre, tandis qu'une impression commune de malaise subsiste.

Cette distanciation du modèle hugolien peut aussi s'effectuer dans l'autre sens : là où Hugo ne forgeait pas un personnage monstrueux, son avatar zolien en gagne des aspects. Depuis 1862, le personnage de Gavroche était trop célèbre pour ne pas y songer aussitôt quand un écrivain campait un enfant prolétaire⁸⁹. De fait, Jeanlin, dans *Germinal*, rappelle étrangement son cousin hugolien. Tous deux enfants de la misère, mais non pas orphelins, ils évoluent chacun en solitaire, traînent à leur suite une bande d'enfants, vivent de débrouille dans des cachettes secrètes, qu'il s'agisse de l'éléphant de la Bastille ou du tunnel de Réquillart. Pourtant, loin de Gavroche et d'une mort héroïque sur les barricades, Zola ajoute à son personnage des traits qu'il nous faudra étudier plus en détails : le vice sexuel, trop précoce à cet âge, le vol, le sadisme qui lui fait jeter des pierres sur la lapine Pologne, la végétation sourde du crime qui lui fait assassiner un soldat par pur acte gratuit, le tout résumé dans

⁸⁸ Par ce même souci de vérité peut-on s'expliquer la rareté extrême du mot « monstre » dans un roman d'inspiration populaire comme *Les Mystères de Marseille*. Le monstre réaliste n'aura rien à voir avec celui du feuilleton, et comme par un fait exprès la seule occurrence du terme dans ce roman désigne « les amours monstrueuses » d'un abbé et d'une femme de peu de vertu – thème zolien naturaliste promis à un brillant avenir. É. ZOLA, *Les Mystères de Marseille, O. C.*, II, p. 286. Enfin peut-on rapprocher de cet idéal réaliste l'absence chez Zola d'individu à deux têtes ou de jumeau parasite dont la moitié du corps émergerait du sternum de son frère – pour ne citer que des exemples évidents. Ces monstruosité, trop complexes, trop flagrantes, auraient certainement échappé à la banalité du quotidien des personnages et occulté le reste de l'œuvre à laquelle ils auraient appartenu.

⁸⁹ A. DEZALAY, dans « Lecture du génie. Génie de la lecture : *Germinal* et *Les Misérables* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°3, 1985, p. 435-447, défend l'idée que *Germinal* fut écrit dans une référence implicite mais constante aux *Misérables* de Hugo.

l'apparence simiesque de son visage⁹⁰. Aussi le traitement est-il ici inverse de celui de Marjolin : sans faire de Jeanlin un monstre, Zola lui confère cependant un comportement par certains côtés monstrueux, se voulant sans doute plus proche de la réalité de la misère et de la délinquance qui l'accompagne que le martyr idéalisé de Hugo.

Un dernier exemple, simplement mentionné, serait celui plus radical encore de la pieuvre des *Travailleurs de la mer*⁹¹. Dans les deux romans de Zola traitant du monde de la mer – *Le Ventre de Paris*, *La Joie de vivre* – aucun animal ni autre forme de vie ne vient remplacer ce monstre affronté par Gilliatt, alors même qu'en 1866 Zola prétendait connaître « des rochers bizarres et monstrueux » du littoral de la Manche, parlait des « formes monstrueuses des arbres » et souhaitait que Victor Hugo en fasse usage dans son ouvrage :

« la nuit, lorsque la lune éclaire la lande déserte, une angoisse d'épouvante vous prend à la gorge et au cœur. Je ne connais rien de plus sinistre que cette mer de sable aux vagues immobiles, pleine d'ombres et de clartés ; sur l'horizon clair se détachent les énormes pierres du temple, et une sorte d'horreur sainte vous pénètre et vous secoue. Je souhaite que Victor Hugo ait placé là l'une de ces scènes grandes et terribles, comme il en a déjà écrit. On ne saurait choisir un décor plus effrayant et d'une mélancolie plus lugubre »⁹².

On sent ici le jeune Zola encore épris de romantisme, mais le monstre marin restera lettre morte dans ses œuvres postérieures.

Plus précisément, dans le premier des deux romans cités de l'écrivain naturaliste, les monstres marins sont significativement réduits à un grouillement de crabes rongant un homme déjà mort dans le récit lointain de l'évasion de Florent. Le nombre a remplacé l'énormité, le grignotage lent la lutte et la prédation immédiate. Puis, d'autres travailleurs ont remplacé ceux qui partent en mer pêcher le poisson : ceux qui le vendent au cœur de la capitale. Dès lors, la monstruosité dangereuse des fonds marins se résume à un étal de noms d'animaux où se retrouve le catalogue des espèces du roman de Hugo et où seuls les

⁹⁰ Un détail est ici frappant : juste avant sa mort on voit Gavroche vider la giberne ou la cartouchière des cadavres qui l'entourent « comme un singe ouvre une noix ». Or, quand Étienne et le lecteur de *Germinal* voient Jeanlin pour la dernière fois, celui-ci est occupé à casser les blocs de houille pour les débarrasser des fragments de schiste et lève « son museau de singe, aux oreilles écartées, aux petits yeux verdâtres » (*G*, p. 551). Les deux personnages sont confondus dans leurs mêmes gestes et leur même apparence. V. HUGO, *Les Misérables*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 1240.

⁹¹ Sur ce sujet, Stéphanie BOULARD, « Lettres capitales – Du monstre dans *Les Travailleurs de la mer* de Victor Hugo », *Histoires de monstres*, *op. cit.*, p. 79-111. Zola lui-même, dans le compte-rendu du roman de Victor Hugo, qualifie l'animal de monstre : « la pieuvre, tel est le nom du monstre, va tuer celui que la tempête a épargné. [...] Mais Gilliatt tue le monstre comme il a vaincu les flots ». É. ZOLA, « *Les Travailleurs de la mer* », *Livres d'aujourd'hui et de demain*, O. C., II, p. 525.

⁹² *Ibid.*, p. 519-520.

inoffensifs chiens de mer conservent encore une connotation romantique : « les chiens de mer, horribles, avec leurs têtes rondes, leurs bouches largement fendues d'idoles chinoises, leurs courtes ailes de chauve-souris charnues, monstres qui doivent garder de leurs abois les trésors des grottes marines » (*VP*, p. 318)⁹³. Après un personnage ayant gagné en monstrueux et accru la gravité du déterminisme social (Jeanlin), un autre étant resté monstrueux, mais de manière moderne et réaliste (Marjolin), le monstre hugolien a cette fois-ci purement et simplement disparu, n'apparaissant qu'au détour d'un étal et d'une page du roman⁹⁴.

Notons enfin que les romantiques ne sont pas les seuls à traiter du monstre dans la littérature du siècle. L'autre influence littéraire qui vient à l'esprit et que Zola oppose d'ailleurs volontiers au romantisme, est celle des romans réalistes. À la différence des romantiques, leurs auteurs ont notamment pour trait commun de présenter des pathologies précises dans leurs œuvres. Ainsi, loin du monstre romantique noir, débridé, fantaisiste, le monstre réaliste puise bien souvent son essence dans la pathologie, plus précisément dans la pathologie banale. Il y a toujours effroi et pitié, mais le monstre est cette fois-ci plausible, voire courant, à l'instar des nombreux cas présentés dans le seul roman *Bouvard et Pécuchet*, et l'on pourrait retrouver dans telle ou telle page de Flaubert de nombreux passages cliniques éveillant un rapprochement avec l'œuvre de Zola⁹⁵.

Il est utile enfin, en préambule à notre étude, d'analyser l'apport d'un dernier auteur essentiel pour mieux comprendre l'écriture du monstre : Darwin⁹⁶. Les grands voyageurs représentent une autre source de Zola – peut-être moins fermé aux voyages qu'on a pu le dire⁹⁷ – comme de nombreux écrivains de son époque. On en trouve sans doute un souvenir chez Cazenove, le médecin de *La Joie de vivre*, qui a fait marine pour passer sa vie à soigner les épidémies de bord et les maladies monstrueuses des tropiques et cite l'éléphantiasis de Cayenne et les piqûres de serpents de l'Inde (*JV*, p. 94). Pour aller plus loin, on peut dire que

⁹³ Sous l'appellation de chiens de mer se regroupent toutes sortes de squales (B). Cette allusion aux grottes marines fait songer à des passages des *Travailleurs de la mer* comme à d'autres textes romantiques, tels que le poème « El Desdichado » de Nerval.

⁹⁴ On pourrait ainsi dire du monstre romantique ce que Flaubert dit, à travers un poncif, des monstres en général : « monstres. On n'en voit plus ». Gustave FLAUBERT, *Dictionnaire des idées reçues*, *Œuvres*, II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, p. 1018.

⁹⁵ J.-L. CABANÈS, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Paris, Klincksieck, 1991. Cette thèse sera longuement citée dans la première partie de notre travail. Jean-Louis Cabanès rappelle d'ailleurs, p. 9, que Brunetière faisait remonter l'intérêt du roman naturaliste pour le corps ignoble à l'œuvre de Flaubert.

⁹⁶ N'oublions pas que le nom de Zola figure dans les dictionnaires du darwinisme. Patrick TORT, entrée « Zola », *Dictionnaire du darwinisme et de l'évolution*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, vol. 3, p. 4740-4760.

⁹⁷ Telle est l'hypothèse que nous avons proposée dans un article intitulé « Émile Zola : *homo viator* à la force de la plume », *O Imaginário das viagens (Literatura, Cinema, Banda Desenhada)*, dir. Maria Cristina Daniel ÁLVARES, Ana Lúcia Amaral CURADO, Sérgio Paulo Guimarães DE SOUSA, Braga, Humus éditeur, coll. « Coleção Hespérides », 2014, p. 209-220.

l'influence de ces voyageurs est même constamment implicite en ce qu'elle concerne un siècle tout entier et pas le seul naturalisme ni l'œuvre de Zola. En effet, les récits des grands explorateurs, mais aussi des scientifiques qui les accompagnaient dans leur périple ont eu une influence considérable sur la littérature du XIX^e siècle⁹⁸ : les naturalistes voyageurs, au premier rang desquels Darwin et son voyage sur le *Beagle*, ont fourni des éléments narratifs à la littérature, mais aussi, par leur description de végétations édéniques ou infernales, ils ont enrichi l'imaginaire européen d'un thème dont le succès ne s'est pas démenti au cours des décennies. Les *terrae incognitae* ont été une source d'inspiration inépuisable.

Si l'on se penche plus précisément sur Darwin, on s'apercevra tout d'abord que son nom est très peu cité dans les œuvres de Zola : Lazare, Étienne, Maurice seulement en parlent dans *La Joie de vivre*, *Germinal*, *La Débâcle*. Mais cette rareté apparente des occurrences peut cacher une réelle importance ; chez Zola, en effet, comme le rappelle Philippe Hamon, les autres auteurs et les autres œuvres sont souvent cités sous la forme de simples allusions plutôt que de citations, alors que le contexte intellectuel que leur mention fait naître est bel et bien présent et sert même à la construction des personnages⁹⁹. Ainsi de Renan, de Marx, de George Sand ; ainsi sans doute de Darwin.

« La citation d'un livre, ou des opinions d'un personnage sur un personnage d'auteur cité [ici Darwin], ou un personnage de livre, permet également à Zola de "poser" un important indice signalétique de l'appartenance idéologique de son personnage. [...] C'est là une façon indirecte mais efficace de dépeindre le personnage, de le "classer" par rapport aux autres dans un espace culturel et social qui lui soit propre, de proposer le dictionnaire des idées reçues d'un personnage ou d'une classe sociale. »¹⁰⁰

À propos de Darwin, nous rappellerons aussi que, s'il est difficile de déterminer précisément si Zola l'a lu, il a sans doute eu connaissance de ses travaux, fût-ce par l'intermédiaire de Haeckel et Déjerine¹⁰¹, et il en a retenu, dans une grille de lecture biologique, économique et politique du monde, quelques thèmes dont il faudra se souvenir pour une étude des monstres : la sélection naturelle (*G*, p. 551), la question de l'hérédité et du

⁹⁸ Jean-Marc DROUIN, « De Linné à Darwin : les voyageurs naturalistes », *Éléments d'histoire des sciences*, dir. Michel Serres, Paris, Bordas, coll. « Les Référents », 2003, p. 485 et A. PAGÈS, *Le naturalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2001, p. 28.

⁹⁹ P. HAMON, *Le personnel du roman*, op. cit., p. 39-40.

¹⁰⁰ *Idem*.

¹⁰¹ J.-L. CABANÈS, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes*, op. cit., p. 411.

milieu, la lutte pour la vie¹⁰² illustrée par la théorie des « maigres » et des « gras » dans *Le Ventre de Paris*¹⁰³. La vie est une lutte pour survivre dans laquelle les plus gros sont victorieux. De là à faire des plus gras des bourgeois ventrus, et donc des plus forts, il n'y a qu'un pas¹⁰⁴. Mais à l'image d'Étienne Lantier qui cite Darwin dans *Germinal*¹⁰⁵, il s'agit de mentions vagues et lointaines qui ne prouvent pas que Zola ait bien lu le naturaliste anglais et qui symboliquement mènent droit à la catastrophe.

Seul le docteur Pascal semble avoir approfondi les études de Darwin (*DP*, p. 390), qui voit, dès *La Fortune des Rougon*, « avec l'intérêt d'un naturaliste », une ménagerie dans le salon de sa mère (*FR*, p. 94) et se fait le vulgarisateur du darwinisme dans ses comparaisons animales dépréciatives. Un autre personnage, significativement, le lit mal et tombe dans une dérive pernicieuse : c'est Maurice, dans *La Débâcle*, dont la pensée débouche sur un évolutionnisme forcené et une justification de la guerre¹⁰⁶. Le darwinisme sert ainsi à la construction du personnage :

« Maurice était pour la guerre, la croyait inévitable, nécessaire à l'existence même des nations. Cela s'imposait à lui, depuis qu'il se donnait aux idées évolutives, à toute cette théorie de l'évolution qui passionnait dès lors la jeunesse lettrée. Est-ce que la vie n'est pas une guerre de chaque seconde ? Est-ce que la condition même de la nature n'est pas le combat continu, la victoire du plus digne, la force entretenue et renouvelée par l'action, la vie renaissant toujours jeune de la mort ? » (*D*, p. 25)

Cette vision évolutionniste de la guerre est certes réaliste et justifie les possibles monstruosité de la lutte, comme le rappelle Michel Serres à propos des dernières pages de *La Débâcle* :

« ce ne sera jamais plus Bonaparte, ni Alexandre, ni Arès, ni Hercule, ni les dieux iraniens. Aucun fantasme de la guerre, nul rite, nulle religion. Mais la vision vraie. Vision vraie de la guerre, épisode fatal des luttes pour la vie, combat vital atroce qu'il faut accepter d'un cœur grave, d'un esprit résigné. Liquidation totale des légendes, la parole à la science. La parole qui court à travers

¹⁰² Yves CHEVREL, *Le naturalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1982, p. 35.

¹⁰³ Dans *Germinal*, c'est aussi la lecture de Darwin qui entraîne une semblable lutte. Plus généralement, on précisera aussi que toutes les métaphores de la dévoration participent à la diffusion implicite d'un darwinisme social. C'est le cas par exemple dans *Au Bonheur des dames*. J.-L. CABANÈS, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes*, op. cit., p. 546 et 787.

¹⁰⁴ Marie SCARPA, *Le carnaval des Halles. Une ethnocritique du Ventre de Paris de Zola*, Paris, CNRS Éditions, coll. « CNRS littérature », 2000, p. 42-43.

¹⁰⁵ Étienne « en avait lu des fragments, résumés et vulgarisés dans un volume à cinq sous » (*G*, p. 508).

¹⁰⁶ J.-L. CABANÈS, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes*, op. cit., p. 542.

le dernier récit est celle de Darwin. Maurice est son porte-parole : le cite, le résume, et le voit s'accomplir. Ce n'est pas Bismarck ou le roi de Prusse qui gagne la campagne. C'est Darwin qui gagne la guerre. L'évolutionnisme liquide le naturalisme. L'histoire naturelle ne connaît qu'une loi nécessaire : la lutte pour la vie. Et l'histoire sociale s'ensuit. Le récit se tait, la légende est morte. On liquide les mythes au désastre dernier. La littérature est au bout du théâtre des illusions. Reste la science, Darwin, et la parole est au Docteur »¹⁰⁷.

Mais ce darwinisme sans fin et sans issue autre qu'une boucherie a aussi quelque chose de faussé et se trouve conséquemment concurrencé par d'autres valeurs versant déjà dans la morale et non plus dans la science :

« si Marx ne prend pas la parole, Darwin la conserve-t-il ? Ce n'est pas sûr car la logique en jeu ne sert qu'en fin de compte, et pour de tout autres raisons, à l'espèce vivante et à sa renaissance. Aucun des processus décrits n'est traductible de ou dans la langue évolutive. Quel est donc le statut global de cet organon ? La réponse ne fait aucun doute : il est fondateur de la religion. De toute religion en général. Pour stabiliser la débâcle, au bout de l'enchaînement destructeur, déchaîné par le meurtre, infiniment réitéré des frères, le récit devant l'Écriture. La Bible apparaît »¹⁰⁸.

On comprend donc que les sources de Zola sont multiples et diverses, et qu'elles font aussi appel aux théories et aux savoirs scientifiques les plus modernes de son temps. La science évoluant en profondeur en cette fin du XIX^e siècle, Zola s'intéresse à ces changements. Sa théorie de la littérature, ses projets d'écriture en sont influencés, ainsi que sa vision des monstres, qu'ils soient humains ou d'une autre espèce.

Monstres et naturalisme : le projet de Zola

Le naturalisme tire lui aussi une partie de son origine de la science. Avant d'être repris par Zola en 1868, il concerne à vrai dire plusieurs domaines et courants de pensée révélateurs pour une étude du monstre et du monstrueux. En histoire naturelle, la figure du naturaliste renvoie au scientifique étudiant la nature. En philosophie, et ce dès le XVIII^e siècle, le naturalisme désigne une doctrine selon laquelle rien n'existe en-dehors de la nature et qui récuse par là même toute explication métaphysique. En art, il est une façon de rechercher

¹⁰⁷ Michel SERRES, *Feux et signaux de brume, Zola*, Paris, Grasset et Fasquelle, coll. « Figures », 1975, p. 316.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 322. Cette référence à la Bible au moment de la débâcle sera évoquée en deuxième partie de notre étude.

l'imitation exacte de la vie, sous tous ses modes et tous ses degrés¹⁰⁹. Trois personnages : le savant, le philosophe, le peintre ; trois ambitions : étudier la vie, tout dire, être au plus près de la vérité. On perçoit déjà, en ce qui concerne l'étude du monstre, l'importance du naturalisme que Zola réinvestira en littérature. Le monstre sera chez lui l'objet d'études proches de celles des sciences, il sera la preuve que même la laideur, l'anomalie, l'exception font toujours partie de la nature et montrera que l'art peut et doit englober toute la création naturelle. Éclairons successivement ces trois points à l'aune du projet de Zola.

Il y a toujours eu une interrelation, plus fréquente qu'on ne le pense, entre science et littérature, parce que toutes deux veulent décoder le grand texte du monde. Zola, en particulier, n'est pas un lecteur professionnel d'ouvrages scientifiques, mais reste néanmoins chevronné. Il a lu Claude Bernard, Brown-Séguard, Prosper Lucas, sûrement Weismann et Darwin¹¹⁰ et, selon Michel Serres, il fut même en avance sur certains professeurs du Muséum d'Histoire Naturelle de son temps. Le maître de Médan affirmait volontiers que le naturalisme était le mouvement même de son siècle, parce que la littérature devait évoluer conjointement aux autres évolutions de l'esprit humain (*RE*, p. 333)¹¹¹. La deuxième moitié du XIX^e siècle est en effet une époque de découvertes techniques et scientifiques dont les lettres doivent témoigner. C'est aussi, et surtout, une ère de communication rapide des idées et des nouvelles, entre autres grâce au chemin de fer. Yves Chevrel cite justement l'exemple de Darwin dont les idées se répandent à grande vitesse sur le continent européen¹¹². Si Zola le cite dans *Le Roman expérimental* et dans *Germinal* (*G*, p. 508 et 551), c'est parce que la littérature est inséparable du progrès humain.

Cependant Zola ne fait pas œuvre de scientifique, mais de romancier¹¹³. Le naturalisme est avant tout un art dont le but est d'atteindre au plus haut degré de mimétisme de la vie¹¹⁴, si bien que le roman présente, dès le début de la carrière de Zola, une fonction double : il est à la fois œuvre d'art et moyen de connaissance. « En tant qu'œuvre d'art, il est avant tout la manifestation d'une personnalité, et plus il est personnel, et plus il est grand. En tant que moyen de connaissance, il doit s'attacher à décrire exactement le monde contemporain,

¹⁰⁹ A. PAGÈS, *Le naturalisme*, *op. cit.*, p. 26-27.

¹¹⁰ Certaines lectures scientifiques de Zola seront abordées plus loin, à propos de la physiologie du monstrueux.

¹¹¹ Y. CHEVREL, *Le naturalisme*, *op. cit.*, p. 33. Sur les rapports du naturalisme zolien avec le modèle scientifique, Jean ROSTAND, « Zola et la science », *Présence de Zola*, Paris, Fasquelle, 1953, p. 153-157.

¹¹² Y. CHEVREL, *Le naturalisme*, *op. cit.*, p. 34-35.

¹¹³ « Nous ne sommes ni des chimistes, ni des physiologistes ; nous sommes simplement des romanciers qui nous appuyons sur les sciences » (*RE*, p. 340) ; « je ne suis pas un savant, je ne suis pas un historien, je suis un romancier. » É. ZOLA, « Les Droits du romancier », *Nouvelle Campagne*, O. C., XVII, p. 440.

¹¹⁴ Kelly BENOUDIS BASILIO, *Le mécanique et le vivant : la métonymie chez Zola*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1993, p. 52.

apporter une notation quasi-scientifique du réel considéré dans toute sa complexité »¹¹⁵. Aussi l'auteur réclame-t-il les mêmes droits que le scientifique à fouiller la nature humaine, à y descendre toujours plus bas, à en sonder toutes les plaies :

« il ne va jamais jusqu'à assimiler le travail du romancier à celui du savant. [...] Le médecin devient un modèle pour le romancier, un médecin dont le regard pénètre au-delà des apparences, voit ce qui se passe à l'intérieur des corps, enregistre et série les symptômes en clinicien, suit l'évolution de la maladie, diagnostique et pronostique. Le docteur Pascal est un double du romancier, le double le plus achevé »¹¹⁶.

Mais le docteur n'est pas un romancier pour autant ; il y a similitude, non identité entre les deux. Dans leur étude des passions et leur peinture des mœurs, les naturalistes sont des romanciers qui s'appuient sur la science, mais n'en font pas, se contentant d'emprunter à celle-là une méthode et surtout des certitudes et une caution de sérieux¹¹⁷ : le monstre et le monstrueux en seront de bonnes illustrations, car si « l'artiste du Moyen Âge représentait des monstres imaginaires, le savant du XIX^e siècle prétend fabriquer des monstres réels »¹¹⁸. Aussi Zola se démarque-t-il des mensonges et des superstitions et traite-t-il du monstre comme d'un objet rationnel. Les écrivains naturalistes se livrent volontiers à une entreprise de « désillusionnement » de la nature¹¹⁹ et Yves Chevrel écrit à leur sujet :

« ils veulent démonter les mécanismes, faire comprendre, empêcher de croire à la fatalité. L'illusion, c'est l'ignorance, et les naturalistes sont convaincus qu'il n'existe pas de forces, agissant sur l'homme, qu'on ne puisse maîtriser, c'est-à-dire, avant tout, distinguer et identifier. Il s'agit bien d'une entreprise analogue à une démarche scientifique. [...] La littérature n'a plus pour objet de décrire le combat de l'homme contre des forces transcendantes, mais de démêler les composantes de ces forces qui ont perdu, ou qui devront perdre, tout mystère ».

¹¹⁵ H. SUWALA, *Naissance d'une doctrine*, *op. cit.*, p. 153.

¹¹⁶ Colette BECKER, *Émile Zola*, Paris, Hachette supérieur, coll. « Portraits littéraires », 1993, p. 52.

¹¹⁷ J. KAEMPFER, *Émile Zola, d'un naturalisme pervers*, *op. cit.*, p. 44. Cette caution de sérieux explique d'ailleurs l'éloignement du monstre romantique déjà évoqué. Dans un ordre plus général, le monstre biologique inspire toujours sans donner jamais une parfaite copie. G. LASCAULT, *Le monstre dans l'art occidental*, *op. cit.*, p. 205-206.

¹¹⁸ G. CANGUILHEM, « La monstruosité et le monstrueux », *La connaissance de la vie*, *op. cit.*, p. 180.

¹¹⁹ Y. CHEVREL, *Le naturalisme*, *op. cit.*, p. 62-64. On se référera aussi à Jean-Jacques COURTINE, « Le désenchantement des monstres », préface au livre d'Ernest MARTIN, *Histoire des monstres depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, Paris, Jérôme Millon, coll. « Mémoires de corps », 2002.

On retrouve là le refus de Zola d'une trop grande monstruosité. Le naturalisme ne veut plus d'extraordinaire, mais cherche simplement à pointer ce qui dans l'ordinaire de la vie est susceptible de retenir l'attention¹²⁰.

À rebours, si Zola ne cherche pas à écrire un traité, mais s'en inspire quand il écrit un roman, il peut tout aussi bien prendre ses distances avec le modèle scientifique, par exemple dès le début du cycle des *Trois Villes*¹²¹. Surtout, c'est dans cet idéal qu'il ne définit pas le monstre, mais qu'il décide d'en prendre toutes les acceptions, en élargissant considérablement par là même le champ d'application. Il semble avoir bien vu que nommer une chose et la définir sont deux actions très différentes et qu'il vaut parfois mieux se limiter à la première. Autrement dit, le monstre chez lui n'est pas forcément l'objet d'une tératologie, c'est-à-dire d'une science, mais fait simplement partie du monde observé dans la lunette du romancier.

Ainsi s'explique-t-on que le mot « tératologie » n'apparaît jamais sous sa plume ; cela ne signifie pas que les monstres imaginés par l'auteur ne rejoignent pas parfois les cas scientifiques de tératologie, mais plutôt qu'ils ne sont pas nécessairement considérés comme tels par l'auteur. La science reste un modèle, sans pour autant être la voie strictement suivie par l'écrivain. Zola n'emploie pas les mots « tératologie », « anomalie », « anormal »¹²², il ne distingue pas non plus les monstruosité des demi-monstruosité ou anomalies complexes, ni ne parle des cas, découvertes ou classements scientifiques qui s'y rattachent. Cela ne pouvait à vrai dire entrer dans son projet d'écriture. D'une part, un lexique tératologique précis, qu'il eût désigné une pathologie ou une déformation quelconque, semblait peu naturel dans le cadre d'un récit¹²³. Il renvoyait sans doute à un aspect trop technique du monstre, pas assez vulgarisateur pour jouir d'un grand impact sur le lecteur¹²⁴. D'autre part, il ne faut pas oublier qu'au XIX^e siècle, nombre de grands savants dénoncés justement par Larousse, n'employaient

¹²⁰ Y. CHEVREL, *Le naturalisme*, op. cit., p. 134.

¹²¹ Michel GOSME, « Le nouveau statut de la science dans *Les Trois Villes* », *CN*, n°74, 2000, p. 223-236.

¹²² Ces mots sont pourtant bien référencés chez Larousse et quelqu'un comme Geoffroy Saint-Hilaire les utilise. Mais ce n'est pas parce qu'ils n'apparaissent pas que Zola les ignore. On se souviendra par ailleurs de la définition donnée par Foucault de l'anormal comme « un monstre quotidien, un monstre banalisé [...] quelque chose comme un monstre pâle », Michel FOUCAULT, *Les anormaux, cours au Collège de France, 1974-1975*, Paris, Gallimard – Le Seuil, coll. « Hautes études », 1999, p. 53.

¹²³ K. BENOUDIS BASILIO, *Le mécanique et le vivant*, op. cit. À plusieurs reprises, l'auteur y défend l'idée d'une primauté du récit sur tout autre discours : il importe dans l'esthétique zolienne que les explications encyclopédiques se coulent tout naturellement dans le moule du récit, sans pause aucune, pour qu'il demeure fluide et imite le déroulement même de la vie.

¹²⁴ Ce qui ne veut pas dire que Zola ne nourrit pas un idéal encyclopédique exhaustif pour d'autres sujets que le monstre, ce que démontrent évidemment tous ses dossiers préparatoires. En ce qui concerne ces termes, on pourrait considérer qu'ils sont des mots témoins, des mots inscrits dans la mémoire de Zola, qu'il connaît et utilise dans ses études, mais dont il ne se sert pas ou très peu au final dans ses romans. A. PAGÈS, « Les mots témoins », *Émile Zola, Mémoire et sensation*, dir. Véronique Cnockaert, Montréal, XYZ éditeur, 2008.

pas un vocabulaire rigoureusement scientifique à la manière de Geoffroy Saint-Hilaire¹²⁵, et continuaient d'employer des mots qui, s'ils n'étaient pas forcément inadéquats¹²⁶, demeuraient bien vagues, comme « bizarre » par exemple¹²⁷.

Si la méthode d'observation est la même que celle d'un savant, en revanche nulle nomenclature ni vocabulaire rigoureux appliqué aux monstres dans les *Rougon-Macquart*. La langue courante suffit à expliquer ce qu'étudie la tératologie, permettant une démocratisation en sus. Zola, occupé jour après jour à déchiffrer le monde, ne veut pas écrire un traité des monstres comme Geoffroy Saint-Hilaire, mais simplement les inclure, à leur juste mesure, dans sa présentation exhaustive de la vie¹²⁸.

Celle-ci se justifie par l'idée, héritée de Diderot, que tout appartient à la nature, ce qui ne l'empêche pas d'être multiple ni ne la contraint à se réduire à des lois uniformes. La nature des naturalistes, « c'est d'abord la vie conçue comme jaillissement spontané, comme irruption, désordre, violence, comme infraction à toute règle »¹²⁹. Dans le naturalisme zolien, même s'il peut revêtir certains aspects fantastiques, le monstre, soit l'être le plus extraordinaire, le plus hors normes, n'est pas surnaturel ni merveilleux, mais prend pleine place dans le règne de la vie. Il n'est pas un être contre nature parce qu'il n'y a justement pas d'être en-dehors d'elle, ni une erreur de celle-là qui lui serait antagoniste et échapperait à sa logique. Comme le rappelle en effet Michel Foucault, « le monstre est, en quelque sorte, la forme spontanée, brutale, mais par conséquent la forme naturelle de la contre-nature. C'est le modèle grossissant, la forme déployée par les jeux de la nature elle-même de toutes les petites irrégularités possibles »¹³⁰. Il n'est pas non plus une manifestation unique, voulue par Dieu ou une autre puissance supérieure, parmi d'autres *mirabilia*. Animé de conceptions matérialistes, Zola récuse la métaphysique – au premier rang la métaphysique hugolienne – comme les prodiges, et par là même l'intervention de Dieu : « les naturalistes reprennent l'étude de la

¹²⁵ Larousse précise aussi que ces auteurs sont moins portés par un véritable intérêt scientifique que par une curiosité et un goût pour la nouveauté devant le spectacle de nouvelles anomalies.

¹²⁶ Jean-Louis FISCHER, « Des mots et des monstres : réflexions sur le vocabulaire de la tératologie », *Documents pour l'histoire du vocabulaire scientifique*, n°8, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, Institut de la langue française, 1986, p. 43.

¹²⁷ Étienne Geoffroy Saint-Hilaire, lui-même, père d'Isidore emploie parfois les expressions de « bizarre » ou de « surprenant » pour qualifier les individus qu'il étudie. « On ne se débarrasse pas facilement d'un vocabulaire usité pendant plusieurs siècles. Même si le monstre devient le quotidien du savant, cela ne supprime pas la surprise que l'homme éprouve toujours devant lui », écrit J.-L. FISCHER, *ibid.*, p. 10. Cela dit, pour être tout à fait complet, le même Isidore Geoffroy Saint-Hilaire rappelle que par un heureux hasard, l'emploi du mot « monstre » dans la langue courante se rapproche de celui issu de sa taxinomie tératologique réservant l'appellation de monstruosité aux anomalies les plus graves. B. CUNY-LE CALLET, *Rome et ses monstres*, *op. cit.*, p. 15.

¹²⁸ La description exhaustive de la réalité apparaît comme l'une des caractéristiques du roman réaliste zolien. P. HAMON, *Le personnel du roman*, *op. cit.*, p. 29.

¹²⁹ A. GUEDJ, « Diderot et Zola », *art. cit.*, p. 289.

¹³⁰ M. FOUCAULT, *Les anormaux*, *op. cit.*, p. 52.

nature aux sources mêmes, remplacent l'homme métaphysique par l'homme physiologique, et ne le séparent plus du milieu qui le détermine »¹³¹. Dans *Mon Voyage à Lourdes* par exemple, il affirme ainsi son scepticisme vis-à-vis des miracles du nouveau sanctuaire : « si ces visions d'une fillette nerveuse ont fait pousser une ville du sol, ont fait pleuvoir des millions, ont amené des peuples, c'est qu'elles répondaient à l'immense besoin de merveilleux qui nous dévore, à la nécessité pour nous d'être trompés et consolés », écrit-il avec lucidité¹³². La citation ne concerne pas les monstres, mais pourrait tout aussi bien s'appliquer à eux, plus exactement aux explications surnaturelles qu'on leur confère volontiers.

Qu'il soit le résultat d'un bégaiement, d'une erreur de la nature ou au contraire qu'il reflète la logique même de la vie, le monstre n'est donc pas opposé aux lois naturelles, il n'est pas en-dehors, mais simplement différent, plus choquant que ce qu'on a l'habitude de voir. Dès lors sa violence, même consubstantielle, est toute relative. On retrouve là l'importance du regard, l'importance des habitudes, des coutumes et des conclusions proches de celles d'un Montaigne en son temps.

Dès lors, si même le monstre fait entièrement partie de la vie, il s'agira de tout dire de cette dernière, que ce soit sous l'aspect d'un règne naturel ou celui de la société des hommes. Dans l'œuvre de Zola tout a droit de cité¹³³. L'œuvre se veut le panorama d'un monde à une époque donnée : comme Balzac avait traité de la France de la Restauration, Zola présente la France de la deuxième moitié du XIX^e siècle. On sait que, dès le premier plan des *Rougon-Macquart*, il imagina une description exhaustive de la société du Second Empire, incluant les scélérats et même les marginaux que représentaient à ses yeux le prêtre, l'artiste ou l'assassin¹³⁴. Les créatures monstrueuses, humaines ou non, évoluent aussi quelque part dans ces marges, et Zola ne craint pas de les faire vivre littérairement. Yannick Lemarié a analysé l'irruption de ces monstres chez Zola et Mirbeau, irruption qu'il met en parallèle avec les lumières de la science triomphante à cette époque. Les monstres

« entrent dans la littérature du XIX^e siècle parce qu'ils appartiennent à cette part d'humanité que la science dorénavant reconnaît, étudie, voire, dans le pire des cas, expose. [Zola et Mirbeau] savent que toute explication anthropologique et toute *histoire naturelle d'une famille*, qu'elles aient leur origine dans la science expérimentale, dans la religion ou les gnoses, seront réductrices si elles ne tiennent pas compte des marginaux ou laissent de côté des hommes et des femmes, qui, en dépit de leur prétendue anormalité, appartiennent au genre humain. Bref, le contrefait est la preuve vivante

¹³¹ É. ZOLA, « Le Naturalisme », *Une campagne*, O. C., XI, p. 756.

¹³² É. ZOLA, *Mon Voyage à Lourdes*, O. C., XVI, p. 793.

¹³³ P. HAMON, *Le personnel du roman*, op. cit., p. 31.

¹³⁴ A. PAGÈS et O. MORGAN, *Guide Émile Zola*, op. cit., p. 223.

que le roman ne se limite pas à la norme [...] et que les deux romanciers veulent affronter *toute* la réalité, refusant par conséquent de barder “de fer les urinoirs” ou de créer “des refuges blindés aux amours monstrueuses, lorsque nos pères innocemment se soulageaient en plein soleil” »¹³⁵.

Comme le proclame Zola dès le début de sa carrière, « la vie, c’est le laid »¹³⁶, il faut « aller du connu à l’inconnu, pour nous rendre maître de la nature » (*RE*, p. 335). « Tout est à étudier, voilà la vérité » (*Ibid.*, p. 444) ; ainsi que l’assume à son tour Pascal Rougon, il faut « tâcher de tout connaître, et surtout ne pas perdre la tête avec ce qu’on ne connaît pas » (*DP*, p. 384). Cet idéal vaut autant pour le médecin que pour son double : le romancier¹³⁷. La vie grouille de nouveautés qui échappent aux différents classements et qu’on ne peut que cataloguer¹³⁸ ; la société dans laquelle vit Zola a changé : dans ses moments de progrès, elle ne cache plus nécessairement ses monstruosité, mais tente d’y remédier, tout du moins d’apprendre à vivre avec, et la littérature témoigne de ce changement de conception. L’écrivain semble même mettre un point d’honneur à dénicher les monstruosité secrètes, les créatures dont on tait l’existence pour les mettre au grand jour. « De fait, dans n’importe quelle région, dans n’importe quelle classe sociale, dans n’importe quelle famille, il est habituel de voir le bossu caché, l’estropié stigmatisé, les fous et les avortons renvoyés dans leur chambre ou chassés du logis. Ainsi Saturnin, le “grand garçon de vingt-cinq ans” des Jossierand, “dégingandé, aux yeux étranges” est-il placé sans ménagement “à l’asile des Moulineaux” »¹³⁹. Zola refuse cet éloignement des monstres loin des yeux du lecteur, et son réalisme passe aussi par l’exposition de ces êtres dégénérés et étranges. Car exposer le monstrueux, mettre ses tares secrètes en évidence, c’est déjà lui enlever son caractère obscur, avant de l’exorciser par les voies de la science, de l’éducation, des valeurs intellectuelles en général.

Dès lors il s’agit de tout dire et de toutes les manières. Tandis que le monstre dépend du système de référence auquel il appartient, qu’un monstre physique n’a rien à voir avec un monstre moral, qu’un monstre mythologique n’est pas un objet d’étude de la tératologie, la

¹³⁵ Yannick LEMARIÉ, « Faits et contrefaits, la monstruosité physique chez Mirbeau et Zola », *Recherches sur l’imaginaire*, n° 31, Presses de l’université d’Angers, 2005, p. 5. La fin est une citation de « La Littérature obscène » (*RE*, p. 487).

¹³⁶ É. ZOLA, *La Laide*, O. C., I, p. 565. Si, dans cette pièce de jeunesse, le personnage de Ferdinand n’exprime assurément pas les positions de l’auteur et rejette la laideur de la vie, se concentrant sur la beauté morte des œuvres d’art du passé, on peut considérer que Zola en a rapidement pris le contre-pied pour revendiquer justement cette vilénie du quotidien.

¹³⁷ Axel PREISS, « Pascal, ou la biodicée médicale », *CN*, n°57, 1983, p. 116-131 où l’analogie entre le personnage de Pascal et son créateur est longuement démontrée.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 117-118 et 121.

¹³⁹ Y. LEMARIÉ, « Faits et contrefaits, la monstruosité physique chez Mirbeau et Zola », *art. cit.*, p. 8.

particularité de la littérature, et d'une œuvre comme celle de Zola, sera de regrouper justement en son sein tous les systèmes de référence : scientifique, esthétique, moral, avec leur cortège de mythologie, de fantastique, de religieux, de peinture des mœurs et de cas de médecine.

Si les monstres appartiennent à la nature, voire témoignent de sa puissance créatrice, à quoi bon les cacher ? Pourquoi tenter de les corriger ? Il suffit plus humblement de témoigner de leur existence. C'est la révélation que fait encore une fois le docteur Pascal dans les bras de Clotilde :

« corriger la nature, intervenir, la modifier et la contrarier dans son but, est-ce une besogne louable ? Guérir, retarder la mort de l'être pour son agrément personnel, le prolonger pour le dommage de l'espèce sans doute, n'est-ce pas défaire ce que veut faire la nature ? Et rêver une humanité plus saine, plus forte, modelée sur notre idée de la santé et de la force, en avons-nous le droit ? Qu'allons-nous faire là, de quoi allons-nous nous mêler dans ce labeur de la vie, dont les moyens et le but nous sont inconnus ? Peut-être tout est-il bien. Peut-être risquons-nous de tuer l'amour, le génie, la vie elle-même... [...] Je finis par croire qu'il est plus grand et plus sain de laisser l'évolution s'accomplir » (*DP*, p. 482).

Dès lors le rôle du médecin n'est plus que de laisser opérer en nous le principe vital et de nous faire aimer la vie. Il en va de même envers l'homme en tant qu'animal social quand l'auteur « accepte au fond que la société ne soit composée que de monstres, viables ou pas, mais dont la diversité sauve le monde et le fait avancer, malgré tous les grincements de machine, malgré toutes les scléroses de l'organisme. [...] Les aberrations, les folies, les angoisses, tout a une raison, le réel a toujours raison »¹⁴⁰. Il suffit de connaître le monde et de comprendre sa cohérence pour l'aimer ; un tel processus passe par une quête et des découvertes scientifiques.

Tout montrer, soit, mais dans quel but ? Pour guérir les maux dont l'homme et la société sont malades. Si exaltante qu'elle soit, l'époque reste celle d'un détraquement généralisé. Il ne faut donc pas, en l'affirmant, l'accepter aveuglément et fermer les yeux sur les symptômes de cette maladie qui risque de devenir mortelle si l'on s'obstine à la passer sous silence. Il faut au contraire, sans pudeur ni crainte, mettre à nu les vices, fouiller les plaies saignantes, étudier toutes les manifestations du mal pour en découvrir l'origine et pour en trouver le remède. Il s'agit, tout en sachant que le présent annonce un avenir meilleur, d'accepter ses plaies en

¹⁴⁰ A. PREISS, « Pascal, ou la biodicée médicale », *art. cit.*, p. 127-128.

toute lucidité et de se pencher dessus sans dégoût, comme un médecin qui examinerait un malade ou un anatomiste qui dissèquerait un cadavre.

Partant, se pencher sur la réalité, voir le monde tel qu'il est réellement, c'est là le sens même de la recherche scientifique et de l'écriture naturaliste qui voit dans la science une éthique de vie : « le mouvement et le Bien, puisque cette physique est aussi une morale, c'est donc à chaque fois de découvrir l'altérité, d'agiter les eaux dormantes, d'aller à contre-courant, d'être un gêneur, un destructeur de clichés, un empêchement de bêtifier en rond »¹⁴¹. Le monstre est celui qui permet à l'écrivain de briser les tabous, de troubler les certitudes et d'aller vers plus de vérité.

Problématique

Au vu des occurrences aussi diverses que fréquentes du monstrueux et des manières multiples de l'exprimer chez Zola – synonymes, connotations, sémantismes vagues –, au vu de la distinction pratique établie entre le monstre et le monstrueux – le monstre étant celui dont la monstruosité est inscrite dans sa nature, à la différence du monstrueux –, au vu enfin du projet littéraire de l'écrivain se constituant par opposition ou prolongement des auteurs qui l'ont précédé – tout dire avec exhaustivité sur un modèle positiviste –, il s'agira tout d'abord de montrer, à travers la physiologie, la morale et l'esthétique, que la présence du monstrueux déborde largement celle du monstre chez l'auteur. À l'instar de ce qu'écrivait Flaubert dans son *Dictionnaire des idées reçues*, savoir que les monstres, il n'y en a plus ou très peu, c'est un monstrueux diffus, plus complexe, plus pervers aussi, qui tend à le remplacer et à toucher possiblement tout le monde, êtres et choses. Ce qui est en accord avec le projet poétique de faire du « commun », du « mesuré » ; mais ce qui ne va pas sans problème dans une œuvre qui se réclame de l'impersonnel et de l'objectivité puisque présenter davantage des faits ou personnages monstrueux que des monstres clairement identifiés revient à biaiser le monde par son regard. Notre hypothèse est que rarement chez Zola, on a de monstres à proprement parler, mais plutôt une monstruosité vague, indéfinie, qui repose sur du monstrueux, c'est-à-dire un jugement de valeurs de la part de l'écrivain.

Ensuite de quoi, il faudra démontrer que non seulement le monstrueux est un thème central de l'œuvre de Zola – ce qui est aisé à reconnaître du fait de son omniprésence –, mais qu'il donne aussi toute sa cohérence au projet de l'auteur et à sa mise en application. Parce

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 123.

que le monstrueux est un défi à l'imagination, au sens, à la logique, à la parole, s'intéresser à lui revient en effet à s'intéresser aux limitations d'un discours (limites du sujet, limites de l'homme, de la nature, de la vie) et d'une écriture (limites de la capacité à tout dire). Paradoxalement le monstrueux constitue la meilleure forme pour éprouver ces limites, car il concourt à épuiser le monde et sa réalité. Par lui, Zola conserve sa poétique du « moyen », du « non-extraordinaire ». Mais par lui aussi, il pousse son discours à l'hyperbole, sûr ainsi de peindre le monde avec exhaustivité, par amour de la vérité, sans se restreindre devant ce qui est laid, choquant ou désagréable. En énonçant le pire, il prouve qu'il peut tout dire et qu'il dit tout. Qui peut raconter le plus a déjà murmuré le moins¹⁴².

« L'ambition de tout dire, pour se donner à reconnaître, doit prendre le visage d'une anti-thématique déplaisante : le banal se ramasse et s'exemplifie pédagogiquement dans le monstrueux ; *pars pro toto*, et provision sur le Tout à dire, le monstrueux constitue la forme hyperbolique du réel ; il est sa meilleure preuve. Ainsi, la solution la plus élégante du vrai en littérature, c'est encore la tétatologie...

Voici bien le paradoxe : pour signifier l'insignifiance de la vie quotidienne – tel est son but – la poétique “réaliste” est contrainte à la fuite en avant et à la surenchère. Lorsqu'elle veut dire autre chose, elle doit en dire plus : pour exprimer l'inexprimable, il lui faut d'abord *impressionner* en révélant l'inexprimé de la littérature. C'est donc en excédant la littérature que le “réalisme” zolien se prouve qu'il manque à celle-ci. “Il y a un fond de bête humaine chez tous” [...] : cet axiome anthropologique sera délégué dans toutes les œuvres naturalistes (et en particulier dans le cycle des *Rougon-Macquart*) pour y témoigner, par une “substance du contenu” tétatologique, que la “forme de l'expression” des documents humains est elle aussi hors nature – hors nature littéraire.

Dire le moins par le plus ; incarner, pour être certain que le lecteur en sera durablement hanté, l'effet de vie dans des emblèmes excessifs : la maladie, le détraquement, la bête humaine. »¹⁴³

Paradoxe donc que pour exprimer jusqu'aux détails les plus négligeables de l'existence, la poétique réaliste est contrainte à la surenchère. Ce faisant, plus encore que le monstre trop restrictif qui pointe des êtres d'exception, somme toute trop rares, le monstrueux, lui, généralisé, participe de cette exhaustivité puisqu'il ne se limite pas à une nature, mais est susceptible de s'appliquer à pléthore de nuances dans les affects, les physiques, les comportements des êtres vivants. Si le monstre est une forme privilégiée pour tout dire et être au plus proche de la vérité, le monstrueux, avec les tonalités les plus subtiles que le mot et ses

¹⁴² Épuiser l'exhaustivité du monde par la monstruosité n'empêche pas de parler d'anomalies moins conséquentes pour autant.

¹⁴³ J. KAEMPFER, *D'un naturalisme pervers*, op. cit., p. 217-218.

équivalents véhiculent, n'en apparaît pas moins comme une forme supérieure, totalisante, pour arriver aux mêmes fins. Il nous faudra le mettre en lumière.

Le corpus retenu

L'œuvre de Zola est immense, aussi diverse qu'abondante. Dès lors, la question du corpus retenu s'impose. Notre prédilection ira certes au roman, genre polymorphe par excellence où le projet de tout dire, même ce qui est à la limite du dicible, peut s'appliquer aisément : si les *Rougon-Macquart* forment encore l'essentiel des œuvres étudiées, nous ne pourrions pas ne pas lire avec profit les romans des deux autres cycles des *Trois Villes* et des *Quatre Évangiles*, ainsi que d'autres plus mineurs comme *Thérèse Raquin* ou *Madeleine Férat*. Non seulement l'attrait pour le monstrueux ne s'y dément pas, mais même ils offrent des cas tératologiques particulièrement intéressants. Plus encore, c'est ce réseau d'occurrences d'un roman à l'autre qu'il nous paraît opportun de mettre en évidence pour mieux saisir l'aspect fédérateur du monstrueux dans l'œuvre de l'auteur. À ne citer que quelques exemples, comment ne pas voir, à travers d'autres problématiques il est vrai, le large panel de pathologies présentées dans *Lourdes* comme le prolongement des souffrances des personnages de *La Joie de vivre* ? Comment étudier l'accouchement inquiétant et lugubre d'Adèle dans *Pot-Bouille* sans se rappeler celui fantasmée du personnage éponyme de *Thérèse Raquin*, la théorie de l'imprégnation de *Madeleine Férat* ou les naissances avortées, viciées ou au contraire saines de *Fécondité* ?

Plus précisément, on remarque l'évolution des thèses de l'auteur d'un roman à l'autre. Cette évolution est essentielle en ce qu'elle montre non seulement que le monstrueux reste une thématique centrale du corpus, mais même qu'il habite la pensée de l'écrivain, est travaillé par lui et subit le contrecoup de ses changements de projets et de stratégies d'écriture. Dans les *Rougon-Macquart*, c'est la problématique de la dégénérescence qui prédomine d'un roman à l'autre, ce qui explique l'importance des monstruosité ; en revanche, tel n'est plus le cas dans les autres cycles, notamment les *Quatre Évangiles*, dont la thèse consistant à voir la fécondité comme une richesse est beaucoup plus positive. Il en va ainsi de la descendance des personnages : on note, et ce dès *Le Docteur Pascal* puis la fin des *Trois Villes*, un intérêt croissant porté à la famille nombreuse, saine et heureuse qui contraste avec les caractères stériles et les liens de parenté morbides qui pouvaient exister auparavant : la famille fondée par Jean Macquart et Mélanie Vial se libère ainsi des tares héréditaires des ancêtres, la fécondité des Froment, à défaut d'être maîtrisée, semble toujours voulue, à

l'exemple du personnage de Mathieu, et Zola ne semble plus reprendre, comme il en allait par exemple des Maheu dans *Germinal*, l'idée d'une fécondité débridée qui crée parfois des monstres. C'est aussi le cas des cultures. Une simple comparaison entre la Guyane et l'Afrique telles qu'elles sont présentées dans *Le Ventre de Paris* et *Fécondité* permet de s'en apercevoir : dans le premier roman, les contrées lointaines d'Amazonie sont monstrueuses et mortifères, tandis que dans l'autre le climat humide du Niger favorise des cultures extraordinaires et les richesses futures de la nouvelle France (*F*, p. 387-389)¹⁴⁴.

Cependant, aussi grande que soit l'importance du roman, une étude complète du monstrueux zolien ne pourra faire l'économie des autres genres abordés par l'auteur. Parce que l'œuvre de Zola est le plus souvent cohérente, mais parfois aussi hétérogène, voire en contradiction, il s'agira de relire ponctuellement les contes et nouvelles, les pièces de théâtre, les essais, les chroniques et articles du grand écrivain, en ciblant les textes les plus utiles pour éclairer sa conception et son usage du monstrueux. Nous n'oublierons pas jusqu'aux photographies qu'il a réalisées tardivement, mais significativement, nous semble-t-il.

En plus de son évolution, il faudra notamment s'interroger sur les propriétés de chaque genre. Le sort du monstre, du monstrueux n'est évidemment pas le même d'un conte à un roman, à une pièce de théâtre : on ne peut pas envisager de la même manière le géant Sidoine au destin drolatique des *Aventures du grand Sidoine et du petit Médéric* et le colosse Lapouille de *La Débâcle* au sort criminel beaucoup plus tragique. Sa présentation n'est pas la même non plus : quand on dit au théâtre de la laide Francine qu'elle est un monstre, on ne la décrit pas¹⁴⁵, à la différence d'un personnage de roman plus susceptible de bénéficier d'un portrait, même sommaire, au sein de la narration. Si le lecteur de roman se fait une idée précise d'un personnage monstrueux et le voit avec les yeux de l'esprit, celui d'une pièce de théâtre en a une idée plus vague, mais le voit *de visu* se dresser devant lui en cas de représentation. Si l'on se souvient que l'aspect visuel du monstre est primordial à l'origine, si l'on se rappelle également la méticulosité des représentations du théâtre naturaliste, on comprend combien cette propriété du genre théâtral est importante dans notre étude du monstrueux zolien.

Par ailleurs, le changement de genre nécessite des modifications de formats de texte souvent importantes. L'exemple le plus flagrant en est encore le passage du roman aux planches. Alors même que la pièce de théâtre, prémisses ou adaptation d'un roman, permet de

¹⁴⁴ On y évoque « l'autre famille, l'autre peuple issu de leurs flancs, en train de pulluler là-bas, d'une fécondité accrue, dans l'incendie des tropiques ». Même si l'on abordera plus loin l'ambiguïté possible du passage, on se bornera ici à dire que le pullulement, la chaleur de la nature ne renvoient à aucune génération monstrueuse, mais bien à des êtres sains et vigoureux.

¹⁴⁵ É. ZOLA, *La Laide*, O. C., I, p. 551.

souligner la cohérence de l'œuvre de Zola, la mise en scène est vécue comme la naissance de véritables monstres littéraires ainsi que le rappelle l'auteur lui-même à propos de *Thérèse Raquin* :

« le théâtre et le livre ont des conditions d'existence si absolument différentes, que l'écrivain se trouve forcé de pratiquer sur sa propre pensée de véritables amputations, d'en montrer les longueurs et les lacunes, de la brutaliser et de la défigurer pour la faire entrer dans un nouveau monde. C'est le lit de Procuste, le lit de torture, où l'on obtient des monstres à coup de hache »¹⁴⁶.

L'image est saisissante et l'on y reviendra dans le détail. Limitons-nous à dire ici que le monstrueux ne réside plus tant dans le personnage que dans l'œuvre elle-même, et c'est un des sens qu'il nous faudra étudier avec attention.

On pourra enfin s'interroger, en guise d'élargissement, sur le regard porté sur l'œuvre de Zola par ses contemporains, des critiques virulentes de ses confrères aux parodies et caricatures dont il a fait l'objet. L'intérêt de ces dernières est double : non seulement elles indiquent ce qui a pu choquer, paraître comme des monstruosité dans les textes de l'auteur, mais elles fournissent aussi un bon exemple de prolifération monstrueuse, un texte jugé abject donnant naissance à d'autres textes ou dessins à leur tour difformes, repoussants, immoraux et biaisés par le regard. Le *Musée des horreurs* est alors complet ; l'œuvre de Zola n'en est que la première salle dont la lecture donne le droit de visiter, critique après critique, pochade après pochade, l'enfilade de galeries imitatives qui y fait suite.

¹⁴⁶ É. ZOLA, « Préface de *Thérèse Raquin*, drame en quatre actes », *O. C.*, VI, p. 313.

PREMIÈRE PARTIE

BIOLOGIE DU MONSTRUEUX

—

LA NATURE ET LE CORPS

Avant tout discours éthique ou esthétique, le monstrueux peut être envisagé d'un point de vue physiologique. Or, dans les premières pages du *Roman expérimental*, Zola décrit ce qu'il considère être le principe du roman naturaliste :

« posséder le mécanisme des phénomènes chez l'homme, montrer les rouages des manifestations intellectuelles et sensuelles telles que la physiologie nous les expliquera, sous les influences de l'hérédité et des circonstances ambiantes, puis montrer l'homme vivant dans le milieu social qu'il a produit lui-même, qu'il modifie tous les jours, et au sein duquel il éprouve à son tour une transformation continue. Ainsi donc, nous nous appuyons sur la physiologie, nous prenons l'homme isolé des mains du physiologiste, pour continuer la solution du problème et résoudre scientifiquement la question de savoir comment se comportent les hommes, dès qu'ils sont en société » (*RE*, p. 332).

C'est un relais dont parle ici Zola, une sorte de passation du droit d'observation de la vie où le roman, héritant de la physiologie l'étude des mécanismes biologiques de l'homme, peut se tourner résolument vers celle de son comportement en société. Si cette deuxième étape désigne sans aucun doute la peinture de mœurs du roman réaliste, la première – la physiologie – désigne, quant à elle, certes le modèle scientifique d'une méthode applicable à la littérature, mais aussi l'irruption des objets de la science dans le roman naturaliste¹⁴⁷. En

¹⁴⁷ Il est à noter dès maintenant que cette présence même de la physiologie dans le roman a semblé monstrueuse à certains commentateurs de l'époque. Ainsi rappellera-t-on la célèbre critique de Louis Ulbach : « il s'est établi depuis quelques années une école monstrueuse de romanciers qui prétend substituer l'éloquence du charnier à l'éloquence de la chair, qui fait appel aux curiosités les plus chirurgicales, qui groupe les pestiférés pour en admirer les marbrures, qui s'inspire du choléra son maître, et qui fait jaillir du pus de la conscience ». Il est vrai que « dans la littérature dite réaliste ou naturaliste, les thèmes physiologiques ou pathologiques s'imposent de manière quasi obsédante comme figure privilégiée de toutes les déviances, du désordre social, voire de la finitude humaine ». Louis ULBACH, dit FERRAGUS, « La Littérature putride », *Le Figaro*, 23 janvier 1868,

même temps que d'être une manière d'appréhender le monde, la science fournit aussi des cas concrets à l'écrivain. Au premier rang de ceux-là figurent le monstre et le monstrueux.

De fait, la physiologie étant la science des phénomènes généraux de la vie, plus précisément des fonctions et propriétés des organismes vivants humains, végétaux ou animaux (*TLF*), elle est une des disciplines scientifiques les plus à même de contribuer à l'étude de l'homme sur laquelle reste centrée l'œuvre de Zola. Elle en est même le point de départ. Certes nous n'ignorons pas la diversité extrême de ses courants au XIX^e siècle entre vitalisme physiologique, médecine physiologique, physiologie expérimentale, physiognomonie, etc. ni le fait qu'en lien avec des disciplines telles que la psychologie ou la pédagogie, elle sorte même du seul cadre médical pour envahir à leur tour le milieu social et le domaine des sciences morales¹⁴⁸. Mais dans sa définition la plus simple, on peut dire qu'elle étudie les mécanismes et les rouages du corps que l'on pourra ensuite appliquer aux passions humaines. Aussi est-il parfaitement logique de voir de nombreux cas de physiologie apparaître dans les textes de Zola. Le corps vivant y est bel et bien étudié, mais à la lumière de deux influences que rappelle l'auteur du *Roman expérimental* et qui correspondent à deux principes fondateurs de la biologie moderne : l'hérédité et les circonstances ambiantes, la première désignant la transmission aux descendants du type spécifique de l'espèce, ainsi que des caractères de leurs ascendants, les secondes les conditions de vie naturelles, familiales, sociales et culturelles d'un individu.

La physiologie est donc une discipline centrale pour étudier l'œuvre de Zola, et c'est sans doute sous la forme du monstrueux qu'elle s'y révèle avec le plus d'évidence. Le monstrueux, en effet, quand bien même il indiquerait un détraquement, apparaît comme la manière absolue de dire l'importance des mécanismes du corps vivant, la possibilité d'en présenter les fonctionnements et aboutissements les plus extrêmes. La norme y est celle du type spécifique de l'espèce – humaine, animale ou végétale. Tout individu qui s'en écarte davantage que par le fait d'une simple variation présente une anomalie ou, plus encore, une monstruosité. Aussi, afin de mieux comprendre le monstrueux physiologique à l'œuvre chez l'auteur, faudra-t-il nous appesantir sur ces trois principaux axes de réflexion évoqués dans *Le Roman expérimental* – la physiologie à proprement parler, l'hérédité et l'environnement des individus qui, pris à rebours, constitueront autant de moments clefs de notre étude.

p. 1 ; J.-L. CABANÈS, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes*, op. cit., p. 10 pour la citation de Louis Ulbach et p. 12.

¹⁴⁸ Pour une description plus détaillée de ces courants, *ibid.*, p. 33-37.

Plus précisément, il s'agira de traiter ici la physiologie en tâchant de la distinguer – avec toutes les subtilités de lecture que cela implique – du symbole qu'elle peut revêtir et de la métaphore qui peut l'accompagner, mais en la reliant à la psychologie, « même science, selon [l'auteur], qui doit donner l'homme tout entier »¹⁴⁹. Le projet de Zola est un projet de romancier en sorte que sa vision du monstrueux ne considère pas objectivement des cas purement scientifiques, mais traduit un regard porté sur le monde où les monstres à proprement parler sont moins nombreux que le monstrueux. Ainsi l'utilité romanesque de la physiologie, le rôle qu'elle joue dans la construction de mythes zoliens ou dans l'élaboration d'une esthétique feront l'objet d'études dans les deuxième et troisième parties de notre propos, et l'on ne se souciera pas pour l'instant, par exemple, de voir dans la serre de *La Curée* et dans ses plantes monstrueuses un espace vicié de débauche. Enfin, certains aspects considérés comme relevant potentiellement de la physiologie pourront être étudiés dans leurs liens sociaux et moraux ; c'est le cas notamment de la sexualité.

Auparavant seulement, il est bon de rappeler les lectures et connaissances de l'auteur, parce qu'il apparaît comme une constante de sa méthode de compiler nombre de documents, notamment scientifiques, afin de préparer ses romans¹⁵⁰. On émettra d'emblée des réserves d'ordre général. Certes il convient de rappeler, avec Jean-Louis Cabanès, que les liens entre médecine et littérature peuvent demeurer très relatifs¹⁵¹ ; avec Yves Malinas, que Zola eut une documentation somme toute classique et ne connut pas les travaux des spécialistes de la génétique et de l'histologie de son époque qui ne furent révélés au grand public qu'au début du XX^e siècle¹⁵². C'est dire s'il faut recourir à la genèse de l'œuvre avec précaution, sans en attendre nécessairement des révélations lumineuses.

En outre, vouloir dresser une liste exhaustive de ses lectures scientifiques serait tout aussi vain que peu utile dans la mesure où le « lu » de l'auteur le dispute, dans ses brouillons, au

¹⁴⁹ É. ZOLA, « Lettre du 9 février 1884 à Louis Desprez », *Correspondance*, O. C., XII, p. 873.

¹⁵⁰ J.-L. CABANÈS, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes*, op. cit., p. 214 : « la mise en fiche des monographies médicales est donc une pratique qui s'est généralisée, chez les romanciers savants, de Flaubert à Zola ».

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 157.

¹⁵² Yves MALINAS, *Zola et les hérédités imaginaires*, Expansion Scientifique Française, Paris, 1985, p. 216. Voir aussi l'article « Zola, précurseur de la pensée scientifique du XX^e siècle », *CN*, n°40, 1970, p. 108-120, où le même auteur rappelle que si l'on juge souvent médiocres les savoirs de l'auteur, il faut les resituer dans le contexte d'avancée scientifique de l'époque. Il est alors loisible de mettre en avant la finesse des analyses de Zola, notamment dans l'interprétation des faits. Si l'auteur des *Rougon-Macquart* n'est pas à l'abri des inexactitudes et si l'on part du principe que le caractère de la science moderne est de poser plus de questions qu'elle n'en résout, il développe quoi qu'il en soit une philosophie de la connaissance et de la science qui dépasse ces trébuchements possibles et le relie plus directement à nous.

« vu »¹⁵³ et au « déjà su »¹⁵⁴ et où, par ailleurs, certaines notes n'ont pas été retrouvées¹⁵⁵. Dès lors, il est préférable de se concentrer sur quelques titres apparaissant dans les dossiers préparatoires et dont la lecture semble être éclairante pour caractériser le monstrueux tel qu'on le trouve dans son œuvre. On citera d'abord, entre autres ouvrages mentionnés dès les notes générales aux *Rougon-Macquart*, les *Leçons de physiologie expérimentale appliquées à la médecine* de Claude Bernard – sur lequel Zola appuiera plus tard sa démonstration du *Roman expérimental* –, *Leçons* qui ont pu fournir une méthode à propos du déterminisme, de l'indépendance du scientifique par rapport aux dogmes et de la reconnaissance des particularités insolites de la nature¹⁵⁶.

À côté de l'ouvrage de Claude Bernard apparaissent la *Physiologie élémentaire de l'homme* par Jean-Louis Brachet qui a l'intérêt de présenter une classification des anomalies et monstruosité potentiellement utile pour étayer un classement physiologique des personnages zoliens monstrueux¹⁵⁷, l'important *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle* de Prosper Lucas où sont notamment exposés les principes de l'hérédité des anomalies¹⁵⁸, le *Résumé complet de la physiologie de l'homme* par Laurencet qui consacre

¹⁵³ Ainsi par exemple des malades vus à Lourdes. É. ZOLA, *Mon Voyage à Lourdes, O. C.*, XVI. À propos de la goutte dont on aura à parler, on se souviendra également que Tourgueniev, ami de Zola, était atteint de ce mal, ainsi qu'il y est fait allusion dans la correspondance entre les deux hommes. É. ZOLA, « Lettre du 17 août 1874 à Ivan Tourgueniev », *Correspondance, O. C.*, VI, p. 672-673.

¹⁵⁴ A. PAGÈS, *Le signe et la consigne, op. cit.*, p. 62 ; J.-L. CABANÈS, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes, op. cit.*, p. 214 : « la collecte des documents semble titulaire d'une idéologie qui tend à assimiler idéalement le "vu" et le "su" ».

¹⁵⁵ Ainsi le contexte historique, les détails d'une lecture ou la nouvelle d'un fait divers parvenant à l'auteur peuvent avoir eu une incidence et l'on pourrait émettre l'hypothèse, à titre d'exemple, que ce n'est peut-être pas un hasard si l'éléphantiasis apparaît dans l'œuvre de Zola en 1884, l'année même où est présenté à la société pathologique de Londres le fameux Joseph Merrick, surnommé « Elephant Man » (B). Il resterait à voir si Zola a eu connaissance, même fortuitement, du cas de Merrick ou si, au contraire, la mention de l'éléphantiasis est simplement anecdotique. Philippe Hamon souligne un même intérêt de Zola pour l'actualité à l'étranger et indique que l'auteur s'est peut-être souvenu de Jack l'éventreur pour créer son personnage de Jacques Lantier. P. HAMON, *Le signe et la consigne, op. cit.*, p. 16 et 239 ; La Bête humaine d'Émile Zola, *op. cit.*, p. 24-25 ; H. MITTERAND, « Étude de *La Bête humaine* », Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, p. 1716-1717.

¹⁵⁶ É. ZOLA, *Notes préparatoires à la série des Rougon-Macquart, op. cit.*, f°142v. et RE, p. 324 et sq. ; Claude BERNARD, *Leçons de physiologie expérimentale appliquée à la médecine, faite au Collège de France*, Paris, J.-B. Baillière et fils, 1855 et autrement *Introduction à la médecine expérimentale*, Paris, Flammarion, coll. « Champs classiques », 2008, p. 85-86 et 171. Jean Borie écrit, quant à lui, que « Claude Bernard, modèle et inspirateur, est sans doute à la fois le garant d'une attitude d'impartiale observation des phénomènes et le médiateur d'une recherche des causes, d'un plaidoyer pour le corps et pour sa guérison : le parti pris de surface de l'entreprise documentaire recouvre évidemment un drame ». Jean BORIE, *Zola et les mythes ou de la nausée au salut*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Pierres vives », 1971, p. 22.

¹⁵⁷ É. ZOLA, *Notes préparatoires à la série des Rougon-Macquart, op. cit.*, f°142v. ; Jean-Louis BRACHET, *Physiologie élémentaire de l'homme, deuxième édition*, Paris, Germer-Baillière libraire-éditeur, 1855, 2 vol.

¹⁵⁸ É. ZOLA, *Notes préparatoires à la série des Rougon-Macquart, op. cit.*, f°57r à 115r ; l'hérédité des anomalies et monstruosité est mentionnée aux f°66r et 71r ; Prosper LUCAS, *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle dans les états de santé et de maladie du système nerveux*, Paris, J.-B. Baillière, 1847-1850, p. 291-339. La tératologie de la dégénérescence envisagée par Lucas est évoquée par J.-L. CABANÈS, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes, op. cit.*, p. 389.

un chapitre de la troisième partie de son ouvrage aux monstruosités, notamment à l'influence de l'imagination¹⁵⁹. Au-delà de ces premiers ouvrages, on relèvera les bien connus *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine* de Benedict-Auguste Morel¹⁶⁰ où sont présentées les dégénérescences humaines mais aussi animales et végétales, la *Psychologie morbide* de Jacques-Joseph Moreau de Tours où la démarcation coutumière entre l'état maladif et l'état normal de l'intelligence est déclarée purement verbale¹⁶¹, *La folie lucide* d'Ulysse Trélat et *L'hérédité dans les maladies du système nerveux* de Jules Déjerine où les faibles d'esprit, maniaques, nymphomanes et névrosés en tous genres ont pu inspirer certains personnages zoliens monstrueux par voie héréditaire ou non¹⁶².

La liste pourrait être très longue et souvent un lien, même lâche, serait établi avec le monstrueux tel qu'il est évoqué dans les romans de l'auteur. Mais à y regarder de plus près, l'importance de ces lectures est à nuancer dans le cadre de notre étude. En effet, rarement dans les notes prises sur ces ouvrages apparaît le mot « monstrueux » ou un équivalent. Tout au plus peut-on citer l'hérédité des anomalies et monstruosités que relève rapidement Zola à propos du traité de Lucas. Mais l'œuvre de Claude Bernard n'a sans doute été réellement lue que vers 1878-1879 et sa lecture ne semble pas avoir fait fondamentalement évoluer les conceptions de Zola¹⁶³ ; le titre de Brachet est simplement mentionné sans que l'on sache réellement ce que l'auteur en a lu et retenu ; le traité de Morel ne fait l'objet que d'une demi-page de notes, ceux de Trélat et de Moreau de Tours, si graves que soient les cas qu'ils présentent, ne donnent pas lieu à des monstruosités dans le dossier préparatoire.

Pourtant ces lectures contribuent à créer *in fine*, dans les romans auxquels elles servent de documentation, des personnages au physique, à la psychologie ou aux actes monstrueux. Il faut alors s'interroger sur le cheminement intellectuel suivi par l'auteur. Zola ne lit pas des ouvrages sur les monstres, mais fait naître du monstrueux à partir de cas médicaux. Là

¹⁵⁹ É. ZOLA, *ibid.*, f°142v-143r ; LAURENCET, *Résumé complet de la physiologie de l'homme*, Paris, aux bureaux de l'encyclopédie portative, 1827.

¹⁶⁰ É. ZOLA, *Dossier préparatoire de La Faute de l'abbé Mouret*, BnF, ms. NAF 10294, f°139r.

¹⁶¹ É. ZOLA, *Dossier préparatoire de La Faute de l'abbé Mouret*, *op. cit.*, f°132r-138r. Zola a sans doute commis une erreur : il faut lire *Psychologie morbide* et non pas *Physiologie morbide* comme il l'a écrit lui-même. La remarque sur la démarcation entre l'état maladif et normal de l'intelligence apparaît f°134r. Jacques-Joseph MOREAU DE TOURS, *La Psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire*, Paris, V. Masson, 1859. *La Psychologie morbide* apparaît, du fait de l'influence toute puissante des fatalités héréditaires, comme « un effrayant traité de tératologie », remarque Jean-Louis CABANÈS dans *Le corps et la maladie dans les récits réalistes*, *op. cit.*, p. 396.

¹⁶² É. ZOLA, *Dossier préparatoire de La Faute de l'abbé Mouret*, *op. cit.*, f°128r-131r. Au f°141r par exemple, Zola prévoit que l'homme qui a le besoin de tuer et dont parle Trélat sera le personnage de son roman judiciaire. Ulysse TRÉLAT, *La folie lucide étudiée et considérée au point de vue de la famille et de la société*, Paris, Delahaye, 1861 ; Jules DÉJERINE, *L'hérédité dans les maladies du système nerveux*, Paris, Asselin et Houzeau, 1886.

¹⁶³ J.-L. CABANÈS, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes*, *op. cit.*, p. 172.

s'observent sa conception du monstrueux et la différence que l'on a établie au début de notre étude entre monstre et monstrueux : Zola ne parle pas de monstres qui seraient par trop extraordinaires, mais il se sert d'exemples médicaux somme toute répandus pour y appliquer un jugement de valeur, le prisme d'un regard – celui du romancier et non plus du savant – et y voir du monstrueux. C'est-à-dire que les livres consultés et les cas maladifs terribles présentés dans ces derniers favorisent cette lecture, mais c'est Zola seul, romancier, qui fait le pas final vers le monstrueux.

On observera ainsi, avec Jean-Louis Cabanès, comment la propension de Zola à reproduire fidèlement les traités médicaux – Cabanès parle d'un « romancier-copiste »¹⁶⁴ – est contrebalancée par sa volonté de créer des effets de *pathos* au moyen d'une surenchère descriptive et une accumulation de symptômes. La documentation clinique reste toujours secondaire par rapport au projet romanesque, en sorte que Zola hyperbolise ses sources et fait du pathologique un *pathos*¹⁶⁵ auquel le monstrueux participe pleinement.

Un exemple suffit à le démontrer et l'on peut étudier pour cela la fortune des documents préparatoires de *La Joie de vivre*, roman de la physiologie s'il en est, tant par les lectures et découvertes anatomiques de Pauline Quenu que par les maladies et accidents qui frappent ses proches¹⁶⁶. Et justement, les f°301r à 314r du dossier de ce roman constituent des notes prises à la lecture de l'ouvrage d'Alfred Baring-Garrod sur la goutte¹⁶⁷. Or, en suivant le cheminement de pensée de ce traité médical jusqu'au roman de Zola, on constate que le chapitre III, où sont mentionnés les dépôts d'urate de soude chez les goutteux ainsi que les difformités qui frappent les membres des malades, est scrupuleusement consigné dans le dossier préparatoire sous la forme de plusieurs mentions. Ainsi au f°304r Zola note-t-il, en faisant référence aux pages de Baring-Garrod, que « les dépôts blancs qui se solidifient sont faits d'urate de soude. Concrétion, matière tophacée (73), concrétion tophacée », mais au f°305r l'urate de soude laisse place à la « déformation importante (note de la page 77) [...]

¹⁶⁴ J.-L. CABANÈS, « Zola réécrit les traités médicaux : pathos et invention romanesque », *Eidôlon*, n°50, p. 172.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 165-166 et 168.

¹⁶⁶ Kajsa ANDERSSON, « *La Joie de vivre* : du document au récit », *Zola à l'œuvre. Hommage à Auguste Dezalay (actes du colloque Zola – Génétique et poétique du roman des 9 et 10 décembre 2002)*, dir. Gisèle Séginger, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2003, p. 35-50. Cet article a néanmoins une portée générale. On se reportera également à l'étude de Sébastien ROLDAN, *La pyramide des souffrances dans La Joie de vivre d'Émile Zola*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2012, notamment les p. 36-37 où l'auteur reprend le constat énoncé par Jean-Louis Cabanès pour montrer que la maison Chanteau entière est une maison de souffrance.

¹⁶⁷ Alfred BARING-GARROD, *La goutte, sa nature, son traitement et le rhumatisme goutteux*, Paris, Delahaye, 1867. Sur cette question, plus particulièrement celle de la combinaison heureuse de la documentation et de la construction romanesque, Danielle GOUREVITCH, « La goutte dans *La Joie de vivre* d'Émile Zola », *Rhumatologie pratique*, 267, 2, 2009, p. 25-26.

tophus, accumulation de craie ». À propos du patient enfin, il écrit au f°306r qu'il est « difforme et perclus (109) » – ce qui est conforme à la planche II de l'ouvrage de Baring-Garrod représentant des déformations rhumatismales (B)¹⁶⁸ –, avant d'aller plus loin et de relever au f°314r ses « difformités hideuses ». Ces mentions détaillées, loin d'être anodines, sont en fait révélatrices d'une évolution de perception. D'un simple constat médical, le dossier préparatoire passe progressivement à un jugement de valeurs en prononçant le terme « hideux », parasynonyme du mot « monstrueux ». Dès lors, on ne s'étonne pas de voir Monsieur Chanteau devenir un être de craie dans le roman et revêtir ainsi un aspect monstrueux, l'hyperbolisation de l'écriture zolienne par rapport à ses sources s'accompagnant dans le roman lui-même d'un passage progressif de l'aggravation de la maladie au monstrueux (*JV*, p. 107, 108, 220, 234)¹⁶⁹. Baring-Garrod « rappelait qu'en raison de leur aspect blanchâtre, on croyait autrefois que les dépôts de la goutte étaient faits de matière crayeuse. L'écrivain va jouer de cette similitude. Les mains difformes de Chanteau, au terme du roman, ne sont-elles pas “des blocs monstrueux de chair et de craie” ? L'imagination du romancier l'incite à créer un personnage tératologique à partir d'une image médicale »¹⁷⁰. Les soins apportés par Pauline deviennent alors un soulagement où, comme nous le reverrons, la pitié le dispute à la générosité.

La démarche suivie par Zola est tout aussi vérifiable pour la maladie qui frappe Madame Chanteau. Aucune mention de monstruosité n'est faite dans les f°76r à 77v qui constituent les notes sur les symptômes de la malade hydropique, certainement puisés dans le *Manuel de pathologie et de clinique médicales* d'Ambroise Tardieu¹⁷¹. En revanche, il est fait mention de simples agitations, d'une pâleur, de contractures et de soubresauts dans les tendons, et l'on peut voir dans ces symptômes l'origine des « jambes monstrueuses, des paquets inertes de chair blafarde » de la mère de Lazare. On le remarque une fois de plus, Zola a tendance à

¹⁶⁸ É. ZOLA, *Dossier préparatoire de La Joie de vivre*, *op. cit.*, f°312.

¹⁶⁹ P. 107 : « toutes les jointures se tuméfiaient, la craie des tophus perçait partout sous la peau, en pointes blanchâtres, pareilles à des yeux d'écrevisse. C'était maintenant la goutte chronique, inguérissable, la goutte qui ankylose et qui déforme » ; p. 108, « le bras étendu, il soupirait, en ne quittant pas des yeux sa main, une main pitoyable aux phalanges enflées de nœuds, au pouce dévié et comme cassé d'un coup de marteau » ; p. 220 : « il était devenu un objet d'effroyable pitié. Peu à peu, la goutte chronique avait accumulé la craie à toutes ses jointures, des tophus énormes s'étaient formés, perçant la peau de végétations blanchâtres. Les pieds, qu'on ne voyait pas, enfouis dans des chaussons, se rétractaient sur eux-mêmes, pareils à des pattes d'oiseau infime. Mais les mains étalaient l'horreur de leur difformité, gonflées à chaque phalange de nœuds rouges et luisants, les doigts déjetés par les grosseurs qui les écartaient, toutes les deux comme retournées de bas en haut, la gauche surtout qu'une concrétion de la force d'un petit œuf rendait hideuse. [...] À la longue, son corps lui-même semblait s'être pétrifié » ; p. 234 : « les deux mains difformes semblaient des blocs monstrueux de chair et de craie ». Ici la déformation du corps de Monsieur Chanteau passe par le détail de sa main et est relayée par les vocables « enflé », « dévié », « cassé », « gonflé », « déjeté » qui ressortissent tous au monstrueux. Enfin, outre le terme « hideux », le terme « pitoyable » renvoie bien au pathétique du malade.

¹⁷⁰ J.-L. CABANÈS, « Zola réécrit les traités médicaux : pathos et invention romanesque », *art. cit.*, p. 173.

¹⁷¹ Ambroise TARDIEU, *Manuel de pathologie et de clinique médicales*, Paris, Germer-Baillière, 1848.

amplifier ses annotations médicales pour tirer d'une pathologie un pathétique que sert là encore le monstrueux¹⁷². Mais cette amplification reste mesurée quantitativement et qualitativement. L'auteur refusant les trop grandes monstruosité, ces dernières n'apparaissent pas à chaque page du roman, n'apparaissent même jamais de manière évidente¹⁷³. Tirer du monstrueux d'un simple fait médical l'empêche de le pousser à l'extrême ; l'aborder au détour d'une page, le distiller comme un aboutissement de la souffrance lui suffit, si bien que l'apparition du monstrueux physiologique est le plus souvent discrète mais parfaitement cohérente.

Zola écarte le sensationnel, mais ne s'interdit pas de suggérer le spectaculaire – ce qui est capital pour comprendre son traitement du monstrueux. Et l'on pourrait faire le même constat pour d'autres romans, par exemple dans *Germinal* où, partant du *Traité des maladies, des accidents et des difformités des houilleurs*, il accentue l'aspect pathologique de personnages comme Bonnemort, Jeanlin ou Alzire pour aboutir à une physiologie monstrueuse et accroître le pathétique de ses pages¹⁷⁴. Au sujet du *Ventre de Paris* encore où il ajoute une dimension monstrueuse à ses notes prises sur l'ouvrage de Charles Delescluze et sur la Guyane hollandaise¹⁷⁵. À propos de *La Faute de l'abbé Mouret* enfin où apparaît cette phrase

¹⁷² Ainsi la même remarque s'observe pour Madame Chanteau que pour son mari. L'hydropisie s'aggravant tend là encore au monstrueux : p. 120, le personnage présente de « pauvres jambes gonflées par l'œdème, énormes et pâles » qui deviennent, p. 123, des « jambes monstrueuses, [des] paquets inertes de chair blafarde » et la maladie fait, dans une logique de contagion, que Lazare croit, p. 146, que son propre cœur est devenu monstrueux. Peut-être enfin peut-on voir dans ce traitement de la malade un souvenir des *Sœurs Vatard* de Huysmans où l'hydropisie de la mère Vatard est soulignée comme une monstruosité. V. ROUX, *Le rêve dans l'œuvre de J.-K. Huysmans*, op. cit., p. 494.

¹⁷³ Un exemple en est révélateur. Dans ses notes sur le médecin de marine, ce dernier est censé avoir soigné « l'éléphantiasis [sic], à Cayenne, – la fièvre [sic] jaune, le vomito negro, les piqûres de serpent, le scorbut, etc. » Le mot « monstrueux » n'apparaît pas encore dans le dossier préparatoire, alors qu'il fait une irruption discrète mais significative dans le roman au moment où la source est transposée : « il avait soigné les épidémies du bord, les maladies monstrueuses des tropiques, l'éléphantiasis à Cayenne, les piqûres de serpent dans l'Inde » (*JV*, p. 94).

¹⁷⁴ É. ZOLA, *Dossier préparatoire de Germinal*, Bnf, ms. NAF 10305-10308, f°97r-106r ; Hubert BOËNS-BOISSEAU, *Traité pratique des maladies, des accidents et des difformités des houilleurs*, Bruxelles, Tircher, 1862. Les exemples de *La Joie de vivre* et de *Germinal* nous permettent aussi de rappeler qu'à côté de ses lectures scientifiques, Zola a rencontré plusieurs savants et qu'il a tissé des liens d'amitié avec certains d'entre eux.

¹⁷⁵ É. ZOLA, *Dossier préparatoire du Ventre de Paris*, op. cit., f°204r-213r. Charles DELESCLUZE, *De Paris à Cayenne, journal d'un transporté*, Paris, A. Le Chevalier éditeur, 1872. La sobriété du récit de Delescluze frappe au regard de celui de Zola. Ses autres sources sont tout aussi intéressantes dans le traitement du monstrueux. Si, outre la description des marais de Guyane, Zola puise par exemple dans *Les Aventures d'Hercule Hardi* l'épisode des serpents mêlés aux végétaux, particulièrement du boa monstrueux se confondant avec un tronc énorme, on notera qu'à la différence d'Eugène Sue, il ôte toute cocasserie à cet épisode, que d'autre part il refuse tout caractère romanesque à ces tribulations. Eugène SUE, *Les Aventures d'Hercule Hardi*, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven & C° éditeurs, 1869, p. 12 et 100-104. Sur cette question, Geoff WOOLLEN, « Les transportés dans l'œuvre de Zola », *CN*, n°72, 1998, p. 317-333, concluant notamment que « Zola fait un emploi intelligent de ses sources, mais sait à l'occasion les mépriser en faveur d'un exotisme plus spectaculaire », et H. MITTERAND, « Étude du *Ventre de Paris* », *Les Rougon-Macquart*, I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 1613-1614.

symptomatique de la propension de Zola à dépasser ses sources : « la Bible donne uniquement ceci »¹⁷⁶.

¹⁷⁶ É. ZOLA, *Dossier préparatoire de La Faute de l'abbé Mouret*, *op. cit.*, f°64. Olivier GOT, *Les jardins de Zola, psychanalyse et paysage mythique dans les Rougon-Macquart*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2002, chapitre 1 et Isabelle KRZYWKOWSKI, *Le jardin des songes : étude sur la symbolique du jardin dans la littérature et l'iconographie fin-de-siècle*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 1997. Th. doct. : littérature du XIX^e siècle, thèse de l'Université Paris-IV, 1997, p. 22-23 où elle rappelle que la Genèse est finalement avare en détails et que les romanciers du XIX^e siècle, quand ils s'y intéressaient, durent faire un effort d'imagination pour reproduire le jardin d'Éden.

CHAPITRE I

LE MILIEU EXTÉRIEUR

L'HOMME ET SON ENVIRONNEMENT OU L'INQUIÉTANTE ÉTRANGETÉ DE LA NATURE

Zola précise, dans *Le Roman expérimental*, que le roman naturaliste vise, entre autres objectifs, à saisir l'homme dans toute sa vérité physiologique, notamment sous l'influence de ce qu'il nomme les « circonstances ambiantes ». Comprendons par là que l'être humain, déterminé au sein de la création, vit dans un rapport étroit et constant avec un environnement, naturel ou social, qui agit sur lui. Aussi, dans l'optique d'une étude sur les aspects biologiques du monstrueux, avec toutes les nuances de sens que l'on confère à ce dernier terme, il importe de voir comment un milieu naturel extérieur peut avoir ce type de répercussions sur l'homme, et ce à un degré extrême puisqu'il s'agit de cibler des cas extraordinaires ou particulièrement étonnants.

Le monstrueux chez Zola paraît d'abord au sein d'une nature qui le favorise. On entreverra plus précisément l'alternative suivante : le milieu naturel, s'il est monstrueux, ou bien s'abat sur l'homme pour en faire sa victime ou bien déteint sur lui et en fait à son tour un être à la physiologie ou au tempérament monstrueux. L'enjeu de notre étude sera évidemment de montrer que si le monstrueux s'applique tout aussi bien à un phénomène environnemental, il en ressort qu'il a non seulement le statut d'un concept généralisé et diffus dans l'œuvre de Zola, mais qu'il occupe aussi une place centrale et un champ d'exercice complet en s'appliquant aussi bien aux causes qu'aux conséquences de la vie des personnages telle qu'elle nous est présentée.

La dynamique que nous nous proposons d'adopter permettra ainsi de passer d'un milieu naturel aux créations qu'on y trouve, puis aux créatures qui le peuplent, de l'inanimé à l'animé, en accord avec la célèbre lettre de Zola à Jules Lemaitre où il répondait à la définition d'« épopée pessimiste de l'animalité humaine » en éclaircissant ce qu'il entendait par « animalité » :

« vous isolez l'homme de la nature, je ne le vois pas sans la terre, d'où il sort et où il rentre. L'âme que vous enfermez dans un être, je la sens épandue partout, dans l'être et hors de l'être, dans l'animal dont il est le frère, dans la plante, dans le caillou »¹⁷⁷.

Retenons qu'il y a une union profonde – celle-là même de la vie – entre l'homme et son environnement naturel dont nous nous servirons aux dernières pages de ce chapitre, qu'une âme habite toute la création jusqu'à la pierre pourtant inanimée, ce qui pourra justifier, entre autres notions surprenantes, celle de monstrueux minéral.

A) Étendues inédites, étendues renouvelées : le gigantisme des espaces monstres.

Si le milieu naturel joue un rôle important dans l'apparition de caractéristiques physiologiques monstrueuses, ce sont d'abord les espaces surdimensionnés – les espaces monstres – qui semblent les plus à même de favoriser la naissance ou l'évolution d'êtres à la constitution étonnante ou inquiétante. Ces espaces ne sont pas les plus fréquents dans l'œuvre de Zola. Mais s'ils sont peu nombreux, on les trouve exploités de manière significative¹⁷⁸.

1) Les nouveaux espaces traversés : l'Afrique et la Guyane.

Parmi ces espaces monstres, il y a d'abord les espaces nouvellement explorés ou rarement traversés – des terres inédites. On en trouve chez Zola diverses allusions, de l'Amérique à la Nouvelle-Calédonie en passant par l'Orient ou les mers des tropiques¹⁷⁹. Mais au-delà de ces

¹⁷⁷ É. ZOLA, « Lettre du 14 mars 1885 à Jules Lemaitre », *Correspondance, O. C.*, XII, p. 893.

¹⁷⁸ Philippe Hamon rappelle d'ailleurs, à propos de *La Bête humaine*, qu'en songeant aux autres auteurs du XIX^e siècle, « c'est tout un imaginaire de la maîtrise de l'espace et de l' "acclimatation" de l'homme à son cadre de vie qui [...] semble dominer la littérature du temps ». P. HAMON, *La Bête humaine d'Émile Zola, op. cit.*, p. 43.

¹⁷⁹ Le réalisme et le naturalisme se sont généralement limités à situer leurs récits sur le territoire hexagonal. Zola, personnellement, ne semble avoir nourri aucun intérêt pour le monde outre-mer. Dans ses romans, l'expansion coloniale, par ses rares mentions, apparaît plus généralement comme une illusion, un prétexte à favoriser les spéculations hasardeuses en France. Jean-Marie SEILLAN, « Zola et le fait colonial : les raisons d'un rendez-vous manqué » et Corinne SAMINADAYAR-PERRIN, « D'impossibles nouveaux mondes : Zola,

simples allusions, il ressort deux exemples notables, longuement travaillés par l'auteur, qui correspondent tous deux à des terres empreintes d'exotisme : la Guyane dont s'évade le bagnard Florent dans *Le Ventre de Paris* et l'Afrique de *Fécondité* décrite par Dominique, le petit-fils de Mathieu Froment spécialement revenu du continent noir pour les noces de diamant de ses grands-parents¹⁸⁰. Avant d'entrer dans le détail de leur description, nous nous bornerons à rappeler que ces deux mentions de ce qui constitue encore au XIX^e siècle des *terrae incognitae* renouvellent une tradition à l'honneur depuis l'Antiquité, qui consistait à placer des manifestations fabuleuses de la nature en Inde, en Éthiopie, plus tard au Nouveau-Monde, tous espaces lointains où la vérité est difficilement vérifiable et où la puissance de la nature est censée faire naître des créations extraordinaires. Dans le cas de la Guyane et de l'Afrique, la remarque est d'autant plus juste que leur (re)présentation, chaque fois énoncée sous la forme d'une histoire racontée¹⁸¹, se mêle pour l'une au fantasme de l'enfer du bagne, pour l'autre à l'utopie de l'expansion coloniale.

Dans la description de ces nouveaux espaces où Zola, faut-il le rappeler, n'est jamais allé, l'inconnu le dispute au savoir et introduit dans le texte toutes sortes d'exagérations et de déformations. Le discours devient difforme pour désigner une réalité censée l'être tout autant si bien que c'est le gigantisme surtout qui en fait des espaces monstres. Le monstrueux apparaît comme une manière de dire ce qu'on ne connaît pas, ce qu'on ne saurait dire. Mais entre la Guyane et l'Afrique ce gigantisme, à première vue similaire, est en réalité nettement différent.

Dans l'Afrique de *Fécondité*, il renvoie à une espèce d'âge d'or maintenu dans la vallée du Niger¹⁸². En effet, la description qu'en fait Dominique Froment prend une tournure mythologique sous-jacente. Ce dernier personnage, retrouvant les qualités de conteur d'un

L'Argent/Fécondité », CN, n°88, 2014, p. 13-26 et 27-28. Disons-le également une fois pour toutes, ce désintérêt relatif explique sans doute que l'on ne trouve chez lui aucune remarque sur la physiologie « exotique » des peuples colonisés, que ce soit sur les territoires les plus lointains ou dans des expositions en métropole.

¹⁸⁰ A ces deux évocations, on pourrait ajouter celle de l'Orient dans *L'Argent* dont les immensités aussi lointaines que mythiques ne sont pas sans rappeler la plaine du Niger. Comme pour l'Afrique de *Fécondité*, dans les espérances utopiques de Hamelin, c'est toute cette région stérile qui se repeuple et reflorit. La prolifération du discours du personnage accompagne une fertilité outrancière de la terre : dans la lettre qu'il envoie à sa sœur, les villes repoussent, les champs se créent, le blé remplace déjà les lentilles sous l'effet de l'action de Saccard et de ses associés. Comme la nouvelle France, « ce serait avant quelques années un monde nouveau », la « résurrection d'un peuple » (*Ar*, p. 404). On notera enfin, avant ces transformations, la mention du silence de mort et du vol des aigles que l'on retrouvera plus loin à propos des paysages rocaillieux récurrents chez Zola.

¹⁸¹ Le récit de l'évasion de Florent commence en effet par la formule « Il était une fois... » propre aux contes. Dans l'un et l'autre roman par ailleurs, il y a insistance sur le caractère fabuleux et plaisant des histoires racontées. À Pauline réclamant l'histoire du monsieur mangé par les bêtes et écoutant « les yeux agrandis » correspond le plaisir de la famille Froment à entendre une « merveilleuse histoire, écoutée des petits et des grands enfants comme un beau conte qui les ravissait » (*VP*, p. 308-309 et *F*, p. 392).

¹⁸² Pour une étude de l'Afrique utopique de *Fécondité*, Fabian SCHARF, *Émile Zola : de l'utopisme à l'utopie (1898-1903)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2011, p. 247-253 et 340-344.

aède antique¹⁸³, devient « fils des grandes eaux et d'un autre soleil », « né du bon Niger lui-même » (*F*, p. 389). Les forces cosmiques sont à l'œuvre : l'autre soleil, c'est le soleil dont on ne connaît pas l'extrême intensité en métropole, mais c'est aussi le soleil de ce qui apparaît presque comme un autre système solaire dans un autre temps ; l'eau douce du Niger, en quantité infinie, est ce qui favorise la vie à la manière du père des dieux et de l'univers des religions anciennes :

« c'est lui qui chaque année, aux saisons régulières, déborde, inonde la vallée, tel qu'un océan, puis la laisse grasse, comme engrossée d'une végétation formidable. Ainsi que le Nil, il a vaincu les sables, il est le père aux générations sans nombre, il est le dieu fabricant d'un monde encore inconnu, qui, plus tard, enrichira la vieille Europe... Et la vallée du Niger, la colossale fille du bon géant, ah ! quelle immensité pure, quel libre coup d'aile vers l'infini ! » (*F*, p. 389)

Dans cet âge d'or regagné où « le feu solaire se marie à l'eau »¹⁸⁴, toutes les créations semblent encore possibles et elles se manifestent sous la forme d'un gigantisme naïf. Ce gigantisme est d'abord celui du fleuve Niger, appelé « géant », qui donne la vie à sa vallée, une vie sans borne, à l'extension colossale :

« il est immense et doux, il roule des flots sans nombre, pareil à une mer, d'une telle ampleur, que pas un pont ne l'enjambe, d'une telle coulée, qu'il emplit l'horizon d'un bord à l'autre. Il a des archipels, des bras couverts » (*F*, p. 389).

On lit ici ce qu'on trouvait déjà sous la plume d'un Pline l'Ancien au premier siècle de notre ère pour caractériser un fleuve tel que le Gange ou l'Indus¹⁸⁵. Le Niger, que précède la légende de son nom, est un géant, un fleuve monstrueux. Le mot « immensité » revient à plusieurs reprises pour le décrire et les dimensions de la plaine où il passe s'en ressentent à leur tour :

« la plaine s'ouvre, s'élargit, recule l'horizon, sans obstacle ni limites. La plaine et la plaine toujours, des champs que des champs toujours prolongent, des sillons droits, à perte de vue, dont la charrue mettrait des mois à atteindre le bout » (*F*, p. 389).

¹⁸³ Jean-Marie SEILLAN, « L'Afrique utopique de *Fécondité* », *CN*, n°75, 2001, p. 188.

¹⁸⁴ *Id.*

¹⁸⁵ Par exemple, PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, VI, 2^e partie, éd., trad. et notes par Jacques André et Jean Filliozat, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Universités de France », 1980, p. 35.

Dans la logique même du roman où sévit, de chapitre en chapitre, une « boulimie d'espace »¹⁸⁶, c'est tout l'horizon dont les lignes sont débordées qui s'en trouve envahi. Dès lors, les cultures et les bêtes – bétails ou animaux sauvages – y prennent aussi des tailles et un nombre disproportionnés. Le gibier y pullule. On ne compte plus les têtes des troupeaux. Le domaine très fertile et très soigné de Chantebled ne souffre pas la comparaison, même avec la plus pauvre des terres de cette Afrique hyperféconde qui constitue, le mot est finalement lâché, une « autre France démesurée ».

Tout dans cet exemple – la taille, l'excès avoisinant le prodige, la comparaison avec un autre milieu jugé normal, l'étonnement et la fascination suscité dans l'auditoire – renvoie à un aspect monstrueux. Mais il permet de révéler trois points caractéristiques du monstrueux tel qu'on le voit chez Zola : comme nous l'avons souligné en introduction, le monstrueux, pour se manifester, n'a pas besoin d'être spécifié et dans ce passage de *Fécondité* le mot n'apparaît pas ; par ailleurs, il n'est pas besoin non plus de réunir tous les critères pour parler de monstrueux, la taille et la luxuriance, comme souvent dans les décors naturels décrits par l'auteur¹⁸⁷, peuvent suffire, sans nécessiter de faire appel à la violence, reléguée ici au second plan avec des peuplades « sauvages » peu menaçantes il est vrai¹⁸⁸ ; logiquement enfin, et en accord avec l'histoire de la notion, le monstrueux n'est pas forcément négatif, il ne suscite pas toujours tant l'inquiétude que l'admiration ou l'ébahissement, rejoignant ainsi la foule des *mirabilia* et plus généralement l'idée d'utopie. Allons plus loin, il peut à première vue même être sain. Dans le cadre utopique de ce passage, cette démesure liée à la puissance créatrice du sol apparaît comme une chance pour la nouvelle France, une régénération et le point d'orgue évident d'un roman titré *Fécondité*. Car elle apportera la plus grande richesse qui soit : la natalité. Et dans une logique de répétition en expansion qui est encore une fois celle du roman, « nous pullulerons, et nous emplirons le monde ! », s'écrie Dominique Froment¹⁸⁹. L'autre France, démesurée qu'elle est, déborde à son tour en un empire infini.

Or, ne peut-on pas voir justement, en lisant entre les lignes de ce passage, quelque chose d'inquiétant dans cette Afrique illimitée et dans la place qu'y prend l'homme ? Certes le

¹⁸⁶ J.-M. SEILLAN, « L'Afrique utopique de *Fécondité* », *art. cit.*, p. 193.

¹⁸⁷ Les exemples ne manquent pas. Dans *Son Excellence Eugène Rougon*, la forêt de Compiègne possède par exemple des cimes monstrueuses qui moutonnent ; dans *Le Docteur Pascal*, les arbres de la Souléiade sont des géants aux troncs monstrueux ; dans *Rome* enfin, le long de la route de Frascati, les chênes verts sont des colosses, des monstres, deux ou trois fois centenaires, qui recommencent indéfiniment.

¹⁸⁸ Les cités de ces peuplades, au premier rang desquelles Tombouctou, introduisent une idée de décadence, l'hyperfécondité de l'Afrique ne mettant pas à l'abri d'un déclin culturel.

¹⁸⁹ Le verbe « pulluler » caractérise autant les animaux que les hommes. On le retrouve dans d'autres textes de Zola avec une connotation cette fois-ci inquiétante. Les verbes « pulluler » et « fourmiller » sont ainsi employés à propos de l'invasion des Prussiens en France, renvoyant métaphoriquement à un grouillement d'insectes (*D*, p. 133 et 152).

portrait que Zola en dresse n'a pas la noirceur – loin s'en faut – de la littérature anticoloniale¹⁹⁰, mais il y demeure quelque chose d'ambigu que l'auteur lui-même n'a peut-être pas vu ou qu'il s'est efforcé de cacher. En effet, si la présentation de cette Afrique s'accompagne d'un « programme de maximation de la race française »¹⁹¹, le but étant d'étendre la nation jusqu'à l'autre bout du monde sans métissage, il faut bel et bien reconnaître que c'est uniquement entre eux, faute d'être suivis aussi loin par d'autres Français, que « pullulent » les Froment, se reproduisant ainsi par inceste¹⁹². Et cet inceste, non seulement union monstrueuse en soi, est en plus hyperfertile : « le lecteur voit mal comment on refait l'humanité avec une seule nation et une nation avec une seule famille, sauf à considérer que la famille Froment, plus féconde qu'aucune autre, ne supprime ses rivales et, darwinisme inquiétant, ne peuple la planète entière de sa seule descendance »¹⁹³. Le milieu détermine ainsi la reproduction ; trop vaste et trop lointain, il empêche un mélange des familles et contraint de recourir, même si cela n'est jamais dit, à une union ailleurs jugée monstrueuse. Certes ce milieu du Niger ne détermine pas la fécondité ancestrale des Froment qui s'est déjà illustrée à maintes reprises en France, mais il l'encourage à continuer sur la même voie et à la décupler en un grouillement inquiétant : « *Fécondité*, avec sa prolifération d'enfants et de petits-enfants dont le trop-plein s'en va remplir l'Afrique, forme [ainsi] un digne pendant aux cauchemars de l'abbé Mouret »¹⁹⁴. Cela correspond, sans doute, à un motif du roman qu'on retrouve déjà avec le frais poupon de Rosine et du propre père de celle-ci, mais ses ambitions elles-mêmes démesurées en font quelque chose de plus équivoque encore.

Vingt-cinq ans plus tôt, à une époque où l'outre-mer est davantage signe de relégation que d'expansion coloniale, l'exemple de la Guyane, tout autant porteur de *mirabilia*, développe lui aussi un gigantisme, mais de manière bien plus menaçante que la vallée du Niger car, si la vitalité de la nature africaine, toute excessive qu'elle était, restait positive, la Guyane apparaît comme une terre de mort. Sans s'intéresser encore à ses manifestations végétales et animales monstrueuses, il s'agit d'en étudier l'espace particulièrement révélateur dans *Le Ventre de Paris*. Cet espace, que Florent traverse lors de son évasion de l'île du

¹⁹⁰ Martin STEINS, « L'épisode africain de *Fécondité* », *CN*, n°48, 1974, p. 166. Rapprochons dès à présent ces critiques de celle outrée de Léon BLOY, *Je m'accuse...*, Paris, Édition de « La Maison d'art », 1900, p. 148-152.

¹⁹¹ M. STEINS, « L'épisode africain de *Fécondité* », *art. cit.*, p. 171.

¹⁹² J.-M. SEILLAN, « L'Afrique utopique de *Fécondité* », *art. cit.*, p. 193. Le mot « inceste » est prononcé, quant à lui, p. 196. Cette idée s'accorde d'ailleurs avec le mythe du fleuve Niger, ce « bon géant » qui engendre la vallée du fleuve, sa « colossale fille » qu'il inonde chaque année et laisse « grasse, comme engrossée d'une végétation formidable » (*F*, p. 389). Une fois encore, l'environnement détermine les comportements.

¹⁹³ J.-M. SEILLAN, « L'Afrique utopique de *Fécondité* », *art. cit.*, p. 193.

¹⁹⁴ Jean BORIE, *Le tyran timide. Le naturalisme de la femme au XIX^e siècle*, Paris, Klincksieck, coll. « Publications de l'Université d'Orléans. U.E.R. Lettres et sciences humaines », 1973, p. 111.

Diable se caractérise là encore par un inconnu et une incommensurabilité tant horizontale que verticale : les feuillages y sont interminables, l’herbe géante, les boues sans fond, les écailles des reptiles sans fin, alors que l’on chemine pendant des heures. Même les cadavres risquent de disparaître à jamais, perdus dans l’infinie profondeur des marécages :

« l’herbe géante, nourrie par l’humus amassé, recouvre des marécages empestés, des profondeurs de boue liquide ; et il n’y a, parmi les nappes de verdure, s’allongeant sur l’immensité glauque, jusqu’au bord de l’horizon, que d’étroites jetées de terre ferme qu’il faut connaître si l’on ne veut pas disparaître à jamais » (VP, p. 314).

Ici aussi le paysage, immense, atteint les bords mêmes de l’horizon. Mais là où en Afrique cet infini spatial signifiait l’aventure et la conquête, en Guyane il désigne davantage une débâcle, une fuite pathétique à travers le pays. En reprenant l’étymologie du mot « aventure », on serait tenté de dire que l’Afrique de *Fécondité* tourne les regards vers l’avenir en voyant le côté bénéfique presque forcé d’un espace monstre, tandis que la Guyane les dirige vers le passé dont on est captif comme on est captif de ses voûtes d’arbres laissant à peine voir un pan du ciel libre. Car la traversée de la Guyane s’inscrit dans une thématique de l’enfermement propre au *Ventre de Paris*. Alors que cette terre se définit comme un endroit sans barrière, il est pourtant quasiment impossible d’en réchapper et la nature, dans son extension, y forme une prison à ciel ouvert. L’enfermement n’est pas synonyme de cloisonnement. Ce fait n’est pas sans conséquence sur Florent qui dès lors se sentira davantage prisonnier à l’extérieur – forêts d’Amérique du Sud ou rues encombrées des Halles – qu’à l’intérieur de sa mansarde ou du café Lebigre par exemple¹⁹⁵.

2) Les espaces renouvelés : l’exemple de la mer.

À côté de ces espaces jamais parcourus par l’homme à l’exception d’une poignée de risque-tout, il existe d’autres milieux monstres, gigantesques et infinis dans la nature. Des espaces qui, faute d’être nouveaux, sont éternellement renouvelés. Leur caractère monstrueux s’explique dans la perpétuelle tentative de l’homme de les mesurer ou de se mesurer à eux. Parmi ceux-là, la mer, déjà mentionnée par Florent au cours de son évasion, apparaît tout particulièrement comme un espace monstre. Déjà Michelet, dont l’influence fut grande sur

¹⁹⁵ Ce paradoxe s’inscrit dans une thématique de l’enfermement générale au roman comme l’a montré M. SCARPA dans *Le carnaval des Halles*, op. cit.

Zola, la percevait comme une profondeur insondable, un monde de ténèbres, infini et proliférant de vie¹⁹⁶. Dans *La Joie de vivre* où sa présence est centrale, elle possède certes des propriétés médicales salutaires : son air pur notamment a des vertus thérapeutiques pour Pauline dont le père a voulu avant sa mort qu'elle grandisse dans un environnement sain, pour Monsieur Chanteau à qui les médecins ont affirmé que l'air marin lui « tonifierait d'une façon puissante l'état général » ou pour Lazare qui oublie toutes les dérives du Quartier latin devant le spectacle de la Manche¹⁹⁷.

Mais l'effet de ces propriétés reste très limité, et en parallèle la mer est qualifiée de monstrueuse, pour deux raisons : parce qu'elle est infinie et parce qu'elle est violente. Les deux caractéristiques en effet se conjuguent¹⁹⁸. Ainsi, lors de l'arrivée de Pauline chez les Chanteau, la jeune fille, scrutant la mer déchaînée à la fenêtre, était « tourmentée du désir de savoir jusqu'où cette eau allait monter ; et elle n'entendait que la clameur grandir, une voix haute, monstrueuse, dont la menace continue s'enflait à chaque minute, au milieu des hurlements du vent et du cinglement des averses » (*JV*, p. 29) ; puis, au moment où la mer se rue contre les épis élaborés par Lazare et censés la contenir, après que la bourrasque a gonflé l'océan démesurément, « de grands dos verdâtres, aux crinières d'écume, moutonnaient à l'infini, se rapprochaient sous une poussée géante ; puis, dans la rage du choc, ces monstres volaient eux-mêmes en poussière d'eau, tombaient en une bouillie blanche, que le flot paraissait boire et remporter » (*JV*, p. 138)¹⁹⁹. Cette poussée géante, enfin, est reprise plus loin pour achever l'œuvre de Lazare : « des paquets d'eau monstrueux s'écroulaient avec un tel fracas, que les secousses remuaient l'église » (*JV*, p. 223). On sent ici une rêverie sur la mer et ce qui fait sa monstruosité, c'est bien son infini tout de violence. Parce qu'elle s'étend au-delà de l'horizon. Parce que la voix de ses rouleaux s'enfle à chaque instant et accompagne inlassablement l'impression de la voir monter plus haut que le toit des maisons. Parce que ses vagues et ses clapotis, comme une hydre aux mille têtes repoussant chaque fois qu'on les coupe, se subdivisent eux-mêmes à l'infini avant de se mêler encore au gré des chocs et de

¹⁹⁶ Jules MICHELET, *La Mer*, Paris, Hachette, 1861 où on lit dès l'incipit, p. 3, « ne nous étonnons pas si l'énorme masse d'eau qu'on appelle la mer, inconnue et ténébreuse dans sa profonde épaisseur, apparut toujours redoutable à l'imagination humaine » et, p. 10, « qu'un monde prodigieux de vie, de guerre et d'amour, de production de toute sorte, s'y meuve, on le devine bien et déjà on le sait un peu ». On notera aussi que le premier chapitre de cet ouvrage s'intitule « Fécondité » ; il y est fait mention de la fertilité excessive de la mer compensée par le monde de destruction qu'elle est elle-même en son intérieur.

¹⁹⁷ Joan GRENIER, « La structure de la mer dans *La Joie de vivre* », *CN*, n° 58, 1984, p. 63-64.

¹⁹⁸ La violence de la mer accompagne son immensité, mais elle est nécessaire pour faire d'elle un espace réellement monstrueux, surtout au cours des tempêtes. En d'autres cas, la mer simplement infinie est déclarée l'amie de Pauline (*JV*, p. 63).

¹⁹⁹ Déjà Pauline, lors de son arrivée à Bonneville, p. 27, voyait dans la mer « une écume blanche toujours élargie, une succession de nappes se déroulant, inondant les champs de varechs, recouvrant les dalles rocheuses ».

former un nouveau tout²⁰⁰. Parce qu'enfin la marée, immuable, ramène toujours le flot et le pousse irrémédiablement à frapper la côte dans un incessant mouvement de répétition.

La mer est un espace doublement monstre : si elle se répète dans un infini spatial, elle ne cesse aussi de revenir et de repartir dans un infini temporel. Aussi est-elle capable de « se démuseler, en un coup de gueule » (*JV*, p. 138) ; elle a la puissance et l'étendue immense pour recouvrir tout Bonneville, noyer « de flots d'encre le petit village, les rochers de la côte, l'horizon entier » (*Ibid.*, p. 35), et ce à chaque marée, si bien que le rêve de Lazare de la dompter, d'en faire une bête obéissante (*Ibid.*, p. 159), apparaît vain et puénil. Sa vastitude morbide se rapproche de celle des côtes d'Amérique du Sud²⁰¹.

En revanche, dans *Le Docteur Pascal*, la mer est plus proche de la présentation du Niger de *Fécondité*, en ce que son extension sans bornes est là aussi source d'un pullulement de vie – le même mot est employé d'un texte à l'autre²⁰². Preuve en est qu'on la retrouve presque telle quelle quand il s'agit d'expliquer pourquoi le médecin est revenu s'installer à Plassans après ses études à Paris : « il était voisin de la mer, il y était allé, presque à chaque belle saison, étudier la vie, le pullulement infini où elle naît et se propage, aux fonds des vastes eaux » (*DP*, p. 389). Pascal se fait ici le porteur des idées de Zola. En effet, cet extrait fait écho à un texte beaucoup plus ancien que nous avons déjà cité, la critique du livre d'Alfred Frédel, *Le Monde de la mer*, parue dans *L'Écho du Nord* en décembre 1864 où Zola écrivait :

« à coup sûr, la première créature est née au fond de la mer ; l'éclosion de la vie a dû y avoir lieu sous la forme d'un bouillonnement soudain de la matière ; le phénomène s'est accompli sous l'influence de la force éternelle. Il y a eu vibration, et le cercle est allé ensuite en s'élargissant ; la matière s'est de plus en plus fécondée ; le principe vital, en croissant et en s'épurant, a fait prendre à cette matière des formes de plus en plus parfaites, des organes d'action et de pensée de plus en plus puissants. [...] Je trouve là l'existence, pour ainsi dire, dans ses bégaiements, et j'ai plaisir à surprendre le mystère à sa naissance »²⁰³.

²⁰⁰ On trouve la même idée chez MICHELET, *La Mer, op. cit.*, p. 85-86, où les vagues en nombre infini sont justement appelées « monstres ».

²⁰¹ On pourrait aussi rapprocher ces remarques des crues décrites dans « Les Quatre Journées de Jean Gourdon » et « L'Inondation ». Dans la première de ces deux nouvelles, la Durance, à la violence infinie, devient un monstre que Jean et son fils Jacques veulent assommer et calmer à coups de poing. Dans la seconde, le monstrueux de la Garonne est davantage suggéré qu'explicitement mentionné, mais, retrouvant le même déferlement infini et la même puissance d'engloutissement du fleuve, il nous semble qu'une semblable remarque pourrait s'y appliquer. É. ZOLA, « Les Quatre Journées de Jean Gourdon », *Contes et nouvelles, O. C.*, II, p. 443 et « L'Inondation », *Le Capitaine Burle, O. C.*, XI, p. 667-684.

²⁰² Déjà dans *La Joie de vivre*, la mer présentait un mélange de vitalité et de morbidité.

²⁰³ É. ZOLA, « Le Ciel et la Mer », *O. C.*, I, p. 385.

Zola bien sûr ne dérive pas son propos sur des créatures extraordinaires et fantasmagoriques qui peupleraient les fonds marins et nous avons déjà signalé qu'il s'éloignait du modèle hugolien des *Travailleurs de la mer*. Pourtant, alors que son personnage commence ses recherches par des travaux sur la gestation, il laisse une porte ouverte à ces considérations et la mer continue d'être un berceau hyperfertile de vie : à bien y réfléchir, dès qu'il y a « pullulement infini », il y a suspicion de création ou de créatures monstrueuses, peu importent les critères retenus – gigantisme, profusion, violence. Mais de même que pour le Niger, ce caractère si fertile qu'il en devient monstrueux n'est pas nécessairement funeste, ce qui serait bien trop réducteur. La vie trouve son origine dans la mer, et c'est l'élan même de la vie de créer quitte à enfanter des monstres, « la vie, la vie qui coule en torrent, qui continue et recommence, vers l'achèvement ignoré ! la vie où nous baignons, la vie aux courants infinis et contraires, toujours mouvante et immense comme une mer sans bornes ! » (DP, p. 572-573)²⁰⁴. Zola rejoint ici une longue tradition héritée de l'Antiquité où les profondeurs sans bornes des eaux donnent lieu à un vitalisme lui-même sans bornes qui, s'il peut être créateur de monstres, n'en demeure pas moins le berceau de l'existence²⁰⁵. Déjà dans *La Joie de vivre*, on pouvait la rapprocher des premières règles de Pauline, elles aussi mystérieuses, elles aussi signe de vie à naître, appelées « flot sanglant de sa puberté » et « marée de vie »²⁰⁶. Dans *Le Docteur Pascal*, la mer apparaît comme la matrice aveugle de toute venue au monde, normale ou non, une force génératrice autant qu'un gouffre funeste²⁰⁷, mais là encore cette interprétation est rejetée entre les lignes et laissée à l'approbation du lecteur.

Ces quatre exemples d'espaces surdimensionnés suffisent à apporter deux conclusions. D'abord, pour rencontrer une nature monstrueuse, il faut que l'endroit dans lequel elle s'inscrive soit lui-même un espace monstre. Et cela commence par son étendue – verticale ou horizontale – qui n'impose aucune borne ni à la puissance créatrice ni au nombre des créations. À espace illimité, production illimitée. Tous les espaces interminables ne donnent pas forcément lieu à des créations monstrueuses, mais ces dernières naissent dans des espaces qui repoussent symboliquement toutes les frontières. *Quid* alors de la serre de *La Curée* ? Du Paradou de *La Faute de l'abbé Mouret* ? Même de l'aire Saint-Mittre de *La Fortune des*

²⁰⁴ On remarquera non seulement que les possibilités de création sous-entendues dans cet « achèvement ignoré » sont des plus vastes, mais aussi que l'auteur file la métaphore marine pour décrire la fécondité de l'existence.

²⁰⁵ PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, IX, *op. cit.*, p. 38.

²⁰⁶ Voir aussi M. SERRES, *Feux et signaux de brume*, *op. cit.*, p. 214.

²⁰⁷ C'est parfois là une caractéristique de l'eau sauvage en règle générale, si l'on en croit la description du lac de Nemi par le regard de Pierre Froment : « cette eau très claire, mais si profonde, cette eau déserte, sans une barque, cette eau morte, auguste et sépulcrale, lui avait laissé une indicible tristesse, une mélancolie à en mourir, la désespérance des grands ruts solitaires, la terre et les eaux gonflées de la douleur muette des germes, inquiétantes de fécondité » (Ro, p. 613).

Rougon ? En réalité, ces lieux à la végétation monstrueuse offrent le paradoxe de présenter, à l'intérieur des limites d'une verrière, d'un mur de pierres ou d'un enclos, un espace presque illimité en ce qu'il tente de recréer l'illusion de la nature vaste et sauvage. La serre est « un coin de forêt vierge » (C, p. 150)²⁰⁸ ; le parc « une mer de verdure, en face, à droite, à gauche, partout » (FM, p. 91) et, fort logiquement, les végétaux s'y entassent avec abondance et s'y confondent. L'aire Saint-Mittre de *La Fortune des Rougon*, dont les poiriers ont les bras tordus et les nœuds monstrueux, apparaît quant à elle comme un espace illimité original puisque c'est un lieu dans les strates duquel la mort, sous la forme des cadavres enterrés au cours des siècles, favorise la vie, tel un terreau fécond où prennent racine les arbres monstrueux, pour former un cloaque fertile infini : « en dedans, c'était une mer d'un vert sombre, profonde, piquée de fleurs larges, d'un éclat singulier. On sentait en dessous, dans l'ombre des tiges pressées, le terreau humide qui bouillait et suintait la sève » (FR, p. 22)²⁰⁹.

Puis, et c'est là notre deuxième conclusion, à l'intérieur de ces espaces monstres, deux milieux naturels en réalité très différents peuvent prendre place : celui dont le caractère monstrueux est immanquablement négatif et morbide et celui dont la vigueur étonnante est présentée comme positive, mais qui avec un recul critique présente des ombres inquiétantes. À l'exemple du Niger de *Fécondité* ou de la mer du *Docteur Pascal*, peut apparaître le fourmillement d'une nature riche, généreuse à l'excès, qui, tellement elle est puissante, débouche sur des créations disproportionnées et bénéfiques à la fois en ce qu'elles ne font qu'accomplir au plus haut point le règne de la vie. Cette nature, si on lui applique une grille de lecture logique et aboutie, débouche sur des conséquences possiblement monstrueuses, mais Zola, dont l'intention n'est pas là, se garde bien de le dire. Si au contraire dans des espaces comme les forêts de Guyane ou l'océan de *La Joie de vivre*, l'infini indique déjà une déviation de la nature, un abîme dans lequel l'homme est jeté, les productions animales, végétales ou minérales y seront, en conséquent, franchement monstrueuses et cette fois-ci néfastes à celui – colon, ingénieur, savant, déporté – qui entrera tôt ou tard en contact avec elles. En tous les cas, le milieu naturel chez Zola se définit bien en accord avec l'espace et

²⁰⁸ Seul le roman peut d'ailleurs établir un tel espace intérieur. En effet, les plantes monstrueuses disparaissent de la serre de *Renée*, l'adaptation théâtrale de *La Curée*, alors même qu'il y a toujours inceste. Sans doute, le passage à la scène rendait non seulement, ce malgré un décor méticuleux, la serre irréprésentable dans sa splendeur, mais aussi dans son étendue. É. ZOLA, *Renée*, O. C., XIII, p. 755 à propos des désirs monstrueux de la jeune femme.

²⁰⁹ Les poiriers apparaissent comme le symbole de la vie poussé hors de terre et opposé à la mort souterraine selon le schéma : $\frac{\text{Vie}}{\text{Mort}} = \frac{\text{Poiriers}}{\text{Cadavres}}$. Il y a une opposition fondamentale entre les deux pourtant liés par une interrelation de croissance débridée qui expliquent le dégoût que ces arbres, dévorant la pourriture humaine du cimetière, provoquent chez les habitants de Plassans. Naomi SCHOR, « Mythe des origines, origines des mythes », CN, 1978, n°52, p. 128. Enfin, signalons que les cadavres offrent un même terreau au jardin des supplices chez Mirbeau. Octave MIRBEAU, *Le Jardin des supplices*, Paris, Eugène Fasquelle, 1911, p. 188.

s'en trouve déterminé. Ce déterminisme est d'autant plus flagrant quand il se mêle à celui d'une profession ou d'un milieu social – par exemple le monde de la mine dans *Germinal*.

3) *Espaces monstres et infrastructures monstrueuses : les entrailles de la terre.*

Après les terres inconnues et la mer mystérieuse, les entrailles de la terre, que les mineurs creusent à l'infini en d'innombrables galeries, offrent un troisième exemple révélateur d'espace monstre²¹⁰. Dans l'adaptation théâtrale de *Germinal*, les mineurs descendus dans la mine avant l'attentat de Souvarine affirment, c'est un premier élément, que « les eaux des terrains environnants poussent ferme. Il y a une vraie mer, tout autour »²¹¹. C'est dire si les espaces monstres continuent d'être liés entre eux : l'infini de l'eau souterraine renvoie à l'image de la mer et se justifie par l'infini d'un nouvel espace, celui des profondeurs telluriques. Mais ce nouvel exemple est peut-être plus subtil encore que les précédents car indirect. Sa difficulté d'interprétation réside en ce que la présentation des galeries immenses du sous-sol se mêle, dès les premiers chapitres du roman, à une mythologie zolienne dont l'objet est la mine à proprement parler : le Voreux. Ainsi pour résoudre ce problème, il faut distinguer la terre de la mine, le milieu naturel monstre de l'infrastructure humaine tout aussi monstrueuse, mais qui n'a pu se construire et se développer que grâce au premier. Le Voreux existe parce que la terre des environs se prête à une excavation infinie. Et c'est à la fin qu'il faut se reporter pour assister, dans un choc colossal entre l'espace et le bâti, à l'engloutissement du second par le premier. La mine, victime de l'attentat de Souvarine, est avalée par la terre.

« Et brusquement, comme les ingénieurs s'avançaient avec prudence, une suprême convulsion du sol les mit en fuite. Des détonations souterraines éclataient, toute une artillerie monstrueuse canonnant le gouffre. À la surface, les dernières constructions se culbutaient, s'écrasaient. D'abord une sorte de tourbillon emporta les débris du criblage et de la salle de recette. Le bâtiment des chaudières creva ensuite, disparut. Puis, ce fut la tourelle carrée où râlait la pompe d'épuisement, qui tomba sur la face, ainsi qu'un homme fauché par un boulet. Et l'on vit alors une effrayante chose, on vit la machine, disloquée sur son massif, les membres écartelés, lutter contre la mort : elle marcha, elle détendit sa bielle, son genou de géante, comme pour se lever ; mais elle expirait, broyée, engloutie. Seule, la haute cheminée de trente mètres restait debout, secouée, pareille à un

²¹⁰ On peut établir un parallèle entre les remarques suivantes sur l'œuvre de Zola et celles faites sur l'œuvre de Jules Verne où l'on retrouve les mêmes caractéristiques quant à la monstruosité du tréfonds de la terre. Gérard CHAZAL, « De l'usage des monstres dans l'œuvre romanesque de Jules Verne », *La vie et la mort des monstres*, *op. cit.*, p. 51-54.

²¹¹ É. ZOLA, *Germinal*, O. C., XXI, p. 528.

mât dans l'ouragan. On croyait qu'elle allait s'émietter et voler en poudre, lorsque, tout d'un coup, elle s'enfonça d'un bloc, bue par la terre, fondue ainsi qu'un cierge colossal ; et rien ne dépassait, pas même la pointe du paratonnerre. C'était fini, la bête mauvaise, accroupie dans ce creux, gorgée de chair humaine, ne soufflait plus de son haleine grosse et longue. Tout entier, le Voreux venait de couler à l'abîme. » (*G*, p. 523)

Dans cette description de l'engloutissement du Voreux, le lexique est particulièrement révélateur de la puissance supérieure incommensurable de la terre. L'infini de son gouffre l'emporte sur le gigantesque de la mine comme l'indiquent les détonations souterraines pareilles à une artillerie monstrueuse, le gouffre, le tourbillon, l'abîme où s'enfonce la cheminée colossale comme une bougie de cire. Au-delà des comparaisons et métaphores, les verbes – « creva », « disparut », « tomba », « s'enfonça », « fondue », « accroupie », « couler » – ne sont pas en reste, qui indiquent un mouvement vertical prolongé indéfiniment, en accord avec l'écrasement généralisé qui frappe les mineurs, les paysages, les bâtiments dans tout le roman. Le mouvement de la machine des chaudières qui consiste à se lever est justement contrarié pour obtenir le mouvement inverse : la chute. Enfin, l'on retrouve la manducation sous-jacente qui était celle-là même de la mine à l'encontre des mineurs et qui est maintenant celle de la terre qui ingère le Voreux. La mythologie zolienne, qui consiste entre autres phénomènes à grandir démesurément les machines, fonctionne grâce à un espace naturel bien réel : les entrailles du sous-sol, si insondables qu'elles sont capables de tout avaler et qui – heureux hasard – renvoient, elles aussi, à une puissance ancestrale au lourd passé mythologique – la terre.

C'est à ce point que rien ne semble lui résister ; pire, l'immensité souterraine est capable d'engloutir le paysage alentour :

« et le trou s'arrondissait, des gerçures partaient des bords, gagnaient au loin, à travers les champs. Est-ce que le coron lui-même y passerait ? jusqu'où devait-on fuir, pour être à l'abri, dans cette fin de jour abominable, sous cette nuée de plomb, qui elle aussi semblait vouloir écraser le monde ?

Mais Négrel eut un cri de douleur. M. Hennebeau, qui avait reculé, pleura. Le désastre n'était pas complet, une berge se rompit, et le canal se versa d'un coup, en une nappe bouillonnante, dans une des gerçures. Il y disparaissait, il y tombait comme une cataracte dans une vallée profonde. La mine buvait cette rivière, l'inondation maintenant submergeait les galeries pour des années. Bientôt, le cratère s'emplit, un lac d'eau boueuse occupa la place où était naguère le Voreux, pareil à ces lacs sous lesquels dorment des villes maudites. Un silence terrifié s'était fait, on n'entendait plus que la chute de cette eau, ronflant dans les entrailles de la terre » (*Ibid.*, p. 523-524).

Les profondeurs telluriques sont sans bornes ; de même que la mer était le berceau de la vie, tout retourne ici en leur sein. Après les hangars, les cheminées, les machines, elles engloutissent un canal ravalé en quelques instants au rang de rivière souterraine. Mais même, leurs failles s'étendent à l'horizon, menacent tout le paysage, prouvant par là qu'il s'agit bien d'un espace monstre et ce sont tous les spectateurs impuissants qui s'en trouvent terrifiés. Les comparaisons se font maintenant avec d'autres espaces immenses où l'on parle de cataractes, de vallées profondes, de rivières et de cratères de volcan. Ce dernier devient un lac. La métamorphose nous renvoie de nouveau à l'eau, immense, impénétrable, au point là encore de recouvrir une ville maudite, mais sans se retirer cette fois à l'heure de la marée basse.

Peu importe finalement que l'espace soit naturel ou retouché de la main de l'homme. S'il est monstre, ses répercussions seront monstrueuses car il favorise lui-même des créations aussi diverses qu'inquiétantes et demande des efforts colossaux pour le dompter. L'homme chez Zola est déjà en contact avec le monstrueux quand il se positionne face à l'immensité du monde dont il sort rarement indemne, mais au contraire éprouvé. Le poème de jeunesse « Le Canal Zola » laissait déjà entrevoir ce choc entre la puissance potentielle de la nature et la volonté humaine. Les romans ne font que le confirmer en développant la notion polymorphe du monstrueux applicable à un champ spatial et ses liens avec l'évolution de l'individu, à ceci près qu'ils laissent le plus souvent ouvert, entre les lignes, dans l'esprit du lecteur, un horizon de conséquences logique et fantasmé à la fois. Mais Zola ne fait pas qu'étendre ce monstrueux à des frontières repoussées jusque dans l'inconnu, il l'approfondit aussi en montrant comment, à l'intérieur de ces espaces, se manifeste la nature.

B) Les manifestations de la faune, de la flore, du minéral : la physique monstrueuse des choses.

Si la nature est capable de s'étendre sur d'aussi grands espaces, ses manifestations sont capables de prendre des tournures très diverses. On l'a dit, le naturalisme de Zola est avant tout passionné par le fonctionnement de la nature qu'il rêve de reproduire par l'écriture²¹². Or, cette nature est, par certains aspects, un foisonnement de vie envahissant, un grouillement ou au contraire une *hybris* désolée qui se retrouve à tous les niveaux et dans tous les règnes, tant minéral, végétal qu'animal. Sur quatre points déterminants des rapports entre l'homme et son milieu chez Zola, Olivier Got note ainsi que la nature a souvent tendance à sortir de son cadre

²¹² K. BENOUDIS BASILIO, *Le mécanique et le vivant, op. cit.*, p. 46.

de simple décor pour vivre d'une vie autonome et que l'homme domine rarement la nature, mais plutôt en est le jouet²¹³. Sans s'attacher encore à la dernière partie de cette citation, on peut essayer d'analyser ce débordement vital de la nature dans chacun de ses règnes – minéral, végétal et animal, en mettant chaque fois en avant ce qui constitue ses trois caractéristiques principales : la démesure, l'hybridité²¹⁴ et la violence des éléments.

1) *Rochers, ruines, pierres et démesure.*

On peut retenir, comme première manifestation naturelle qualifiable de monstrueuse, la démesure qui frappe le règne minéral et s'accorde avec les espaces monstres précédemment étudiés. Encore et toujours on retrouve là un des sens privilégiés du monstrueux, relevé par Larousse, très usité chez Zola, qui renvoie cette notion à l'idée de taille extraordinaire et d'excès. Certes si la tératologie animale ou végétale est avérée au XIX^e siècle, parler de monstrueux minéral semble bien plus inattendu, voire impossible. Georges Canguilhem a en effet précisé que l'on ne pouvait parler de monstre qu'en la présence d'un être organique, ce dont ne relève bien évidemment pas le monde minéral :

« il faut réserver aux seuls êtres organiques la qualification de monstres. Il n'y a pas de monstre minéral. Il n'y a pas de monstre mécanique. Ce qui n'a pas de règle de cohésion interne, ce dont la forme et les dimensions ne présentent pas d'écarts oscillant de part et d'autre d'un module qu'on peut traduire par mesure, moule ou modèle – cela ne peut être dit monstrueux. On dira d'un rocher qu'il est énorme, mais non d'une montagne qu'elle est monstrueuse, sauf dans un univers du discours fabuleux où il arrive qu'elle accouche d'une souris »²¹⁵.

Pour autant, on l'a dit, monstre et monstrueux ne sont pas tout à fait la même chose. Dès lors, faut-il évacuer aussitôt le minéral d'une étude portant sur le monstrueux dans une œuvre naturaliste ? Sans verser dans le fabuleux signalé par Canguilhem, l'écriture de Zola respecte-t-elle parfaitement l'avis du médecin philosophe ? Assurément non, car si le minéral ne peut être qualifié de monstrueux par sa constitution intérieure, ses couches géologiques ou la teneur de sa pierre, son extérieur, comme le rappelle Canguilhem, peut l'être, lui, qu'il

²¹³ O. GOT, *Les jardins de Zola, op. cit.*, p. 13.

²¹⁴ Le mixte, qu'il soit croisement ou hybridité, ne cesse d'être en effet une des particularités du monstrueux tel qu'il apparaît dans la nature : mixte de deux règnes, de deux espèces, de deux individus, de deux sexes. Il s'agira pour les règnes minéral, végétal et animal d'étudier les deux premiers, pour l'être humain d'étudier les deux seconds. M. FOUCAULT, *Les anormaux, op. cit.*, p. 58.

²¹⁵ G. CANGUILHEM, « La monstruosité et le monstrueux », *La connaissance de la vie, op. cit.*, p. 171-172.

s'agisse de la grandeur ou de l'aspect de sa forme²¹⁶. Autrement dit, le monstrueux, jugement de valeurs, peut s'appliquer métaphoriquement à l'inerte ; si la roche ne peut être monstre, elle est susceptible de soulever une critique la qualifiant de monstrueuse. On est ici confronté à une vision élargie, plus poétique que scientifique, du monstrueux et non à son sens premier. Mais notre étude s'est fixé pour but, et ce dès les multiples définitions de Larousse proposées en introduction, d'étudier tous les champs d'application possibles de cette notion pour vérifier à quel point elle est centrale et diffuse dans l'œuvre de Zola. Aussi évoquer le monstrueux d'une roche permet de parcourir exhaustivement l'usage étendu qu'en fait l'auteur et d'étudier des passages où sa présence est clairement mise en relief dans la description ou la narration.

De fait, il faut s'arrêter sur la pierre, de la gemme aux immensités rocailleuses, pour noter chaque fois sa démesure en son genre. Les pierres précieuses que Nana, à la fin de son roman, est censée avoir obtenues d'un prince russe sont dites monstrueuses en raison de leur grosseur légendaire (*N*, p. 272). Les énormes blocs de pierre, quant à eux, qu'ils soient naturels ou non, scandent les paysages zoliens et constituent autant d'exemples disproportionnés de ce qui apparaît comme une anomalie de la nature. En Provence, terre rocailleuse par excellence, il est un paysage surtout qui en fournit nombre d'exemples : les gorges. Ainsi dans *Les Mystères de Marseille* parle-t-on, à propos de celles des Infernets, de la « sinistre horreur » de leurs précipices, de « pierres gigantesques », de « rocs pareils à des membres tordus »²¹⁷ ; dans *La Fortune des Rougon* sont mentionnés les « rocs énormes » sur la route d'Orchères (*FR*, p. 147)²¹⁸ ; dans *Le Docteur Pascal* on parle de « murs géants de roches » (*DP*, p. 405) ; dans « Naïs Micoulin » d'un « chaos de roches foudroyées », de « murailles aux colorations de rouille et de sang »²¹⁹. Même si dans *L'Œuvre* la gorge des Infernets est présentée « roulant à l'infini ses vagues de pierre » (*Œ*, p. 41), on précisera que dans tous ces exemples, il ne s'agit plus tant d'étendues monstres – les gorges des Infernets, la route d'Orchères, les gorges de la Seille toutes proches sont des espaces vite parcourus à cheval ou à pied, vite traversés par les personnages – mais de lieux où la roche semble avoir pris une démesure verticale qui la rend proprement monstrueuse. Le rôle d'adjectifs comme « gigantesque », « géant », « énorme » ici se vérifie pour les faire apparaître comme des parasyonymes du mot « monstrueux » où

²¹⁶ À propos des îles anglaises de la Manche, Zola parle lui-même « de rochers bizarres et monstrueux » et dit qu'il connaît plusieurs de ces paysages. É. ZOLA, « *Les Travailleurs de la mer* », *Livres d'aujourd'hui et de demain*, O. C., II, p. 519.

²¹⁷ É. ZOLA, *Les Mystères de Marseille*, O. C., II, p. 140.

²¹⁸ Les gorges de la Seille, quant à elles, sont citées p. 41, mais semblent, il est vrai, beaucoup moins arides que dans *Le Docteur Pascal*. En revanche, la chaîne des Garrigues, décrite p. 147, « dresse ses pics désolés, ses champs de pierres, ses blocs couleur de rouille, comme roussis par le soleil » et correspond davantage au motif étudié.

²¹⁹ É. ZOLA, « Naïs Micoulin », *Naïs Micoulin*, O. C., XII, p. 571.

les roches renvoient à un âge lointain et titanesque et, seul vestige de cette nuit des temps, continuent d'être aujourd'hui hors de la norme. Le contenu biologique de ces diverses mentions est bien sûr on ne peut plus limité ; ces roches énormes renvoient plutôt à une description hyperbolique car elles sont vues à travers le prisme du regard de l'homme sur la pierre. Pourtant ces exemples méritent d'être relevés en ce qu'ils se rattachent eux aussi à une réflexion sur la vie, portant non plus sur sa puissance créatrice, mais au contraire sur sa faculté à rebrousser chemin et à retrouver la désolation primaire d'un chaos ou le saccage final d'une apocalypse, c'est selon. Surtout, dans l'idée naturaliste que tout se tient dans la création, c'est à partir de ce paysage qu'on pourra étudier une nature végétale ou animale organique clairement objet, elle, d'une tératologie. On verra là une dernière justification de la présence dans notre travail d'un minéral à l'aspect monstrueux.

Là où cette même démesure conduit les végétaux à la luxuriance et les animaux à une hybridité troublante, elle contribue, en ce qui concerne la roche, à susciter un paysage de désolation²²⁰, d'enfer et de chaos. Zola part d'un fait réel qu'il grandit démesurément. Une fois de plus, le discours se fait difforme. L'aridité est un leitmotiv récurrent de ces endroits rocaillieux très présents dans les romans de Zola situés à Plassans. Mais par hyperbole, cette aridité prend vite, et en outre, une tournure infernale. Le monstrueux introduit ici une violence, non pas une violence des corps ou des individus, mais une violence interne au paysage. Déjà dans *Les Mystères de Marseille*, les gorges des Infernets étaient appelées « un entonnoir funèbre de rochers rougeâtres » pour souligner la dangerosité à s'y aventurer²²¹. Mais plus tard, dans *Le Docteur Pascal*, les gorges de la Seille développent tout un spectacle du bouleversement intérieur, hyperviolent, de la nature à l'état brut :

« la route s'engageait dans les gorges de la Seille, un défilé étroit entre deux murs géants de roches cuites et dorées par les violents soleils. Des pins avaient poussé dans les fentes ; des panaches d'arbres, à peine gros d'en bas comme des touffes d'herbe, frangeaient les crêtes, pendaient sur le gouffre. Et c'était un chaos, un paysage foudroyé, un couloir de l'enfer, avec ses détours

²²⁰ De la mention de la sécheresse de la terre, des nombreux cailloux qu'on y trouve ou de l'ardeur du soleil, d'autres tableaux des paysages de Provence font état de cette désolation, mais sans partir de la taille monstrueuse des roches. Cette dernière l'accroît cependant et lui donne une dimension impressionnante. Les Artaud paraissent ainsi un « pays terrible de landes séchées, aux arrêtes rocheuses déchirant le sol » (*FM*, p. 29), tandis que dans la préface des *Contes à Ninon*, *O. C.*, I, p. 201, « il y a dans cette vallée stérile je ne sais quel air brûlant de désolation ». Sous ces aspects chaotiques et désolés, il y a sous-jacente une problématique de la variété de la nature qui est à l'origine même du monstrueux et participe des préoccupations de Zola, de ses plus jeunes années jusqu'à ses dernières œuvres. Ainsi, d'autres paysages véhiculent, hors de Provence, la même idée, qu'il s'agisse par exemple de la surface lunaire, « monde bizarre qui n'est que rochers » ou de celle du Vésuve visité par Zola, « un champ hérissé, déchiqueté ; un bouillonnement solidifié ; des formes affreuses, convulsées, tordues comme des membres gisant dans un pêle-mêle affreux ». É. ZOLA, « Le Ciel et la Mer », *O. C.*, I, p. 383 et *Rome [Journal de voyage]*, *O. C.*, XVI, p. 890-891.

²²¹ É. ZOLA, *Les Mystères de Marseille*, *O. C.*, II, p. 140.

tumultueux, ses coulures de terre sanglantes glissées de chaque entaille, sa solitude désolée que troublait seul le vol des aigles.

Félicité ne desserra pas les lèvres, la tête en travail, l'air accablé sous ses réflexions. Il faisait en effet très lourd, le soleil brûlait, derrière un voile de grands nuages livides. Presque seul, Pascal causa, dans sa tendresse passionnée pour cette nature ardente, tendresse qu'il s'efforçait de faire partager à son neveu. Mais il avait beau s'exclamer, lui montrer l'entêtement des oliviers, des figuiers et des ronces, à pousser dans les roches, la vie de ces roches elles-mêmes, de cette carcasse colossale et puissante de la terre, d'où l'on entendait monter un souffle : Maxime restait froid, pris d'une sourde angoisse, devant ces blocs d'une majesté sauvage, dont la masse l'anéantissait » (*DP*, p. 405).

Plus loin, au retour :

« toute conversation tomba, sous l'inquiétude et la menace des roches géantes, dont les murs semblaient se resserrer. N'était-ce point le bout du monde ? n'allait-on pas rouler à l'inconnu de quelque gouffre ? Un aigle passa, jeta un grand cri » (*Ibid.*, p. 412).

Voilà le lit d'un torrent encaissé, domaine du minéral écroulé, des roches sanglantes et abruptes. On aurait tort de conclure ici à une simple métaphore monstrueuse du paysage. D'abord parce que ces gorges de la Seille renvoient à un vrai lieu, concret, que l'homme a dû dompter et maîtriser, si l'on s'accorde à retrouver en elles la vallée des Infernets, aux alentours d'Aix, où François Zola construisit jadis un barrage²²². Zola lui-même, en tant que personne, le conçoit ainsi quand il en parle dans sa correspondance²²³. Mais surtout la monstruosité est dans la nature même de la roche et réside dans son caractère excessif. Ce paysage n'est pas comme n'importe quel autre : il est réellement apocalyptique avec ses couleurs fauves jaunes et rouge sang, il est pénible avec ses violents soleils, menaçant et dangereux avec ses rapaces, ses coulées de terre, ses roches qui semblent se resserrer et ses gouffres, et en même temps la nature y respire pleinement et l'on sent partout le souffle de la terre. Surtout, il ne laisse pas indifférent, suscitant la tendresse de Pascal – ce même Pascal qui manifestait un vif intérêt pour les secrets de la vie et le pullulement infini de la mer –,

²²² H. MITTERAND, « Étude du *Docteur Pascal* », *Les Rougon-Macquart*, V, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 1640-1641 où on lit, dans les notes sur les Tulettes, qu'il s'agit d'« une gorge comme celle du barrage ». Sur le canal Zola, A. PAGÈS et O. MORGAN, *Guide Émile Zola, op. cit.*, p. 9.

²²³ On citera, par exemple, la lettre à Paul Cézanne du 14 juin 1858, *Correspondance, O. C.*, I, p. 143 : « Et malgré tout cela, je préfère Aix à Paris. Serait-ce les pins ondulants au souffle des brises, seraient-ce les gorges arides, les rochers entassés les uns sur les autres, comme Pélion sur Ossa, serait-ce cette nature pittoresque de la Provence qui m'attire à elle ? Je ne sais. » La description de Zola, antérieure, est toujours aussi proche de celle des deux autres textes étudiés. En cela, il s'accorde avec son ami d'enfance qui garda lui aussi un profond attachement pour la nature provençale. Anthony ZIELONKA, « Zola, Cézanne et la représentation artistique du paysage provençal », *CN*, n°83, 2009, p.65-74.

tandis qu'il plonge Maxime dans une sourde angoisse. Et l'on n'a de cesse de se demander s'il ne faut pas voir là le renouvellement, la variation des sentiments déjà évoqués face à des monstres de terreur et de pitié...

Il reste à s'interroger sur le mot « chaos »²²⁴ : hormis qu'il renvoie dans la Grèce antique à l'idée de gouffre originaire – le mot est prononcé ensuite –, de béance infinie, il renvoie à ce qui est informe, qui manque d'ordre et il s'accorde avec les « détours tumultueux » mentionnés. Le paysage informe, désordonné, est qualifiable de monstrueux. Un exemple plus probant encore dans l'œuvre de l'auteur, concernant le même paysage, est celui du poème de jeunesse « Le Canal Zola »²²⁵. On lit dans l'incipit de ce poème une description qui développe davantage encore l'idée de chaos.

« Ce n'étaient que rochers aux gigantesques cimes,
Que pierres, que vieux pins et que profonds abîmes
Où s'engouffraient les eaux ;
Ce n'étaient que déserts, qu'une sombre nature
Qu'un terrain tourmenté, déchiré, sans verdure,
Qu'un immense chaos !

Quand, façonnant le monde et lui donnant naissance
Sans doute pour montrer quelle était sa puissance
À toute nation,
Le Créateur après la sixième journée
Laissa là tous ces blocs, ébauche abandonnée
De la création.

Tout était immobile. Un nuage qui passe,
L'autour au loin planant au milieu de l'espace,
Le bruissement des flots,
Et la branche, tombée au courant qui la pousse,
Des lieux encore empreints d'une grande secousse
Troublaient seuls le repos.

Le sifflement du vent, le chant du solitaire,
Le cri de l'aigle altier qui regagne son aire

²²⁴ Le mot était déjà présent dans *L'Œuvre* où « la gorge des Infernets ouvrait son entaille béante, au milieu de ses écoulements de roches foudroyées, un immense chaos, un désert farouche, roulant à l'infini ses vagues de pierre » (*Œ*, p. 41).

²²⁵ Arnaud VERRET, « Les gorges de Provence dans “Le Canal Zola” et *Le Docteur Pascal* : étude de la description et de ses enjeux dans deux œuvres de Zola », *Laboratorio critico. Rivista di Francesistica*, vol. II, n°3, 2012 [en ligne]. URL : ojs.uniroma1.it/index.php/laboratoriocritico. Consulté le 1^{er} janvier 2012.

Là-haut parmi les rocs :
Ce sont là les seuls bruits que l'écho vous renvoie
Mêlés aux hurlements des animaux de proie,
Aux chutes des grands blocs.

Pas une voix humaine et pas un seul visage...
Aucune trace encor n'indiquait le passage
De l'homme tout-puissant.
Cette nature est vierge ; elle n'avait encore
Accueilli dans son sein que la céleste aurore,
Que le soleil brûlant.

Ce n'était que chaos !... Pourtant, ce coin de terre
Laissé par les humains intact et solitaire,
– Eux qui vont en tous lieux –,
Auprès d'une cité, cité que sa puissance
Jadis fit commander aux cités de Provence,
S'élevait sous les cieux.

Les rocs s'étaient dressés ! Planant sur la vallée,
Altiers, ils semblaient dire à la voûte étoilée :
“Nous montons jusqu'à vous !”
Ils disaient aux mortels qui contemplaient leurs cimes :
“Vous n'irez pas plus loin sur nos hauteurs sublimes :
À nos pieds restez tous” »²²⁶.

Ce début de poème renvoie bel et bien les gorges de Provence au chaos de l'origine du monde, antérieur à l'apparition de l'homme. La mention de la terre et des flots rappelle une fois de plus les grands mythes de l'apparition de l'univers²²⁷, et les rocs sont dits être une ébauche de la création, ce qui sous-entend leur état d'inachèvement, de difformité, de monstruosité naturelle. Or, dans sa description de la nature sauvage, vierge et dangereuse, il est intéressant de noter que l'auteur part d'un motif romantique dont il subit l'influence dans sa jeunesse comme il avait subi celui des motifs marins des *Travailleurs de la mer*²²⁸. Mais de la même manière, une fois libéré de la « gangrène » du romantisme, il se défait de cette

²²⁶ É. ZOLA, « Le Canal Zola », *O. C.*, I, p. 27-28.

²²⁷ La lettre à Cézanne déjà citée fait d'ailleurs référence à Pélion et Ossa, renvoyant ainsi à l'histoire des Aloades, géants qui avaient la particularité de grandir d'une coudée chaque année et qui avaient menacé d'escalader le ciel en entassant ces deux montagnes.

²²⁸ On renverra une fois de plus à l'étude « *Les Travailleurs de la mer* », *Livres d'aujourd'hui et de demain*, *O. C.*, II, p. 519-520.

influence. Ici c'est le démiurge mythique aux accents hugoliens qui en fait les frais et disparaît entre « Le Canal Zola » et *Le Docteur Pascal*. Mais il est significatif de voir que le caractère excessif, difforme, violent par rapport à ce qui est la norme des autres minéraux, en un mot le caractère monstrueux de la montagne est gardé d'un texte à l'autre. Les gorges restent une terre brûlée, dominée par un entassement anarchique de rochers troués d'abîmes, où ne subsistent que de vieux pins dans « Le Canal Zola » ou « des oliviers, des figuiers et des ronces » dans *Le Docteur Pascal*. Les mots utilisés par l'auteur sont plus ou moins identiques ; ceux d'un paysage meurtri, d'une vision de chaos, et les images sont les mêmes entre le « terrain tourmenté, déchiré » du poème et les « coulures de terre sanglante glissées de chaque entaille » dans le roman. Il n'est pas jusqu'au détail du vol de l'aigle jetant son cri au-dessus de la montagne qui ne soit répété²²⁹. Il apparaît donc légitime, tant par l'aspect excessif que bouleversé de ces roches, d'employer le terme « monstrueux » pour désigner cette nature déchirée, inquiétante, dangereuse et profondément anormale sous bien des aspects.

Il est enfin logique de le voir se prolonger dans un parallèle avec d'autres pierres, cette fois-ci sculptées de la main de l'homme : les ruines. Si le chaos est ce qui n'a pas encore forme, ce qui reste à ordonner, il a son pendant dans les décombres et les vestiges qui sont ce qui se désagrège peu à peu, ce qui perd progressivement sa forme et retourne à la nature indistincte primaire. Dès le premier roman des *Rougon-Macquart*, *La Fortune des Rougon*, Zola nous montre le lien qui peut exister entre cette nature anormale et les ruines extraordinaires des cités détruites. Lors de l'avancée des républicains sur la route d'Orchères, la masse des Garrigues est pareille à « une immense cité cyclopéenne » :

« sous la lumière pâle, les insurgés s'avançaient comme dans une avenue de ville détruite, ayant aux deux bords des débris de temples ; la lune faisait de chaque rocher un fût de colonne tronqué, un chapiteau écroulé, une muraille trouée de mystérieux portiques. [...] La bande insurrectionnelle aurait pu croire qu'elle suivait une chaussée gigantesque, un chemin de ronde construit au bord d'une mer phosphorescente et tournant autour d'une Babel inconnue » (*FR*, p. 147-148).

La description de rochers monstrueux se confond ici avec celle de villes, notamment par la référence à la tour de Babel²³⁰, relayée ailleurs par l'adjectif « cyclopéen » que Zola emploie

²²⁹ Le paysage chaotique, violent, étudié ici contraste par ailleurs avec un autre : celui des rives riieuses de la Viorne, lieu des échappées adolescentes correspondant, quant à lui, à un *locus amoenus*.

²³⁰ O. GOT, *Les jardins de Zola, op. cit.*, p. 118-119 : c'est l'image d'une Babel étagée propre à la littérature romantique qu'on retrouve chez Zola (*Le Ventre de Paris*, *Pot-Bouille*, *Au Bonheur des Dames*, *Germinal*, etc.).

beaucoup pour décrire des ruines²³¹. La pierre des villes détruites retourne à la nature ou plutôt la nature englobant tout se confond parfois avec la ville. Les images de villes détruites peuplent la nature, et le gigantisme naturel se confond avec le gigantisme architectural. Il en va de même, mais avec le parallèle inverse, dans *Rome* quand on voit au Colisée que

« les gradins ravins, mangés par l'air, semblent les degrés informes de quelque ancien cratère éteint, une sorte de cirque naturel, taillé par la force des éléments, en pleine roche indestructible. Seuls, les grands soleils de dix-huit cent ans ont cuit et roussi cette ruine, qui est retournée à l'état de nature, nue et dorée ainsi qu'un flanc de montagne, depuis qu'on l'a dépouillée de la végétation, de toute la flore qui en faisait un coin de forêt vierge » (*Ro*, p. 448).

Dans ces exemples le rapprochement n'est pas qu'imaginé mais bien concret : la nature, dans son chaos et sa puissance, peut façonner des paysages urbains sublimes et inquiétants, tandis que la pierre des ruines laissées à l'abandon retourne à son état naturel désolé comme un fossile particulier²³². La monstruosité de la nature rejaillit sur les créations architecturales de l'homme. Il en va ainsi des bâtiments, il en va de même des parcs où s'épanouit une possible tératologie végétale.

2) Les traces de tératologie végétale.

Tandis que la fin du XIX^e siècle se montre particulièrement innovante en horticulture, développant les serres où les végétaux sont montrés au public²³³ et multipliant les possibilités

²³¹ C'est le cas dans d'autres œuvres. Dans « Les Coquillages de M. Chabre », la mer a façonné la roche : « on aurait dit une ville cyclopéenne prise d'assaut et dévastée par la mer, avec ses remparts renversés, ses tours à demi démolies, ses édifices culbutés les uns sur les autres ». Dans *Rome*, cet adjectif sert très fréquemment à qualifier les ruines de la Rome antique. É. ZOLA, « Les Coquillages de M. Chabre », *Nais Micoulin, O. C.*, p. 661 et *Rome, O. C.*, XVI, p. 424, 444, 448, 460, 464, 472, 524 et 753. Le cyclope est évidemment l'archétype même du monstre, et Littré cite Polyphème dès sa deuxième définition du mot « monstre ». Il s'agira de revenir sur ce point dans la troisième partie de notre étude, concernant entre autres l'écriture monstre. On peut aussi citer d'autres emplois comme celui de la grotte creusée dans le roc de l'acte III de *Messidor* qui forme une salle qualifiée de « grandiose ébauche d'église cyclopéenne ». É. ZOLA, *Messidor, O. C.*, XVII, p. 351.

²³² Le rapprochement avec les fossiles existe bel et bien, par exemple dans *Rome* : « de la ville antique, on voyait la tour roussie du Capitole, les cyprès noirs du Palatin, les ruines du palais de Septime Sévère, pareille à des os blanchis, à une carcasse de monstre fossile, apportée là par les déluges » (*Ro*, p. 509).

²³³ Sur l'engouement du XIX^e siècle pour l'horticulture et la serre, Claire MEYRAT-VOL, *L'imaginaire végétal dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola : le régime nocturne*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 1996. Th. doct. : littérature du XIX^e siècle, Université de Reims, 1996, p. 15-59. Zola lui-même visita les serres du Jardin des Plantes (B) et fréquenta les expositions d'horticulture pour écrire *La Curée* et *La Faute de l'abbé Mouret*, ainsi que le rappelle H. MITTERAND dans le volume I de l'édition « Pléiade » des *Rougon-Macquart*, *op. cit.*, p. 1580 et 1683 ; voir aussi I. KRZYWKOWSKI, *Le jardin des songes, op. cit.*, p. 210.

de croisement et d'hybridation²³⁴, on assiste à une véritable irruption d'un univers végétal surprenant dans la littérature française d'alors²³⁵. L'œuvre de Zola n'est pas en reste. En effet, nombreux sont les parcs, jardins et paysages dont l'importance s'avère considérable dans le cycle des *Rougon-Macquart*. Dans le cadre d'une étude sur le monstrueux et ses manifestations physiologiques, trois espaces végétaux sont particulièrement intéressants : le jardin d'hiver de l'hôtel Saccard dans *La Curée*, l'étendue amazonienne du *Ventre de Paris*, le Paradou dans *La Faute de l'abbé Mouret*. La serre, le parc abandonné, la forêt tropicale : autant d'exemples différents d'épanouissement exotique de la nature. Or, dans ces trois cas, la végétation présentée apparaît, en de certaines traces, monstrueuse et, même si la précision botanique de Zola semble parfois de surface²³⁶, on peut, dans le cadre de son érudition, évoquer l'idée d'une tératologie végétale.

À la différence de la roche, l'existence de cette tératologie végétale, elle, ne fait pas de doute au XIX^e siècle ; on pourrait citer, pour s'en convaincre, le titre d'Alfred Moquin-Tandon, *Éléments de tératologie végétale, ou Histoire abrégée des anomalies de l'organisation dans les végétaux*²³⁷. Si la physiologie végétale concerne entre autres le développement des plantes et des arbres, leur croissance et les relations qu'ils entretiennent

²³⁴ *Ibid.*, p. 16-17.

²³⁵ Cette irruption correspond à un goût fin-de-siècle et une mode des fleurs exotiques, vénéneuses, telles que certaines euphorbes ou le tanghin. *Ibid.*, p. 221. Le meilleur exemple littéraire en est sans doute la deuxième partie du *Jardin des supplices* et le chapitre 8 d'*À Rebours* où les plantes que se fait livrer Des Esseintes sont qualifiées de monstres. On notera cependant que si l'on retrouve les mêmes métaphores que dans *La Faute de l'abbé Mouret*, le caractère artificiel de ces végétaux rapproche davantage le roman de Huysmans de *La Curée* et de sa serre. O. MIRBEAU, *Le Jardin des supplices, op. cit.* et J.-K. HUYSMANS, *À Rebours*, Paris, G. Charpentier éditeur, 1884. On retrouve également la même fascination pour les fleurs de la serre dans « Un cas de divorce » ; G. DE MAUPASSANT, *Contes et nouvelles, op. cit.*, II, p. 777-783.

²³⁶ Zola ne se soucie pas toujours, par exemple, de l'acclimatation réelle des plantes ni des saisons et plie ces détails aux exigences de l'économie de ses romans. Ainsi, dans *La Faute de l'abbé Mouret*, quelques semaines seulement après être sorti de l'hiver, le verger du Paradou apparaît comme une débauche de récolte fruitière avec ses melons, ses pastèques, ses cerises ou ses abricots. Seules les poires sont encore un peu vertes, prévient Albine. Il y a plusieurs manières d'interpréter ce passage : ou bien Zola raccourcit effectivement les saisons ; ou bien il fait en sorte que le verger du parc échappe à toute temporalité, surtout à celle du récit de la convalescence de Serge ; ou bien encore il faut précisément voir là un effet de la vigueur monstrueuse des arbres : en effet, on retrouve le vocable déjà relevé, pour décrire ces arbres fruitiers qui « se déjetaient puissamment, poussaient de travers », étaient « bossués de nœuds énormes, crevassés de cavités profondes », sans parler des « ruines géantes de leur écorce » ni de l'aspect colossal de leur tronc (*FM*, p. 88 et 113-114). I. KRZYWKOWSKI, *Le jardin des songes, op. cit.*, p. 210. Le détail avait déjà été relevé par Jules CLARETIE, « Feuilleton de *La Presse* », *La Presse*, 20 janvier 1879, p. 1.

²³⁷ Alfred MOQUIN-TANDON, *Éléments de tératologie végétale, ou Histoire abrégée des anomalies de l'organisation dans les végétaux*, Paris, P.-J. Loss, 1841. Même s'il n'est pas certain que Zola ait eu connaissance de cet ouvrage, le nom de son auteur n'est autre que celui véritable d'Alfred Fréjol, pseudonyme adopté pour écrire *Le Monde de la mer* déjà cité et lu de Zola. On pourrait aussi mettre en avant les travaux d'autres botanistes contemporains, à moins de se contenter de rappeler que Littré lui-même commence son article « monstre » en citant l'exemple des fleurs doubles. É. LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française, op. cit.*, III, p. 612.

avec leur environnement, la tératologie, elle, portera une fois de plus sur leur démesure, leur hybridité et leur violence²³⁸.

Mais analyser la monstruosité biologique des végétaux ne prend son sens que si l'on étudie au préalable les lieux où elle se déploie. On a remarqué précédemment que le monstrueux prenait place bien souvent dans des espaces qualifiables eux-mêmes d'espaces monstres, c'est-à-dire dont les dimensions, au sol ou en hauteur, s'avèrent suffisamment vastes pour y abriter des productions extraordinaires. Il faut ici retenir cette conclusion en y ajoutant deux autres particularités. D'une part le monstrueux végétal est à l'œuvre dans des lieux clôturés, coupés du monde, en opposition avec ce qui les entoure. Ainsi la serre est fermée, intime, séparée du froid du parc Monceau et elle forme en ses quatre coins des « antres de verdure » faits de « murs de feuilles » et de « fouillis impénétrables » (C, p. 51)²³⁹ ; la forêt amazonienne, certes infinie, dessine pourtant un labyrinthe, une prison, traversée de fleuves et bordée par la mer qui la coupent du reste du monde²⁴⁰ ; le Paradou enfin où « Albine et Serge se perdaient », où « mille plantes, de tailles plus hautes, bâtissaient des haies, ménageaient des sentiers étroits qu'ils se plaisaient à suivre », est enceint d'un mur de pierres qui contraste avec le paysage aride et rocailleux des Artaud parce que derrière ce mur l'irrigation et la végétation ont été autrefois modifiées. D'autre part, à l'intérieur de ces *horti conclusi*, se fait jour en même temps une confusion généralisée de données incompatibles : tropiques et climats tempérés, nature et architecture, jardin et microcosme sauvage, transparence et opacité, monstrueux et normalité bourgeoise. La serre, le parc en sont de bons exemples, ni tout à fait naturels, ni tout à fait cultivés ; la forêt aussi, si l'on s'accorde à voir en elle un jardin d'Éden renversé. S'agissant pour ainsi dire de hors-lieux de la nature ordinaire, en marge du paysage commun, il est logique de les voir abriter des plantes par leur nature marginales et anormales.

C'est cette confusion même qui est propre à faire naître une tératologie en ce qu'elle s'accompagne d'abord de monstruosité de volumes pour reprendre une expression de Moquin-Tandon. Dans une écriture qui, on l'a vu, a pour particularité d'être hyperbolique, la

²³⁸ Il existe d'autres critères du monstrueux végétal, mais qui sont en réalité liés à ceux-là. C'est le cas de l'âge notamment des arbres de Frascati, cause de leur taille monstrueuse : « des chênes verts fameux par leur énormité, une double rangée de colosses, de monstres aux membres tordus, deux ou trois fois centenaires » (Ro, p. 613).

²³⁹ À propos de la serre de *La Curée*, Claire Meyrat-Vol parle d'une logique d'emboîtement à laquelle participe cet espace au sein de l'hôtel Saccard, puis en son intérieur même. C. MEYRAT-VOL, *L'imaginaire végétal dans Les Rougon-Macquart*, op. cit., p. 96-107. Sur le parc, voir Rodolphe WALTER, « Le parc de Monsieur Zola », *L'Œil*, n°272, 1978, p. 18-25.

²⁴⁰ Elle est de fait mise en parallèle avec la cuisine hermétique des Quenu, lieu de sa description. Les deux endroits en effet sont élaborés à partir de l'image du ventre, creux ou plein, et, marqués par le feu du ciel ou des fourneaux, ils apparaissent comme un nouvel enfer pour Florent. M. SCARPA, *Le carnaval des Halles*, op. cit., p. 116.

démésure est une fois de plus caractéristique du monstrueux. Cette démesure est premièrement une question de taille atteinte par les plantes et les arbres. Dans la serre, les *Cyclanthus*²⁴¹ montent tout au long d'un jet d'eau, les Tornélias laissent tomber des racines aériennes ; dans le Paradou, les fenouils sont géants et le ricin colossal (*FM*, p. 105) ; en Guyane, l'herbe est géante, les arbres si hauts qu'ils cachent le ciel (*VP*, p. 313-314). La taille renvoie autant à la grandeur qu'à la petitesse des plantes : chez les Saccard, la Sélaginelle, justement placée à côté de « quatre énormes massifs [qui] allaient d'un élan vigoureux jusqu'au cintre », est, quant à elle, qualifiée de fougère naine (*C*, p. 50), renvoyant par là à son aspect insolite et soulignant implicitement que c'est aussi l'écart entre les deux types de végétation – l'une géante, l'autre naine – qui finit par être surprenant²⁴².

Outre la taille, la démesure passe aussi par une profusion débridée²⁴³. Le monstrueux végétal se caractérise bien des fois par une *hybris* naturelle qui peut toucher des végétations très différentes. C'est le cas dans la serre, espace le plus restreint où l'on entasse les plantes dans la chaleur, même au prix d'un ordre anarchique²⁴⁴. C'est aussi le cas dans *La Faute de l'abbé Mouret* où le foisonnement – par exemple celui d'un bois de rhododendrons si touffu de fleurs qu'il en étale des bouquets monstrueux – rejoint celui de tous les jardins qui reproduisent l'Éden, et la nature, loin de s'étioler, manifeste une incroyable puissance de procréation²⁴⁵. Mais c'est l'Amazonie du *Ventre de Paris* qui l'emporte en termes d'abondance et de démesure : le bagnard évadé marche près d'une semaine entière dans la forêt sans en voir l'issue ; les bois ne sont qu'entrecoupés de fleuves et « au-delà, les forêts recommençaient » (*VP*, p. 314). Cependant, on remarquera que, dans ce roman, l'absence de végétation peut paraître tout autant monstrueuse quand Florent raconte que les autorités ont coupé tous les arbres de l'île du Diable pour empêcher les évasions et que l'abattage de ces arbres rend l'île nue, aride et proprement infernale sous l'effet de la chaleur.

Les monstruosités végétales sont aussi celles des formes. Avec force comparaisons et métaphores, Zola insiste sur l'aspect étrange des plantes qu'il décrit. Beaucoup sont qualifiées de bizarres : ainsi des Orchidées, « plantes bizarres du plein ciel, qui poussent de toutes parts leurs rejets trapus, noueux et déjetés comme des membres infirmes » (*C*, p. 51). On le voit ici,

²⁴¹ Pour tous les noms de plantes citées, nous respectons l'orthographe de l'auteur.

²⁴² On peut ainsi relier cette démesure en hauteur ou petitesse à une gullivérisation de la serre où tous les végétaux doivent tenir en miniature dans un même espace pour cadrer l'immensité de la nature en une seule et même toile. C. MEYRAT-VOL, *L'imaginaire végétal dans Les Rougon-Macquart*, *op. cit.*, p. 108.

²⁴³ Chiwaki SHINODA, « Exubérance végétale chez Mirbeau et Zola », *Cahiers Octave Mirbeau*, n°8, 2001, p. 58-73.

²⁴⁴ I. KRZYWKOWSKI, *Le jardin des songes*, *op. cit.*, p. 505-506. La serre est appelée « terre de feu » dans *La Curée*, p. 51.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 502.

la métaphore et la comparaison renvoient les plantes à une partie basse du corps – jambes avortées, bras cassés, ventres obscènes, échines grossies que sont ailleurs les plantes grasses du Paradou (*FM*, p. 131) ; il peut s’agir aussi d’une arme, indiquant par là même le danger et le malaise qu’elles suscitent, si l’on relève le poignard malais auquel font songer les Pandanus de Java, les feuilles en fer de lance des Caladiums (*C*, p. 50-51), les Clarkias aux grandes croix blanches semblables aux grandes croix d’un ordre barbare (*FM*, p. 105). Mais plus fréquemment, la comparaison et la métaphore s’établissent entre les plantes et les animaux les plus hideux. Le rapprochement aisé des formes longilignes est privilégié, mais pas seulement. Dans la serre, en effet, les Tornélias se tordent ainsi que des serpents malades, tandis que les Euryales ont des dos de crapauds monstrueux couverts de pustules, les Caladiums ressemblent à des papillons autant que les Quisqualus à des couleuvres (*C*, p. 51) ; dans un bassin du Paradou, des amarantes poussent « hérissant des crêtes monstrueuses [...] semblables à de gigantesques chenilles géantes » (*FM*, p. 106), et la mention de ces animaux repoussants s’accompagne toujours de qualificatifs nettement dépréciatifs.

Chaque élément se fond dans l’universelle analogie. On ne sait plus s’il s’agit de véritables plantes ou d’animaux ; la forme même des végétaux suscite la métaphore animale qui, elle-même, abolit pour de bon les frontières des règnes, et cette confusion participe un peu plus de la monstruosité pullulante des lieux. On le voit, les animaux évoqués sont bien entendu les reptiles²⁴⁶ et les insectes en priorité, de par leur hideur, leur dangerosité et la tradition littéraire qu’ils véhiculent : « le crapaud est pour nous synonyme de laideur et de maladresse, deux valeurs que Zola ne manque pas d’assembler, afin de provoquer la répulsion, le dégoût et la peur »²⁴⁷. Si les images naissantes sont agressives, mimant la lutte incessante entre l’homme et la nature²⁴⁸, Claire Meyrat-Vol rappelle que c’est un mouvement similaire qui les détermine :

« c’est le déploiement polymorphe de la plante, qui motive pour l’essentiel le rapprochement avec le serpent et sa sinuosité de mouvement. Son dynamisme perpétuel le rend insaisissable, comme la croissance permanente des plantes semble impossible à capter dans son instantanéité évolutive. Le

²⁴⁶ Parmi d’autres exemples, « un araucaria surtout était étrange, avec ses grands bras réguliers, qui ressemblaient à une architecture de reptiles, entés les uns sur les autres, hérissant leurs feuilles imbriquées comme des écailles de serpents en colère » (*FM*, p. 130). En règle générale, le monstrueux végétal s’accompagne d’un monstrueux animal, qu’il s’agisse bien sûr de serpents, mais aussi d’une chimère fantastique, de corbeaux, etc. Philippe BONNEFIS, « Le bestiaire d’Émile Zola », *Europe*, n°468-469, 1968, p. 102 où la sève végétale se teinte du sang animal pour y introduire un chaos. On peut le rejoindre lorsqu’il affirme que l’animalité corrompt la vie harmonieuse des plantes chez Zola en montrant que les plantes sont présentées comme monstrueuses souvent en lien avec l’animalité de crapauds, de serpents et autres.

²⁴⁷ C. MEYRAT-VOL, *L’imaginaire végétal dans Les Rougon-Macquart*, *op. cit.*, p. 113.

²⁴⁸ I. KRZYWKOWSKI, *Le jardin des songes*, *op. cit.*, p. 601.

mouvement fascine Zola : qui plus est, le mouvement en train de se produire, le mouvement susceptible d'être appréhendé dans son intériorité vitaliste »²⁴⁹.

La narration pourrait sembler ici uniquement poétique, mais elle se situe en fait à mi-chemin entre physiologie et littérature en ce qu'elle rend compte de l'aspect anormal et du caractère mortifère des végétaux. Significativement, une expression où se mêlent les regards du scientifique et du romancier revient ainsi d'un roman à l'autre, qui lie la forme à la dangerosité des plantes : dans *La Curée* les Euphorbes d'Abyssinie sont « pleins de bosses honteuses suant le poison » (C, p. 50) ; dans *Le Ventre de Paris* on parle également de ces baies métalliques « dont les bosses noueuses suaient le poison » (VP, p. 313).

C'est que de l'équivalence introduite par la comparaison et de l'identité exprimée par la métaphore, la narration se fait parfois plus équivoque et des végétaux finissent par se confondre véritablement avec d'autres éléments naturels, rendant la réalité plus trouble. Autrement dit, reprenant une distinction déjà établie, le discours oscille entre le monstre comme réalité et le monstrueux comme jugement de valeur, et il ne tranche jamais. De même que *Le Monde de la mer* de Frédol présentait des animaux étranges dont la forme hésitait entre le minéral, le végétal et l'animal, cette confusion crée un interrègne qui ne relève plus seulement du seul langage, mais de la réalité même. Elle n'est plus le fait de la seule narration, mais de ce qui est narré, incluant par là les sens – la vue, le toucher – des personnages. Aussi faut-il préciser l'interférence que l'on constate avec les règnes animal et minéral et qui correspond aux différents sens du monstrueux, y compris positif lorsqu'il s'agit d'exprimer une unité pré-adamique perdue.

D'abord avec les minéraux : les végétaux, d'une taille extraordinaire, finissent par envahir et inclure tout le paysage à l'image du caroubier de *La Faute de l'abbé Mouret*, « Babel de feuillages », dont

« les ruines se couvraient d'une végétation extraordinaire. Des pierres restaient prises dans le bois, arrachées du sol par le flot montant de la sève. Les branches hautes se recourbaient, allaient se planter au loin, entouraient le tronc d'arches profondes, d'une population de nouveaux troncs, sans cesse multipliés. Et sur l'écorce, toute crevée de déchirures saignantes, des gousses mûrissaient. Le fruit même du monstre était un effort qui lui trouait la peau » (FM, p. 124-125).

²⁴⁹ C. MEYRAT-VOL, *L'imaginaire végétal dans Les Rougon-Macquart*, op. cit., p. 111-112.

La Babel de feuillage n'est pas ici qu'une image ; c'est bel et bien l'arbre qui, dans sa croissance excessive, s'est emparé peu à peu des pierres avoisinantes et les a incorporées à son propre bois, dessinant ainsi le mélange hybride de deux règnes que tout oppose normalement. Plus obscures, les baies vénéneuses des arbres de Guyane qui ont « des reflets métalliques » (*VP*, p. 313) semblent montrer qu'il y a un composant minéral en elles.

Puis avec les animaux : en Amazonie, Florent pose le pied sur des feuilles sèches et voit « des têtes minces [de serpents] filer entre les enlacements monstrueux des racines ». Les reptiles se confondent avec les feuilles et les racines, sans que l'on sache la part de l'illusion et celle de la réalité (*VP*, p. 313)²⁵⁰ et, dans le Paradou, les plantes grasses tiennent des bêtes les plus répugnantes :

« [Albine et Serge] firent quelques pas sur des gradins de rocher, où s'accroupissait tout un peuple ardent de plantes grasses. C'était un rampement, un jaillissement de bêtes sans nom entrevues dans un cauchemar, de monstres tenant de l'araignée, de la chenille, du cloporte, extraordinairement grandis, à peau nue et glauque, à peau hérissée de duvets immondes, traînant des membres infirmes, des jambes avortées, des bras cassés, les uns ballonnés comme des ventres obscènes, les autres avec des échines grossies d'un pullulement de gibbosités, d'autres dégingandés, en loques, ainsi que des squelettes aux charnières rompues. Les mamillarias entassaient des pustules vivantes, un grouillement de tortues verdâtres, terriblement barbues de longs crins plus durs que des pointes d'acier [...] » (*FM*, p. 131)²⁵¹.

Rien ne dit qu'Albine et Serge aperçoivent ici seulement des plantes, mais il y a plutôt entremêlement des végétaux et des animaux. À quel moment passe-t-on de l'un à l'autre ? Est-ce le seul fait de la narration ou y a-t-il passage réel ? Peut-être reste-t-on dans la métaphore, peut-être se cache-t-il vraiment des araignées, des chenilles, des cloportes, des tortues dans ces plantes.

Enfin, le pouvoir mortifère de certains végétaux participe aussi de leur caractère monstrueux. Le monde végétal apparaît comme un monde qui tend à être particulièrement violent. Même les fleurs peuvent y être funèbres et presque tous les sens y sont sujets : l'ouïe, la vue, l'odorat, le goût.

Dans le Paradou, le nom de certaines plantes peut évoquer la cendre comme la cinéraire ou la galle comme la scabieuse²⁵² ; d'autres ont l'aspect de visages pâles ou apoplectiques

²⁵⁰ Si les racines monstrueuses des arbres se confondent avec les serpents qui y grouillent, l'inverse est aussi vrai puisque le corps du boa, lui, ressemble à son tour à un tronc d'arbre.

²⁵¹ La citation est plus longue et mériterait d'être mentionnée en entier.

²⁵² O. GOT, *Les jardins de Zola, op. cit.*, p. 49.

(*FM*, p. 105 et 107). Et du danger évoqué par l'onomastique ou la forme au danger réel des plantes, il n'y a qu'un pas. Même la beauté des fleurs peut cacher leur dangerosité. Dans la serre de Renée, ce danger est maîtrisé par la main de l'homme : ainsi les Coques du Levant et les Euphorbes d'Abyssinie empoisonnées n'inquiètent-elles pas véritablement le lecteur ; la jeune femme elle-même, par dépit amoureux, mâche volontairement la feuille d'un Tanghin de Madagascar, « plante maudite » dont les « nervures distillent un lait empoisonné », sans que cela lui nuise véritablement (*C*, p. 53). En revanche il en va tout autrement des plantes sauvages de Guyane si inconnues qu'elles n'ont d'ailleurs plus de nom, ou de celles laissées en liberté dans le Paradou. Ce sont les mêmes plantes qui « suent le poison » et l'on tremble pour Florent, perdu en pleine forêt, qui n'ose mordre aux fruits éclatants qui pendent des arbres (*VP*, p. 313).

On n'oubliera d'ailleurs pas que même la senteur des fleurs – ce qui en fait tout le charme – peut être mortelle puisque Florent croit étouffer déjà sous le parfum de celles puantes de Guyane et que l'ensemble des parfums de celles du Paradou finit, certes peu scientifiquement, par étouffer Albine aux dernières pages de *La Faute de l'abbé Mouret* (*FM*, p. 213). L'ingestion enfin est sans doute la plus brutale avec des soporifiques comme les pavots, des poisons comme les daturas. L'exemple le plus éclairant en est peut-être, dans *Rome*, celui des figues destinées à empoisonner le cardinal Boccanera et qui tuent finalement son neveu Dario. De même que la grande beauté des fleurs ou des fruits, le plaisir qu'on prend à les goûter ou les sentir sont soulignés, de même leur effet mortel apparaît monstrueux²⁵³ parce qu'il y a une opposition choquante entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'apparence et la réalité, une *natura duplex* propre à certaines créations naturelles monstrueuses.

Parmi d'autres plus communes, certaines plantes présentées par Zola sont donc indéniablement monstrueuses et participent à l'élaboration de paysages pullulants, dévorateurs et inquiétants. Le jardin – cloisonné, abandonné ou sauvage comme nos trois lieux étudiés – s'en fait un espace propice :

« s'il sert de cadre à des scènes monstrueuses, ce n'est pas seulement pour le plaisir de développer l'esthétique de l'horreur, mais parce qu'il ne peut donner naissance qu'à quelque chose de

²⁵³ Voir *La Faute de l'abbé Mouret*, p. 212-213 pour la mort d'Albine et p. 103 où l'on parle des floraisons monstrueuses du Paradou : c'est l'un des sens que l'on peut donner ici au mot « monstrueux », celui de trompeur, qui tue malgré sa beauté. Voir également *Rome*, p. 616 où les figues sont déclarées parfaites et p. 663 où la mort de Dario et le sort tragique qui frappe les Boccanera sont déclarés monstrueux. D'ailleurs, peu auparavant, p. 618-619, imaginer qu'on puisse encore utiliser du poison pour se débarrasser du pape semblait déjà à Pierre une imagination « à la fois monstrueuse et ridicule ».

difforme : qu'il prolifère et enfle, ou qu'il mélange les règnes, le jardin ne se conçoit que sous la figure du monstre. [...] Le texte de Zola [ici *La faute de l'abbé Mouret*] décline toutes les formes de monstruosité, du griffus au rampant, du malade au malsain, du "déconstruit" au gonflé, du difforme à l'informe »²⁵⁴.

Comme souvent, si le dessein de l'auteur est encyclopédique, c'est par la puissance de son écriture, ses images, ses hyperboles surtout qu'il rend les plantes monstrueuses. Il s'agit donc bien de traces d'une science sous la forme d'une vulgarisation et la monstruosité des plantes reste tout à fait classique : démesurées, dangereuses, leur aspect rappelle celui du reptile ou de l'insecte. Zola n'innove pas, mais reprend, consciemment ou non, les données d'une tradition largement suivie avant lui. Et cette tradition repose tant sur les végétaux que sur les animaux. Pourtant à la différence des premiers, l'œuvre de Zola semble plus pauvre quand il s'agit de traiter les seconds.

3) *L'absence de tératologie animale.*

Alors que les traditions les plus ancestrales en offrent de multiples exemples, que les découvertes du XIX^e siècle fournissaient des cas d'espèces hybrides insolites, alors même que des trois règnes elle semble la plus évidente – surtout si l'on songe à l'intérêt porté par l'écrivain aux animaux²⁵⁵ –, la tératologie animale est pratiquement absente de l'œuvre de Zola. Il n'y a pas d'animaux clairement monstrueux chez lui, pas non plus de personnages pour tenter, comme Bouvard et Pécuchet, des alliances anormales entre des poules et des canards, des dogues et des truies²⁵⁶. Et cette absence est aussi notable que significative.

Les animaux qualifiables de monstrueux sont très rares. À peine peut-on citer, dans la faune tropicale ou marine du *Ventre de Paris*, quelques reptiles de Guyane, les crabes dévorant le corps d'un des trois fugitifs²⁵⁷ et des poissons en vente au pavillon de la marée.

²⁵⁴ I. KRZYWKOWSKI, *Le jardin des songes*, op. cit., p. 600.

²⁵⁵ É. ZOLA, « L'amour des bêtes », *Nouvelle Campagne*, O. C., XVII, p. 396-400. De nombreux animaux – la lapine Pologne, les chevaux Bataille et Trompette, le chien Matthieu – sont au contraire victimes de violences, de maladies, d'accidents, ce qui appuie le contraste avec les animaux ici évoqués.

²⁵⁶ Gustave FLAUBERT, *Bouvard et Pécuchet*, *Œuvres*, II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, p. 781.

²⁵⁷ Le crabe est aussi cité à propos d'un ouvrage d'Armand Landrin, *Les Plages de France*, dont Zola fit un compte-rendu dans la presse les 14 août et 6 septembre 1866. La voracité de l'animal qui n'hésite pas à dévorer ses congénères y est soulignée. Zola s'en est-il souvenu au moment de la rédaction du *Ventre de Paris* ? É. ZOLA, *Livres d'aujourd'hui et de demain*, *Œuvres complètes*, dir. Henri MITTERAND, Paris, Éditions du Cercle du livre précieux, 1968, vol. 10, p. 583-584 et 610. Enfin la critique du *Monde de la mer* de Frédo dans *L'Écho du Nord* du 26-27 décembre 1864 établit que chez les êtres marins, « l'organisme est de la plus grande simplicité. On voit que la nature a essayé en eux les organes de la vie ; ils sont une ébauche, et ont préparé la

Sans reprendre ce qui a déjà été écrit sur la confusion des règnes et des espèces ni ce qui a déjà été dit sur le contraste étonnant entre la beauté et la dangerosité, on se bornera à mentionner, parmi les premiers, les pullulants serpents « noirs, jaunes, violacés, zébrés, tigrés, pareils à des herbes mortes » dont un boa à « la queue roulée, la tête droite, se balançant comme un tronc énorme, taché de plaques d'or » (*VP*, p. 313) (B). Parmi les seconds, on citera, au milieu d'un étal formant un entassement « de bracelets monstrueux », « les chiens de mer, horribles, avec leurs têtes rondes, leurs bouches largement fendue d'idoles chinoises, leurs courtes ailes de chauves-souris charnues, monstres qui doivent garder de leurs abois les trésors des grottes marines » (*Ibid.*, p. 318), et l'on notera que d'une telle description ressort l'idée d'êtres à la fois magots, vampires, chiens et poissons (B). Mais tout cela est bien maigre et, on le voit, ces animaux – vivants ou morts – ne sont pas monstrueux en eux-mêmes. C'est l'épouvante, à tout le moins le malaise qu'ils dégagent qui en font des créatures prodigieuses.

Car le propos de Zola n'est pas là. En réalité, l'animal monstrueux a un tout autre but : de même que la monstruosité des pierres de Nana reposait sur un ouï-dire et parce que sa monstruosité est sans doute trop flagrante et trop sujette à fantaisie, il sert davantage à récuser des croyances mensongères qu'à illustrer la puissance de la nature. Significativement les chiens de mer, monstres d'autrefois sur qui couraient toutes sortes de légendes, ne sont plus que des bêtes réalistes bonnes à figurer sur un étalage de poissonnier ou une nature morte ; les formes bizarres et les noms barbares ne désignent plus que les piètres coquillages de Monsieur Chabre et le diable de mer ne présente une « tête de monstre » que parce qu'il est vu par ce personnage aussi sot que peureux²⁵⁸. Plus encore voilà le sens des loups-garous, des bêtes fantastiques et des dragons qui surgissent de manière inattendue sous la plume d'un auteur naturaliste. Le monstre animal semble sonner comme une création outrée et fautive de l'esprit. Pourtant il reste nécessaire ; son détail exagéré, grotesque, mais habilement utilisé, accrédite les exigences réalistes de l'auteur et sert paradoxalement, comme un point de rejet, à renforcer le sérieux du propos.

Il sert par exemple l'étude ethnologique des milieux ruraux où l'on parle encore de créatures monstrueuses lors des veillées au coin du feu. C'est le cas, dans *La Terre*, à propos du cochon noir « qui gardait un trésor, une clef rouge à la gueule » ou de la bête d'Orléans

terre pour la venue des animaux supérieurs. » Les animaux les plus bas de la mer sont des « animaux étranges dont la forme hésite entre le minéral, le végétal et l'animal », comme les anémones, les méduses, les oursins et les huîtres. Dans *L'Événement* du 15 mars 1866, Zola se plaît à signaler une deuxième édition de cette œuvre et donc son succès. É. ZOLA, « Le Ciel et la Mer », *O. C.*, I, p. 386 et *Livres d'aujourd'hui et de demain, Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Cercle du livre précieux, 1968, vol. 10, p. 402.

²⁵⁸ É. ZOLA, « Les Coquillages de M. Chabre », *Nais Micoulin, O. C.*, XII, p. 651-652 et 658. On notera que Zola privilégie ici l'appellation de diable de mer à celle de rascasse, de baudroie ou de raie manta dont il peut être synonyme.

« qui avait la face d'un homme, des ailes de chauve-souris, des cheveux jusqu'à terre, deux cornes, deux queues, l'une pour prendre, l'autre pour tuer » si bien que « ce monstre avait mangé un voyageur rouennais, dont il n'était resté que le chapeau et les bottes » (*Te*, p. 303). Comme d'autres régions, l'Orléanais avait connu depuis le Moyen Âge ses « bêtes » ; celle dont il est question ici est vraisemblablement celle de Chaingy qui sévit en 1814 aux portes de la Beauce et dont le souvenir se perpétua jusqu'à la fin du siècle (B)²⁵⁹. Parce qu'entre la fin

²⁵⁹ Jean-Marc MORICEAU, *Histoire du méchant loup : 3000 attaques sur l'homme en France (XV^e-XIX^e siècle)*, Paris, Fayard, 2007, p. 590. La source de Zola a sans doute été un canard d'Auguste-François COUDRAY-MAUNIER, *La Bête d'Orléans, légende beauceronne*, Chartres, Petrot-Garnier, 1859, tiré à cent-dix exemplaires. Citons à propos du cochon noir une légende en réalité étrangère à la Beauce : « dans la Franche-Comté [...] s'élevait autrefois, à quelques pas de Maïche, un superbe château [...]. Depuis plus de dix siècles, un trésor enfermé dans un coffre de fer est enfoui dans les souterrains de ce castel, et placé sous la garde d'un *Cochon Noir*. Autrefois, ce cochon était un brave et puissant seigneur, mais que l'avarice et la cupidité poussaient à rançonner les abbayes et dépouiller les églises. Les fées, dont les assemblées avaient lieu dans une grotte élevée de cinq ou six cents toises au-dessus du Val-de-Travers, résolurent de venger les saints, et, à cet effet, condamnèrent l'âme du sire de Maïche à revenir une fois par siècle dans son terrestre exil, enveloppée d'un *Cochon Noir*. Tous les cent ans [...] l'esprit du baron sort donc des bois de Hâges et vient rôder aux environs des hameaux, une clef toute rouge à la gueule, dans l'espoir qu'un mortel, dont le courage serait récompensé par la possession des richesses du vieux baron, osera lui arracher cette clef ardente d'entre les dents. Mais nul n'ose se frotter à ce jeu de l'enfer, et l'*Esprit de Maïche* est obligé de s'en retourner, certain de revenir exécuter la même manœuvre cent ans plus tard. Telle est la légende qui s'est conservée longtemps dans la haute montagne et que l'on se transmet encore aux veillées d'hiver, à la clarté des feux de tourbes et des pives de sapin. Mais le besoin de nouveauté apporta quelques changements à la situation de l'*Esprit de Maïche*, qui, lassé de revenir sur cette terre sans éprouver de soulagement à sa souffrance, devint hargneux, d'inoffensif qu'il était d'abord. Le siècle suivant le vit disperser des troupeaux qui brouaient paisiblement l'herbe de la prairie, puis, à l'aide de la clé de feu qu'il tenait en sa gueule, il incendia les moissons qui se trouvaient sur son parcours. – Enfin notre siècle le rendit féroce et le transforma en *Monstre des Alpes* ; le poil noir de l'animal se recouvrit d'écaillés qui le rendirent inaccessible aux balles et aux boulets. »

Citons à propos de la bête d'Orléans : « la nouvelle génération ignore qu'au commencement de ce siècle, les départements circonvoisins du Loiret et principalement celui d'Eure-et-Loir, étaient désolés par un animal monstrueux et féroce que l'on nomma bientôt la *Bête d'Orléans*. Quelques anciens, dans nos communes, se souviennent encore des frayeurs qu'ils éprouvaient pendant les longues soirées d'hiver, lorsque réunis dans une étable à la lueur d'une lampe nourrie à frais communs, les hommes, le broc sur la table, devisant sur la récolte à venir ou le prix du grain, les femmes tenant le dévidoir ou rangées en cercle et accroupies sur leurs talons en filant leurs quenouilles, lorsque, disons-nous, la personne la plus instruite du *veillon* se hasardait, non sans quelque émotion, à procurer à son auditoire, comme à elle-même, le plaisir d'avoir peur en racontant les ravages causés par la *Bête d'Orléans*, cette bête féroce, que tous les chasseurs des environs avaient cherché à tuer ; mais leurs efforts et les battues faites dans la forêt qu'elle fréquentait le plus ordinairement n'avaient eu pour résultat que de leur apprendre qu'elle avait le corps recouvert d'écaillés, et que les balles ne pouvaient l'atteindre. [...] Ah ! c'est que, en effet, la *Bête* causait de terribles ravages, car [...] un grand nombre de personnes avaient été dévorées par elle. De ses griffes, longues de plus de quatre pouces, elle avait déchiré et mis en lambeaux quantité d'hommes, de femmes, d'enfants ; elle avait dévoré des familles entières, et chaque jour, en se levant, le soleil avait à éclairer de nouveaux méfaits. [...] Cette fois, elle avait fait choix d'un marchand rouennais qui s'en retournait de la foire de Beaucaire [...]. La *Bête* s'abattit sur sa victime qu'elle étouffait par sa pesanteur, et lui broyait les épaules de ses dents formidables, tandis que ses griffes longues et acérées pénétraient dans la chair à travers les vêtements, en traçant de profonds sillons. Trois jours après, on ne retrouva que les bottes et le chapeau qui avaient appartenu à la victime. » La description de l'animal faite par Zola proviendrait d'une confusion avec un autre monstre, du Pérou venu en France : il a « deux cornes de 24 pouces de long, qui ressemblent à celles d'un taureau ; les cheveux pendant jusqu'à terre ; les oreilles ont 4 pouces et sont semblables à celles d'un âne ; il a deux ailes comme celle des chauve-souris ; les cuisses et les jambes ont 25 pouces de long, et les ongles 8 pouces ; il a deux queues, l'une très flexible et garnie d'anneaux, il s'en sert pour saisir sa proie ; l'autre qui se termine en flèche à tuer ; tout son corps est couvert d'écaillés. »

L'extrait est consultable en entier sur le site « La porte ouverte. Étrangetés, rêves et cauchemars littéraires. Chimères et hantises », 2012, [en ligne]. URL : <http://laporteouverte.me/>. Consulté le 1^{er} décembre 2014.

du Second Empire et les débuts de la Troisième République, les attaques de loups ne survivent plus que sporadiquement dans les nouvelles relayées par la presse, elles appartiennent de plus en plus aux fantasmagories populaires dont la veillée apparaît comme le moment d'expression privilégié. Et dans l'« épilogue » de l'histoire du loup contre l'homme, on ne raconte plus ses attaques que pour effrayer les petits et ravir les plus grands²⁶⁰.

Le même passage relate justement en détails des attaques de loups. Or, à la différence des deux créatures déjà citées, il est intéressant de remarquer que la férocité de ces animaux mène peu à peu le récit aux légendes de loups-garous (*Te*, p. 303)²⁶¹. Au lieu d'être tout de suite confronté à la créature merveilleuse, on suit cette fois le processus d'amplification qui conduit d'un animal réel jugé féroce à un monstre : en quelques phrases, les loups viennent jusque dans les villes, hurlent d'abord, soufflent contre les portes, puis se rendent responsables d'attaques étonnantes avant de devenir des lycanthropes. L'écriture se fait hyperbolique pour rendre compte d'un cheminement de pensée lui-même hyperbolique, et le monstre en est l'occasion.

Ces superstitions populaires sont renouvelées dans *Lourdes* où l'on raconte aussi à la jeune Bernadette des histoires, parmi d'autres, de loups-garous et de bête à sept cornes (*L*, p. 74). Zola lui-même avait observé sur le terrain que

« dans le pays [...] on racontait beaucoup aux enfants des histoires de sorciers et de loups-garous. [...] Pendant que Bernadette voyait la Vierge, d'autres enfants disaient qu'ils voyaient le diable. Cela indique une population hantée de légendes, des enfants qu'on berce avec des contes de nourrice. Portés tous au merveilleux par l'éducation du foyer »²⁶².

À l'heure de l'urbanisation et de l'exode rural, ces monstres entrevus ont finalement peu de valeurs en tant que tels, mais plutôt en tant qu'exemples documentaires des croyances populaires des campagnes pouvant expliquer des comportements étranges, voire des visions improbables²⁶³. L'essentiel n'est pas ce que les gens voient – Vierge, diable, démons, loups-

Rappelons à cette occasion que le même auteur, Coudray-Maunier, rédigea une *Histoire de la bande d'Orgères* mentionnée juste après par Zola et dont on peut supposer qu'elle lui fut une autre source. Enfin, ces légendes feront l'objet d'un article de notre part pour la revue *Excavatio*, intitulé « Causeries urbaines et veillées rurales : deux exemples de soirées collectives dans l'œuvre d'Émile Zola » où elles seront mises en parallèle avec les faits divers qui font les délices du salon de Madame Raquin

²⁶⁰ J.-M. MORICEAU, *Histoire du méchant loup*, *op. cit.*, p. 235-237.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 311-317.

²⁶² É. ZOLA, *Mon Voyage à Lourdes*, *O. C.*, XVI, p. 783, ainsi que p. 795 et 798 où les monstres prouvent le degré de superstition du pays.

²⁶³ On pourrait encore citer l'exemple de la servante Victorine, dans *Rome*, beauceronne d'origine, qui a cru, lors de sa première nuit passée dans le palais des Boccanera, voir des revenants (*Ro*, p. 396).

garous –, mais qu'un terreau familial et culturel propice leur ait suscité des visions hallucinées. Et l'auteur leur oppose son propre point de vue, d'un esprit rationnel et sceptique : « je suis de plus en plus persuadé qu'une histoire de Bernadette, refaite par un esprit comme le mien, documentée, serait tout ce qu'il y aurait de plus intéressant au monde »²⁶⁴.

Cependant, si de ces contes populaires l'impression se dégage de croyances d'un autre temps, il faut souligner qu'il reste une part de fascination, l'exemple de *Lourdes* le montre assez. Parce que la science nie l'existence de ces créatures monstrueuses, le réel en devient certes plus sûr, mais apparaît aussi plus pauvre, et la seconde moitié du XIX^e siècle qui voit le triomphe du scientisme est sensible à ce que l'on pourrait nommer une certaine monotonie imaginative²⁶⁵. Aussi même les romanciers réalistes sont charmés par ces créatures d'un autre temps, et le monstre, au-delà de ses aspects rebutants, porte en lui un pouvoir d'attraction évident. Toutes les occasions sont bonnes pour l'évoquer. Dans « Les Coquillages de M. Chabre », c'est la côte elle-même lissée par la mer qui suggère le souvenir fantastique d'un animal fabuleux : « on aurait dit les arêtes de quelque monstre perçant le sable, mettant au ras du sol la carcasse de ses vertèbres disloquées »²⁶⁶. Dans *Le Rêve*, ce sont les vitraux de la chapelle consacrée à saint Georges qui assurent la même fonction. Avant même l'apparition du dragon, on comprend que son rôle sera bénéfique car faisant partie d'une tradition riche occultée par les siècles que le seul roman peut ressusciter : symboliquement, « dès le crépuscule, la légende renaissait de l'ombre, lumineuse, comme une apparition » dans les vitraux, mais aussi dans les lignes du romancier.

« Trois scènes de la légende, superposées, occupaient la fenêtre, jusqu'à l'archivolte. Dans le bas, la fille du roi, sortie de la ville en habits royaux, pour être mangée, rencontrait saint Georges, près de l'étang, d'où émergeait déjà la tête du monstre ; et une banderole portait ces mots : "Bon chevalier, ne te peris pas pour moy, car tu ne me pourras ayder ne delivrer, ains periroy avec moy." Puis, au milieu, c'était le combat, le saint à cheval traversant le monstre de part en part, ce qu'expliquait cette phrase : "George brandit tellement sa lance quil navra le dragon et le gecta à terre." Enfin, au-dessus, la fille du roi emmenait à la ville le monstre vaincu : "George dist. Gecte luy ta ceinture entour le col, et ne te doubtte en riens, belle fille. Et quant elle eut ce fait, le dragon la suyvit comme un tresdebonnaire chien." [...]

Peu à peu, à force de le voir perçant le monstre de sa lance, tandis que la fille du roi levait ses mains jointes, Angélique s'était passionnée pour saint Georges. » (*Re*, p. 607)

²⁶⁴ É. ZOLA, *Mon Voyage à Lourdes*, O. C., XVI, p. 783.

²⁶⁵ Yves VADÉ, « Le sphinx et la chimère II », *Romantisme*, n°16, 1977, p. 71-81.

²⁶⁶ É. ZOLA, « Les Coquillages de M. Chabre », *Nais Micoulin*, O. C., XII, p. 661.

On ne parle plus ici de superstition populaire, mais de légende empreinte de noblesse dont la présence du monstre apparaît pleinement constitutive et nécessaire. L'exploit de saint Georges, la naissance de son culte, la passion d'Angélique en dépendent.

Mais la fin du XIX^e siècle n'est plus l'époque où l'on peuplait le monde d'animaux fabuleux. Aussi forte que demeure la fascination pour cette puissance de l'imagination, elle reste de l'ordre de la nostalgie, et si l'on veut trouver dans l'œuvre de Zola une tératologie animale, il faudra la chercher plus fine et plus élaborée. Elle ne sera pas merveilleuse, elle ne sera pas scientifique non plus, mais participera d'un registre fantastique diffus dont la subtilité s'accorde avec le souhait de l'auteur d'éviter les monstruosité trop flagrantes. Jamais l'animal n'est qualifié de monstre ou de monstrueux, mais il s'en dégage un malaise et sa monstruosité provient d'un jugement de valeur, non d'une anomalie physiologique évidente. Doté d'une âme, il introduit plus précisément, loin du positivisme de l'auteur, l'impression implicite d'une créature diabolique. On touche là une dimension non négligeable du monstrueux dans l'œuvre de Zola, qui offre le paradoxe de reprendre, consciemment ou non, des croyances populaires par ailleurs rejetées. Zola, on le reverra, prétendant dans sa modernité présenter un monstrueux rationnel, puise en fait au même terreau ancestral que les croyances qu'il récuse.

Il s'agit surtout du chat, traditionnellement considéré comme un représentant du diable. Son caractère fantastique réside dans une possession. *Le Rêve* encore, roman de la nostalgie médiévale, rappelle ainsi un épisode de *La Légende dorée* de Jacques de Voragine où Satan apparaît sous la forme d'un chat : « un chat noir, plus grand que un chien, les yeux gros et flamboyants, la langue longue jusques au nombril large et sanglante, la queue torse et levée en hault en demonstrant son derrière, duquel il yssoit horrible punaisie » (*Re*, p. 587). Mais déjà dans *La Joie de vivre*, la Minouche – dont le nom rappelle la mouche, autre animal diabolique – mettait au monde des chatons sans se soucier de leur devenir, et sa fécondité prenait un tour funeste. Dans *Thérèse Raquin*, le chat François fixait les meurtriers de Camille et se faisait leur propre conscience, ayant le pouvoir de lire les âmes coupables et torturant par son seul regard Thérèse et Laurent²⁶⁷. Il faut sans doute voir là une projection de l'esprit des assassins, mais il n'en reste pas moins que le chat cristallise encore l'attention et que le

²⁶⁷ Il y a ambiguïté du statut de François. La pauvre bête, jetée contre le mur par Laurent, pleurée par Madame Raquin presque autant que Camille, loin d'être à proprement parler monstrueux, se fait plutôt le censeur implacable des deux assassins. Pourtant, bien des années plus tard, Zola le qualifiera de « chat au regard dur, ironique et cruel, d'une fixité diabolique ». C'est sans doute là la véritable œuvre du diable, de placer les criminels devant leur crime et de les faire souffrir par le remord. É. ZOLA, « Enquête sur les chats », *O. C.*, XVI, p. 935.

monstrueux de l'animal sert à donner la mesure du monstrueux de l'homme. Son humanisation, fût-ce par son nom seul, en est le signe et Laurent croit même que l'âme du défunt est entrée dans le corps du félin²⁶⁸. Lui et Thérèse s'entretuent une fois le chat mort.

On le voit, une telle présentation éloigne le propos de la physiologie. On se contentera donc de rappeler qu'il en va de même de la présence de mouches, elles aussi liées au diable (*Re*, p. 586), parce que porteuses d'infections et de maladies²⁶⁹. Ce n'est plus l'idée de possession qui prédomine ici, mais simplement l'apparition dans le récit avec tout ce qu'elle présuppose. Michel Serres le rappelle à propos du cas métaphorique de Nana ou de l'abbé Faujas, on pourrait le signaler à propos des accouchements pénibles de Louise ou d'Adèle, dans *La Joie de vivre* et *Pot-Bouille*, qui croient sentir, avant le travail, des mouches les piquer :

« nous sommes revenus à la mouche [...]. Certains animaux sont vecteurs. De virus, de poisons et de corruption. Ils sont pourris et transportent la pourriture. Ils infectent et font circuler l'infection. D'autres pullulent, ils infestent. Ils sont la circulation elle-même, son accélération multipliée. Laissent leurs œufs dans la niche d'un autre. Les larves naissent, fourmillent, grouillent, foisonnent. La génération croît et s'accroît, exponentielle. Laissez trois rats dans un grenier, les voici bientôt une armée. C'est la génération qui est la corruption, ça pollue parce que ça pullule, ça infecte parce que ça infeste »²⁷⁰.

L'idée de souillure, de corruption et de pullulement renvoie bien à l'idée du monstrueux. La mouche, le rat monstrueux infestent les greniers, infectent les hommes et contribuent un peu plus à la monstruosité de ces derniers.

C) L'homme et la nature monstrueuse.

Si la nature peut ainsi paraître monstrueuse sous ses aspects biologiques – mêlés de fantasmes et d'images poétiques, il est vrai –, elle n'est pas sans exercer son influence sur l'homme. Certains exemples ont déjà été partiellement évoqués ci-dessus, mais il n'est pas inutile d'y revenir en détails. En effet, on connaît l'importance, dans le naturalisme, de la

²⁶⁸ Il existe un autre exemple : celui du sphinx de *La Curée*, mi-femme mi-félin, qui a « un sourire de chat discret et cruel » et qui préside, avec une sorte d'amusement, à la déchéance de Renée. Comme François, le sphinx semble juger avec hauteur l'acte des personnages (*C*, p. 51).

²⁶⁹ Jean-Paul CLÉBERT, entrée « Mouche », *Bestiaire fabuleux*, Paris, Albin Michel, 1971, p. 260. La mouche est l'animal des viandes en décomposition, des « puanteurs cruelles » dirait Rimbaud. Comme on le reverra, il n'est pas surprenant de la voir associée aux scènes angoissantes de la mise au monde.

²⁷⁰ M. SERRES, *Feux et signaux de brume*, op. cit., p. 247-248.

théorie de l'influence du milieu et il est nécessaire, avant d'aborder les manifestations humaines du monstrueux, d'étudier les possibles répercussions de la nature et les réactions de l'homme quand elle est anormale. Le contexte de l'époque s'y prête d'ailleurs volontiers, l'étude du monstre passant peu à peu de l'histoire naturelle à la médecine via la physiologie²⁷¹.

Chez Zola, le milieu se précise en deux sens : le milieu social qui est le plus fréquent dans son œuvre et le plus influent ; le milieu naturel, davantage implicite, à mettre en parallèle avec le premier. Or ce dernier, loin de se résumer à de seuls mécanismes d'hérédité, concerne au premier chef la nature elle-même et ses manifestations. L'homme est confronté à elle tout en vivant en son sein. Dès lors deux postures sont possibles : la lutte ou la transmission de monstruosité.

1) La lutte de l'homme contre la nature.

À l'image de saint Georges guerroyant contre le dragon, l'homme est d'abord contraint de lutter contre une nature monstrueuse pour améliorer son existence ou tout simplement survivre. Des figures représentatives de ce combat surgissent d'un roman à l'autre : c'est l'explorateur, le fuyard, l'ingénieur dont les entreprises sont tantôt couronnées de succès, tantôt tournées vers la défaite. Être victorieux peut signifier simplement réchapper du danger comme Florent survit aux forêts de Guyane, mais peut aussi signifier dompter ce que l'homme ne maîtrise pas encore et qui est aussi sauvage que fatal.

L'analyse du rôle de l'ingénieur suffit à le démontrer. Dans le poème de jeunesse déjà cité « Le Canal Zola », l'importance d'un tel paysage prodigieux, fait de roches chaotiques informes, s'explique surtout par la technologie qu'il suppose pour le maîtriser. Le goût pour la science et la technique est certes encore très hésitant et dicté par le souvenir de l'œuvre du père, mais il est déjà présent dans le barrage construit pour fertiliser les lieux. En allant même plus loin, il ne serait pas excessif de voir, dans ce poème, un des premiers tournants de l'œuvre de Zola²⁷² en ce qu'il en lance un des leitmotivs récurrents : l'amour du travail et la foi en la volonté humaine. Plus loin dans le même texte, il écrit en effet que

²⁷¹ Voir Alexandre KLEIN, « Le monstre dans les dictionnaires médicaux du XIX^e siècle : essai de généalogie de la tératologie » (actes du colloque « *Monstre, du corps canonique au corps monstrueux, du corps primitif au corps éternel* », Souterrain corps/limites/Équipe de recherche Accorps, Nancy, 3 octobre 2007) [en ligne]. URL : http://www.academia.edu/1131796/_Le_monstre_dans_les_dictionnaires_médicaux_du_XIXe_siècle_Essai_de_généalogie_de_la_tératologie_. Consulté le 1^{er} novembre 2014.

²⁷² Il faut s'intéresser à ce sujet aux poèmes qui ne furent jamais écrits. Le 15 juin 1860, Zola expose notamment à Baille le projet d'un poème scientifique et philosophique : « La Chaîne des êtres », et il écrit : « je serais

« Tout se peut sur la terre,
Quand l'homme dit : Voulons ! »²⁷³

Si le médecin soigne l'homme devenu monstre, l'ingénieur, lui, parfait la nature. Et nombreux sont les héros de Zola bâtisseurs ou savants, qui contre vents et marées luttent, travaillent, croient en leur action et transforment le monde. Il n'y a pas jusqu'à Eugène Rougon, Son Excellence Eugène Rougon, qui ne caresse le rêve d'un défrichement et d'un assainissement des Landes (*SER*, p. 316). Il s'agit toujours d'une lutte incessante entre l'homme et la nature où le labeur vient à bout de toutes les difficultés et conduit au succès comme celui de François Zola, mais de la même manière que les entrailles infinies de la terre ne pouvaient être creusées qu'à travers une mine colossale dans *Germinal*, c'est ici par un « rempart monstrueux »²⁷⁴ que l'ingénieur retient les eaux dans une terre elle-même impressionnante de chaos. L'homme dompte le monstrueux par sa capacité à faire lui-même du monstrueux, plutôt à convertir, dans une surenchère progressiste, l'énorme négatif en un énorme positif ; il façonne la nature par sa technologie et le poète peut s'exclamer à bon compte :

« Quoi ! la Nature oublie
Qu'ici-bas l'homme est roi ! »²⁷⁵

Pourtant cette même volonté de dompter la nature monstrueuse et de la transformer pour l'adoucir peut être synonyme d'échec, y compris de l'ingénieur. Lazare Chanteau en est sans doute le meilleur exemple face à une mer dont la monstruosité ressurgit au moment où elle déborde les épis mis en place pour la contenir. L'impuissance de l'apprenti ingénieur est synonyme de mort pour les habitants de Bonneville dont les maisons sont emportées par les vagues, et surtout de morbidité pour le jeune homme lui-même. Après son premier échec, la mer a, en effet, une influence directe sur lui, et cette influence est double. D'abord elle le plonge dans le souvenir malsain de sa défunte mère et la peur de mourir ; mais elle fait aussi comprendre à cet esprit déjà sujet au désœuvrement et à la mélancolie la petitesse de l'homme et la vanité des actions :

savant, j'emprunterais aux sciences leurs grands horizons, leurs hypothèses si admirables, qu'elles sont peut-être des vérités. Je voudrais être un nouveau Lucrèce et écrire en beaux vers la philosophie de nos connaissances ». É. ZOLA, « Du Progrès dans les sciences et dans la poésie », *Chroniques et critiques*, O. C., I, p. 372-373.

²⁷³ É. ZOLA, « Le Canal Zola », O. C., I, p. 29.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 32.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 28.

« cette mer, avec son éternel balancement, son flot obstiné dont la houle battait la côte deux fois par jour, l'irritait comme une force stupide, étrangère à sa douleur, usant là les mêmes pierres depuis des siècles, sans avoir jamais pleuré sur une mort humaine. C'était trop grand, trop froid, et il se hâtait de rentrer, de s'enfermer, pour se sentir moins petit, moins écrasé entre l'infini de l'eau et l'infini du ciel. » (*JV*, p. 141)

Plus encore, la mer pousse Lazare à reprendre ses travaux dans un mouvement de va-et-vient qui est celui même des marées. Parce que les vagues emportent chaque jour un peu plus les charpentes des épis laissés à l'abandon, Lazare, sur un coup de tête, entreprend de faire réparer ces derniers et, tentant ainsi de dompter à nouveau l'océan, subit un nouveau revers. L'infinie démesure de l'eau provoque le rêve lui aussi renouvelé de la maîtriser et la violence réitérée de la mer à détruire ce que bâtit l'ingénieur (*JV*, p. 159 et 223).

2) Propagation naturelle et hybridation de l'homme.

En parallèle à cette lutte de l'homme contre une nature dont les manifestations lui sont effroyables, une autre évolution se dessine : celle de l'hybridation par une sorte de transfert contagieux de la nature à l'homme qui évolue en son sein. Dans la lignée, oserait-on dire, des conceptions lamarckiennes de la transformation des espèces au contact des circonstances variées qu'elles rencontrent dans leur environnement, l'homme devient monstrueux, physiquement ou moralement, qu'il soit victime du milieu naturel ou qu'il manifeste à son tour une forme de monstruosité qui en serait comme la continuité.

À ce titre, on a déjà noté dans *La Joie de vivre* le travail de Zola dont l'écriture hyperbolique tend à faire peu à peu de la maladie de Monsieur Chanteau une monstruosité. Il reste à préciser l'influence de la mer sur celle-là. Cette influence ne s'exprime pas sous la forme d'une attaque qui blesserait le personnage et l'atrophierait, mais sous la forme d'un mouvement discret, quoique immuable, qui rythme les crises de goutte comme le reste du roman. Ce mouvement, c'est celui des marées, celui de l'eau qui monte et qui descend et se confond avec la pathologie : « la goutte recule, puis reparaît, sa force renouvelée, envahissant le corps d'une attaque progressive et incessante »²⁷⁶.

L'exemple de *Germinal* est un peu plus flagrant. L'espace monstre qu'est la terre souterraine rend certains individus – les mineurs – monstrueux, et cela justement par

²⁷⁶ J. GRENIER, « La structure de la mer dans *La Joie de vivre* », art. cit., p. 66.

l'intermédiaire de la mine qu'elle finira par engloutir. Plus précisément, qui dit infrastructures dit métier, et l'on a donc ici un exemple où l'influence du milieu naturel se conjugue à celle de la profession pour créer une caractéristique physiologique monstrueuse²⁷⁷. « Les déformations du corps des mineurs, dans *Germinal* peuvent être décrites comme des dégénérescences, puisque ce mot désigne à l'origine la dégradation que subissent les êtres vivants du fait de l'influence modificatrice d'un milieu. »²⁷⁸ Dans la logique d'un roman « toujours soucieux d'établir des relations métonymiques entre corps et décor »²⁷⁹, l'exemple de Bonnemort au début du roman en est particulièrement représentatif. Ce dernier a passé sa vie – comme avant ses aïeux et plus tard ses descendants – à creuser un espace sans fin. Cette tâche digne d'un supplice du Tartare a conditionné son physique :

« la corbeille de feu, maintenant, éclairait en plein sa grosse tête, aux cheveux blancs et rares, à la face plate, d'une pâleur livide, maculée de taches bleuâtres. Il était petit, le cou énorme, les mollets et les talons en dehors, avec de longs bras dont les mains carrées tombaient à ses genoux. Du reste, comme son cheval qui demeurerait immobile sur les pieds, sans paraître souffrir du vent, il semblait en pierre, il n'avait l'air de se douter ni du froid ni des bourrasques sifflant à ses oreilles. Quand il eut toussé, la gorge arraché par un raclement profond, il cracha au pied de la corbeille, et la terre noircit » (*G*, p. 250).

Avec ses membres disproportionnés, les formes multiples qu'il adopte et ses différents pigments de couleurs, par l'impression de laideur dérangeante qui s'en dégage, ce physique épuisé et déformé prend des traits monstrueux. Mais surtout, la comparaison avec un bloc de pierre indique que le personnage est curieusement hybride. Il a plusieurs fois mangé de cette terre fouillée sans relâche, « retiré trois fois de là-dedans en morceaux, une fois avec tout le poil roussi, une autre avec de la terre jusque dans le gésier, la troisième avec le ventre gonflé d'eau comme une grenouille » (*G*, p. 250). Le personnage ayant avalé de cette terre infinie, de l'eau souterraine dont on se sert pour humidifier la mine, ces derniers éléments pénètrent infiniment en lui au point de se confondre avec sa physionomie si bien que l'eau lui « est entrée sous la peau, à force d'être arrosé dans les tailles » et que du charbon, il en a « dans la carcasse de quoi [s]e chauffer jusqu'à la fin de [s]es jours » (*G*, p. 251).

²⁷⁷ Jean-Louis Cabanès revient sur le *topos* médical au XIX^e siècle de l'influence pathogène des métiers. Il cite à ce titre l'exemple de la mine. J.-L. CABANÈS, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes*, op. cit., p. 80.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 412.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 493 où est cité un autre exemple, celui de Zacharie dont le corps est devenu un « charbon noir, calciné, méconnaissable » après l'explosion qui lui a coûté la vie (*G*, p. 529).

Bonnemort, atteint de silicose comme tant d'autres mineurs, a du charbon à l'intérieur du corps, et ce charbon finit par faire partie intégrante de sa constitution, ce qui le rend monstrueux et se concrétise par le fait qu'il ne crache plus de la salive, mais un crachat noir et collant²⁸⁰. Mais ce qui est intéressant, c'est que cette maladie n'est jamais mentionnée comme telle ; bien au contraire, le récit en garde le mystère, faisant ainsi de Bonnemort, déjà « corps archive et mémoire du Voreux », l'incarnation de « "l'Homme noir", héros des récits fantastiques qui se racontent dans les familles des mineurs »²⁸¹. Il existe un autre exemple similaire dans un roman déjà cité. Si l'on a déjà évoqué, dans *La Joie de vivre*, la maladie de Monsieur Chateau qui devient une créature tératologique mi-charnelle mi-crayeuse à la fin du roman, il faut préciser que celle-ci advient à travers un parallèle entre les assauts de la mer contre les falaises et ceux de la douleur contre le corps humain. Mais alors que la mer cause un émiettement infini du paysage, la goutte crée, elle, une accumulation sans fin de dépôts crayeux chez celui qui en est atteint²⁸².

Aussi peut-on dire que, dans *Germinal*, Bonnemort est un personnage physiquement et moralement à la limite de la monstruosité. Même après le meurtre sauvage et immotivé de Cécile Grégoire, il n'est jamais qualifié de monstre, mais son étrangeté insondable, l'inquiétude et le malaise qu'il suscite par son allure et par ses actes vérifient notre hypothèse de départ d'un monstrueux diffus et nuancé²⁸³. Or, en ce qui concerne son physique, cette particularité est précisément due au milieu naturel dans lequel il évolue et au métier de mineur qui en dépend. Sa description fait enfin songer à celle de l'ouvrier Fauchard dans *Travail*, même si l'accent est davantage mis dans ce roman sur la fusion de la matière que sur son extraction et donc sur l'exploitation de l'espace. Mais la fonte à laquelle l'ouvrier travaille, « déformé physiquement par la terrible besogne, toujours pareille, qu'il faisait depuis quatorze ans » (*Tr*, p. 43) ne peut se réaliser que parce que cette même terre et ses ressources souterraines sont infinies. Zola n'y insiste pas, mais les situations demeurent comparables.

3) Nature dégénérée et déchéance morale : l'exemple érotique.

Bien souvent par ailleurs, la nature monstrueuse n'influe pas tant sur le physique que le tempérament et la psychologie des personnages et contribue à faire naître une infamie morale

²⁸⁰ L'hydrarthrose dont souffre par ailleurs le personnage est aussi caractéristique de son hybridité, cette fois-ci avec l'eau de la mine.

²⁸¹ J.-L. CABANÈS, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes*, op. cit., p. 509.

²⁸² *Ibid.*, p. 250 et « Zola réécrit les traités médicaux : pathos et invention romanesque », art. cit., p. 173.

²⁸³ Le personnage apparaît tout autre en revanche dans l'adaptation théâtrale du roman.

davantage qu'une infirmité physiologique. Sans traiter encore la dimension éthique du monstrueux et en ayant à l'esprit l'entremêlement de l'allégorie et du réel, on rappellera l'importance de cette influence.

Un exemple suffira à l'illustrer : celui érotique de Renée promenant son ennui dans les parcs ou dans la serre de son hôtel particulier et y trouvant le désir sourd qui précipitera son destin. Au début de *La Curée*, l'emprise du milieu naturel sur ce personnage se fait en deux temps avant de conduire à l'adultère et à l'inceste. Comme elle traverse le Bois de Boulogne avec Maxime, « mille petits souffles lui passaient sur la chair : songeries inachevées, voluptés innommées, souhaits confus, tout ce qu'un retour du Bois, à l'heure où le ciel pâlit, peut mettre d'exquis et de monstrueux dans le cœur lassé d'une femme » (C, p. 31). Renée désire autre chose, sans pouvoir mettre de mot précis sur cela. Dans une thématique baudelairienne où l'ennui est le plus grand de tous les monstres, son « cœur lassé » forme bien un terreau propice à faire germer un désir monstrueux, mais il n'en reste pas moins que c'est la nature qui le lui glisse au cœur pour de bon par la conjugaison mystérieuse d'une heure, d'un lieu, d'une végétation, de la lumière d'une saison. Il y a bien influence, et le simple usage des verbes montre que Renée est passive : il ne s'agit pas de ce qu'elle voit dans le paysage, mais de ce que le paysage met en elle.

Pourtant, sa propension demeure vague car le Bois de Boulogne reste un endroit banal, fréquenté de tous, et Renée ne peut avoir qu'une intuition confuse de ce qui lui adviendra en personne. Cette intuition se précise plus loin dans la serre où la végétation est cette fois-ci nettement sujet d'inquiétude. La mention de Renée cachée au regard de Maxime et de Louise qu'elle espionne n'est pas superflue ; elle se fond véritablement dans la végétation qui finit par l'englober et la passivité du personnage est encore plus flagrante :

« la jeune femme était prise dans ces noces puissantes de la terre, qui engendraient autour d'elle ces verdure noires, ces tiges colossales ; et les couches âcres de cette mer de feu, cet épanouissement de forêt, ce tas de végétations toutes brûlantes des entrailles qui les nourrissaient, lui jetaient des effluves troublants, chargés d'ivresse » (C, p. 52).

Renée reçoit, s'abandonne. Sollicitant ses sensations olfactives avant tout, elle se donne ici à l'action mêlée de la terre odorante, de l'humidité ambiante, du parfum des fleurs, et elle en sort transformée. Le tanghin qu'elle finit par mâcher de dépit et qui lui laisse un goût d'amertume n'en est que le prolongement particulier (*Ibid.*, p. 53 et 115). Et c'est l'inceste,

une union absente de la nature sauf quand elle est déviée comme celle de la serre²⁸⁴. On a vu que, dans *Fécondité*, un soupçon d'inceste pouvait être porté sur ces Froment qui se reproduisent entre eux seuls à l'autre bout du monde, mais à l'image de la plaine africaine hyperfertile cette union donne une riche descendance. Pour Renée au contraire, elle est stérile et doublée d'une inversion sexuelle entre les deux amants à l'image de l'hermaphrodisme des plantes, et l'on s'aperçoit que la nature, renvoyant à une union moralement réprouvée, mais aussi inféconde physiologiquement, a vite fait de lier dans son influence sur les personnages monstruosité morale et biologique.

De manière générale, le règne végétal devient ainsi le lieu de naissance des damnés de l'amour et l'exemple de Renée au milieu de ces fleurs qui ont des allures de « Messaline géantes » (C, p. 51) pourrait se compléter du séjour dans le Paradou où l'abbé Mouret revit, quant à lui, la faute originelle²⁸⁵. La monstruosité végétale apparaît comme le lieu d'accomplissement d'une monstruosité morale, l'une déteignant sur l'autre, et justifie une fois encore l'appellation de *locus infernalis*. Non seulement le jardin – surtout la serre, mais pas seulement – initie à l'érotisme par sa sensualité, mais, espace de licence, il permet aussi de transgresser toute morale²⁸⁶ : « *La Curée*, c'est la plante malsaine poussée sur le fumier impérial, c'est l'inceste grandi dans le terreau des millions »²⁸⁷, écrivait Zola sans que l'on sache s'il référerait davantage à son roman tout entier, aux mœurs dissolues des nantis du Second Empire ou à l'influence des végétaux monstres sur ses personnages.

Ainsi, la nature peut apparaître monstrueuse, d'une monstruosité aussi diverse dans ses manifestations que considérable dans le rôle qu'elle joue. Des tréfonds souterrains du sol aux plus hautes canopées des forêts, la création, bien que régie par des lois, se présente aussi comme excessive, violente, anarchique dans sa place, son organisation, ses rapports avec l'homme. Elle est excessive par sa taille et sa démesure confinant principalement au gigantisme, à l'infini, à la surabondance ; elle est anarchique par ses confusions de règnes, d'espèces et ses enchevêtrements de formes et de couleurs ; elle est violente quand les éléments qui la composent sont autant d'attaques envers l'homme, à tout le moins d'entraves

²⁸⁴ On peut établir ici un parallèle avec la nouvelle de Maupassant intitulée « La Serre » où la serre est aussi un lieu d'adultère, mais traité sur un ton grivois beaucoup plus léger. Dans les deux textes, celui de Zola et celui de Maupassant, on note d'ailleurs l'existence d'une femme de chambre appelée Céleste. G. DE MAUPASSANT, « La Serre », *Contes et nouvelles*, *op. cit.*, p. 855-860.

²⁸⁵ La présence, dans le Paradou, de « plantes monstrueuses immobiles dans la chaleur comme des reptiles assoupis » (*FM*, p. 92) renvoie certainement, par exemple, au serpent biblique de l'Éden et explique en partie, déjà, la faute de l'abbé Mouret.

²⁸⁶ I. KRZYWKOWSKI, *Le jardin des songes*, *op. cit.*, p. 286 et sq. et 296.

²⁸⁷ É. ZOLA, « Lettre du 6 novembre 1871 à Louis Ulbach », *Correspondance*, O. C., V, p. 974.

à son existence. Le milieu naturel, tantôt dans des descriptions exubérantes et précises, tantôt dans des évocations vagues ou pauvres en détails, influe sur l'être humain, autant que le milieu social, et contribue à son évolution au sein d'espaces exotiques ou proches, traversés lors de périples ou recréés près de soi.

Il y a certes des nuances ; Zola bride son écriture pour évoquer l'animal, tandis qu'il la laisse proliférer pour décrire le végétal et revenir comme un leitmotiv quand il s'agit de planter un décor de pierres. Mais toujours il favorise cette représentation d'une nature monstrueuse, et ce pour deux raisons. D'abord, elle repose sur un mode de description poétique où la métaphore assimile des roches, des plantes, des bêtes anodines à des éléments monstrueux. Sans étudier ici en quoi le style peut favoriser une écriture monstrueuse, on se contentera de demander où s'arrête le réalisme, où commence la fantaisie dans des descriptions comme celles du Paradou, de la serre de l'hôtel Saccard ou des gorges de Provence. La question demeure de savoir si la monstruosité est bel et bien inscrite dans la nature ou si elle est le fruit d'un jugement, voire d'une projection de l'esprit. Zola se garde bien de trancher, mais au contraire tend à mêler les deux, à les confondre sans que l'on sache si l'anormal appartient au monde vrai de la fiction ou à la seule parole narrative. Puis l'écriture zolienne, par sa tendance à l'hyperbole, contribue à tout amplifier et, à l'image des espaces monstres qui favorisent le monstrueux, devient à son tour une écriture monstre. Comme le monstrueux était en germe dans le sol de l'Afrique, dans les eaux de l'océan et dans le potentiel créateur qu'ils offraient, le texte zolien lui-même porte en lui une dimension possiblement monstrueuse.

Par les lois décrites autant que par le discours narratif, le monstrueux semble, au sein même de la nature, une évolution possible, souvent indéfinie de la création. Vérifiant notre hypothèse de départ, il n'y a pas tant de monstres qu'une force, une capacité d'action monstrueuse. Ce caractère diffus explique que les frontières soient poreuses, et que l'on hésite à dire si le tanghin, le caroubier, les euphorbes sont vraiment monstrueux ou non. À l'image des plantes rampantes, il y a propagation. Parti d'une nature aussi riche qu'imprévisible, le monstrueux en vient à contaminer, dans tous les romans zoliens, chaque être vivant, chaque production de la terre. Ainsi le luxuriant jardin des Deberle dans *Pot-Bouille* en prend-t-il des allures proches (PA, p. 392-393)²⁸⁸, comme l'inquiétante Minouche de *La Joie de vivre*, et si le mot n'est prononcé ni pour l'un ni pour l'autre, on sent la propension qu'ils ont d'y

²⁸⁸ Si Olivier Got a montré qu'il ne s'agissait ici que d'un rêve de forêt vierge, une illusion bourgeoise d'évasion, on notera quand même avec lui le désordre, la fascination, le mystère, la sensualité de ce labyrinthe végétal. O. GOT, *Les jardins de Zola, op. cit.*, p. 147-148.

basculer à tout moment. Toute la nature n'est pas monstrueuse chez Zola, loin s'en faut, mais ces exemples montrent qu'il y a toujours danger qu'elle le soit.

Pire, l'homme surtout en est touché et transformé. Jeté dans le monde, plongé dans une nature qui le dépasse infiniment, il en connaît toutes les souffrances et fait l'amère expérience de toutes ses monstruosité. Le déterminisme du milieu naturel plane constamment sur lui, associé à celui du milieu social ou du milieu professionnel, et cette association explique peut-être que le vitalisme débridé de l'environnement se mue paradoxalement chez les personnages en une dégénérescence. Cette première influence peut sembler anecdotique, mais est en réalité fondamentale car elle est symptomatique de la place du monstrueux dans l'œuvre de Zola. Précisément, le monstrueux permet d'interroger le sens même du mot « naturalisme » en illustrant le cheminement intellectuel qui conduit l'auteur du constat d'une nature riche, puissante, mystérieuse vers l'étude de ses répercussions sur les individus. Passer du milieu naturel extérieur à l'être humain à son milieu naturel intérieur pour en déceler la continuité de caractères monstrueux n'en est plus que le prolongement logique.

CHAPITRE II

DU MILIEU EXTÉRIEUR AU MILIEU INTÉRIEUR ORIGINE, NAISSANCE, ÉVOLUTION DES PERSONNAGES MONSTRUEUX

Si l'action extérieure de la nature sur l'homme est manifeste et grave, celle intérieure au corps humain est encore plus déterminante et flagrante. On appellera milieu intérieur, dans la lignée du concept élaboré par Claude Bernard, l'ensemble des composants du corps humain, c'est-à-dire ceux qui ont trait à ses caractéristiques physiques apparentes ou inapparentes. Le monstre sollicitant le sens visuel avant tout, dans une étude du monstrueux, le milieu intérieur apparent désignera les monstruosité les plus indéniables, le milieu intérieur inapparent celles invisibles, qu'elles soient congénitales ou artificielles à la suite d'un accident ou d'une maladie. Notre propos visera à les recenser et à montrer que, caractérisant en toutes circonstances le personnage zolien, elles font partie intégrante de son devenir.

L'enjeu de ce chapitre est double. Il ambitionne sans aucun doute de montrer comment apparaissent, dans les romans de Zola, les monstruosité physiologiques de l'homme – au sens le plus large du terme. Dans un second XIX^e siècle basculant peu à peu du régime du péché à celui du pathologique, la médecine tend à remplacer la religion et le monstre n'est plus hérésie, mais dégénérescence, fruit de l'hérédité ou de la maladie. Le roman naturaliste vise alors à étudier les écarts et les déviations dans la filiation et les alliances.

Mais ce chapitre est aussi envisagé comme un trait d'union entre le précédent où était rappelée l'action du milieu extérieur monstrueux sur l'homme qui le devenait à son tour et le suivant où seront analysées la prépondérance et la complexité du milieu intérieur humain pris indépendamment. Dans l'apparition des monstruosité physiologiques, il s'agit donc de

circonscire le passage progressif de l'influence d'un environnement donné à celle d'un organisme corporel seul. Ce passage s'effectue surtout au moment de la conception, de la naissance, de l'enfance des personnages. De fait, à chacune de ces étapes des éléments extérieurs se conjuguent à d'autres internes pour faire naître et affirmer une particularité monstrueuse. L'hérédité en est un exemple probant qui, antérieure à la génération et aux premiers âges de la vie, peut logiquement en constituer le premier objet d'étude.

A) Le déterminisme héréditaire : origine et transmission des monstruosité.

Le déterminisme héréditaire constitue, en interaction avec celui du milieu, le fondement biologique à l'origine du principal cycle de Zola, *Les Rougon-Macquart*. Quoiqu'il n'en constitue pas la seule explication, son rôle est plus spécifiquement essentiel pour retracer l'apparition des monstruosité physiologiques, qu'elles soient anomalies physiques ou détraquements nerveux. S'il sous-tend la construction romanesque de manière très moderne, il s'accorde en réalité avec une tradition qui, depuis Aristote au moins²⁸⁹, lie les malformations physiques des enfants à celles des parents. Cette conception, qui envisage le monstre sous l'angle de la peur ancestrale de voir décliner, puis disparaître l'espèce²⁹⁰, rencontra un grand écho en Occident et fut reprise de nombreux auteurs au Moyen Âge. Plus tard, tandis que tout le XIX^e siècle éclaire volontiers les monstruosité à la lumière du déterminisme²⁹¹, les lois de l'hérédité en particulier sont en bonne place pour justifier leur existence. L'anomalie devient la tare héréditaire qui diminue la résistance d'un organisme ou trouble les fonctions physiologiques avant de se muer peut-être en monstruosité. On parle de l'hérédité du bec-de-lièvre, de l'albinisme, du sexdigitisme ou de l'absence de doigts²⁹² ; plus généralement on parle de dégénérescence, et le propos de Zola est imprégné de ces théories rebattues à son époque.

²⁸⁹ ARISTOTE, *Histoire des animaux*, éd., trad. et notes par Pierre Louis, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Universités de France », 1968, VII, p. 147-148. Zola a bien en tête les multiples références à l'Antiquité si l'on en croit le f°59r des *Notes préparatoires à la série des Rougon-Macquart*.

²⁹⁰ M. ASSILA, « Le monstre à visage humain », *art. cit.*, p. 15.

²⁹¹ « Les monstres ne sont donc autre chose que le résultat de l'altération des lois ordinaires de la nature par l'intervention de quelques autres lois amenées par un enchaînement de circonstances imprévues. Il n'y a point de hasard aveugle et inconstant ; tout est soumis à des règles déterminables. On peut montrer même que la formation des monstres suit certaines règles générales, on peut se rapporter à des chefs principaux qu'on peut assigner avec une sorte de précision ». Entrée « Monstre », *Nouveau Dictionnaire d'Histoire Naturelle*, XXI, p. 347, cité par J.-L. FISCHER, « Des mots et des monstres : réflexions sur le vocabulaire de la tératologie », *art. cit.*, p.42.

²⁹² E. MARTIN, *Histoire des monstres*, *op. cit.*, chapitre X : « L'hérédité et les monstres ».

Une analyse exhaustive de son œuvre doit naturellement envisager les problématiques de parenté et de filiation. Celles-ci sont en effet à l'origine même du projet littéraire consistant à « dire la vérité humaine, démonter notre machine, en montrer les secrets ressorts par l'hérédité, et faire voir le jeu des milieux »²⁹³. Par cette citation – et l'on aurait pu en convoquer bien d'autres – l'hérédité et l'environnement sont associés dans le devenir de l'homme. Soulignant nos conclusions précédentes, nous précisons même que l'hérédité a cette particularité de participer autant du milieu naturel extérieur en tant que transmission possible d'un individu à un autre qui n'est pas de sa famille – ce que Zola appelle hérédité d'influence – que du milieu naturel intérieur en tant que partage d'un même patrimoine présent dans le sang. Elle est donc porteuse de diversité ou de ressemblance, ce qui, chez les membres d'une seule famille, fait d'eux des semblables ou des personnes différentes au gré des générations. Le monstre en apparaît comme l'illustration extrême, et l'on retrouve là la question du même et de l'autre précédemment évoquée²⁹⁴.

Mais si la tradition a imposé ce rapport entre hérédité et monstruosité, s'il a été relayé par les propres objectifs littéraires de Zola, il faut surtout comprendre que l'hérédité offre un cadre codificateur de l'anomalie. Parce qu'elle joue pleinement son rôle dans la transmission des monstruosité qui est autant l'apanage de la maladie que des mécanismes génétiques, la repérer, en montrer les rouages complexes, c'est fournir des outils nécessaires, un appareil à l'étude de ce qui est anormal. Cela tient à un mouvement de classification qui dépasse le seul Zola et que rappelle Michel Foucault : « parce que ce champ général de l'anomalie va être codé, va être quadrillé, on va lui appliquer aussitôt, comme grille générale d'analyse, le problème, ou, en tout cas, le repérage des phénomènes de l'hérédité et de la dégénérescence »²⁹⁵. Aussi ne s'agit-il bien sûr pas ici d'épuiser la question générale du déterminisme des générations, mais de voir en quoi ce dernier peut être un facteur véhiculaire du monstrueux en orientant son étude vers les cas d'étiologies, de déchéances et de tares. Zola, lecteur du *Traité de l'hérédité naturelle* de Lucas, a pu concevoir la dégénérescence comme une tératologie et son propos relève à son tour du médical car « la dégénérescence est la pièce théorique majeure de la médicalisation de l'anormal. Le dégénéré, disons en un mot

²⁹³ É. ZOLA, *Notes préparatoires à la série des Rougon-Macquart*, op. cit., f°5r. L'idée est maintes fois répétée dans les écrits théoriques de Zola (par exemple RE, p. 332).

²⁹⁴ Zola note son intérêt pour la question au f°62r-63r de ses *Notes préparatoires* : « invention dans l'imitation : variété de la ressemblance dans une famille (à considérer) ».

²⁹⁵ M. FOUCAULT, *Les anormaux*, op. cit., p. 155.

que c'est l'anormal mythologiquement, ou scientifiquement – comme vous voudrez – médicalisé »²⁹⁶.

Enfin, associer dégénérescence et hérédité permet de montrer qu'il y a non seulement une certaine fatalité des personnages qu'il faut interroger, mais aussi que ceux qualifiables de dégénérés sont, à l'image des monstres, renvoyés dans les marges médicales où se situe le patient d'entrée de jeu condamné et sur lequel la médecine a peu d'effet. « Le dégénéré, c'est celui qui est porteur de danger », écrit encore Foucault, mais surtout « le dégénéré, c'est celui qui, quoi qu'on fasse, est inaccessible à la peine. Le dégénéré, c'est celui qui, en tout état de cause, sera incurable »²⁹⁷. Pire, son état dépasse vite le seul domaine médical pour menacer la société entière d'un danger suprême et former repoussoir : « avec la dégénérescence, vous avez une certaine manière d'isoler, de parcourir, de découper une zone de danger social et de lui donner, en même temps, un statut de maladie, un statut pathologique »²⁹⁸.

1) Tares héréditaires et dégénérescence : la possibilité du monstrueux.

Le système héréditaire tel que décrit par Zola et hérité de Prosper Lucas repose sur deux lois fondatrices dites d'innéité et d'acquisition. On appellera aussi les premières lois d'invention car elles désignent l'absence de traits héréditaires chez un individu²⁹⁹, les secondes lois d'imitation car par élection, c'est-à-dire ressemblance plus forte avec l'un des deux parents, ou par mélange, c'est-à-dire par ressemblance commune des traits du père et de la mère, elles désignent ce qui dépend de son patrimoine génétique³⁰⁰. Ainsi dans l'arbre généalogique des Rougon-Macquart lit-on sous le nom de Pascal Rougon que par innéité, il ne présente aucune ressemblance morale ou physique avec ses parents³⁰¹, tandis que Sidonie Rougon par exemple présente une élection du père et une ressemblance physique de la mère³⁰². On le voit, les lois de passation concernent tant le physique que les caractères moraux

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 298. Pour la possible dimension tératologique de l'hérédité chez Lucas, J.-L. CABANÈS, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes*, *op. cit.*, p. 389.

²⁹⁷ M. FOUCAULT, *Les anormaux*, *op. cit.*, p. 300.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 110.

²⁹⁹ L'innéité désigne le fait de présenter des caractères absents chez ses ascendants, qu'elle soit le fait d'une hérédité larvée, c'est-à-dire de la dissimulation de traits qui ne s'expriment pas dans l'apparence du sujet, d'une combinaison inédite de caractères donnant naissance à un être totalement nouveau, d'un atavisme sautant une ou plusieurs générations ou d'un accident de développement des premiers stades du fœtus. Sur ces explications, Y. MALINAS, « Zola, précurseur de la pensée scientifique du XX^e siècle », *art. cit.*, p. 112.

³⁰⁰ Ces théories sont résumées et détaillées par Zola dans *Le Docteur Pascal*, p. 390.

³⁰¹ « C'était un de ces cas fréquents qui font mentir les lois de l'hérédité » (*FR*, p. 71).

³⁰² Nous renvoyons ici aux encartés publiés en tête d'*Une page d'amour* et du *Docteur Pascal* dans les tomes II et V de l'édition « Pléiade ». Pour un arbre simplifié, voir les *Œuvres Complètes*, XXI, p. 418. Concernant le cycle des *Trois Villes* et des *Quatre Évangiles*, on signalera aussi celui des Froment p. 419.

des personnages, physiologie et psychologie étant intimement liées aux yeux de l'auteur³⁰³. Les tempéraments entrent aussi bien en jeu que les nerfs : « la petite hérédité, comme la nomme Deleuze, est celle des instincts, au sens où les conditions et genres de vie des ancêtres ou des parents peuvent s'enraciner chez le descendant et agir en lui comme une nature, parfois à des générations de distance »³⁰⁴.

Dans ce contexte, si notre propos portera davantage sur la transmission héréditaire, on peut d'emblée éclairer le rôle de l'innéité en rappelant avec Yves Malinas que son apparition sert à contrebalancer l'hérédité dégénérante générale de la famille. « Zola en a besoin : une stricte transmission des caractères ancestraux ferait de tous les Rougon-Macquart des monstres pathologiques. »³⁰⁵ À première vue, l'hérédité permet donc la diffusion de monstruosité, alors que l'innéité offre, quant à elle, la possibilité d'y échapper. Jean, Angélique, Pascal, Clotilde s'en garantissent, malgré quelques ressemblances possibles avec leurs parents, et l'innéité apparaît en leur cas comme un soulagement, un souffle vivifiant face au lourd héritage familial qui aurait pu être le leur : « n'en être pas, n'en être pas, mon Dieu !, s'écrie Pascal, c'est une bouffée d'air pur » (*DP*, p. 440).

Cet héritage véhicule en effet des tares plus ou moins graves. Dès le début du cycle des *Rougon-Macquart*, Zola s'en est préoccupé si l'on en croit les notes générales sur la marche de l'œuvre, plus précisément les notes de lecture de Lucas où l'on trouve relevée la mention « hérédité des anomalies spécifiques de l'organisation – [h]érédité des monstruosité »³⁰⁶. S'il s'agit ici d'une simple mention, on voit qu'en accord avec ses lectures, Zola a retenu l'idée de dramatiser l'hérédité en y associant les monstruosité. Parmi les tares transmissibles, il a distingué l'hérédité des anomalies et celle des monstruosité, suivant par là la distinction que nous avons établie en introduction et selon laquelle on réserve le vocable de « monstruosité » aux anomalies les plus graves. Qu'est-ce qu'une anomalie du point de vue héréditaire ? Zola le résume lui-même : « toutes les déviations du type et celles de l'état spécifique sont des anomalies, le type et l'état étant considéré [*sic*] comme la nature première »³⁰⁷, et ces anomalies peuvent être autant physiologiques que psychosomatiques. Partant, tout ce qui est

³⁰³ Comme on le reverra, le moindre fait psychologique s'incarne dans le corps, la *psyché* et le *sôma* étant intimement liés. Zola décrète d'ailleurs à de nombreuses reprises que physiologie et psychologie sont à ses yeux une même science « qui doit donner l'homme tout entier ». C'est le cas, par exemple, d'une lettre à Louis Desprez déjà citée ou même des notes prises sur le système héréditaire de Prosper Lucas. É. ZOLA, « Lettre du 9 février 1884 à Louis Desprez », *Correspondance*, O. C., XII, p. 873 et *Notes préparatoires à la série des Rougon-Macquart*, op. cit., f°61r.

³⁰⁴ Gilles DELEUZE, « Zola et la fêlure », préface de *La Bête humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001, p. 11.

³⁰⁵ Y. MALINAS, *Zola et les hérédités imaginaires*, op. cit., p. 67.

³⁰⁶ É. ZOLA, *Notes préparatoires à la série des Rougon-Macquart*, op. cit., f°71r.

³⁰⁷ *Ibid.*, f°103r.

une anomalie n'est pas forcément une monstruosité. L'innéité est qualifiable d'anomalie héréditaire, mais ne suffit pas à qualifier un personnage de monstrueux. Pascal Rougon n'a bien *a priori* rien de tel.

Seules les déviations les plus graves sont des monstruosités. Dans les mécanismes de l'hérédité apparaissent alors deux scénarios possibles : celle qui se transmet de génération en génération et que l'on trouve diffuse chez les Rougon-Macquart, et, plus rare, celle qui dévie fortement du type ascendant pour créer une dégénérescence flagrante. Le monstre est ou bien un enfant de monstres ou bien, de manière détournée, l'engeance corrompue d'individus sains. C'est là le deuxième rôle de l'innéité, celui d'illustrer la diversité tragique des êtres, respectant une tradition antique rapportée par Aristote : « celui qui ne ressemble pas aux parents est déjà, à certains égards, un monstre, car dans ce cas, la nature s'est dans une certaine mesure, écartée du type générique »³⁰⁸. L'innéité produit de la diversité, mais rien ne dit que cette diversité soit forcément une différence positive ; elle peut être une déviance négative, ce qui nous fait revoir quelque peu notre constat précédent. Car ce rôle en vient à faire trembler Pascal lui-même, théoriquement hors de tout soupçon, et à jeter une suspicion inattendue sur sa place dans la famille : « pourquoi donc, autrefois, triomphait-il, exultant d'allégresse, à l'idée de n'être pas de sa famille, de se sentir différent, sans communauté aucune ? Rien n'était moins philosophique. Les monstres seuls poussaient à l'écart » (*DP*, p. 536)³⁰⁹. Celui que l'on croyait normal, celui-là serait-il finalement le monstre ? Paradoxe ultime que même l'individu le plus sain ait sa part de monstrueux en vertu d'une loi de non-ressemblance. Ce n'est pas sa nature qui le définit comme monstre, mais bien le fait qu'il ne soit pas né où il faut, comme il faut. L'exemple de Pascal est évidemment sujet à caution : le personnage, souffrant du cœur, doute profondément de lui et, rattrapé par la réalité de sa maladie, se résigne à être conforme à son lignage plutôt que d'être un monstre de différence,

³⁰⁸ ARISTOTE, *De la Génération des animaux*, éd., trad. et notes par Pierre Louis, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Universités de France », 1961, IV, p. 146. Zola note, quant à lui, f°66r de ses *Notes préparatoires*, les anomalies surgissant chez les individus du fait de l'innéité. Sur la question de la non-ressemblance du monstre à ses parents et les diverses théories philosophiques qui y furent rattachées dès l'Antiquité, O. ROUX, *Monstres, op. cit.*, p. 32-38.

³⁰⁹ Il convient de rapprocher cette réflexion de la présentation du personnage dans *La Fortune des Rougon*. Il existe notamment une variante – celle du feuilleton publié par *Le Siècle* –, reproduite p. 1557-1558 du tome I de l'édition « Pléiade », qui insiste davantage que le texte définitif sur la place à part de Pascal. Au moment où sa mère essaie de le convertir à ses ambitions et lui demande ses véritables opinions politiques (*FR*, p. 95), le docteur répond : « nous ne nous entendrons pas... Laissez-moi vivre en sauvage, car je ne me sens aucune de vos ambitions. Quand j'étais petit, je vous ai souvent entendu me renier. Vous aviez raison, je suis tout dépayé au milieu de vous. Eugène, qui a vos besoins de domination, finira par conquérir une haute position, si les événements lui sont favorables. Aristide, dans lequel ont grandi les appétits d'argent de mon père, gagnera peut-être une grande fortune. Moi, je vivrai à part, en étranger ».

mais sa pensée traduit plutôt la sourde inquiétude d'être isolé au moment de la terrible épreuve que le fait de l'être vraiment.

En revanche, il y a bien moins d'ambiguïté avec une figure comme celle de Camille Duvillard dans *Paris*. Non seulement la jeune fille a une longue face de chèvre mauvaise, une épaule contrefaite, une face déviée, des traits heurtés, un menton pointu et, faisant figure de disgraciée, elle est considérée comme un monstre par les autres (*P*, p. 40, 61, 83, 144), mais surtout son infirmité offre une innéité absolue qui confine au monstrueux : « elle n'avait rien de son père, ni de sa mère : un de ces accidents imprévus, dans l'hérédité d'une famille, qui fait qu'on se demande d'où ils peuvent venir » (*Ibid.*, p. 40). L'incohérence héréditaire est ici soulignée. Aussi le personnage est-il doublement monstrueux, parce qu'il relève d'une laideur poussée à l'extrême et parce qu'il va à l'encontre de sa lignée naturelle. Là est le rôle de la comparaison imposée avec sa mère dont le prénom – Ève – suffit à dire toute la beauté et qui porte sur elle un regard mêlé d'apitoiement et d'incompréhension :

« dans ses yeux tendres de belle femme courtisée, adorée, apparaissait clairement sa pitié, à l'égard de cette créature laide et contrefaite, qu'elle n'avait jamais pu s'habituer à reconnaître pour sa fille. Une épaule plus haute que l'autre, de longs bras de bossue, un profil de chèvre noire, était-ce possible qu'une telle disgrâce fût sortie de sa beauté souveraine, cette beauté qu'elle avait passé sa vie entière à aimer elle-même, à soigner avec dévotion, la religion unique qu'elle eût pratiquée ? » (*Ibid.*, p. 147)

Camille elle-même est très lucide à son propos et l'exprime explicitement :

« ne mens donc pas, ma pauvre maman, tu es encore à me regarder là, comme un monstre qui te répugne et qui te gêne. [...] Tu me répètes toujours que je suis laide, tu me traites en monstre dont personne ne voudra » (*Ibid.*, p. 147-148).

Mais les tares monstrueuses, physiques ou psychologiques, résultent sans doute plus souvent d'une transmission héréditaire que d'une stricte innéité et se diffusent au sein d'une famille. La tare permet de rendre visibles et efficaces les mécanismes de parenté. Les Rougon-Macquart n'en sont pas les seuls affectés, il y a là un modèle général à nombre de lignages. Aussi est-il intéressant de le trouver à l'œuvre chez des personnages principaux comme secondaires et nous privilégierons les exemples où la dégénérescence physique est conjointe chez un même être à une aggravation des instincts. La part de l'héritage est ainsi mise en avant pour éclairer la jeune Louise de Mareuil dans *La Curée*.

« Quand son père, ce colosse sain et abêti, la regardait, il ne pouvait croire qu'elle fût sa fille. Sa mère, de son vivant, était également une femme grande et forte ; mais il courait sur sa mémoire des histoires qui expliquaient le rabougrissement de cette enfant, ses allures de bohémienne millionnaire, sa laideur vicieuse et charmante. On disait qu'Hélène de Mareuil était morte dans les débordements les plus honteux. Les plaisirs l'avaient rongée comme un ulcère, sans que son mari s'aperçût de la folie lucide de sa femme, qu'il aurait dû faire enfermer dans une maison de santé. Portée dans ces flancs malades, Louise en était sortie le sang pauvre, les membres déviés, le cerveau attaqué, la mémoire déjà pleine d'une vie sale. » (C, p. 110)

L'explication se situe ici à mi-chemin entre une innéité monstrueuse et la stricte application des lois de l'hérédité. Si Louise, bossue et disgracieuse, ne semble pas tenir de son père, colosse de santé et de bêtise, l'héritage de sa mère mérite d'être soulevé en ce que les dépravations de l'une se muent chez l'autre en une laideur malade, une déviation des membres et une puérité qui confine au vice. Autrement dit, la folie du parent a donné lieu chez l'enfant à une difformité tant physiologique que psychologique. Un autre exemple serait celui de Jeanlin Maheu. Héritant de la souffrance de ses parents et d'une influence du milieu, il présente lui aussi une déformation physique notoire, une face simiesque, mêlées d'une cruauté rare à cet âge sur laquelle il nous faudra revenir.

Quant aux membres de la famille Rougon-Macquart, leur hérédité est évidemment plus approfondie et l'on peut déceler aussi chez eux des tares physiques alternant avec des détraquements nerveux. La dégénérescence à l'œuvre d'une génération à l'autre, aggravée par les méfaits de l'alcoolisme, transforme peu à peu les corps et les âmes. Dans l'arbre généalogique, c'est le cas, parmi d'autres, de la branche Aristide Saccard – Maxime Rougon – Charles Rougon. Plus précisément, un affinement progressif de la race mène à des êtres de plus en plus frêles et viciés au point d'en acquérir un aspect androgyne. Aristide a la finesse physique de sa mère et non la lourdeur de son père qui échoit à Eugène (FR, p. 68) ; il aime l'argent qui se gagne facilement. Maxime, lui, a un « air fille » et choisit de vivre dans la mollesse du luxe dont on jouit :

« la race des Rougon s'affinait en lui, devenait délicate et vicieuse. [...] Il était un produit défectueux, où les défauts des parents se complétaient et s'empiraient. Cette famille vivait trop vite ; elle se mourait déjà dans cette créature frêle, chez laquelle le sexe avait dû hésiter, [...] hermaphrodite étrange venu à son heure dans une société qui pourrissait » (C, p. 103).

Charles, enfin, garde ce côté « petite fille », mais son aspect androgyne est aggravé par l'épuisement ultime de sa race et l'imbécillité qui le fait paraître beaucoup plus jeune et idiot comme Tante Dide dont on souligne la ressemblance : la dégénérescence est encore un peu plus à l'œuvre en lui, « petit chien vicieux, qui se frottait aux gens, pour se caresser » (*DP*, p. 403) et la mollesse de son père s'est transformée tout simplement en impossibilité à assumer la lourde tâche de vivre. On le voit, l'hérédité des corps se mêle toujours à celle des caractères et tend vers le monstrueux. Il en va pareillement quand elle se complique de facteurs extérieurs. Gervaise, par exemple, est bancal de naissance et elle le doit à l'ivresse de son père : « elle avait la cuisse droite déviée et amaigrie, étrange reproduction héréditaire des brutalités que sa mère avait eu à endurer dans une heure de lutte et de soûlerie furieuse » (*FR*, p. 117). Si elle a par ailleurs « une délicieuse tête de poupée », son fils Claude qui a hérité de sa maigreur présente, lui, une grosse tête (*VP*, p. 257) tandis que son petit-fils Jacques-Louis en a une franchement démesurée, semblable à une courge (*CE*, p. 200).

Cela dit, comme pour Louise de Mareuil et Jeanlin Maheu, alors même qu'il s'agit des membres d'une famille étudiée en détail par Zola, il serait erroné de croire que cette dégénérescence est cause de monstruosité extraordinaires. Rarement à vrai dire les membres des Rougon-Macquart sont appelés des êtres monstrueux, et il s'agit plutôt dans leur héritage d'anomalies très complexes. Aucun d'entre eux n'est qualifié ni même clairement qualifiable de monstre, mais le rôle joué, d'un être à l'autre, par la dégénérescence crée des anomalies qui finissent par présenter des caractéristiques monstrueuses. Si les Rougon-Macquart peuvent être jugés monstrueux, rarement ils sont des monstres à part entière. Toujours le monstrueux demeure réaliste en accord avec le projet littéraire de Zola, parce qu'il porte sur le détail corporel d'un personnage, sur un trait de caractère et non sur lui tout entier. Ainsi si Aristide n'a rien de physiologiquement monstrueux, la lascivité physique et psychologique de Maxime qui en est la continuité est déjà plus équivoque sans verser jamais dans l'exceptionnel et se trouve reprise en cela chez son propre fils condamné à la vie brève et souffreteuse des créatures marginales. La jambe atrophiée de Gervaise non plus ne fait pas du personnage un monstre ; c'est même tout le contraire, et son portrait de préciser que « son infirmité était presque une grâce » (*FR*, p. 117)³¹⁰. L'intelligence de Zola est d'avoir vu qu'entre l'anomal et le monstre, l'hérédité permet une infinité de nuances qui sont celles-là mêmes des patrimoines

³¹⁰ Cela dit, ce jugement n'est pas partagé de tous les personnages. Ainsi, au lavoir, Virginie laisse éclater son dégoût à propos de sa rivale : « c'est las de rouler la province, ça n'avait pas douze ans que ça servait de paille à soldats, ça a laissé une jambe dans son pays... Elle est tombée de pourriture, sa jambe... » (*As*, p. 35). On le voit dès à présent, et notre étude ne fera que le constater régulièrement, le jugement du monstrueux diffère bien souvent de la voix narrative aux personnages.

et des naissances de la vie réelle. Et plus encore, son intuition géniale est d'avoir perçu la richesse qu'il y avait à explorer, à illustrer, chez les membres d'une même famille qu'il avait imaginés, cette infinité de nuances en s'interdisant de ne présenter que des monstres.

Seuls deux représentants de la famille, significativement en fin de lignage, sont, sans ambiguïté, qualifiés comme tels : Victor Saccard et Jacques Lantier, tous deux des bêtes à leur manière, le premier en raison de sa brutalité, le second en raison de ses pulsions criminelles. Faut-il alors évacuer les autres exemples relevant davantage de l'anomal que du monstrueux ? Sans doute non, car ils illustrent la frontière poreuse entre les deux notions et, si tous les personnages n'en sont pas touchés, ils laissent néanmoins voir que les anomalies générationnelles conduisent parfois à des aspects monstrueux qui en apparaissent comme la résultante tôt ou tard prévisible, l'étape suivante permettant de dresser un tableau exhaustif des mécanismes de l'hérédité. Parce que « l'homme est un microcosme qui représente la création entière »³¹¹, le monstre héréditaire apparaît comme la clef de voûte d'un système auquel il donne toute sa cohérence en le montrant poussé à l'extrême. Il est ce qui légitime le système héréditaire, qui en montre, dans la combinaison des schèmes génétiques, la possibilité la plus effroyablement aboutie. Partant Zola, en l'exposant, fait de l'ordinaire : s'il n'exposait pas le monstre comme possibilité de résultat généalogique, son tableau serait enjolivé, extraordinaire et pour tout dire faux. On avait commencé par voir que l'innéité d'un Pascal, d'une Clotilde ou d'une Angélique servait à contrebalancer les pathologies génétiques et à rendre compte du réel. En renversant le point de vue, il en va de même des tares dont les nuances sans nombre servent à rééquilibrer à leur tour une monstruosité qui serait trop univoque. « Éviter les trop grandes monstruosité » ne veut pas dire n'en montrer jamais, mais expliquer au moins une fois leur apparition, la justifier, et ce par des mécanismes biologiques. Il n'y a pas non plus de *fatum*, tout du moins pas de manière aussi catégorique que le décrète l'auteur³¹² : il s'agit plutôt, avec une grande souplesse intellectuelle, de rendre envisageable cette monstruosité qui n'est pas forcément envisagé. C'est une possibilité d'aboutissement qui n'a pas nécessairement besoin d'être énoncée. Or une notion le permet dans la famille

³¹¹ É. ZOLA, *Notes préparatoires à la série des Rougon-Macquart*, *op. cit.*, f°59r. Philippe Hamon rappelle, quant à lui, dans son commentaire du roman, que le personnage de Victor prolonge celui de Jacques. P. HAMON, *La Bête humaine d'Émile Zola*, *op. cit.*, p. 51-52.

³¹² C'est-à-dire que l'hérédité apparaît comme une fatalité, mais pas la monstruosité qui en découle. Le roman et le théâtre de Zola remplacent en effet l'antique fatalisme par le système héréditaire, ce dont on trouve l'affirmation tout au long de la carrière de l'auteur, dans des écrits aussi divers que ses *Notes préparatoires à la série des Rougon-Macquart*, *op. cit.*, f°59r, ses articles de *Revue dramatique et littéraire*, *O. C.*, IX, p. 531 ou la préface de *Renée*, *O. C.*, XIII, p. 709. Mais la monstruosité héréditaire, en tant que difformité physique ou morale absolue, y échappe sans doute en étant une possibilité héréditaire et non la seule.

Rougon-Macquart : celle de la fêlure, à la portée tant physique que psychologique, qu'il nous faut maintenant envisager.

2) *La fêlure des Rougon-Macquart ou la potentialité d'un monstrueux diffus.*

On le sait, les Rougon-Macquart se caractérisent par une « fêlure » dont le thème est surtout abordé dans *La Bête humaine* à travers le personnage de Jacques Lantier :

« la famille n'était guère d'aplomb, beaucoup avaient une fêlure. Lui, à certaines heures, la sentait bien, cette fêlure héréditaire ; non pas qu'il fût d'une santé mauvaise, car l'appréhension et la honte de ses crises l'avaient seules maigri autrefois ; mais c'étaient, dans son être de subites pertes d'équilibre, comme des cassures, des trous par lesquels son moi lui échappait, au milieu d'une sorte de grande fumée qui déformait tout » (*BH*, p. 58).

La notion – appliquée à d'autres familles, voire à d'autres personnages sans rapport héréditaire³¹³ – a justifié nombre d'études et de commentaires, et il nous appartient ici, après avoir étudié l'hérédité des instincts et des corps, de saisir en quoi elle influe sur le monstrueux héréditaire. Cette fêlure, autrement appelée grande hérédité par Deleuze³¹⁴, ne se restreint pas à la stricte transmission d'un vice particulier de génération en génération : elle est plutôt chez les Rougon-Macquart une brèche dont l'entaille s'élargit ou se rétrécit selon les représentants de la famille ; tous risquent de sombrer plus ou moins dans cette crevasse qui s'étend, béante ou non, devant eux et d'être touchés par une tare. Aussi ce qu'il importe de voir c'est le caractère vague, insaisissable, général et fluctuant de la fêlure, sorte de laxisme causal, qui reste un mystère dont ont à peine conscience les personnages eux-mêmes. « La fêlure, c'est ce qui circule, mais [...] c'est ce qui n'est pas assignable ni nommable (telle tare précise imputable à tel ancêtre identifiable). Elle est distorsion entre un conscient et un inconscient, entre une volonté claire et des pulsions incontrôlables. »³¹⁵

³¹³ Ainsi de Lazare Chanteau et de sa fêlure d'artiste (*JV*, p. 73). Les Maheu en sont aussi un bon exemple. G. DELEUZE, « Zola et la fêlure », *art. cit.*, p. 10.

³¹⁴ Deleuze rappelle que la distinction entre deux hérédités est liée à la médecine du XIX^e siècle qui distinguait « une hérédité dite homologue et bien déterminée, et une hérédité dite dissimilaire ou de transformation, à caractère diffus, définissant une famille neuropathologique ». Zola s'inspire de cette conception médicale pour l'adapter à sa poétique du « roman familial ». *Ibid.*, p. 12-13.

³¹⁵ P. HAMON, *La Bête humaine d'Émile Zola*, *op. cit.*, p. 110-111. Elle rejoint en cela la notion d'état avancée par Foucault pour expliquer la dégénérescence et l'anormalité. L'état, « sorte de fond causal permanent, à partir duquel peuvent se développer un certain nombre de processus », peut faire de l'individu un anormal en ce qu'il peut donner lieu à une maladie, à un trouble psychologique, à l'ivrognerie ou à une aptitude à la délinquance. M. FOUCAULT, *Les anormaux*, *op. cit.*, p. 294-296.

Ainsi, la fêlure ne saurait concerner les seuls personnages morbides et, comme le rappelle Deleuze, il est très important que celui qui prend conscience de cette cassure – Jacques Lantier – soit sain et en bonne santé. Elle est indépendante des physiques et des instincts, présente même et invisible chez les personnages les plus robustes et les plus droits comme Jean ou Pascal. Tous les Rougon-Macquart sont marqués de cette infamie naturelle, et c'est là le véritable monstre héréditaire.

Certains personnages en ont une vague appréhension³¹⁶. D'autres l'entrevoient beaucoup plus brutalement. Clotilde, découvrant l'arbre généalogique des siens, en prend subitement conscience : « c'était la pire des révélations, la brusque et terrible vérité sur les siens, les êtres chers, ceux qu'elle devait aimer : son père grandi dans les crimes de l'argent, son frère incestueux, sa grand-mère sans scrupules, couverte du sang des justes, les autres presque tous tarés, des ivrognes, des vicieux, des meurtriers, la monstrueuse floraison de l'arbre humain » (*DP*, p. 441). Ce ne sont pas les vices en eux-mêmes qui sont le plus monstrueux – ils peuvent d'ailleurs s'illustrer en hystérie, en folie ou autres caractères anormaux sans être proprement monstrueux –, mais la possibilité de leur floraison ininterrompue. C'est en elle qu'il y a une fatalité héréditaire. Les appétits, les physiques ne font que s'ajouter à cette fêlure et, actualisant cette « potentialité diffuse »³¹⁷, conduisent au monstrueux, mais c'est bien cette dernière, condition *sine qua non* de la naissance des instincts les plus bas et des corps les plus laids, qui est monstrueuse. Pascal lui-même, souffrant, en demeure inquiet comme à la découverte d'une épée de Damoclès au-dessus de sa tête : « lui qui, deux mois plus tôt, se vantait si triomphalement de n'en être pas, de la famille, allait-il donc recevoir le plus affreux des démentis ? Aurait-il la douleur de voir la tare renaître en ses moelles, roulerait-il à l'épouvante de se sentir aux griffes du monstre héréditaire ? » (*DP*, p. 448)

Autrement dit, et rejoignant ce que Zola précisait au sujet de ses propres personnages, le monstre, ce n'est pas tant l'individu pris en lui-même : quand l'auteur les présente comme tels, il s'agit plutôt d'un aboutissement logique et commode à la fois. Mais en réalité, le monstre se révèle dans les possibilités d'une lignée, dans cette hydre généalogique où chaque tête qui poussera porte en elle un germe possiblement effroyable. Cette approche très souple contribue, dans le champ des lois héréditaires, à créer un monstrueux plus incertain et donc

³¹⁶ Lors de sa première journée dans la mine, Étienne, par exemple, s'entretenant avec Catherine de son renvoi précédent et de sa mère blanchisseuse à la Goutte d'or, montre, à travers ses yeux noirs pâissant, « la courtoise de la lésion dont il couvait l'inconnu » (*G*, p. 272). La lésion s'exprime ici par un détail physique, quand Étienne évoque sa violence et ses liens maternels, c'est-à-dire quand il songe à ses tares héréditaires. Catherine, elle, en est « bousculée dans ses idées héréditaires de subordination, d'obéissance passive » (*Ibid.*, p. 271). On notera cependant que le jeune homme ne semble avoir qu'une faible intuition de tout cela.

³¹⁷ G. DELEUZE, « Zola et la fêlure », *art. cit.*, p. 13.

plus proche de la vie ordinaire : « la fêlure ne transmet que la fêlure. Ce qu'elle transmet ne se laisse pas déterminer comme ceci ou cela, mais est forcément vague et diffus »³¹⁸. Elle n'altère en rien le malaise que le monstrueux suscite mais, portant sur ses conditions mêmes d'existence, elle l'aggrave car nul dès lors n'est à l'abri.

On le voit, le champ d'action du monstrueux s'élargit peu à peu comme en des cercles concentriques : si l'hérédité monstrueuse ne touchait que les plus viciés, les plus pervers ou les plus laids des Rougon-Macquart, la fêlure les concerne tous et guette même les plus sains d'entre eux. Or, le cercle s'amplifie encore quand Jacques lui-même lie cette lésion primitive à un mal ancestral qui frappe l'homme depuis la nuit des temps et le renvoie à sa sauvagerie : c'est un soupçon général de monstruosité qui plane sur l'être humain sans distinction. Du parent, on est passé à l'ancêtre ; de l'ancêtre, on est passé à l'homme originel pour expliquer le monstrueux.

3) *L'atavisme ou les brumes du monstrueux.*

Dans *La Bête humaine*, le leitmotiv du mâle préhistorique qui emporte les femelles et les éventre au fond des bois revient sans cesse³¹⁹. Jacques, quand il réfléchit à sa propre hérédité, la lie à cette « sauvagerie qui le ramenait avec les loups mangeurs de femmes, au fond des bois » et quand il s'interroge sur ses pulsions criminelles, il se demande si elles ne viennent pas de loin, « du mal que les femmes avaient fait à sa race, de la rancune amassée de mâle en mâle, depuis la première tromperie au fond des cavernes » (*BH*, p. 58). Ces pulsions, contribuant à son dédoublement, s'incarnent dans ses mains qui le terrifient parce qu'elles semblent vivre d'une vie autonome, « des mains qui lui viendraient d'un autre, des mains léguées par quelque ancêtre, au temps où l'homme, dans les bois, étranglait les bêtes ! » (*Ibid.*, p. 168)³²⁰

Les pulsions criminelles de Jacques, ce qu'il considère comme sa monstruosité, relèvent donc d'un atavisme. On appelle atavisme « le fait de retrouver de façon inattendue, chez un des descendants, des caractères appartenant à un lointain aïeul et qui sont restés inapparents dans la lignée pendant plusieurs générations »³²¹. Cet atavisme peut être facteur de déviations

³¹⁸ *Ibid.*, p. 12.

³¹⁹ On rappellera, s'il en était besoin, que l'un des titres envisagés par Zola était *L'Âge de la pierre*.

³²⁰ En revanche, on notera avec Deleuze que la fêlure ne concerne pas forcément le corps. Le *sôma* peut être sain. Jacques étant plutôt beau garçon et vigoureux, la fêlure qui le touche est d'ordre « cérébral ». G. DELEUZE, « Zola et la fêlure », *art. cit.*, p. 8.

³²¹ Y. MALINAS, *Zola et les hérédités imaginaires*, *op. cit.*, p. 15-16. Cet atavisme est d'ailleurs un autre exemple d'innéité monstrueuse.

organiques quand il touche au corps biologique ; il peut aussi être psychologique et rejoint alors le « primitivisme » à la mode³²². Dans le cas des Rougon-Macquart, il a beau être aggravé par l'alcoolisme et toutes les turpitudes des membres ascendants de la famille, la monstruosité de Jacques n'en réside pas moins dans une sauvagerie primitive qui dépasse les humeurs, les emportements sanguins ou les crises nerveuses de l'individu³²³ – une sorte de grande régression vers l'origine. Or cet atavisme modifie doublement la perception de l'hérédité monstrueuse exposée chez Zola en introduisant non seulement l'idée de bestialité, mais en rendant le monstrueux plus diffus encore.

Le thème de la bestialité a retenu très tôt l'attention de Zola, dès *Thérèse Raquin* et *Madeleine Férat*, et l'on a vu en introduction que, lecteur de Montaigne et des romantiques, il avait sans doute puisé chez ces derniers l'antagonisme entre l'ange et la bête³²⁴. Dans *La Bête humaine*, la sauvagerie d'un personnage comme Jacques renvoie à sa bestialité, comme le sous-entend non seulement le titre retenu, mais aussi les autres un instant envisagés. Parmi ceux-là, on rappellera ceux renvoyant à l'animalité (*Le Réveil du loup*, *Les Carnassiers*, *Les Fauves*, etc.), mais aussi celui de *Monstre* écrit peu avant *Le Cri de la bête* et *Les Griffes de la bête*³²⁵. Or si tout personnage animalisé n'est pas forcément un monstre, si tout monstre n'est pas forcément bestialisé, on notera cependant que Jacques et Victor, les seuls représentants des Rougon-Macquart qualifiés de monstres comme on l'a déjà dit, sont présentés comme des bêtes dans leur roman respectif, mais aussi par Pascal qui porte sur eux un regard extérieur : chez Jacques, « toute cette sauvagerie de la bête galopait » et Victor est « retourné à l'état sauvage, galopant on ne sait au fond de quelles ténèbres » (*DP*, p. 435 et 438). En eux la sauvagerie est poussée à ce degré de brutalité qu'elle en devient monstrueuse, et la bête s'apparente au carnassier qui tue ; le monstre devient résidu de la nature animale de l'homme.

Tenant d'un darwinisme « quelque peu perversi » et influencée par la lecture de Cesare Lombroso³²⁶, la monstruosité de Jacques et de Victor est de celles qui remontent aux âges

³²² P. HAMON, *La Bête humaine d'Émile Zola, op. cit.*, p. 107 pour un rapide rappel des autres œuvres artistiques traitant alors de ce sujet. Pour une mise en contexte de la question du primitif à cette époque, nous renvoyons à l'introduction d'Alice LARRIVAUD-DE WOLF, *Le primitif dans l'œuvre de Maupassant, op. cit.*, p. 12-18. Pour des considérations sur l'œuvre de Zola, à la contribution de Sophie SPANDONIS, « “Bête humaine” ou “animal d'avenir” : deux mythes des origines pour une société “désorbitée” – le discours sur le primitif dans *La Bête humaine* de Zola (1890) et *Vamireh* de J.-H. Rosny Aîné (1892) », *Discours sur le primitif*, dir. Fiona McIntosh-Varjabédian, Villeneuve d'Ascq, Université Charles-de-Gaule – Lille 3, coll. « UL 3 Travaux et recherches », 2002, p. 95-106.

³²³ P. HAMON, *La Bête humaine d'Émile Zola, op. cit.*, p. 104.

³²⁴ *Ibid.*, p. 91-93.

³²⁵ Pour une analyse détaillée du titre et de ses enjeux, Claude DUCHET, « *La Fille abandonnée* et *La Bête humaine*, éléments de titrologie romanesque », *Littérature*, n°12, 1973, p. 67-73.

³²⁶ J.-L. CABANÈS, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes, op. cit.*, p. 410-411 et S. SPANDONIS, « “Bête humaine” ou “animal d'avenir” : deux mythes des origines », *art. cit.*, p. 99 : le criminel-né pour

farouches. Dès lors leur atavisme ne se traduit pas tant en termes de détraquement ou de santé, de bien ou de mal – même si ces notions peuvent leur être appliquées³²⁷ – mais plutôt en termes de pulsion et de répulsion animales bien plus obscures car difficilement explicables. Pulsions du meurtre chez Jacques liées à une répulsion trouble vis-à-vis de la femme aimée comme Flore, Séverine ou Philomène : « son ancien frisson le reprenait : l’aimait-il donc, était-ce donc celle-là qu’il pourrait aimer, comme on aime d’amour, sans un monstrueux désir de destruction ? » (*BH*, p. 95) Pulsions du meurtre chez Victor tournant à l’anthropophagie quand il dévore jusqu’à l’oreille d’un camarade de l’Œuvre du travail (*Ar*, p. 369), pulsions liées à la répulsion de tout joug et de toute servitude : « Victor, que la sévère discipline semblait dompter maintenant » réussit finalement à s’échapper non sans perpétrer un crime abominable sur Alice, ne reflétant autre chose que « la brusque faim du monstre pour cette chair frêle, ce cou trop long » (*Ibid.*, p. 495 et 497). Mais dans le jeu du même et de l’autre, on remarquera que l’atavisme de Jacques, si profondément ancré soit-il, n’en demeure pas moins inapparent et ne l’empêche pas de vivre en société. Jacques est une *natura duplex* qui présente un dédoublement non seulement pour lui, mais aussi aux yeux des autres, notamment sa victime qui découvre sa vraie nature. Si ses pulsions remontent bien à l’âge des cavernes, son physique reste celui d’un être civilisé, son meurtre un assassinat et l’anthropophagie n’est cantonnée qu’à l’état de traces dans le roman³²⁸. Au contraire, Victor, le monstre velu tel un homme de la préhistoire, apparaît comme son double exacerbé, lui qui donne libre cours à ses pulsions sans tenter de lutter contre elles³²⁹ et dont les crimes commis tournent à une faim de chair et de sang. Les deux sont distincts des autres hommes : l’un tout en vivant en société et en en ayant conscience³³⁰ ; l’autre sans y réfléchir le moins du monde et en cherchant à travers un galop furieux vers l’inconnu à retrouver son état de bête sauvage proche du paria ou du vagabond.

Si l’inconnu est l’avenir de Victor, et ce jusque dans *Le Docteur Pascal*, il est aussi métaphoriquement à la source de son existence. L’atavisme bestial qui frappe les personnages rend leur monstruosité plus diffuse encore en ce qu’elle se perd dans la remontée du temps.

Lombroso est « une résurgence de l’homme primitif : un monstre hybride dont certains traits régressifs renvoient à un passé obscur où l’homme émerge tout juste du monde animal ».

³²⁷ Il est parlé d’hérédité du mal à propos de Victor (*Ar*, p. 503).

³²⁸ P. HAMON, *La Bête humaine d’Émile Zola, op. cit.*, p. 106.

³²⁹ Jacques, en qui coexistent la folie et la raison, est encore capable de raisonner sur sa condition héréditaire et ses tourments nous sont exposés au style indirect libre, à la différence de Victor que l’on voit toujours d’un point de vue extérieur. Larry DUFFY, « Du monstre lombrosien à l’anormal zolien : généalogies pathologiques et discursives de *La Bête humaine* », *CN*, n°83, 2009, p. 156-157.

³³⁰ Suite au meurtre de Séverine, se croyant guéri de ses pulsions meurtrières après avoir possédé Philomène qui était pour lui un test, Jacques éprouve le « bonheur de n’être plus qu’un homme comme les autres » (*BH*, p. 232).

Renvoyant à des âges incertains, sans date ni lieu, la souche de telles monstruosité est obscure, brumeuse, noyée de fumée comme le sont les yeux de Jacques. Il s'agit d'une marque plus générale encore que la fêlure, propre sans doute au genre humain en entier. Partant, tout homme est susceptible de retrouver en lui cette origine monstrueuse et la sentir renaître à nouveau, elle qu'on croyait éteinte par la civilisation depuis des siècles. Le primitif, c'est le sauvage, mais surtout l'ancêtre commun, voire l'animal. S'il renvoie chronologiquement à l'âge préhistorique, il suggère aussi, et de manière bien plus confuse, une brutalité obscure à l'origine même de l'homme. Sophie Spandonis écrit à juste titre que

« la bête est ce qui est universellement présent dans tout être humain et de tout temps. C'est sans doute la raison pour laquelle le roman s'intitule *La* et non *Les Bête(s) humaine(s)*, pluriel auquel Zola n'a visiblement jamais pensé et qui pourtant aurait pu s'imposer tant les cas décrits sont nombreux et divers »³³¹.

Comme l'écrit à son tour Philippe Hamon, l'arbre généalogique « éclate ici et prend d'autres dimensions. Il change, si l'on peut dire, d'échelle. [...] L'arbre n'a plus de racine, il s'ouvre vers un "avant", vers une sorte de trou noir », d'avant l'Histoire »³³². Ainsi, à travers le primitif de ses personnages, Zola renforce encore son système héréditaire, mais en montre plus que jamais toute l'incertitude, tout le vague constitutif, et le thème alors à la mode de la bête lui permet de concilier la figure du monstre avec celle de l'ordinaire et du profondément humain. L'atavisme introduit une monstruosité plus diffuse encore, protéiforme et universelle, en ce qu'elle dépasse le seul cadre héréditaire, mais renvoie à la question légèrement différente et bien plus large des origines.

Aussi peut-on la trouver chez des personnages en qui l'hérédité n'est pas un sujet particulier d'étude de la part de l'auteur. C'est le cas dans *Thérèse Raquin* où l'auteur voulait chercher la bête cachée, mais en lien avec les passions et les dérangements de ses personnages :

« Thérèse et Laurent sont des brutes humaines, rien de plus. J'ai cherché à suivre pas à pas dans ces brutes le travail sourd des passions, les poussées de l'instinct, les détraquements cérébraux survenus à la suite d'une crise nerveuse. Les amours de mes deux héros sont le contentement d'un besoin ; le meurtre qu'ils commettent est une conséquence de leur adultère, conséquence qu'ils acceptent comme les loups acceptent l'assassinat des moutons. [...] En un mot, je n'ai eu qu'un

³³¹ S. SPANDONIS, « "Bête humaine" ou "animal d'avenir" : deux mythes des origines », *art. cit.*, p. 100.

³³² P. HAMON, *La Bête humaine d'Émile Zola, op. cit.*, p. 105-106.

désir : étant donné un homme puissant et une femme inassouvie, chercher en eux la bête, ne voir même que la bête »³³³.

Maintes fois Thérèse et Laurent sont ainsi qualifiés de fauves dans leurs gestes, leurs attitudes, leurs désirs, mais cette bestialité n'est pas isolée et sans explication : si la jeune femme l'éprouve dès l'enfance, Laurent, lui, la subit sous le fait de la passion amoureuse ; et surtout elle est le fait, comme l'écrit Zola dans sa préface, d'une étude physiologique : « j'ai tenté d'expliquer l'union étrange qui peut se produire entre deux tempéraments différents, j'ai montré les troubles profonds d'une nature sanguine au contact d'une nature nerveuse »³³⁴.

Mais un exemple plus intéressant est peut-être celui du soldat Lapouille dans *La Débâcle* en ce qu'il est détaché, lui, de toute considération de nerfs et de tempéraments. Dès le départ considéré comme un être épais à la réflexion très mince, son sort s'aggrave au fur et à mesure de la défaite des armées impériales. Sur la presqu'île d'Iges où les soldats français sont emprisonnés par les troupes allemandes et livrés à la faim, deux épisodes retiennent l'attention car leur succession fait crescendo et, chaque fois, Lapouille en est au centre. D'abord, tenaillés par leur estomac, les soldats affamés tentent de tuer un cheval et c'est lui qui s'en charge avant les autres. Or son geste, d'une violence inouïe, ainsi que son arme rudimentaire rappellent ceux de l'homme des cavernes, du temps où le cheval n'était pas encore une monture : « il avait pris dans le fossé une grosse pierre ronde, il se rua sur le cheval, se mit à lui défoncer le crâne, de ses deux bras raidis, comme avec une massue » (*D*, p. 263)³³⁵. Puis, tandis que Loubet dépèce la bête à l'aide d'un petit couteau, Lapouille n'y tenant plus, lui ouvre carrément le ventre et commence le carnage : « une hâte féroce dans le sang et les entrailles répandues, des loups qui fouillaient à plein croc la carcasse d'une proie ». L'un des besoins les plus élémentaires et ancestraux de l'homme – manger – est l'occasion de faire ressurgir un réflexe atavique : l'homme tue pour manger et se repaît proprement de sang. Lapouille est ici présenté comme une brute animale dont l'acte – tel était le cas de Jacques Lantier – se rapproche de la violence du loup et s'oppose à l'agonie de sa proie qui, par un croisement tragique, jette, elle, des regards humains de désespoir, alors que Jean et Maurice, restés en dehors, éprouvent horreur et dégoût à la vue de ce spectacle.

³³³ É. ZOLA, *Thérèse Raquin*, « Préface de la deuxième édition », *O. C.*, III, p. 27-28.

³³⁴ *Id.*

³³⁵ On comparera, pour mieux se rendre compte des particularités de ce passage, le texte de Zola à une scène similaire dans *Adieu* de Balzac dont l'action se déroule lors d'une autre débâcle, celle de la Bérézina en 1812. Lors du passage du fleuve, les grognards de Napoléon dépècent un cheval, mais sans cruauté, en usant de la seule violence nécessaire à tuer la bête. La faim dicte là encore leur acte, mais le partage ne pose pas problème, alors même que l'épisode de la retraite de Russie donne lieu à d'autres scènes tragiques. Honoré de BALZAC, *Adieu, La Comédie humaine*, X, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, p. 990-991.

Plus tard, n'ayant pu se rassasier de cette viande de cheval indigeste, la famine continuant à sévir en attendant l'évacuation des lieux, Lapouille en vient à tuer son camarade Pache pour un morceau de pain que ce dernier détenait et qu'il se refusait à partager. Non seulement Lapouille continue de tuer pour manger, mais il tue l'un de ses semblables et se nourrit proprement des giclures de son sang sur le pain, se rapprochant ainsi de l'anthropophagie évoquée à propos de Victor : « resté par terre, accroupi près du corps, il dévorait le pain, éclaboussé de gouttes rouges ; il avait un air de stupidité farouche, comme étourdi par le gros bruit de ses mâchoires » (*Ibid.*, p. 268-269). Tout dans la posture et l'attitude de Lapouille le renvoie à l'âge de pierre. Il a retrouvé pour de bon la bête tapie en lui, redevenant cette intelligence sombre, ce fond ténébreux que l'homme civilisé peine à pénétrer : « le remords s'éveillait-il, au fond de cette âme obscure ? Ou bien n'était-ce que la terreur d'être découvert ? Il allait et venait ainsi qu'une bête au sortir de sa cage, avec un besoin subit et grandissant de fuir, un besoin douloureux comme un mal physique, dont il sentait qu'il mourrait, s'il ne le contentait pas. Au galop, au galop, il lui fallait sortir tout de suite de cette prison où il venait de tuer » (*Id.*). C'est un instinct de mort – tuer ou être tué – qui a mû un instant Lapouille. Celui-ci revenant à lui en est effrayé et cherche à fuir ce qui se cache en réalité au fond de lui.

L'hérédité chez Zola se divise en fait en trois possibilités : la petite hérédité ou la stricte transmission de particularités physiques ou de caractères ; la fêlure ou la possibilité de cette même transmission ; l'atavisme ou l'improbable transmission d'instincts sourds après des siècles de silence, qui déborde le seul champ d'une famille pour s'appliquer à l'humanité entière et remonter à ses ancêtres communs. L'hérédité apparaît comme un concept plus vague qu'on ne le penserait de prime abord et qui permet dès lors de véhiculer de manière tout aussi vague et réaliste des monstruosité. Les monstruosité sans ambiguïté sont rares, ce sont plutôt des aspects monstrueux, pleins de nuances, qui d'ailleurs ne touchent pas tous les personnages. Par ailleurs, Zola a soin de montrer que le système héréditaire s'accompagne aussi d'une foi dans la vie. La vie s'arrange de cette hérédité monstrueuse comme le montre l'enfant né de Pascal et de Clotilde ; elle passe outre – preuve une fois de plus qu'il n'y a pas de fatalisme et que les monstres ne sont qu'une possibilité, mais pas l'aboutissement nécessaire :

« et, après tant de Rougon terribles, après tant de Macquart abominables, il en naissait encore un. La vie ne craignait pas d'en créer un de plus, dans le défi brave de son éternité. Elle poursuivait

son œuvre, se propageait selon ses lois, indifférente aux hypothèses, en marche pour son labeur infini. Au risque de faire des monstres, il fallait bien qu'elle créât, puisque, malgré les malades et les fous qu'elle crée, elle ne se lasse pas de créer, avec l'espoir sans doute que les bien portants et les sages viendront un jour. La vie, la vie qui coule en torrent, qui continue et recommence vers l'achèvement ignoré ! la vie où nous baignons, la vie aux courants infinis et contraires, toujours mouvante et immense, comme une mer sans bornes ! » (*DP*, p. 572)

L'hérédité est sans doute morbide sous bien des aspects, mais la vie ne se réduit pas à elle – *a fortiori* quand son élan prend le dessus sur les logiques ancestrales et familiales évoquées ci-dessus comme sur les conceptions et les naissances douloureuses qu'il nous appartient maintenant d'étudier.

B) De l'embryon à l'enfant monstrueux : tératogenèse des personnages zoliens.

On l'a vu, les réflexions menées sur la transmission héréditaire trahissaient en réalité une fascination plus générale de Zola pour le mystère des origines et de la conception d'un être vivant³³⁶. Zola, à travers ses pages, tentent d'élucider cette question : comment l'on naît, avant de répondre à cette autre : comment l'on meurt, sujet d'un recueil de nouvelles de sa plume. Tout est lié, même l'apparition de monstres, à la puissance créatrice de la nature et au pullulement de la vie en son sein, si l'on en croit la conclusion du *Docteur Pascal* déjà citée :

« la vie ne craignait pas d'en créer un de plus [de ces Rougon-Macquart], dans le défi brave de son éternité. Elle poursuivait son œuvre, se propageait selon ses lois, indifférente aux hypothèses, en marche pour son labeur infini. Au risque de faire des monstres, il fallait bien qu'elle créât, puisque, malgré les malades et les fous qu'elle crée, elle ne se lasse pas de créer » (*DP*, p. 572).

La nature suit son cours, génère, et cela passe par la gestation, puis la mise au monde. Loin de se cantonner à une simple chaîne ascendante en amont d'une famille ou du genre humain, c'est tout le processus de la vie que Zola explore et par là-même c'est dans ce processus que l'on peut suivre son traitement du monstrueux physiologique. Autrement dit, l'étude de l'hérédité est indissociable du souci de l'enfant et si l'on étudie le monstre héréditaire, il faut très logiquement étudier l'enfant monstrueux, en partant de sa conception même jusqu'à son adolescence au moins, âge que commence à prendre en compte le XIX^e siècle et où se révèlent toutes sortes de premières corruptions et de vices. Dans cette optique,

³³⁶ C. BECKER, *Émile Zola, op. cit.*, p. 100.

et à la différence de l'hérédité, le monstrueux n'est plus l'objet d'un seul système, d'une logique dont l'application s'étale dans le temps, mais peut s'appliquer à une scène clairement circonscrite, qu'il s'agisse du moment de la conception ou de la mise au monde.

Auparavant, il s'agit de distinguer deux périodes dans la production de Zola, dont il faut sans doute voir le tournant dans la liaison avec Jeanne Rozerot et la propre paternité de l'auteur. La fin de sa carrière est en effet marquée par le thème de l'enfant porteur d'espoir et de progrès. On le reconnaît aisément à la lecture du *Docteur Pascal*, de *Paris*, des *Quatre Évangiles* ou de *L'Enfant-roi*. Ainsi dans *Fécondité*, l'union charnelle stérile répandue comme une mode est tenue pour la première cause de dégénérescence. Le refus de donner la vie touche en premier lieu la femme qui rejette son rôle naturel de mère et en devient monstrueuse, tout du moins anormale³³⁷. Le docteur Boutan en donne un avis tranché au long d'une tirade qui développe cette idée : « nos femmes dés sexuées, frémissantes, éperdues, c'est nous qui les faisons, par nos pratiques, par notre art et notre littérature, par notre idéal de la famille restreinte, immolée aux furieuses ambitions d'argent et de pouvoir » (*F*, p. 226). Si la femme est dés sexuée, elle n'est plus vraiment femme et se rapproche des hermaphrodites et autres êtres asexués présents chez Zola. À l'inverse, la volonté d'encourager les naissances, toutes les naissances, pousse l'auteur à considérer même les enfants nés d'un crime comme une chance. Dans le même roman, l'enfant né de l'inceste de Rosine et de son père n'a rien d'un monstre, mais il est présenté comme un frais poupon (*Ibid.*, p. 154).

Il en va différemment de la première partie de l'œuvre de Zola où l'enfant semble relever d'un statut plus ambigu et plus sombre. S'il peut être présenté comme une charge ou un possible être vicieux – que l'on songe aux enfants de *Germinal*³³⁸ –, la grossesse surtout est montrée comme le facteur d'une déformation physique à tel point que si l'enfant peut être laid, sa mère l'est tout autant comme on le reverra en maints exemples.

En conséquence, d'un côté, l'enfant accomplit le destin naturel d'une femme en la faisant devenir mère, et la décrépitude arguée par les défenseurs de l'avortement n'est qu'un cliché mensonger et antinaturel³³⁹; de l'autre, l'enfant défigure la femme en la faisant verser dans

³³⁷ É. ZOLA, [« Déclaration sur le féminisme, réponse à une enquête d'Eugène de Montfort »], *O. C.*, XVII, p. 470 : « la femme, ainsi que l'homme d'ailleurs, ne sera jamais que ce que la nature veut qu'elle soit [c'est-à-dire mère]. Le reste, tout ce qu'on peut rêver, ne saurait être qu'anormal, dangereux, et d'une parfaite vanité, heureusement ».

³³⁸ Cette thématique figure aussi dans *Fécondité* mais pour être combattue.

³³⁹ Zola n'a de cesse de dénoncer cette « fatalité monstrueuse » de la société qui fait en sorte que la femme qui veut travailler et être mère soit comme punie de bien faire et séparée de son enfant. É. ZOLA, « Aux mères heureuses », *O. C.*, XV, p. 615 et 617. Sur ce que pensent de l'allaitement les Françaises et les Anglaises, il avance par ailleurs un curieux argument esthétique : « suppression des mondanités, réclusion forcée, déchéance physique. Elles font toutes un mauvais calcul, car l'allaitement fatigue la mère, mais ne l'abîme pas, bien au contraire, il est utile à la race entière. Darwin l'a démontré dans ses travaux sur l'évolution. Il a établi qu'un

une sorte de déchéance corporelle et Zola semble avoir souscrit un temps à cette idée, à tout le moins l'avoir utilisée dans ses romans. Ce changement de vue à propos de la fécondité influe bien entendu sur les représentations de l'enfant monstre ; c'est logiquement dans la première partie de l'œuvre de Zola que nous puiserons l'essentiel des exemples de la naissance et du devenir de rejetons monstrueux.

1) *Le déterminisme de la conception.*

En parallèle au patrimoine génétique – propre à une famille comme la transmission héréditaire, ou commun au genre humain comme la résurgence d'instincts ataviques –, le déterminisme présidant à la naissance d'enfants monstrueux trouve aussi sa source dans les conditions physiques ou psychiques de la conception. Ces conditions permettent de montrer comment des circonstances extérieures – l'alcool, un ancien amant, une image frappante, des coups portés à la mère – se conjuguent à un terrain intérieur pour expliquer une existence. Par ailleurs, s'il y a une part de fatalité dans ce processus, cette fatalité naît d'une certaine contingence, circonscrite à un instant restreint, qui explique la monstruosité et, loin de l'idée d'aboutissement possible d'une chaîne héréditaire, la rapproche plutôt de celle de déviation artificielle de la nature.

Pour entamer cette étude de la conception et voir comment elle favorise les monstres, il faut encore s'attarder sur le fœtus qui en résulte et qui prélude aux couches. Si l'enfant peut déformer physiquement la mère, en retour la matrice de la mère peut aussi, par interaction, former et déformer l'enfant. Zola suit en cela la logique scientifique, mais aussi les conceptions diffusées à son époque. Le XIX^e siècle s'intéresse de plus en plus à l'embryon humain, ce qui influe sur l'étude des monstruosité : on commence à comprendre le rôle de l'embryon dans la formation des monstres³⁴⁰. Dans la première moitié du siècle, Étienne Geoffroy Saint-Hilaire montre par exemple le lien intime qui existe entre l'embryon et le monstre, le monstre n'étant, selon lui, rien d'autre qu'un organisme dont le développement physiologique s'est interrompu à un moment donné de la gestation³⁴¹. Et, ainsi que l'écrit son fils, Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, « la science des monstruosité ne peut donc à l'avenir être

organe qui ne sert pas, dépérit, et finit même par disparaître, non pas au milieu d'une seule existence, mais en plusieurs générations. Or, la femme doit tenir à l'un de ses charmes physiques, et désirer que son sexe n'en soit pas dépourvu dans un temps futur, donc, au point de vue de l'esthétique, l'allaitement est aussi nécessaire. » É. ZOLA, « L'opinion d'Émile Zola sur l'allaitement maternel », [entretien avec Henriette Lefébure], *O. C.*, XVIII, p. 615. Plus généralement, sur le traitement naturaliste, puis idéaliste de ce thème, Dominique VAN HOOFF, « Émile Zola, allaitement et fécondité », *CN*, n°74, 2000, p. 183-193.

³⁴⁰ J.-L. FISCHER, « Des mots et des monstres : réflexions sur le vocabulaire de la tératologie », *art. cit.*, p. 47.

³⁴¹ J.-J. COURTINE, « Le désenchantement des monstres », *op. cit.*, p. 14.

séparée de l'embryogénie : elle contribuera d'une manière efficace à ses progrès, et en recevra à son tour des services non moins signalés. En un mot, il y aura entre l'une et l'autre liaison intime, secours mutuel et avantage réciproque »³⁴². C'est une grande révolution rationnelle apportée dans la représentation des monstres : loin des fantasmagories les plus saugrenues, le monstre est tout simplement un homme non achevé³⁴³.

Cet intérêt scientifique est relayé par les écrivains. Comme l'a montré Évanghélia Stead, le fœtus acquiert une dimension tératologique chez maints auteurs de la fin du XIX^e siècle³⁴⁴. On en trouve un écho chez Zola. Dans *L'Assommoir*, le corps humain en dégénérescence est lié, par son aspect empreint de laideur, à celui d'un fœtus conservé comme un être monstrueux dans le formol. Coupeau, sombrant dans l'alcool, ressemble à un « tonneau malade, dont les cercles pétaient les uns après les autres. Avec ça, il oubliait d'embellir ; un revenant à regarder ! Le poison le travaillait rudement, son corps imbibé d'alcool se ratatinait comme les fœtus qui sont dans les bocaux, chez les pharmaciens » (*As*, p. 254). Dans *L'Œuvre*, Christine dit, à propos de Régine Margaillan, qu'

« elle est certainement innocente de ce que son maçon de père a eu l'ambition stupide d'épouser une fille de bourgeois, et de ce qu'ils l'ont si mal fichue à eux deux, lui le sang gâté par des générations d'ivrognerie, elle épuisée, la chair mangée de tous les virus des races finissantes. Ah ! une jolie dégringolade au milieu des pièces de cent sous ! Gagnez, gagnez donc des fortunes, pour mettre vos fœtus dans de l'esprit-de-vin ! » (*Œ*, p. 125)

Or, ce n'est pas là qu'une image. Non seulement, Régine Margaillan est toujours triste et d'une santé chancelante, mais les enfants qu'elle a de Dubuche sont eux aussi présentés comme des êtres frêles, « des fœtus venus avant terme, que l'on élevait sous de la ouate », prouvant là une hérédité certaine des personnages et un intérêt constant de l'auteur pour l'enfant monstrueux quand il évolue dans l'utérus (*Ibid.*, p. 186)³⁴⁵. Dans le *Docteur Pascal*

³⁴² Isidore GEOFFROY-SAINT-HILAIRE, *Histoire générale et particulière des anomalies de l'organisation chez l'homme et les animaux ou traité de Tératologie*, Paris, J.-B. Baillière, 1832, I, p. 19.

³⁴³ J.-J. COURTINE, « Le désenchantement des monstres », *op. cit.*, p. 14.

³⁴⁴ É. STEAD, *Le monstre, le singe et le fœtus*, *op. cit.* On se souviendra là encore de « La Mère aux monstres » de Maupassant, où le personnage appuie volontairement sur son ventre lors de ses grossesses pour créer une malformation de l'embryon et varier ainsi la forme de ses monstrueux enfants. G. DE MAUPASSANT, « La Mère aux monstres », *Contes et nouvelles*, *op. cit.*, I, p. 845, mais aussi Jean-Louis DUBUT DE LAFOREST, « Tératologie », *Pathologie sociale*, Paris, Dupont, 1897, p. 601-606 où un personnage, M^{elle} Deyrinas, obtient après avortement de conserver son fœtus monstrueux, à tête de vipère et à patte de renard, dans un bocal rempli d'alcool. Sur cet auteur et des considérations semblables à celles de notre étude, Isabelle Blanche BARON, « Le paradoxe du stigmaté : ambigüité et dérives naturalistes chez Dubut de Laforest », à paraître dans les *CN*, n°89, 2015.

³⁴⁵ On notera par ailleurs que, p. 119, les Margaillan ont, selon Claude, la sale tête de magots et que, p. 120, il les appelle des monstres.

enfin, Zola passe en revue la carrière de Pascal Rougon. C'est précisément l'étude de l'embryon qui l'a conduit peu à peu à travailler sur l'hérédité puisque

« ce qui avait amené le docteur Pascal à s'occuper spécialement des lois de l'hérédité, c'était, au début, des travaux sur la gestation. Comme toujours, le hasard avait eu sa part, en lui fournissant, toute une série de cadavres de femmes enceintes, mortes pendant une épidémie cholérique. Plus tard, il avait surveillé les décès, complétant la série, comblant les lacunes, pour arriver à connaître la formation de l'embryon, puis le développement du fœtus, à chaque jour de sa vie intra-utérine ; et il avait ainsi dressé le catalogue des observations les plus nettes, les plus définitives » (*DP*, p. 389)³⁴⁶.

Le fœtus est donc un sujet d'étude même pour le personnage principal de Zola, héros en même temps que héraut de la science moderne et rationnelle. Plus encore, c'est l'intérêt pour le fœtus qui le conduit à étudier l'hérédité de sa famille et à y déceler les monstruosité transmises de génération en génération.

Fort de ce lien établi entre le fœtus et le monstre, Zola n'évite pourtant pas plusieurs écueils qui semblaient alors plausibles et étaient largement relayés par les médecins et l'opinion publique³⁴⁷ : le retentissement sur l'enfant de l'état moral ou physique de l'un ou des deux conjoints au moment du coït fécondant, pouvant donner lieu à la marque physique des brutalités commises au moment du rapport sexuel³⁴⁸, et d'autre part ce qu'on appelle l'hérédité d'influence, sans oublier la puissance de l'imagination. Phénomènes qui, s'ils relevaient d'un patrimoine génétique interne, faisaient aussi intervenir des facteurs extérieurs dans la fécondation et généraient potentiellement des enfants monstrueux.

Dans le premier cas, il est possible qu'un des deux parents soit ivre, chagrin ou en colère au moment de la conception de l'enfant, ce qui se traduira chez ce dernier : c'est le cas par exemple de l'enfant hydrocéphale conçu par Claude Lantier et Christine un jour de tristesse³⁴⁹. Mais c'est surtout l'exemple de l'alcoolisme amplement développé. On le sait, les effets de l'alcool, présenté comme un des fléaux du siècle, sont alors reconnus par les médecins comme favorisant les dégénérescences³⁵⁰. Zola, lecteur attentif des ouvrages

³⁴⁶ Y. MALINAS, *Zola et les hérédités imaginaires*, op. cit., p. 50-54 où l'auteur considère qu'il n'est pas impossible que Pascal ait pu collecter par ce moyen un certain nombre de fœtus en bon état.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 81.

³⁴⁸ Y. MALINAS, *Zola et les hérédités imaginaires*, op. cit., p. 68 où l'auteur relève ces deux faits qu'il appelle « deux détails d'un folklore de mauvais goût ».

³⁴⁹ « Le pauvre petit, qu'ils avaient fait sans le vouloir, le jour tragique où elle s'était livrée à lui, dans les larmes, sous le crépuscule navré qui noyait l'atelier : les dates y étaient, ce serait l'enfant de la souffrance et de la pitié, souffleté à sa conception du rire bête des foules. » (*Œ*, p. 116)

³⁵⁰ C'est notamment là l'objet d'étude de Magnan.

théoriques, a accordé une place importante à l'alcoolisme dans ses *Rougon-Macquart* et lui a fait jouer un rôle physiologique évident, si bien qu'il devient le facteur premier des déviations du corps et de l'âme. « En faisant de l'alcoolisme une maladie de "dégénérescence" aggravée par le milieu, la misère et l'exemple, Zola est en accord avec les médecins de son temps : on parle d'hérédito-alcoolisme comme d'hérédito-syphilis à la fin du XIX^e siècle. »³⁵¹ Même en laissant de côté ses méfaits psychologiques et la déchéance morale qu'il entraîne, l'exemple le plus probant en est sans doute celui de Gervaise dont le handicap physique est le résultat de la nuit de sa conception :

« la seconde fille [des Macquart], Gervaise, née l'année suivante, était bancal de naissance. Conçue dans l'ivresse, sans doute pendant une de ces nuits honteuses où les époux s'assommaient, elle avait la cuisse droite déviée et amaigrie, étrange reproduction héréditaire des brutalités que sa mère avait eu à endurer dans une heure de lutte et de soûlerie furieuse » (*FR*, p. 117).

L'ébriété des parents au moment de la conception est soulignée car elle a un double effet : non seulement elle rend Gervaise elle-même alcoolique – dès *La Fortune des Rougon*, Silvère la trouve ivre morte –, mais elle la rend aussi difforme – même si son infirmité est présentée comme une grâce qui n'entache en rien sa beauté. La boisson, foncièrement nocive, fait pleuvoir les coups et ces coups sont comme donnés à l'enfant qui n'est pas encore né, qui est justement en train d'être conçu, mais qui ne manquera pas d'en porter les stigmates.

Pour autant, on aurait tort de croire que cette brutalité est le seul fait de l'alcool. Zola sait mettre en scène des personnages brutaux pour de tout autres raisons. Parmi ceux-là, il en est un, Saccard, qui engendre un fils dans un accès de désir furieux. Dans *L'Argent*, en effet, on apprend que Victor, l'enfant monstre, est né d'une union brutale entre le personnage alors appelé Sicardot et Rosalie Chavaille. Culbutée dans les escaliers par un homme trop entreprenant, la jeune fille en a eu l'épaule démise et, faute de soins adéquats, a vu les muscles de son bras se rétracter au point d'en devenir infirme (*Ar*, p. 280). Comme pour Gervaise, il y a, dans les conditions de conception de Victor, deux facteurs déterminants : la débauche adultérine qui, remplaçant celle de l'ivrognerie, voit un homme d'âge mûr se jeter sur celle qui n'est encore qu'une enfant, et la brutalité physique qui accompagne cet épisode. Ces deux facteurs suffisent à expliquer comment Victor est devenu un sauvage au physique monstrueux. Le lien est explicité un peu plus loin. Victor apparaissant pour la première fois

³⁵¹ Y. MALINAS, *Zola et les hérédités imaginaires*, op. cit., p. 81-82 et 97 où il est rappelé que l'aggravation des tares héréditaires sous l'influence de l'alcool occupa nombre de médecins contemporains de Zola.

aux yeux de Madame Caroline et du lecteur, sa monstruosité est mise en avant, ainsi que le déterminisme de sa conception et sa ressemblance frappante avec Saccard :

« dans cette ressemblance qui la frappait, il était inquiétant, ce gamin, avec toute une moitié de la face plus grosse que l'autre, le nez tordu à droite, la tête comme écrasée sur la marche où sa mère, violente, l'avait conçu. En outre, il paraissait prodigieusement développé pour son âge, pas très grand, trapu, entièrement formé à douze ans, déjà poilu, ainsi qu'une bête précoce. Les yeux hardis, dévorants, la bouche sensuelle, étaient d'un homme. Et dans cette grande enfance, au teint si pur encore, avec certains coins délicats de fille, cette virilité, si brusquement épanouie gênait et effrayait, ainsi qu'une monstruosité » (*Ibid.*, p. 356).

La blessure de la mère s'est exactement répercutée sur la face déviée du fils, ainsi que la sensualité brutale du père. Partant, dans les rapports qu'entretient Victor avec les autres membres de sa famille, c'est encore et toujours la question du double qui ressurgit. Victor : double identique de son père, Saccard, mais surtout double antithétique de son demi-frère, Maxime. Comparons la conception des deux : chez Victor, c'est la virilité qui fait la monstruosité, correspondant à la violence de l'union brutale qui l'a vu naître, tandis que l'on apprend dans *La Fortune des Rougon* que Maxime est conçu dans une première période d'oisiveté, ce qui contribue sans doute à sa mollesse et à son côté féminin déjà relevé³⁵² ; si l'on n'a pas de détails sur l'union d'Aristide Rougon et d'Angèle Sicardot à proprement parler, cette période d'inactivité s'oppose à la fièvre d'agitation de Saccard quand il réside à Paris et engendre Victor.

Le deuxième cas où s'établit un lien entre le fœtus et l'enfant monstrueux à naître est celui de l'hérédité d'influence. Là encore il y a intervention extérieure, relevant non plus des conditions matérielles ou physiques de la conception, mais d'un troisième agent en plus des parents, un ancien amant, qui vient perturber le bon déroulement de la conception. Zola en a trouvé trace dans *L'Amour* de Michelet qui citait déjà Lucas et son *Traité de l'hérédité naturelle*. La lecture du premier le poussa à lire le second. Cette hérédité d'influence, également appelée imprégnation maternelle ou télégonie, prétend qu'une femme, fécondée ou déflorée par un premier homme, produit ensuite des enfants à sa ressemblance quel que soit le géniteur³⁵³. La matrice de la femme est alors perçue comme un moule. Or, à la manière de

³⁵² Victor a également, p. 356, dans son physique, des « coins délicats de fille » hérités de son père, mais sa virilité l'emporte sur eux.

³⁵³ J.-L. CABANÈS, *Le corps et maladie dans les récits réalistes*, op. cit., p. 332-333 et Y. MALINAS, *Zola et les hérédités imaginaires*, op. cit., p. 66 et surtout p. 77-78. B. CUNY-LE CALLET, *Rome et ses monstres*, op. cit., p. 159-161, rappelle, quant à elle, que cette théorie était connue dès l'Antiquité et à la Renaissance pour

l'innéité – dont elle n'est pas un cas particulier, puisque considérée comme une hérédité³⁵⁴ –, elle peut amener des naissances monstrueuses³⁵⁵. Certes la dégourdie Nana, la future Mouche d'or, tient plus du roublard Lantier que de Coupeau tombé dans la déchéance, certes le docteur Pascal reconnaît à son tour cette théorie (*DP*, p. 390), mais l'œuvre de Zola qui développe le plus cette possibilité est sans doute *Madeleine Férat* qualifié par Fortuné Marion de roman sur l'« impression de l'ovaire »³⁵⁶. Dans ce roman, en effet, Guillaume pense que la petite Lucie ressemble à son ami Jacques parce que Madeleine aurait songé à ce dernier pendant la conception de l'enfant. Or, ce qu'il est intéressant de remarquer, c'est que ce n'est pas l'enfant elle-même qui est monstrueuse aux yeux de Guillaume, mais sa ressemblance avec le premier amant de Madeleine : « son enfant ne lui appartenait pas, elle était le fruit de l'union honteuse de Madeleine avec un fantôme » ; et pour Madeleine la certitude qu'il a de cette ressemblance : « mais c'est monstrueux, ce que tu penses là, reprit-elle. Reviens à la raison : ne me fais pas plus infâme que je ne suis... » (*MF*, p. 302) La monstruosité, en quelque sorte atténuée, ne réside donc pas tant dans un physique que dans un rapport entre trois êtres – Lucie, Jacques, Guillaume – rapport incohérent et contre toute logique naturelle, et dans un jugement porté sur ce rapport. L'hérédité d'influence est un facteur extérieur ; elle est monstrueuse en ce qu'elle dévie l'hérédité normale et crée une filiation impromptue. Pourtant, la monstruosité devient physique à la fin du roman, et la hideur rattrape le personnage de Lucie. Symboliquement, ce seront les pustules de la variole qui se chargeront de la rendre définitivement monstrueuse et de l'éliminer par la suite. Ces pustules ne font qu'incarner la monstruosité déjà présente et ne la cachent en aucune manière :

expliquer des taches de vin par exemple. J. MICHELET, *L'Amour*, Paris, Hachette, 1859, p. XVII de la préface et p. 277-278 et 298. L'hérédité d'influence est mentionnée par Lucas dans son traité, mais brièvement et comme étant rare chez l'homme.

³⁵⁴ Zola, par l'entremise de Pascal, la classe bien parmi les quatre cas d'hérédité envisageables dans *Le Docteur Pascal*, p. 390.

³⁵⁵ Chez Michelet, l'imprégnation ne donne pas lieu à une monstruosité, ni physiologique ni morale. Au contraire, elle justifie un amour durable entre les époux, loin de la tentation de l'adultère, et rend toute séparation illusoire en ce que l'infidélité n'a pas prise sur la nature puisque la femme est marquée à vie par son premier amant. C'est Zola qui à l'inverse de Michelet la dramatise et en fait un vecteur de monstruosité.

³⁵⁶ Cité par Colette BECKER, Gina GOURDIN-SERVENIÈRE et Véronique LAVIELLE, *Dictionnaire d'Émile Zola*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, p. 245. Zola lui-même défend son roman dans un article de *La Tribune* du 29 novembre 1868 et en rappelle le caractère éminemment scientifique : « j'ai pris cette thèse dans Michelet et dans le docteur Lucas ; je l'ai dramatisée d'une façon austère et convaincue ; je n'entends pas convenir que j'ai pu blesser les bonnes mœurs en écrivant une étude médicale, dont le but est, selon moi, d'une haute moralité humaine. Cette étude tend à accepter les liens du mariage comme éternels, au point de vue physiologique. La religion, la morale disent à l'homme : "Tu vivras avec une seule femme" ; et la science vient lui dire à son tour : "Ta première épouse sera ton épouse éternelle." J'ai simplement mis en œuvre cette théorie scientifique. Je crois avoir écrit un livre utile, honnête ». É. ZOLA, « Causerie », *Livres d'aujourd'hui et de demain*, O. C., III, p. 574-575.

« on eût dit un masque hideux, par les trous duquel apparaissaient une bouche délicate et des yeux tendres d'enfant. Guillaume, malgré lui, cherchait à savoir si les boutons n'effaçaient pas la ressemblance de Jacques sur cette face bouleversée. Mais, toujours, par les trous du masque, dans le pli des lèvres et dans le jeu des paupières, il croyait retrouver le portrait du premier amant de Madeleine » (*Ibid.*, p. 353-354).

À ces deux théories – celle de l'influence d'un état physique ou moral et celle de l'influence d'un premier amant – s'ajoute une dernière, qui renvoie à la vieille croyance des effets de l'imagination sur la mère. Celle-ci, ancestrale comme les autres, encore en vigueur au siècle de Zola et en lien avec elles³⁵⁷, postule, on le sait, que le produit d'une conception peut être influencé non plus par des coups ou par une défloration initiale, mais par tel ou tel spectacle perçu pendant le coït ou pendant la grossesse, misant sur l'état d'esprit encore éminemment impressionnable de la femme³⁵⁸. Là encore il en résulte des enfants possiblement monstrueux. Ainsi dans *Thérèse Raquin*, l'enfant dont croit accoucher le personnage éponyme présente, quand elle y songe, un visage de noyé, celui-là même de Camille à sa mort, que Laurent découvre par la suite à la morgue et qu'il dessine avec obsession (*TR*, p. 83 et 137). L'imagination de Thérèse est ici en plein travail ; elle se mêle d'ailleurs aux deux autres influences déjà étudiées, puisqu'au moment de la conception de cet enfant, elle est aussi battue par Laurent et secouée de crises d'effroi (*Ibid.*, p. 162) et que c'est étrangement à son premier mari, Camille, que ressemblerait selon elle l'enfant à naître :

« cinq mois environ après son mariage, Thérèse eut une épouvante. Elle avait acquis la certitude qu'elle était enceinte. La pensée d'avoir un enfant de Laurent lui paraissait monstrueuse, sans qu'elle s'expliquât pourquoi. Elle avait vaguement peur d'accoucher d'un noyé. Il lui semblait sentir dans ses entrailles le froid d'un cadavre dissous et amolli. À tout prix, elle voulut débarrasser son sein de cet enfant qui la glaçait et qu'elle ne pouvait porter davantage. Elle ne dit rien à son mari, et, un jour, après l'avoir cruellement provoqué, comme il levait le pied contre elle, elle présenta le ventre. Elle se laissa frapper ainsi à en mourir. Le lendemain, elle faisait une fausse couche » (*Ibid.*, p. 162-163).

³⁵⁷ Une mère qui, par exemple, avait subi un grand choc ou avait été responsable d'un meurtre pouvait donner naissance à un monstre ou accoucher d'un enfant mort-né, E. MARTIN, *Histoire des monstres*, op. cit., chap. 11 et J.-L. FISCHER, *Monstres, histoire du corps et de ses défauts*, op. cit., p. 97, où l'imagination revient comme cause souvent alléguée de monstruosité, mais où l'auteur précise qu'elle est de plus en plus remise en cause dès le XVIII^e siècle et tend à n'être plus qu'une croyance populaire. Ce que confirme J.-L. BRACHET, *Physiologie de l'homme*, op. cit., vol. 2, p. 475-476 et dont le personnage de Thérèse peut tout à fait témoigner. En revanche, O. ROUX, dans *Monstres*, op. cit., p. 217 et sq., précise qu'au début, les images, par leur influence, pouvaient aussi provoquer la naissance de beaux enfants.

³⁵⁸ Zola, dans ses notes générales aux *Rougon-Macquart* indique le titre de la *Dissertation physique sur la force de l'imagination des femmes enceintes sur le fœtus* par Jacques Blondel, traduit par Albert Brun. É. ZOLA, *Notes préparatoires à la série des Rougon-Macquart*, op. cit., f^o155r.

La frayeur autant que les images de la mémoire sont donc tératogènes. Mais en quoi cet enfant à naître, cet embryon est-il monstrueux ? Parce qu'il suscite l'épouvante, parce qu'il est le fruit de l'union de deux monstres qui se jugent eux-mêmes comme tels, et parce que son existence est hybride, fruit du déplacement d'un état à un autre : l'enfant encore en gestation qu'on s'imagine déjà né, l'enfant vivant au visage de noyé, l'enfant en chair mais dissous et amolli. La femme est un miroir où le monstre reflète son image : le mort-vivant Camille engendre le nouveau-né mort en couches³⁵⁹. Symboliquement, il meurt avant terme, au stade de fœtus, tué par ses propres parents, l'un portant le coup fatal, l'autre se laissant faire. Mais surtout, on le voit encore, à l'instar de l'épisode précité de *Madeleine Férat*, le monstrueux de cet enfant résulte d'un jugement sur la fécondation elle-même et non sur le produit de cette fécondation : parce que le fait d'avoir un enfant d'un père autre ou malaimé est jugé monstrueux, l'enfant en acquiert par dérivation un physique à son tour monstrueux. Il en va de même dans *Vérité* où la dimension physiologique se double de considérations morales quand Geneviève, la femme de Marc Froment, craint d'accoucher d'un enfant monstrueux parce qu'il est le fruit de son union avec un homme incroyant (V, p. 195)³⁶⁰.

2) *Les ambiguïtés de l'accouchement.*

On a vu, avec les exemples précédents, que l'apparition d'un enfant monstrueux se décidait dès l'élaboration de son embryon. Très logiquement, à une époque où la naissance apparaît comme un risque de mortalité tant pour la mère que pour le nouveau-né, l'accouchement prolonge cette représentation d'un enfant monstrueux, surtout quand il s'opère avec difficulté³⁶¹. Le moment où la vie apparaît est perçu comme un moment foncièrement ambigu, indécis sur le sens même à donner à l'existence, où les conditions de naissance semblent déterminer une destinée de malheur ou de fortune³⁶².

³⁵⁹ L'ironie de la situation est qu'à l'origine la théorie de l'imagination sert à protéger la femme adultérine des fureurs du mari s'apercevant que le nouveau-né ne lui ressemble pas vraiment. Dans le cas de *Thérèse Raquin*, c'est l'inverse qui se produit : l'enfant ressemble – trop – au mari légitime, Camille, que Thérèse a trompé avec Laurent.

³⁶⁰ On reviendra sur ce sujet dans la deuxième partie de notre étude consacrée aux monstruosité morales et sociales.

³⁶¹ Très tôt l'œuvre de Zola reflète ces morts en couches (*MF*, p. 200). La petite Madeleine, à peine venue au monde, a d'ailleurs quelque chose de monstrueux, de parasitaire dans cette volonté farouche de s'accrocher à la vie, même après avoir causé la mort de sa propre génitrice.

³⁶² Dans l'exemple ci-dessous, celui des couches d'Adèle dans *Pot-Bouille*, la violence de la naissance est liée au destin qui attend le nourrisson et à la brutalité de la société : l'enfant, qui s'avère être une fille, naît dans un

Mais avant cela, entre la conception de l'enfant et sa venue au monde, la gravidité elle-même se manifeste déjà par une déformation du corps de la mère. L'évolution de la grossesse se caractérise par une laideur extrême, et l'on retrouve dans certaines pages de Zola le souvenir d'une semblable hideur de la femme enceinte propre à d'autres écrivains naturalistes³⁶³. Maints exemples sont notables dans la première partie de son œuvre. Si dans *Au Bonheur des dames*, les employées enceintes doivent se cacher des clients pour ne pas attenter aux bonnes mœurs³⁶⁴, dans *Pot-Bouille* plus particulièrement la grossesse enlaidit la servante Adèle qui, faisant les cent pas dans sa chambre, « se dandin[e] dans sa laideur douloureuse » (*PB*, p. 264). Dans *La Terre*, Lise, enceinte, travaille dans les champs, « soufflante et monstrueuse, le ventre déplacé, rejeté dans le flanc droit » (*Te*, p. 404). Dans la dernière nouvelle de *Comment on se marie* enfin, au sein du modeste ménage de Valentin et Clémence, « à trente ans, Clémence est laide, ses cheveux blonds sont devenus d'un jaune sale, les trois enfants qu'elle a nourris l'ont déformée »³⁶⁵. Non seulement la grossesse signifie une disgrâce, mais aussi une difformité que toute femme gravide est susceptible de présenter. Surtout elle montre la laideur constitutive du monde, présente dès les origines de la vie, avant même la venue au monde.

Dès lors, l'enfant à naître prend des allures monstrueuses, tout étant souvent joué d'avance. Zola inaugure là une série de scènes de parturition pour le moins angoissantes et d'un réalisme rebutant. Déjà dans *La Joie de vivre*, l'accouchement de Louise était présenté comme une torture, mais pour donner lieu à des complications médicales et à l'exploit de voir surgir la vie malgré tout. Plus tard, dans *Pot-Bouille*, la délivrance de la domestique Adèle mérite d'être étudiée (*PB*, p. 262-266)³⁶⁶, en ce qu'une accumulation de détails demeure troublante. On peut s'avancer à dire qu'il s'agit là d'un passage ingénieux où Zola, sans nous décrire un enfant-monstre, nous montre pourtant son action néfaste sur la pauvre mère qui souffre le martyr, et ce sans sortir des limites parfaitement réalistes de la scène.

monde où le plus fort l'emporte et où elle sera, à l'image de sa mère qui a employé des « ruses de sauvage » pour cacher sa grossesse et sa faiblesse, de la « viande à cocher ou à valet de chambre ».

³⁶³ On rapprochera toutes ces considérations de l'œuvre de Maupassant où l'accouchement est vécu comme un réel cauchemar et où ressurgit l'idée d'un nouveau-né vampire qui boit sa part de vie de la mère. A. LARRIVAUD-DE WOLF, *Le primitif dans l'œuvre de Maupassant, op. cit.*, p. 108-110.

³⁶⁴ « La direction ne tolérait pas ces accidents-là, la maternité était supprimée comme encombrante et indécente » (*BD*, p. 515).

³⁶⁵ É. ZOLA, *Comment on se marie, O. C.*, XII p. 731.

³⁶⁶ Zola prétendit plus tard avoir voulu montrer trois accouchements : celui criminel et clandestin d'Adèle, tragique de Louise, gai de Lise. Mais il se défia d'avoir voulu y salir la maternité. É. ZOLA, « *La Terre* et Émile Zola », [entretien avec Philippe Gille], *O. C.*, XIII, p. 813. La souffrance de Louise, ne suffit pas à intégrer ses couches à notre étude car d'emblée l'enfant, au même titre que sa mère, est menacé de mourir et tout est fait pour les sauver ; par ailleurs, les rares descriptions de son physique ou de son arrivée ne le présentent pas comme un être monstrueux, mais chétif et frêle.

Le procédé est très simple et à vrai dire souvent usité. Comme pour bien d'autres personnages, l'auteur prend soin de souligner l'obscurantisme d'Adèle avant de décrire la scène d'accouchement. La domestique fait partie de ce cortège d'individus que la société et ses violences ont abrutis et parmi lesquels on pourrait ranger le soldat Lapoulle ou le mineur Bonnemort. Elle qui a mis longtemps à s'apercevoir qu'elle était enceinte est terrifiée à l'idée que sa grossesse ne se sache :

« les idées de son village repoussaient au fond de ce crâne obtus. Elle se crut damnée, elle s'imagina que les gendarmes viendraient la prendre, si elle avouait sa grossesse. Alors, toute sa ruse de sauvage fut employée à la dissimuler » (*PB*, p. 262).

Deux caractéristiques du personnage sont ici à relever : la sauvagerie stupide de celle qui est considérée à l'instar d'une « bête de somme » par les bourgeois (*Ibid.*, p. 263) et ses terreurs aux connotations religieuses. Dès le dossier préparatoire du roman, le personnage est conçu comme tel³⁶⁷. Autrement dit, si son accouchement clandestin a des résonances fantastiques monstrueuses, c'est avant tout parce qu'il est présenté à travers le regard d'un esprit arriéré. La damnation dont Adèle se croit frappée autorise cette lecture parallèle au réalisme du roman. C'est son ignorance qui fait le monstre ou, en tout cas, qui en produit l'illusion.

Dès lors, la sauvagerie stupide de la jeune femme la rend, tout du moins en a-t-elle le sentiment, victime de sa propre progéniture. Adèle accouche seule, dans une chambre de bonne, aux cloisons très minces, où elle ne s'éclaire qu'avec une seule bougie, puis à la lumière lugubre de la lune. Quand les douleurs commencent à se manifester, elle souffre de maux terribles dont elle ignore au début la cause : nausées, céphalées, constipation, et deux fois elle croit devoir en mourir. Elle endure pourtant sa douleur dans un silence héroïque, ignorant dans un premier temps, devant les « choses étranges et inexplicables qui se pass[ent] en elle » (*PB*, p. 263), si elle est vraiment enceinte ou s'il s'agit d'« une autre maladie » : dès le commencement du travail, la grossesse est donc vécue comme une pathologie et se rapproche d'une monstruosité.

De fait, Zola joue de l'ambiguïté foncière du statut de l'enfant à naître : lui qui n'est pas encore né est pourtant déjà là et il est l'auteur de gestes violents à l'encontre de sa mère « comme si une main brutale, dans le ventre, la serrait quelque part » (*Id.*). Une fois de plus le

³⁶⁷ É. ZOLA, *Dossier préparatoire de Pot-Bouille*, BnF, ms. NAF 10321, f^o216r à propos de la scène d'accouchement : « et là ses réflexions [...] Terreur bête. Acceptation passive. Dévote. La bête sale et gauche, sur laquelle toute la maison tapait » ; f^o283r à propos de la fiche du personnage : « elle est encore dévote, va à la messe ».

caractère monstrueux d'un être réside dans une hybridité indécise, le glissement d'un état à un autre, celui de fœtus informe à être vivant. Partant, il semble montrer comme une pointe de sadisme, puisque « par moments, la tête qui sortait, semblait vouloir rentrer » – le verbe « vouloir » pouvant exprimer ici, en tant qu'auxiliaire d'aspect, le futur proche, mais aussi une volonté obscure de l'enfant³⁶⁸.

Enfin, une fois né, « l'enfant roula sur le lit, entre ses cuisses, au milieu d'une mare d'excréments et de glaires sanguinolentes ». La présence du sang, des excréments et donc de la souillure importe d'autant plus que les cris de la mère alertent les voisins de chambre qui pensent à un meurtre ou à un viol, c'est-à-dire à d'autres monstruosité, d'autres souillures, cette fois-ci criminelles, perpétrées à l'encontre de la mère. Et l'on peut reprendre ce que dit Alice Larrivaud-De Wolf du nourrisson chez Maupassant :

« quelle est donc la nature de l'être qui sort de ces entrailles ? “Quelque chose”, “l'enfant”, “un morceau de chair”. On est à la limite du vivant, d'autant que cela émet d'abord des sons inidentifiables [...]. Puis, comme dans un deuxième temps, la représentation du nouveau-né en animal miaulant, chétif, chiffonné ne fait qu'accentuer le fossé entre la femme et son enfant, qui ne semblent pas appartenir à la même espèce. Si ce n'est par la souffrance, initiée par ce “premier” cri »³⁶⁹.

Les terreurs religieuses d'Adèle, par ailleurs, permettent à la scène de revêtir des connotations à la limite du fantastique sous des allures médicales. « Moments redoutés dans la vie de toute femme, écrit Olivier Roux, la grossesse et surtout l'accouchement sont à ce point marqués d'incertitudes que la dimension surnaturelle et divine y est très importante »³⁷⁰. Au début du travail, Adèle a l'impression qu'une mouche lui pique le ventre autour du nombril³⁷¹. Or la mouche, animal du diable dans l'imaginaire populaire, est un animal funeste. Puis le nouveau-né lâche « des miaulements de petit chat », ce qui renvoie là encore à un autre animal suspect dans la culture commune et chez Zola lui-même³⁷². Le glissement d'un état à un autre, fondement de la monstruosité, s'opère ici entre l'être humain et l'animal. Là encore,

³⁶⁸ L'idée d'une lutte entre la mère et l'enfant à naître réapparaît dans la nouvelle intitulée « L'Enfant » de Maupassant, nouvelle qui se termine par la mort de l'enfant et de sa mère. G. DE MAUPASSANT, « L'Enfant », *Contes et nouvelles*, op. cit., I, p. 981-986.

³⁶⁹ A. LARRIVAUD-DE WOLF, *Le primitif dans l'œuvre de Maupassant*, op. cit., p. 106.

³⁷⁰ O. ROUX, *Monstres*, op. cit., p. 61.

³⁷¹ On trouve une semblable remarque à propos des couches de Louise Thibaudier (*JV*, p. 202). On notera également que le nom de jeune fille de Lise, dont il sera question plus bas, est Mouche.

³⁷² On renverra aux chats de *Thérèse Raquin* et de *La Joie de vivre*. Chez Maupassant également, le nouveau-né est presque toujours assimilé à un chat. A. LARRIVAUD-DE WOLF, *Le primitif dans l'œuvre de Maupassant*, op. cit., p. 105-106.

le manque d'explication, le fait de ne s'en tenir qu'aux sensations de la mère sans pouvoir les expliquer tout à fait rend l'atmosphère étrange et inquiétante. Le passage se teinte de fantastique, mais ce qui est notable, c'est que Zola n'y verse pas complètement. L'accouchement reste un phénomène rationnel, analysable à la lumière de la science et des conditions sociales, et l'enfant monstre à naître n'est finalement relayé qu'aux impressions douloureuses et certainement faussées de sa pauvre génitrice. Il n'y a pas de monstre, et pourtant par le prisme d'un regard le récit y renvoie dans le décor, les personnages et leurs actions.

On peut retrouver un semblable procédé à propos des couches de Lise dans *La Terre* (*Te*, p. 414-417). Cette fois-ci ce ne sont pas les craintes religieuses liées à un adultère qui sont à l'origine d'un accouchement qualifiable de monstrueux, mais la rusticité des paysans qui confère au récit une tonalité *a priori* plus comique. Parce qu'ils sont eux aussi réduits à l'état de bêtes, non plus par l'autorité d'un maître, mais par leur propre mode de vie, leurs enfants voient le jour dans des conditions proches de celles de l'animal. Rappelons qu'une telle naissance est en accord avec ce que deviendront les rejetons du couple Buteau, à savoir des enfants-bêtes dans leur comportement : en effet, Jules et Laure assistent au meurtre du père Fouan sans montrer la moindre affectation, ils se taisent et fixent simplement leurs parents de leurs grands yeux. L'enjeu d'une telle scène est donc lié à l'animalité. Zola dira bien des années plus tard que le vèlage de la Coliche est « le symbole de la vie immortelle, coulant de l'animalité et de l'humanité, éternellement »³⁷³. Une vie immortelle, mais qui apparaît dans la souffrance, où l'être nouveau oscille encore entre le normal et le monstrueux.

En effet, l'accouchement de Lise se déroule en même temps que la mise-bas de sa vache et les douleurs se déclarent dans l'étable. Une fois le travail de la jeune femme commencé, « sa jupe, rejetée sur sa gorge, découvrait son ventre monstrueux, ses cuisses grasses, très blanches, si élargies, qu'on lui voyait jusqu'au cœur », et les jambes de Lise ont « un mouvement inconscient de grenouille qui plonge » (*Te*, p. 414-415). L'animalisation de la mère qui accouche va de pair avec celle de l'enfant qui va naître. Dès le début, il y a une confusion dans les paroles de la Bécu qui surveille les deux accouchements, humain et animal. Elle crie à Lise « poussez sans regret... Nous avons l'autre épaule. Et maintenant c'est la tête qu'on arrache... », ce qui contribue à confondre l'enfant et le veau. Cette confusion se transmet à la mère elle-même, à propos de laquelle « on ne savait si elle souffrait pour elle ou pour le veau ». Le veau ne survit d'ailleurs pas à la mise-bas ; il est comme un

³⁷³ É. ZOLA, « Enfin couronné », *Nouvelle Campagne*, O. C., XVII, p. 437.

enfant mort-né, ce qui est là encore le lot de nombreux monstres³⁷⁴, si bien que, comme le rappelle Jean-Louis Cabanès, alors qu'on pourrait croire l'accouchement de Lise totalement heureux, en réalité tel n'est pas tout à fait le cas parce que celui de la Coliche, avec laquelle il y a parfaite égalité, se fait dans la douleur et qu'on perd un veau comme on aurait pu perdre un enfant³⁷⁵.

Entre temps, le vagin de Lise apparaît à Françoise « si inattendu, si défiguré, si énorme », et se caractérise donc par sa taille extraordinaire qui laisse présupposer de celle de l'enfant à venir³⁷⁶. Bientôt, la tête du nourrisson entre, ressort, comme par jeu. Son accouchement ne se réalise définitivement que quand le second veau est mis au monde et qu'on l'apporte dans la chambre de Lise. L'animal remplace encore l'enfant et sert une scatologie bien présente, non plus avec les excréments de la mère, mais avec ceux de la vache. On notera enfin deux détails significatifs : une fois né, l'enfant, comme celui d'Adèle, miaule ; Lise ressemble, d'autre part, à une « femme-canon » qui expulse son enfant comme un boulet, ce qui rapproche le passage d'une scène de foire et donc d'un lieu d'exhibition des monstres et prodiges en tous genres.

Les scènes d'accouchement semblent ainsi très significatives de l'intérêt porté par Zola à l'apparition de la vie et concrétisent, de façon hyperbolique, le « déchirement » sanglant de la naissance davantage que la maternité et le couronnement de la femme³⁷⁷. Cet intérêt ne s'explique pas que par le seul souci d'exposer les lois de l'hérédité, du déterminisme des milieux ou des tempéraments, mais plus encore par le dessein d'étudier l'homme à tous les stades de son existence et dans sa nature la plus complexe et la plus trouble. Il n'y a pas d'enjolivement possible de la réalité, bien au contraire le monstrueux sert à en exprimer tous les brouillages. L'enfant ne saurait être le poupon rose et vermeil que l'on présuppose trop facilement, il y a une part de noirceur dans ses origines qui sont celles-là mêmes de l'adulte à venir. Toute naissance a une part monstrueuse, car si tout enfant n'est pas un monstre par sa conformation physiologique, sa venue au monde peut néanmoins être jugée comme telle par sa violence, sa morbidité ou son primitivisme. C'est là l'occasion de redire la misère et les

³⁷⁴ A. LARRIVAUD-DE WOLF, *Le primitif dans l'œuvre de Maupassant*, op. cit., p. 96 où la maternité animale se charge encore de rappeler à l'homme qu'il n'est qu'une bête.

³⁷⁵ J.-L. CABANÈS, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes*, op. cit., p. 320-321.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 329 où, à propos des accouchements de Louise dans *La Joie de vivre* et de Lise dans *La Terre*, le sexe féminin est présenté comme une « monstrueuse cavité où l'on risque d'être englouti ». C'est l'idée de démesure quantitative qui est ici exprimée. La vie sort de la matrice féminine comme le torrent d'un gouffre et l'on pourrait relier cette image à celle d'une prolifération. Pour Chantal BERTRAND-JENNINGS, *L'éros et la femme chez Zola, de la chute au paradis retrouvé*, Paris, Éditions Klincksieck, coll. « Femmes en littérature », 1977, p. 46, le lien entre la femme et le monstre réside justement dans le fait que « la femme représente souvent chez Zola de par sa fonction utérine le pullulement de la vie ».

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 131.

craintes de la création, en même temps que la solitude et les instincts primaires du genre humain. Jusque dans un roman comme *Fécondité* où cette vision de l'accouchement s'estompe pourtant, il restera un souvenir de cette noirceur des origines, peut-être moins à propos des premiers instants de la vie que de l'enfance qui s'ensuit. Dès lors, l'étude de l'embryon et de l'accouchement dans le devenir des monstres s'élargit à celle des enfances dégénérées et sauvages.

3) *De l'enfant monstrueux à l'enfant sauvage.*

Le naturalisme ne désacralise pas la seule naissance, mais montre aussi les difformités et altérations subies dès l'enfance, si bien que l'on peut s'exclamer avec Colette Becker : « que d'enfants scrofuleux, anémiés, difformes, que de morts ou d'accidents ! »³⁷⁸ De fait nombreux sont les enfants qualifiables de monstrueux – d'un monstrueux pathétique, il s'entend. Beaucoup le sont au simple sens physique : ainsi des enfants Dubuche et du fils de Claude dans *L'Œuvre* dont la grosse tête ressemble à « un singe crevé d'avoir avalé une courge » (*Œ*, p. 200)³⁷⁹, ainsi de Gustave et son « pauvre corps d'insecte avorté » dans *Lourdes* (*L*, p. 271)³⁸⁰, ainsi de Zéphirin, la victime de *Vérité*, dont Zola prend soin, parmi les quelques détails livrés sur le physique de l'enfant, de nous rappeler qu'il est affublé d'une bosse dans le dos (*V*, p. 24). Mais le plus souvent, et de manière plus intéressante, leur malformation physiologique est conjointe à des tares morales : « il faut les entendre, il faut surtout les deviner. L'enfance est une telle pureté, qu'on n'ose y chercher les vices naissants, l'éveil des passions, des monstruosité morales »³⁸¹. Elles sont pourtant bien là. Chez Zola, l'enfant monstre peut aussi être monstrueux ; sa nature difforme le cède aux jugements de valeur que l'on porte sur lui, et il présente dès le plus jeune âge les vices qu'il exhibera définitivement plus tard. Dès lors, il y a deux enjeux à son étude : comprendre en quoi l'enfant, d'ordinaire porteur de joie et d'innocence, peut être physiologiquement, mais aussi psychologiquement qualifiable de monstrueux en régime naturaliste ; montrer qu'en même temps il permet de bâtir des schémas de symétrie s'accordant avec la rigueur de construction des romans de Zola et avec la duplicité inhérente à la nature de certains de ses monstres.

³⁷⁸ C. BECKER, *Émile Zola, op. cit.*, p. 116.

³⁷⁹ Dès le projet du livre, Jacques-Louis, alors appelé Jean, a « une grosse tête d'idiot ». É. ZOLA, *Dossier préparatoire de L'Œuvre*, BnF, ms. NAF 10316, f° 146r.

³⁸⁰ Mais aussi p. 93 et 118. Bossu, amputé d'une jambe, « pareil à un gnome », Gustave présente les caractéristiques physiques d'un personnage comme Jeanlin, sans en avoir le caractère moral : c'est le pathétique du malade qui prédomine chez lui, sans part inquiétante.

³⁸¹ É. ZOLA, « Au couvent », *Contes et nouvelles, O. C.*, III, p. 426.

Trois exemples suffiront à l'expliciter : ceux de Jeanlin dans *Germinal*, Victor dans *L'Argent* et Alexandre-Honoré dans *Paris*³⁸². Dans ces trois exemples, le monstrueux corporel le dispute peu ou prou au monstrueux moral, et les considérations sur l'enfant sauvage annoncent celles à venir, en deuxième partie de notre travail, sur les criminels, les vagabonds et les parias. Par ses anomalies physiques et psychiques, par son sang gâté, l'enfant est là pour confirmer à la fois la déchéance biologique et éthique de l'être humain, et ce à tous les niveaux. Son examen prend toutefois place dans la vaste poursuite du devenir physiologique du personnage zolien, car Jeanlin, Victor, Alexandre-Honoré, s'ils relèvent d'une catégorie sociale évidente – celle du délinquant – sur laquelle on ne pourra pas faire l'impasse, appartiennent aussi à un âge bien déterminé, c'est-à-dire à une catégorie physique qui les caractérise *a priori* et définit à l'avance leur rôle en société.

Il s'agit en effet de contextualiser cette étude. Dans son article « De l'Apache au sauvageon. L'enfance délinquante : un enjeu républicain », Martine Kaluszynski rappelle que, si la criminologie du XIX^e siècle voit l'apparition de la notion d'enfant délinquant pratiquement inexistante au siècle précédent, celle-ci accompagne tout simplement la reconnaissance du statut de l'enfance, puis de l'adolescence avec ses caractères de faiblesse, de fragilité, de malléabilité. Prenant comme archétype la figure sympathique de Gavroche, les auteurs tantôt suivent son modèle, tantôt renvoient au contraire à la « légende noire » qui entourent ces enfants. D'une situation problématique on passe à une situation dangereuse. Tour à tour l'enfance malheureuse attriste et préoccupe, tandis que la jeunesse criminelle dérange et fait peur³⁸³.

³⁸² D'autres cas seraient sujets à étude, mais de manière moins probante : Marjolin dont la déficience mentale est évidente dans *Le Ventre de Paris*, qui est qualifié de Quasimodo des Halles, mais dont Zola décide finalement de souligner la joliesse ; Anna Coupeau qui a des traits moraux proches de Jeanlin, qui règne sur une bande de gamins, mais qui est séduisante ; son fils Louiset scrofuleux, affublé d'un eczéma sur la nuque et de dépôts dans les oreilles faisant craindre une carie des os du crâne et qui transmet au final sa maladie à sa mère ; le fils Cuche de *La Joie de vivre* dont on reparlera en deuxième partie ; Charles Rougon dont la santé fragile fait de lui un être à part dans *Le Docteur Pascal*, qui, à quinze ans, en paraît douze et est mentalement âgé de cinq : accusé « de vices invouables », il n'a « ni cerveau ni cœur, [il n'est] rien qu'un petit chien vicieux, qui se frott[e] aux gens, pour se caresser » (*DP*, p. 403). Pascal a songé un moment à le guérir, mais y a finalement renoncé, craignant pour la sécurité de Clotilde. Sur ce sujet, Jeremy WORTH, « L'enfant zolien : victime et vengeur », *CN*, n°74, 2000, p. 163-169.

³⁸³ Martine KALUSZYNSKI, « De l'Apache au sauvageon. L'enfance délinquante : un enjeu républicain », *Informations sociales*, n°84, 2000, p. 12-17 ; Jean-Jacques YVOREL, « De Delacroix à Poulbot, l'image du gamin de Paris », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière » - Le Temps de l'histoire*, n°4 : « Images de l'enfance et de la jeunesse irrégulières », 2002, p. 39-72 ; Dominique KALIFA, « Les Apaches sont dans la ville », *L'Histoire*, n°168, juillet-août 1993, p. 108-111 : « surtout, écrit-il p. 110, délinquance rimait désormais avec adolescence, ce nouvel âge de la vie qui émergeait alors et que l'on s'accordait à percevoir comme un facteur essentiel de "dangerosité" ».

« La vision développée par les artistes à l'égard de cet enfant dépendra aussi de leur opinion face aux mouvements insurrectionnels du XIX^e siècle et, plus globalement, de la manière dont ils appréhendent le peuple. Le gamin sera représenté tantôt comme un “singe étioilé et laid [...] cruel et pervers”, tantôt comme un héros “mutin et tendre” ».

Mais là justement se situe le mérite de Zola. Son réalisme le pousse à créer des figures entièrement détachées de ses prises de position sociales et politiques. La présentation d'un gamin cruel, pervers comme Jeanlin n'est pas biaisée par l'idéal de justice du roman auquel il appartient. Sans verser dans le mélodramatique, les enfants sauvages de Zola n'ont plus rien du Gavroche hugolien : « quand la légende noire l'emporte, écrit Jean-Jacques Yvrel, [le gamin] devient un enfant naturel, né dans une mansarde, engendré par le vice, l'alcoolisme, l'irréligion et la misère » en sorte que « le gamin ne disparaît pas totalement, mais c'est sous une forme bien abâtardie qu'il survit ». Cette forme abâtardie n'est plus celle du gamin, mais du gosse des rues qui correspond à une vision plus réaliste de la vie enfantine. Surtout, chez Zola, l'enfant a une famille, à la différence du gamin qui vit indépendant ou orphelin, et cette famille détermine son devenir : « le gosse en a une qui pèse de tout son poids et est présente jusqu'au milieu de ses jeux, qui sont souvent des mises en scène du quotidien familial ». Jeanlin, Victor, Alexandre-Honoré, quoique livrés à leur sort, sont incompréhensibles si l'on fait abstraction des problématiques parentales. Le poids de l'hérédité, de la misère, de l'abandon, des responsabilités domestiques, en un mot le déterminisme de l'environnement familial les accablent ; ils vont jusqu'à reproduire les schémas de la cellule parentale, peut-être pour retrouver ceux qu'ils ont perdus, mais en les brouillant fatalement : Jeanlin bat Lydie mais joue avec elle à « papa et maman » ; Victor couche avec celle qu'il nomme la mère Eulalie mais qu'il prend aussi pour femme ; Alexandre-Honoré retrouve sa mère Norine pour mieux la terrifier, s'acoquine avec son oncle Alfred et devient l'amant, sans le savoir, de sa propre tante Séraphine (*F*, p. 357-358)³⁸⁴. Autrement dit, c'est le monde des adultes, lorsqu'il est sapé dans ses fondements, qui rend, par influence du milieu, l'enfant monstrueusement dénaturé.

Mais cela montre surtout, et c'est sans doute là son originalité, que la monstruosité de cette enfance coupable relève d'une question d'âge car certes elle menace l'ordre public mais également ce monde d'adultes face auquel elle se construit dans une parfaite opposition. Ce n'est pas pour rien que Jeanlin, par mimétisme, reproduit avec Bébert Levaque et Lydie

³⁸⁴ C'est sa monstruosité, tant dans ses performances physiques que dans sa dangerosité sociale, qui séduit Séraphine un temps. Celle-ci, rendue elle-même monstrueuse par une opération qui lui a ôté tout plaisir sexuel, obligée de tomber aux pires bassesses pour connaître le frisson, a besoin d'un monstre pour se satisfaire.

Pierron les violences collectives et les brutalités des ménages adultes. Ce qui fait la férocité de ces enfants-adolescents, c'est justement qu'ils n'ont jamais été moralisés par la vie ; leur âge même permet de remonter à un atavisme originel qui expliquerait leur monstruosité ; ils sont sauvages parce qu'ils sont à un âge liminaire où le corps et l'âme se constituent à coups de soubresauts et de balbutiements. Au croisement de préoccupations sociales, anthropologiques et médicales, il y a donc deux manières de lire le comportement de ces jeunes gens : comme un conflit mal maîtrisé de classe en ce que tous appartiennent au monde de la rue, ou comme la violence primitive d'un âge sur lequel l'adulte n'a pas prise. Aussi, alors que l'époque relie déjà la criminalité des plus jeunes à leur origine sociale, morale ou encore leur degré d'alphabétisation, elle mêle ces raisons à d'autres causes plus physiologiques. Ainsi du docteur Martin qui écrit dans son étude sur l'enfance coupable :

« la personnalité d'un enfant est constituée par quatre facteurs dont les influences sur l'évolution des penchants criminels sont éminemment variables : l'hérédité, la constitution et le tempérament, l'éducation et le milieu dans lequel il a vécu »³⁸⁵.

Elle légitime ainsi l'étude physiologique de l'enfant monstrueux chez Zola.

L'âge respectif des trois personnages permet de commencer cette étude par Jeanlin Maheu, âgé de onze ans dans *Germinal*. Sa filiation avec le Gavroche de Victor Hugo ayant déjà été mise en lumière en introduction, on se concentrera ici sur le personnage en lui-même et sa dimension physiologique dans le roman³⁸⁶. Dès le second chapitre du roman, en même temps que Catherine tire la couverture du lit de ses frères, on découvre chez Jeanlin un physique monstrueux et laid. Le garçon est « petit, les membres grêles, avec des articulations énormes, grossies par des scrofules » ; son visage semble un « masque de singe blafard et crépu, troué de ses yeux verts, élargi par ses grandes oreilles » et il mord sa sœur au sein droit quand elle le réveille (*G*, p. 254). La métaphore simiesque notamment se prolonge au cours du roman : si après son accident dans la mine, Jeanlin a « un pauvre petit corps d'une maigreur d'insecte, souillé de poussière noire », il présente, au moment du départ définitif d'Étienne, un « museau de singe, aux oreilles écartées, aux petits yeux verdâtres » (*Ibid.*, p. 357 et 551)³⁸⁷. En quoi le singe est-il signe de monstrueux ? Parce que, selon une vieille idée, il est un homme dégénéré ou non abouti. Partant, ce qui fait la monstruosité physique de Jeanlin, c'est

³⁸⁵ Cité par M. KALUSZYNSKI, « De l'Apache au sauvageon », *art. cit.*, p. 15.

³⁸⁶ Pour toutes les analyses qui suivent sur ce personnage, Anne BELGRAND, « Le personnage de Jeanlin dans *Germinal* : naissance d'un monstre », *CN*, n°69, 1995, p. 139-148.

³⁸⁷ La métaphore entomologique, symbole de fragilité, reviendra notamment dans *Lourdes* pour qualifier un autre enfant : Gustave.

son aspect disproportionné, chétif et proche de l'animal³⁸⁸, et ce qui en est la cause, c'est le travail harassant mêlé, au point de se confondre, à l'hérédité de ces mineurs descendus dans la mine depuis des générations³⁸⁹.

De fait, Jeanlin, comme l'ensemble des Maheu, est le représentant de la « dégénérescence d'une race de misérables » avec sa « chair si blême, si transparente, qu'on voyait les os » (*Ibid.*, p. 357). Jeanlin apparaît comme la victime d'une violence sociale dont son corps difforme porte les stigmates. Il représente un prolétariat misérable qui éveille la pitié, et ses cruautés en sont presque excusées, tant le corps est indice d'une misère pathétique.

Pourtant son corps monstrueux est aussi l'aveu – et c'est là encore le fruit de l'hérédité – d'une monstruosité morale pensée dès le dossier préparatoire : « le petit estropié doit jouer un rôle [...]. Je lui donne tous les vices, voleur, paillard, gourmand : le total dégénéré de tous les vices des houillères »³⁹⁰. Zola veut d'abord en faire un assassin dont le crime est bien précis : dans ce premier scénario, Jeanlin a une maîtresse, « quarante ans, mendicante, à moitié folle, devenue muette à la suite d'un coup de grisou, qui lui a brisé la mâchoire »³⁹¹, et cette maîtresse, finalement elle aussi monstrueuse, sera tuée et jetée dans un puits par Jeanlin. Zola ne retiendra pas ce scénario, mais gardera l'idée de crime. Le mal est une constante chez son personnage et se hiérarchise, du vol à la tyrannie, de la sexualité précoce au meurtre. Jeanlin vole et amasse son butin dans le puits de Réquillart ; il bat Lydie et traite Bébert en esclave ; il expérimente avec la jeune fille ses premiers jeux érotiques ; mais surtout il poursuit la lapine Pologne à coup de pierres et tue froidement, sans raison aucune, le jeune soldat Jules.

D'autant que, dès le dossier préparatoire du roman, Zola a gommé les vices des autres membres de la famille pour les concentrer sur le seul personnage de Jeanlin. De très bossue et très vicieuse, Alzire est notamment devenue une petite infirme charmante, incarnation de la gentillesse, de l'intelligence et du sacrifice de soi. Elle aussi a un regard précoce et intelligent sur le monde, mais elle ne s'en sert pas pour mal œuvrer comme son frère. Tout au contraire, ses difformités, loin d'avoir un sens ambigu, servent à susciter la seule pitié. Elle devient, à la manière d'une Lalie Bijard, une sorte de mère courage si bien que ce changement permet non

³⁸⁸ D'autres métaphores animales le caractérisent comme celle du félin, du loup ou du serpent, mais qui renvoient moins à son physique qu'à sa façon de se mouvoir.

³⁸⁹ Ainsi l'animalisation de Jeanlin se retrouve chez son grand-père : il revêt lui aussi un aspect simiesque avec ses longs bras dont les mains ballent jusqu'aux genoux et présente une aptitude limitée à la parole.

³⁹⁰ É. ZOLA, *Dossier préparatoire de Germinal*, BnF, ms. NAF 10307, f°442r.

³⁹¹ *Ibid.*, f°443r.

seulement de construire Jeanlin en symétrie par rapport à sa sœur, mais même d'autoriser à son propos une lecture conjuguant le physique du personnage à ses crimes³⁹².

Car, si Jeanlin est une victime, il est aussi un coupable et son corps déformé traduit une déviation de son caractère. Alors que la mort de Pologne s'explique possiblement par la faim qui taraude l'estomac des enfants – explication éventuelle de son martyre quoiqu'ils ne la mangent finalement pas³⁹³ –, le meurtre de Jules est plus ambigu : au lieu de le justifier par la lutte sociale contre les soldats, Jeanlin ne le justifie que par sa simple envie de tuer (*G*, p. 487)³⁹⁴. Cette justification qui n'en est pas vraiment une peut s'interpréter comme un acte gratuit aussi absurde qu'imprévisible et inquiétant ou bien comme la traduction des lois héréditaires les plus sourdes. Jeanlin compte en effet dans sa famille un assassin en la personne de son grand-père, Bonnemort. Avec ce dernier responsable de la mort de Cécile, il est le seul à être habité de pulsions meurtrières chez les Maheu. Relisons à ce propos les instants précédents le meurtre du soldat (*Ibid.*, p. 486-487). On verra que le lien héréditaire entre Jeanlin et Bonnemort est rappelé à qui sait lire entre les lignes, puisque le garçon est symboliquement tapi derrière une cabane où s'abrite son grand-père les soirs de tempête. On verra aussi que la physiologie du personnage joue dans son crime puisque Jeanlin a une « échine de fou, longue et désossée », c'est-à-dire qu'il présente une silhouette où l'état physique traduit l'état psychologique et que, dans son bond de chat sauvage, il plante également ses griffes en même temps que son couteau dans la peau du soldat, associant à la fois une « arme » physiologique et une autre artificielle. Enfin, quand Étienne est « épouvanté de cette végétation sourde du crime au fond de ce crâne d'enfant », l'idée de végétation renvoie facilement à celle d'arbre généalogique. Ce n'est qu'après que, sommé de s'expliquer, Jeanlin lance quelques phrases de révolte sociale dont il se souvient vaguement. Aussi peut-on dire que la monstruosité morale du garçon s'explique avant tout par ses anomalies physiques, que celles-ci soient visibles dans ses membres ou invisibles dans ses gènes.

Un sentiment de pitié se mêle donc à un autre de révolte : Jeanlin est une sorte d'enfant sauvage et assassin dont le sort est pourtant loin d'être enviable. Jeanlin, double mauvais de sa sœur, souffre aussi d'une duplicité qui lui est inhérente. Le pathétique le dispute à l'apparent scandale de l'impunité dans les dernières pages qui lui sont consacrées :

³⁹² Le dossier préparatoire le montre bien, sautant, d'une ligne à l'autre de la fiche du personnage, de la dégénérescence physique à la dégénérescence morale. É. ZOLA, *Dossier préparatoire de Germinal*, BnF, ms. NAF 10308, f^o29r.

³⁹³ Plus exactement, Jeanlin ne tue pas Pologne, mais la martyrisant et la blessant, il la rend stérile et cause directement sa mort, Rasseneur ne voulant pas nourrir une « bouche inutile » (*G*, p. 481). Notons enfin que la faire manger par Souvarine qui la tenait presque pour une personne est le comble de la monstruosité.

³⁹⁴ Ne pas savoir pourquoi on tue est commun à son grand-père après le meurtre de Cécile, p. 532.

« en bas, sous le hangar du criblage, [Étienne] aperçut un être assis par terre, les jambes allongées, au milieu d'une épaisse couche de charbon. C'était Jeanlin, employé comme "nettoyeur de gros". Il tenait un bloc de houille entre ses cuisses, il le débarrassait, à coups de marteau, des fragments de schiste ; et une fine poudre le noyait d'un tel flot de suie, que jamais le jeune homme ne l'aurait reconnu, si l'enfant n'avait levé son museau de singe, aux oreilles écartées, aux petits yeux verdâtres. Il eut un rire de blague, il cassa le bloc d'un dernier coup, disparut dans la poussière noire qui montait » (*Ibid.*, p. 550-551).

Que doit-on conclure de cette dernière apparition ? Certes Jeanlin, infirme, presque orphelin, réduit à faire un des métiers les plus misérables de la mine, connaît un destin pitoyable, mais en même temps sous son aspect simiesque, il rit toujours sans que l'on en connaisse la raison, il a toujours la faculté de disparaître dans le noir, qu'il se grime de charbon ou rôde dans la nuit, et surtout il exerce un métier où il assène toujours des coups, rappelant par là son caractère violent. Zola a clairement voulu mêler les deux, et dès l'ébauche du roman il a fait du fils des Maheu une sorte de monstre. Jeanlin témoigne à la fois de l'enfance misérable des corons et de l'immanence en l'être humain, et ce dès le plus jeune âge, d'une animalité menaçante.

Parallèlement à lui, Victor Saccard, le fils naturel du personnage principal de *L'Argent*, renvoie à l'intérêt que l'on avait pour les questions d'éducation depuis la fin du XVIII^e siècle. Même si rien dans le dossier préparatoire du roman ne l'indique clairement, ce n'est sans doute pas un hasard s'il s'appelle Victor, rappelant par là le fameux Victor de l'Aveyron (B)³⁹⁵. En effet, l'affaire de cet enfant grandi en pleine nature suscita la curiosité du public comme celle des écrivains, et son souvenir était encore vivace dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Il n'y a qu'à lire Flaubert et le dixième chapitre de *Bouvard et Pécuchet* pour s'en convaincre³⁹⁶. De nombreux détails permettent d'étayer l'hypothèse d'un lien entre

³⁹⁵ Jean ITARD, *Victor de l'Aveyron, De l'éducation d'un homme sauvage ou des premiers développements physiques et moraux du jeune sauvage de l'Aveyron*, suivi du *Rapport fait à Son Excellence le ministre de l'Intérieur sur les nouveaux développements et l'état actuel du sauvage de l'Aveyron*, édition établie par François DAGOGNET, Paris, Éditions Allia, coll. « Moyenne collection », 2009.

³⁹⁶ Les deux compères y veulent éduquer deux enfants, justement appelés Victor et Victorine. Flaubert se joue notamment de l'*Émile*, mais rejoint aussi les théories médicales sur la dégénérescence de la seconde moitié du XIX^e siècle. G. FLAUBERT, *Bouvard et Pécuchet*, *op. cit.*, p. 935 et 946 et sq. et Bounthavy SUVILAY, « *Bouvard et Pécuchet : de l'enfant sauvage au dégénéré* », *Revue Flaubert*, n°4, 2004. On lira aussi à profit les nouvelles *Adieu* de Balzac et « *Berthe* » de Maupassant. Dans la première, Balzac s'est inspiré de Victor de l'Aveyron pour le personnage de Stéphanie de Vandières, jeune femme devenue sauvage. Dans la seconde, l'enfant nommée Berthe se comporte elle aussi en animal et présente les mêmes caractéristiques : elle crie et pleure comme un chien, elle semble plus âgée physiquement, mais reste belle. Enfin, le médecin de chacun des deux textes se comporte avec son patient comme le docteur Itard ; il guette ses moindres faits et gestes, ses préférences, ses manies qu'il analyse et qu'il tente de comprendre : plus que chez Zola, mais comme pour le vrai

Victor de l'Aveyron et le fils de Saccard dans *L'Argent*. Sans prétendre ici que Zola l'ait explicitement pris pour modèle³⁹⁷, on peut avancer qu'il semble tout de même s'en être souvenu, directement ou indirectement³⁹⁸, pour créer son personnage de jeune sauvage. Si tel n'était pas le cas, les coïncidences seraient particulièrement singulières et accroîtraient en tous cas la sauvagerie du fils d'Aristide Saccard.

On peut passer en revue les détails de la vie des deux Victor. Celui de l'Aveyron, grandi dans la nature sauvage du Tarn, avait été recueilli par un religieux, l'abbé Bonnaterre³⁹⁹ et éduqué par une gouvernante du nom de Madame Guérin⁴⁰⁰ ; Victor Saccard, lui, né et vivant dans la misère du Paris populaire, est un vrai sauvageon, recueilli par la bienfaitrice Madame Caroline qui le confie à une organisation caritative religieuse appelée l'Œuvre du travail (*Ar*, p. 355-356). À quinze ans, Victor Saccard est aussi velu qu'un homme⁴⁰¹, ce qui était, à l'époque, une des caractéristiques physiques de l'enfant sauvage⁴⁰² ; il demande à boire du lait, ce qui était aussi la boisson préférée du vrai Victor⁴⁰³. Les deux enfants ont des convulsions ou des névralgies fréquentes⁴⁰⁴ ; ils fuguent beaucoup⁴⁰⁵, mordent leur entourage et sont violents⁴⁰⁶. Enfin, après maintes tentatives, il y a certes échec à les réintégrer dans la société, mais en même temps il y a eu expérience pédagogique et scientifique qui n'est guère éloignée de l'idéal littéraire du roman expérimental de Zola⁴⁰⁷.

Victor, on est ici dans l'expérimentation. H. de BALZAC, *Adieu*, *op. cit.*, p. 961-1014 ; G. de MAUPASSANT, « Berthe », *Contes et nouvelles*, *op. cit.*, II, p. 355-364.

³⁹⁷ Le dossier préparatoire de *L'Argent* ne cite pas, à notre connaissance, Victor de l'Aveyron ou quelque autre enfant sauvage.

³⁹⁸ On peut admettre l'hypothèse que Zola s'est plutôt souvenu du *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert que de Victor de l'Aveyron. Seuls dix ans séparent la publication des deux romans.

³⁹⁹ Un autre religieux a éduqué Victor de l'Aveyron, l'abbé Sicard dont le nom ressemble étrangement à Sicardot et Saccard, pseudonymes pris par Aristide Rougon bien avant *L'Argent* il est vrai. Là encore, aucun rapprochement explicite entre la réalité et la fiction ne peut être établi, mais la coïncidence demeure troublante.

⁴⁰⁰ J. ITARD, *Victor de l'Aveyron*, *op. cit.*, p. 33 : « Madame Guérin, à qui l'administration a confié la garde spéciale de cet enfant, s'est acquittée et s'acquitte encore de cette tâche pénible avec toute la patience d'une mère et l'intelligence d'une institutrice éclairée ».

⁴⁰¹ Pour ce trait de Victor Saccard comme pour les suivants, voir *L'Argent*, p. 497.

⁴⁰² F. DAGOGNET, introduction à *Victor de l'Aveyron*, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁰³ J. ITARD, *Victor de l'Aveyron*, *op. cit.*, p. 42, 49, 59, 62, etc. Il est à noter d'ailleurs que dans *Bouvard et Pécuchet* aussi on éduque les deux enfants en leur faisant boire du lait.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 29 et 128. On notera d'ailleurs que dans *Le Docteur Pascal*, soit quelques années après l'action de *L'Argent*, Victor n'a toujours pas été retrouvé.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 25 et 135-139. C'est un détail frappant qu'une des rares fois où Victor ressent le désir d'une jeune femme, il la serre étroitement au cou comme le Victor de Zola.

⁴⁰⁷ De nombreuses similitudes se retrouvent aussi dans *Bouvard et Pécuchet*. Pour leur première apparition, Victor et Victorine sont justement recueillis par une femme, Madame de Noares, qui les prend en pitié et cache dans un premier temps l'identité de leur père, le bagnard Touache. Le Victor de Flaubert est voleur, obscène, refuse d'apprendre son catéchisme et demeure incorrigible après son passage aux jeunes Détenus ; il est aussi renvoyé du catéchisme. Enfin, chez Flaubert, chez Zola, comme dans une grande partie de la littérature traitant cette question, l'enfant sauvage est souvent comparé à un loup.

Les questions que l'on se pose dans l'histoire de Victor sont les mêmes entre la fiction et la réalité : l'homme abandonné et seul est-il naturellement bon ? La société peut-elle l'amender ? Un homme élevé loin de la civilisation est-il davantage un animal qu'un être humain ? Et l'enjeu central ne varie pas : celui de l'éducation d'un être sauvage et de son humanisation à travers l'apprentissage de la sociabilité.

En revanche, il reste des différences très nettes entre Victor de l'Aveyron et le Victor de Zola qui montrent bien qu'il ne s'agit sans doute là que d'un lointain souvenir entre les deux. Victor Saccard grandit non pas dans la nature, comme nous l'avons dit, mais dans un taudis en plein cœur de Paris, conférant, comme pour le personnage de Jeanlin, un aspect social et progressiste à son histoire. C'est le cloaque des villes, la misère de la société qui a fait de Victor ce qu'il est. Ajoutons à cela, dans un roman intitulé *L'Argent*, un aspect financier explicite quand Zola, à travers le regard de Madame Caroline, compare le pauvre Victor au riche Maxime, son demi-frère, ayant les moyens de s'enfuir à Naples⁴⁰⁸ :

« pendant que celui-ci s'en allait vivre d'oubli et de paresse, sous le clair soleil de Naples, elle eut brusquement la vision de l'autre, rôdant un soir de noir dégel, affamé, un couteau au poing, dans quelque ruelle écartée de la Villette ou de Charonne. N'était-ce pas la réponse à cette question de savoir si l'argent n'est point l'éducation, la santé, l'intelligence ? Puisque la même boue humaine reste dessous, toute la civilisation se réduit-elle à cette supériorité de sentir bon et de bien vivre ? »
(*Ar*, p. 504)

C'est l'argent qui forge les caractères. Par ailleurs, la volonté est évidente, dès la conception du roman, de faire de Victor un véritable monstre. On le voit clairement sur la fiche du personnage dans le dossier préparatoire. Victor y est présenté comme un

« jeune monstre avec l'air mâle, les yeux hardis, dévorants, la bouche sensuelle, respirant tour à tour les appétits. Les yeux jaunes, enfouis sous des arcades sourcilières profondes, les lèvres épaisses. [C'est] un bandit, canaille, violent. Comme psychologie, tous les vices en germe. La violence pour jouir »⁴⁰⁹.

Dans le roman, cette présentation le dispute à celle d'un animal jugulé pour décrire un « Victor, que la sévère discipline semblait dompter maintenant, l'œil en dessous, avec sa joue gauche plus forte que la droite, tirant la bouche dans une moue de férocité goguenarde » (*Ar*,

⁴⁰⁸ Zola se plaît à confronter le sort des deux demi-frères jusque dans les toponymes, puisque Victor, lui, habitant le taudis de la cité de Naples ne peut jouir que du seul nom de la lointaine cité italienne.

⁴⁰⁹ É. ZOLA, *Dossier préparatoire de L'Argent*, BnF, ms. NAF 10268, f°294r.

p. 495). Or jamais le docteur Itard ne présente son Victor comme un monstre, à l'inverse de Zola sous la plume de qui le mot est souvent prononcé et qui une fois de plus hyperbolise ses sources. On ne s'étonne plus dès lors qu'il ait été élevé par une vieille femme, la mère Eulalie, avec qui il a eu un commerce sexuel précoce (*Ibid.*, p. 356). On ne s'étonne pas non plus qu'à la différence du Victor de l'Aveyron⁴¹⁰, Victor Saccard ne montre aucun repentir pour ses mauvaises actions. Certainement, l'auteur de *L'Argent* se montre pessimiste quant au devenir des enfants poussés sur le pavé des grandes villes⁴¹¹, et ce pessimisme l'emporte sur « l'optimisme involontaire » de Madame Caroline⁴¹². Enfin, comme pour Jeanlin, l'hérédité n'est jamais très loin : Victor Saccard est le fils d'un père au tempérament jouisseur et d'une mère au physique monstrueux puisqu'elle a eu le bras cassé par Saccard lors de la conception de l'enfant sur des marches d'escalier, qu'elle a été mal soignée et que, son bras s'étant rétracté, elle est devenue infirme. Cette question de l'hérédité est évidemment absente chez Victor de l'Aveyron dont les parents sont inconnus, tandis qu'elle occupe chez Zola, comme il a été vu précédemment, une place importante dans la formation des monstres.

Avec Alexandre-Honoré enfin, le troisième de nos personnages, le même destin se joue que celui de Victor, à deux différences près. Avec lui, il n'y a plus d'expérimentation pédagogique, simplement la tentative de Mathieu Froment de l'insérer dans la société en lui trouvant un travail (*F*, p. 333) ; par ailleurs, le destin d'Alexandre-Honoré est explicité, le voile de mystère qui avait été jeté sur l'avenir de Victor est levé⁴¹³ et l'on connaît les crimes – fugue, vol, meurtre – et la fin d'Alexandre-Honoré. Car de la figure de l'enfant sauvage on verse un peu plus dans celle du jeune criminel ; l'énigme anthropologique irrésolue le cède à la solution sociale évidente quoique échouée.

Cela dit, son comportement est encore lié à son évolution physiologique et ses penchants criminels se rapprochent plus que jamais de la physiognomonie pourtant problématique chez Zola. Il y a une évolution physique du personnage que l'on suit de sa naissance à sa mort et qui s'achemine vers le monstrueux. Alexandre-Honoré ne présente aucun indice physique flagrant qui induirait son amoralisme ; ni corps déformé par le travail comme Jeanlin, ni yeux jaunes, pilosité excessive ou convulsions comme Victor. Car, de ces deux personnages à Alexandre-Honoré, on passe du garçon monstre au garçon monstrueux, et ce n'est pas un hasard si le portrait du fils de Beauchêne passe chaque fois par les yeux d'un personnage et

⁴¹⁰ J. ITARD, *Victor de l'Aveyron*, *op. cit.*, p. 139.

⁴¹¹ En revanche Zola ne montre pas l'ironie que développe Flaubert dans *Bouvard et Pécuchet*.

⁴¹² É. ZOLA, *Dossier préparatoire de L'Argent*, *op. cit.*, f°288r.

⁴¹³ Victor est mentionné comme disparu dans l'arbre généalogique définitif de la famille. Il n'est pas mort, mais son destin n'est pas élucidé : son avenir représente une impasse à la lisibilité du personnage zolien, contribuant un peu plus à en faire un être à part.

non du narrateur. C'est la preuve d'un jugement, non d'une nature. De fait, si à sa naissance, le nourrisson semble à Mathieu « l'air solide, avec une face carrée, aux traits forts » (*Ibid.*, p.145), quand sa mère, Norine, le revoit bien des années plus tard, elle est frappée par « ses yeux de proie, sa rude mâchoire de jouisseur tombé aux basses voracités » (*Ibid.*, p. 330), entremêlant un jugement physique à des craintes morales. C'est qu'entre-temps, l'enfant illégitime de l'ouvrière et de son patron a été éloigné, livré à des nourrices impitoyables chargées de le faire vivre loin ou de cacher sa mort arrangeante. Ce n'est plus la violence d'un milieu comme celui des mineurs, ni la violence d'un endroit comme le taudis de la cité de Naples, ce n'est plus le travail, ce n'est plus l'argent, mais bien l'égoïsme des hommes, la violence des nourrices, celles-là même qui devaient apporter la vie, qui sont responsables d'une animalisation du personnage, d'un sort pire que celui que l'on réserve d'ordinaire aux porcs (*Ibid.*, p. 148). Là apparaît justement l'importance physiologique : dans le petit village de Rougemont où les Parisiens envoient les enfants dont ils veulent se débarrasser, les plus faibles meurent tandis que les plus tenaces, tel le chiendent, s'accrochent à la vie et survivent coûte que coûte. C'est parce qu'il a eu en lui un acharnement à vivre qu'Alexandre-Honoré a pu devenir un jeune criminel, avec les autres Apaches passés par les mêmes affres que lui⁴¹⁴. La mauvaise pousse se répand, prolifère. Dans un faisceau de métaphores diverses, celle de l'herbe mauvaise retrouve celle de la bête humaine aux instincts ataviques :

« un vrai clan de sauvages, lâchés en pleine civilisation, vivant hors la loi, toute une portée de jeunes fauves battant la forêt ancestrale, la bête humaine retournée à l'état barbare, abandonnée dès la naissance, en proie aux instincts antiques de pillage et de carnage. Et, comme les herbes mauvaises, ils poussaient dru, enhardis davantage chaque jour, exigeant une rançon croissante des imbéciles qui travaillaient, élargissant leurs vols, en marche pour le meurtre.

Au hasard d'une minute de luxure, la semence humaine avait jailli, l'enfant avait poussé sans qu'on y songeât, né au petit bonheur, lâché ensuite sur le trottoir, sans surveillance, sans soutien. Il s'y pourrissait, il y devenait un terrible ferment de décomposition sociale. Tous ces petits mis au ruisseau, ainsi qu'on porte à l'égout les petits chats trop nombreux, tous ces abandonnés, ces errants du pavé qui mendiaient, qui se prostituaient, qui volaient, faisaient le fumier où germe le crime. L'enfance misérable entretenait ainsi un foyer d'effrayante infection, dans l'ombre tragique des bas-fonds parisiens. Cette semence, si imprudemment jeté à la rue, devenait une moisson de brigandage, l'affreuse moisson du mal dont craquait la société tout entière » (*Ibid.*, p. 335-336).

⁴¹⁴ Michelle PERROT, « Dans la France de la Belle Époque, les "Apaches", premières bandes de jeunes », *Les marginaux et les exclus dans l'Histoire*, Cahiers Jussieu, n°5, Paris, Union Générale d'Éditions, 1979, coll. « 10/18 », p. 387-407. À la lecture de cet article, Alexandre-Honoré peut être perçu comme un des tout premiers représentants de ces truands.

Parce qu'il appartient justement à cette communauté des Apaches qui se veut l'exact opposé, le miroir inverse de la société bourgeoise respectable, parce qu'il en a été exclu volontairement, plus encore que Jeanlin ou Victor livrés à eux-mêmes par la misère de leurs parents, Alexandre-Honoré participe pleinement du jeu du même et de l'autre. Mais tandis que le gosse des Maheu était clairement le contre-modèle de sa sœur, tandis que le fils illégitime de Saccard était clairement celui de l'autre engeance reconnue, de qui Alexandre-Honoré est-il le double ? De Blaise avec qui il partage une mort similaire⁴¹⁵ ? De Denis, le jumeau de Blaise survécu et le successeur de Beauchêne qu'Alexandre-Honoré ne peut être ? De son propre géniteur, cet Alexandre Beauchêne dont il partage le prénom et la ressemblance physique (*Ibid.*, p. 145 et 330), tout en s'appelant aussi Honoré comme pour se démarquer ironiquement du bourgeois honorable qu'est son père ? Les pistes sont multiples et force est de reconnaître qu'elles sont chacune envisageables, preuve de l'importance du personnage dans le schéma narratif d'un roman dont les diverses intrigues ont toutes un pan physiologique.

C) Le réel dans sa diversité : difformités et infirmités acquises des personnages.

Outre les malformations et anomalies héréditaires, d'autres causes sont à l'origine des monstruosité physiologiques. Zola, dans son dessein de présenter le corps de façon exhaustive, prend aussi soin de décrire les pathologies et accidents de toutes sortes si bien que les monstruosité acquises par la maladie ou encore celles qualifiables d'artificielles en ce sens qu'elles font intervenir un objet extérieur dans leur origine concurrencent les altérations congénitales. Dire la diversité physiologique, c'est aussi montrer les aléas de l'existence, le moment où le déterminisme du système héréditaire achoppe sur un accident ou une pathologie imprévisible, ce dont le corps monstrueux est une fois de plus l'illustration la plus flagrante. Ces fortunes et ces hasards qui frappent les personnages ne sont d'ailleurs jamais éloignés du déterminisme avec lequel ils se conjuguent, que la maladie soit propre à un genre, une famille, l'accident à une profession, un milieu. Selon les théories de l'époque sur la formation du fœtus, l'hérédité peut même transmettre le handicap résultant d'une pathologie ou d'un accident.

⁴¹⁵ Cette mort est semblable jusque dans les blessures des deux victimes. On apprend en effet de Blaise, p. 313, peu avant qu'il ne succombe, qu'« il respire encore, mais [qu']il a le crâne défoncé » et, p. 363, d'Alexandre qu'il « gisait, le crâne défoncé, la cervelle répandue, à la place même où l'on avait ramassé Blaise ». Enfin, p. 364, la mort d'Alexandre répare l'ancien tort, « Denis frappé jadis dans son frère ».

1) *Le corps et la maladie.*

On ne s'intéressera pas ici au traitement général de la maladie ni au détail de telle ou telle affection dans le corpus zolien, mais au lien existant entre pathologie et monstruosité. Celui-ci est ancestral, la première déformant les corps au point d'aboutir à la seconde, et toutes les époques, toutes les littératures s'en sont fait l'écho⁴¹⁶. Il n'est donc pas étonnant de le retrouver aussi sous la plume de Zola. Les mal portants sont nombreux chez lui, et la raison en est l'attention portée au corps par les écrivains réalistes⁴¹⁷. Certes toute pathologie, comme le rappelle Canguilhem, est par principe une anomalie par rapport à la norme d'un corps en bonne santé⁴¹⁸, mais toutes les maladies ne véhiculent pas pour autant des monstruosité : la petite Jeanne d'*Une page d'amour*, atteinte de phtisie, n'est en rien monstrueuse. La maladie est donc parfois génératrice de monstres physiologiques – dans les faits ou dans les jugements – et elle est parfois elle-même vécue comme monstrueuse comme le dit Lazare, en colère contre cette abomination de la douleur « monstrueusement inutile » qui frappe Pauline (*JV*, p. 95).

Sans s'attarder sur des cas ponctuels tels que le visage de la frêle Lucie ou d'Anna Coupeau que la maladie rend hideux dans *Madeleine Férat* et *Nana*⁴¹⁹, l'œuvre de Zola compte deux grands romans de la maladie : *La Joie de vivre* et *Lourdes*. Le premier a été suffisamment abordé en introduction de cette partie, et l'on ne reviendra pas sur les cas de Monsieur et Madame Chanteau. Le roman *Lourdes*, lui, voit défiler une « cour des miracles de la souffrance humaine » (*L*, p. 102) résultant de la chose vue, comme le montrent les notes prises par l'auteur (B)⁴²⁰. On y retrouve développées les mêmes pathologies que dans *La Joie*

⁴¹⁶ Le débat est ouvert au XIX^e siècle, de savoir si les monstres sont des malades ou non. Étienne Geoffroy Saint-Hilaire ne le pense pas, à la différence d'autres. J.-L. FISCHER, *Monstres, histoire du corps et de ses défauts*, *op. cit.*, p. 98.

⁴¹⁷ J.-L. CABANÈS, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes*, *op. cit.*

⁴¹⁸ G. CANGUILHEM, *Le normal et le pathologique*, *op. cit.*, p. 114.

⁴¹⁹ La première a déjà été étudiée à propos des enfants monstrueux. Quant à la seconde, nous nous permettrons de renvoyer à notre propre étude de la fin du roman du même nom. A. VERRET, « Catastrophe et monstrueux dans un roman du XIX^e siècle : l'exemple de *Nana* d'Émile Zola », *Traits-d'Union*, n°4, 2014 [en ligne]. URL : http://www.revuetraitsdunion.org/?page_id=459. Consulté le 23 avril 2014.

⁴²⁰ É. ZOLA, *Mon Voyage à Lourdes*, O. C., XVI. On citera, comme exemple de monstruosité vues, le cas d'une petite hydrocéphale mentionnée de manière récurrente dans le journal de voyage de l'auteur, p. 767, 774, 777 et 779. Une semblable analyse a été faite des monstruosité qui apparaissent dans *Les Foules de Lourdes* de Huysmans : « à Lourdes, par exemple, pour la première fois, la réalité dépasse, et de loin, le cauchemar. Les mots [...] se retrouvent en deçà de l'horreur qui se présente à ses yeux. » V. ROUX, *Le rêve dans l'œuvre de J.-K. Huysmans*, *op. cit.*, p. 490. Pour une description détaillée du pèlerinage dont on reparlera au cours de notre étude, Alain CORBIN, « L'emprise de la religion », *Histoire du corps, de la Révolution à la Grande Guerre*, dir. Alain Corbin, Paris, Le Seuil, coll. « Histoire », 2005, p. 82-86.

de vivre, mais de façon plus détaillée, plus variée et avec une insistance accrue sur leur caractère monstrueux⁴²¹. Ainsi de deux énumérations de maladies. La première explique que

« cela ne finissait pas, la queue des abominations s'allongeait toujours. Aucun ordre, le pêle-mêle de tous les maux, le dégoût d'un enfer où l'on aurait entassé les maladies monstrueuses, les cas rares et atroces, donnant le frisson. C'étaient des têtes mangées par l'eczéma, des fronts couronnés de roséole, des nez et des bouches dont l'éléphantiasis avait fait des groins informes. Des maladies perdues ressuscitaient, une vieille femme avait la lèpre, une autre était couverte de lichens, comme un arbre qui se serait pourri à l'ombre. Puis, passaient des hydropiques, des outres gonflées d'eau, le ventre géant sous les couvertures ; tandis que des mains tordues par les rhumatismes pendaient hors des civières, et que des pieds passaient, enflés par l'œdème, méconnaissables, tels que des sacs bourrés de chiffons. Une hydrocéphale, assise dans une petite voiture, balançait un crâne énorme, trop lourd, retombant à chaque secousse. Une grande fille, atteinte de chorée, dansait de tous ses membres, sans arrêt, avec des sursauts de grimaces, qui tiraient la moitié gauche de son visage. Une plus jeune, derrière, avait un aboiement, une sorte de cri plaintif de bête, chaque fois que le tic douloureux dont elle était torturée, lui tordait la bouche. Puis, venaient des phtisiques, tremblant la fièvre, épuisées de dysenterie d'une maigreur de squelette, la peau livide, couleur de la terre où elles allaient bientôt dormir ; et il y en avait une, la face très blanche, avec des yeux de flamme, pareille à une tête de mort dans laquelle on aurait allumé une torche. Puis, toutes les difformités des contractures se succédaient, les tailles déjetées, les bras retournés, les cous plantés de travers, les pauvres êtres cassés et broyés, immobilisés en des postures de pantin tragique : un surtout dont le poing droit s'était rejeté derrière les reins, tandis que la joue gauche se renversait, collée sur l'épaule. Puis, des pauvres filles rachitiques étalaient leur teint de cire, leur nuque frêle, rongée d'humeurs froides ; des femmes jaunes avaient la stupeur douloureuse des misérables dont le cancer dévore les seins ; d'autres encore, couchées et leurs tristes yeux au ciel sembler écoutaient en elles le choc des tumeurs, grosses comme des têtes d'enfant, qui obstruaient leurs organes. Et il y en avait toujours, il en arrivait toujours de plus épouvantables, celle-ci qui suivait celle-là augmentait le frisson. Un enfant de vingt ans, à la tête écrasée de crapaud, laissait pendre un goitre énorme, qu'il descendait jusqu'à sa taille, ainsi que la bavette d'un tablier. Un aveugle s'avancait, la figure d'une pâleur de marbre, avec les deux trous de ses yeux enflammés et sanglants, deux plaies vives qui ruisselaient de pus. Une vieille folle, frappée d'imbécillité, le nez emporté par quelque chancre, la bouche noire, riait d'un rire terrifiant » (*L*, p. 102-103).

Plus loin,

⁴²¹ On peut aussi rapprocher les foules de *Lourdes* des ambulances de *La Débâcle* où, dans un même traitement des masses, gisent des corps entassés, enchevêtrés dans d'atroces postures.

« toutes les maladies y étaient, l'affreux défilé qui, deux fois par jour, sortait des hôpitaux pour traverser Lourdes épouvanté. Des têtes mangées par l'eczéma, des fronts couronnés de roséole, des nez et des bouches dont l'éléphantiasis avait fait des groins informes. Puis, des hydroamiques, gonflées comme des outres, des rhumatisantes aux mains tordues, aux pieds enflés, pareils à des sacs bourrés de chiffons, une hydrocéphale dont le crâne énorme, trop lourd, se renversait en arrière. Puis, des phtisiques, tremblant la fièvre, épuisées de dysenterie, la peau livide, d'une maigreur de squelette. Puis, les difformités des contractures, les tailles déjetées, les bras retournés, les cous plantés de travers, les pauvres être cassés et broyés, immobilisés en des postures de pantin tragique. Puis, de tristes filles rachitiques étalant leur teint de cire, leur nuque frêle, rongées d'humeurs froides ; des femmes jaunes, hébétéées, dans la stupeur douloureuse des misérables que le cancer dévore ; d'autres blémisantes, n'osant bouger, redoutant le choc des tumeurs, dont la pesante angoisse les étouffait. Sur les bancs, des sourdes ahuries n'entendaient rien, chantaient quand même ; des aveugles, la tête haute et droite, restaient, pendant des heures, tournées vers la statue de la Vierge, qu'elles ne pouvaient voir. Et il y avait encore la folle, frappée d'imbécillité, le nez emporté par quelque chancre, qui riait d'un rire terrifiant avec sa bouche vide et noire ; et il y avait l'épileptique qu'une récente crise avait laissée d'une pâleur de mort, l'écume aux coins des lèvres » (*Ibid.*, p. 222).

On est frappé, à lire ces deux descriptions, du retour, mot pour mot et dans le même ordre, des mêmes maladies. Des formulations exactement similaires montrent l'épouvante mêlée de pitié suscitée par ces pauvres êtres dont la monstruosité réside dans la difformité avec des termes comme « géant », « déjeté », « tordu » ; dans le passage de l'être humain à l'animal, à l'objet, au cadavre avec leurs « groins informes », leurs allures d'« outres gonflées » ou leur « maigreur de squelette » ; ou encore dans l'archaïsme de pathologies qu'on croyait révolues telles que la lèpre autrefois citée comme une atrocité justifiant l'exclusion sociale.

Outre cette foule anonyme, plusieurs personnages du roman ont un physique que la maladie a rendu monstrueux. Tas de chair informe, Madame Dieulafay est atteinte d'un ramollissement des os, une ostéomalacie qui la fait littéralement se liquéfier ; « diminuée, comme fondue, elle [est] devenue une loque humaine, une chose fluide et sans nom qu'on ne [peut] mettre debout, qu'on transport[e] avec mille soins, de crainte de la voir fuir entre les doigts » (*Ibid.*, p. 55). Quand le petit Gustave se déshabille, quant à lui, « son misérable corps d'enfant scrofuleux apparar[âit], avec ses côtes saillantes et l'arrête épineuse de son échine, d'une maigreur qui [fait] ressembler ses jambes à des cannes, la gauche surtout, desséchée, réduite à l'os » (*Ibid.*, p. 118-119). Mais deux femmes principalement, Élise Rouquet et Marie de Guersaint, retiennent l'attention car le mal qui les frappe crée une monstruosité dont la représentation est antithétique l'une de l'autre.

La première, Élise Rouquet, est défigurée par un lupus au visage⁴²². Cette maladie est l'occasion non seulement de faire du personnage un monstre, mais même de le souligner tout au long du roman. Sa monstruosité repose à la fois sur l'effroi qu'elle suscite, où la répulsion l'emporte sur la pitié, et sur une déformation qui confine à l'animalisation. L'expression « sa face/son visage de monstre »⁴²³ revient en leitmotiv et suffit à montrer toute la répugnance qu'elle fait naître chez ceux qui croisent sa route. Deux descriptions plus complètes reviennent sur sa maladie. Une première lorsqu'on découvre son visage pour la première fois dans le train roulant vers les Pyrénées et où le fichu qui lui couvre la tête favorise l'effet d'attente et la surprise avant de tomber :

« enfin, le fichu tomba, et Marie eut un frisson d'horreur. C'était un lupus, qui avait envahi le nez et la bouche, peu à peu grandi là, une ulcération lente s'étalant sans cesse sous les croûtes, dévorant les muqueuses. La tête allongée en museau de chien, avec ses cheveux rudes et ses gros yeux ronds, était devenue affreuse. Maintenant, les cartilages du nez se trouvaient presque mangés, la bouche s'était rétractée, tirée à gauche par l'enflure de la lèvre supérieure, pareille à une fente oblique, immonde et sans forme. Une sueur de sang, mêlée à du pus, coulait de l'énorme plaie livide » (*Ibid.*, p. 31) ;

une seconde description quand les malades, enfin arrivés à Lourdes, boivent et se purifient pour la première fois dans l'eau de la fontaine :

« comme elle arrivait, [Madame Maze] y trouva Élise Rouquet en train de boire, elle recula devant le monstre, cette tête de chien au museau rongé qui tendait la fente oblique de sa plaie, la langue sortie et lapant ; et c'était, chez tous, le même frémissement, la même hésitation à emplir les bouteilles, les brocs et les bidons, à cette fontaine où elle avait bu » (*Ibid.*, p. 50).

Le mal se concentre ici sur une seule partie du corps, le visage, mais rend tout l'être monstrueux. L'angoisse naît dans l'esprit de ceux qui la regardent tant sa monstruosité est prononcée, comme on le voit en étudiant le vocabulaire employé qui dénote une progression du mal avec des expressions comme « ulcération lente » (et non « ulcère » comme dans les

⁴²² Le personnage et son visage semblent très tôt fixés comme le montre le dossier préparatoire du roman où la pauvre femme a « quelque chose d'abominable, toute l'horreur d'un visage humain ». Sous son nom se cache Marie Lemarchand. Dans ses notes de voyage, Zola mentionne une femme à la figure mangée et aux yeux rouges, deux trous sanglants qui pleurent. É. ZOLA, *Dossier préparatoire de Lourdes*, ms. NAF 1591 (1456), f°47 et *Mon Voyage à Lourdes, O. C.*, XVI, p. 767.

⁴²³ Cette expression ne revient pas moins de six fois au cours du roman, p. 56, 102, 114, 135, 314 et 318.

notes de voyage⁴²⁴), « s'étalant sans cesse », « dévorant », ou « s'était rétractée ». La description est détaillée de la prolifération de la maladie et de la déformation du visage, des cheveux à la bouche, en passant par les yeux, le nez et la lèvre. L'animalisation du personnage en est l'aboutissement logique, motivée par le nom latin de la maladie (lupus/loup) et relayée par celui de la jeune femme (Rouquet/roquet) : sa tête en vient à ressembler à un museau, Élise sort la langue et lape l'eau à la manière d'un chien⁴²⁵.

On le voit aisément, la maladie, ici, suscite le dégoût et incline à juger le malade monstrueux. Tel n'est pas toujours le cas pourtant et il est plus éclairant encore de comparer Élise Rouquet à une autre malade : Marie de Guersaint. Celle-ci apparaît comme son exact opposé. Alors que chez Élise Rouquet, le visage est défiguré, mais le corps valide, chez Marie, dont le nom fait écho cette fois-ci à la Vierge et à la sainteté, c'est le corps qui est paralysé tandis que le visage reste juvénile et beau. Suite en effet à une affection hystérique, Marie est atteinte d'une paralysie de la moelle épinière et est obligée de vivre constamment allongée dans une caisse à roues qui lui sert de cercueil ambulante. Or, elle pourrait être, elle aussi, à l'image d'Élise Rouquet, qualifiée de monstre. Pourtant, ce n'est jamais le cas. Marie suscite un mélange de pitié et cette fois-ci d'amour, d'attraction parce que son corps peut être jugé monstrueux, mais pas son visage délicat ni ses « merveilleux cheveux blonds » (*L*, p. 23). Plus encore que Gervaise Macquart, sa monstruosité physique potentielle ne la rend pas monstrueuse aux yeux de Pierre Froment, ni aux yeux de l'auteur qui la libère de son mal à la fin du roman pour laisser éclater définitivement sa beauté. Les deux femmes sont comme le reflet inverse l'une de l'autre. Il est donc significatif de voir la première description d'Élise Rouquet à travers le regard de Marie, comme un miroir qui réfléchit quelque chose entre le même et l'autre. Deux femmes dont le corps est semblablement difforme se regardent, mais l'une est monstrueuse et l'autre non. D'autant que là où Élise Rouquet demeure un mystère toujours présenté d'un point de vue extérieur, sans connaître son histoire, la souffrance expliquée de Marie, son trauma hystérique « à la suite d'une chute de cheval qu'elle avait faite, à treize ans, au moment où elle allait devenir femme » et la mort brutale de sa mère suscitent une compassion attendrie (*Ibid.*, p. 36-37)⁴²⁶. Aussi la réalité du corps peut être

⁴²⁴ É. ZOLA, *Mon Voyage à Lourdes*, O. C., XVI, p. 774.

⁴²⁵ Ce détail a d'ailleurs son importance : ne peut-on pas voir dans Élise Rouquet une version positiviste de l'ancestral homme-chien traité depuis l'Antiquité et se maintenant comme l'un des objets favoris du folklore tératologique ? Les deux seraient atteints du même mal et tenus pour des monstres. Pour ce qui est du nom des personnages, qui appellera de semblables remarques tout au long de notre étude, P. HAMON, *Le personnel du roman*, *op. cit.*, p. 107 et sq. où il cite notamment cette harmonie existante, au sein d'un même nom zolien, entre le signifiant et le signifié.

⁴²⁶ Quant à Élise Rouquet, même sa guérison ultime demeure une énigme, p. 318, et est renvoyée à un futur incertain.

monstrueuse, le jugement porté sur lui jamais ; à la fin, s'accordant avec les thèses de Charcot, c'est la puissance du jugement – la puissance de l'amour de Pierre, mais aussi de la foi de Marie elle-même quand elle a l'intime conviction de ne pas être condamnée éternellement – qui l'emporte et délivre une réalité physiologique bloquée depuis des années. Zola montre ainsi que la souffrance, si elle fait partie de la vie, ne soulève pas que des abominations, mais peut aussi se conjuguer à une beauté et une jeunesse qui en deviennent plus tragiques.

2) *Accidents corporels et monstruosité artificielles.*

Dans le devenir des personnages, les accidents corporels représentent une dernière cause de monstruosité. On appellera ainsi tout événement qui survient à l'encontre d'un personnage, de manière imprévisible, sous le coup d'un agent extérieur, et qui influe sur sa physiologie. Son action est principalement de deux sortes, qui diminue ou déforme les corps.

De même que pour la maladie, tous les accidents ne créent pas nécessairement de monstruosité. Dans *Travail*, Josine voit son doigt être coupé dès le début du roman sans qu'elle soit jamais jugée monstrueuse, ni dans la narration ni par les autres personnages. Rengade lui-même, dans *La Fortune des Rougon*, aussi furieux soit-il après Silvère, aussi implacable soit sa vengeance, n'est pas perçu comme monstrueux après avoir été éborgné. Pourtant Zola lie les accidents corporels au corps monstrueux et c'est un moyen, dans un univers romanesque dominé par les rapports de causalité, tantôt de confirmer le déterminisme, tantôt de faire surgir l'imprévisible, un hasard plus brutal et plus circonscrit encore que ne l'étaient les symptômes d'une maladie. Il n'est, encore une fois, pas indispensable de passer en revue tous les personnages zoliens qui en sont les victimes. D'aucuns conjuguent par ailleurs des infirmités déjà expliquées par le milieu ou l'hérédité. Ainsi, comme le rappelle Jean-Louis Cabanès, l'infirmité de Jeanlin est autant due à un lent travail de dégénérescence qu'à un accident brutal⁴²⁷.

On se cantonnera dès lors à l'étude de deux cas précis, l'un de diminution, l'autre de déformation des corps, avec cette particularité qu'ils figurent au sein d'un grand monstre allégorique zolien : c'est le caissier Lhomme évoluant dans le magasin d'Octave Mouret, c'est l'ouvrier Fauchard dans l'usine appelée l'Abîme.

⁴²⁷ J.-L. CABANÈS, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes*, op. cit., p. 492.

La mutilation et le handicap de Lhomme sont évidents. Le bras droit coupé par un omnibus, Lhomme, devenu corps accidenté, doit vivre et travailler avec un membre en moins (BD, p. 296). Si son infirmité ne paraît pas *a priori* monstrueuse, elle en présente néanmoins des traces. Georges Canguilhem a rappelé les raisons qui faisaient d'un infirme un être anormal :

« il peut y avoir pour un infirme une activité possible et un rôle social honorable. Mais la limitation forcée d'un être humain à une condition unique et invariable est jugée péjorativement, par référence à l'idéal normal humain qui est l'adaptation possible et voulue à toutes les conditions imaginables »⁴²⁸.

Toutes les infirmités – cécité, amputation et autres – n'appellent donc pas le monstrueux. C'est le jugement péjoratif, ou en tout cas distinctif porté sur l'infirme réduit à s'adapter à une seule activité, qui fait de lui un être étrange et inquiétant⁴²⁹. Mais plus encore Lhomme, dont le nom rappelle avec ironie qu'il est bien un être humain⁴³⁰, est une attraction à lui tout seul, à le voir porter et compter l'argent de sa caisse. Plus précisément, avec lui, à la différence de cas comme ceux de Jeanlin ou d'Alzire, l'homme accidenté n'est pas le dégénéré inférieur, mais il reste le curieux et revendique implicitement un statut d'égalité avec autrui⁴³¹.

« Déjà tout blanc, alourdi par sa vie sédentaire, il avait une figure molle, effacée, comme usée au reflet de l'argent qu'il comptait sans relâche. Son bras amputé ne le gênait nullement dans cette besogne, et l'on allait même par curiosité le voir vérifier la recette, tellement les billets et les pièces glissaient rapidement dans sa main gauche, la seule qui lui restât » (BD, p. 312).

⁴²⁸ G. CANGUILHEM, *Le normal et le pathologique*, op. cit., p. 115. Michel Foucault établit, quant à lui, une distinction nuancée entre infirmité et monstruosité : « l'infirmité est bien, en effet, quelque chose qui bouscule l'ordre naturel aussi, mais l'infirmité n'est pas une monstruosité, parce que l'infirmité a sa place dans le droit civil ou dans le droit canonique ». M. FOUCAULT, *Les anormaux*, op. cit., p. 59. En nous intéressant au seul aspect physiologique de Lhomme et au regard porté sur l'infirme, au-delà de toute considération juridique, nous nous autorisons néanmoins à classer son handicap parmi les monstruosités biologiques de l'œuvre de Zola.

⁴²⁹ G. LASCAULT ne dit pas autre chose dans son ouvrage *Le monstre dans l'art occidental*, op. cit., p. 254-256 quand il écrit qu'« une continuité semble exister entre les monstres biologiques et les infirmes, les sujets atteints, par naissance ou par accident, d'un déficit physique ; la catégorie des monstres par suppression d'organes forme le lien entre monstres et infirmes. [...] Le bossu, le borgne, l'aveugle, le cul-de-jatte, l'amputé des bras, le castrat apparaissent plus ou moins comme des monstres, troublant la nature, porteurs de malédictions et de malheurs, que leur infirmité soit ou non accidentelle ; les superstitions populaires leur prêtent presque toujours une intense méchanceté, parfois de redoutables pouvoirs et des vices d'une violence extraordinaire. Réciproquement, le monstre cesse d'être image irréaliste, impensable impossible ; il devient le signe de ce qui peut nous arriver ou advenir à ceux que nous aimons ». Ajoutons à cela que l'infirme, le blessé porte souvent en lui une souillure qui le fait rejeter de la communauté ; c'est l'exemple de Philoctète dans la Grèce antique.

⁴³⁰ Sur l'usage antiphlastique des noms zoliens, P. HAMON, *Le personnel du roman*, op. cit., p. 128.

⁴³¹ Sur la question, H.-J. STIKER, « Monstruosité et infirmité aux XIX^e et XX^e siècles », art. cit.

Une fois de plus, le monstrueux est ici positif, le malaise que devrait susciter cet infirme n'a pas lieu et cède la place à l'admiration. Car L'homme fait naître avant tout l'étonnement, la fascination ; il est un prodige ; son infirmité comme sa dextérité à passer outre le classent parmi les *mirabilia*, non plus celles du monde antique ou médiéval où figuraient de fantaisistes cyclopes à un œil ou sciapodes à un pied, mais celles du monde moderne où un homme dépourvu d'un bras peut non seulement être actif, mais même remplir sa tâche avec aisance. Les mots « curiosité » et « spectacle » sont cités à son encontre (*Id.* et p. 360)⁴³². Parce qu'il est un employé du *Bonheur des dames*, il concentre en lui le contraste étonnant entre un handicap presque vital et l'efficacité inédite du magasin. Les deux sont de véritables phénomènes, comme en un jeu de poupées gigognes : on se presse d'aller acheter au grand magasin, on s'amuse d'aller voir le manchot emporter sa recette, et l'enthousiasme qu'il éveille grandit en même temps que les sacs de plus en plus énormes qu'il porte.

Dans le cas de l'ouvrier Fauchard de *Travail*, comme c'était le cas des mineurs de *Germinal*, le XIX^e siècle finissant découvre les effets destructeurs de l'industrialisation. L'infirmité n'est cependant plus le résultat d'un accident brutal, mais d'une lente déformation⁴³³. C'est là l'objet d'une description saisissante :

« blême, desséché, la face maigre et cuite, Fauchard avait gardé des jambes et des bras d'hercule. Déformé physiquement par la terrible besogne, toujours pareille, qu'il faisait depuis quatorze ans déjà, il avait plus souffert encore dans son intelligence de ce rôle de machine, aux gestes éternellement semblables, sans pensée, sans action individuelle, devenu lui-même un élément de lutte avec le feu. Ce n'était pas assez de ses tares physiques, les épaules remontées, les membres hypertrophiés, les yeux brûlés, pâlis à la flamme, il avait la conscience de sa déchéance intellectuelle ; car, pris à seize ans par le monstre, après une instruction rudimentaire, brusquement arrêtée, il se souvenait d'avoir été intelligent, d'une intelligence qui vacillait et s'éteignait à cette heure, sous la meule implacable qu'il tournait en bête aveuglée, sous l'écrasement du métier empoisonneur et destructeur » (*Tr*, p. 43).

Travail ne décrit plus un monde mythique où Hercule vainc les monstres, mais un monde éminemment réaliste où ce sont les monstres qui le rendent à son tour monstrueux. Du héros antique, Fauchard ne garde que le maigre indice des bras et des jambes. Le propos adhère clairement ici à la théorie du milieu. L'aciérie, l'Abîme, déteint sur son ouvrier, présenté

⁴³² Qu'il se débrouille aussi bien de la main gauche, c'est-à-dire d'une main jugée maladroite et néfaste, renforce cette admiration.

⁴³³ Sur le corps du travailleur usé, meurtri, au siècle de l'industrialisation, A. CORBIN, « Douleurs, souffrances et misères du corps », *Histoire du corps*, *op. cit.*, p. 258-269.

comme sa proie, au point d'en faire un être taré. Le déterminisme est certain. Le mot n'est pas prononcé, mais, là où L'homme s'arrêtait au statut de curiosité, Fauchard acquiert un physique pleinement monstrueux, inquiétant, où prédominent les isotopies de la brûlure, de la difformité et de l'aliénation. Les yeux pâlis et la face cuite par la forge, Fauchard a une allure maigre et desséchée qui contraste avec ses membres herculéens hypertrophiés et ses épaules remontées. Son physique s'accompagne d'une psychologie de plus en plus en épaisse ; là où un retour atavique ou une nature sauvage faisait de Lapoulle et de Victor des brutes, Fauchard hérite son épaisseur psychologique directement de son usine, de son travail qui, en l'aliénant, l'exclut peu à peu du genre humain et lui confère petit à petit les traits d'une machine. Le lien de cause à effet est souligné. À la différence de L'homme où un être physiquement anormal prenait place, par le hasard de son existence, dans un magasin exceptionnel, ici c'est le monstre métaphorique, l'Abîme, qui a fabriqué le monstre physiologique, Fauchard.

3) *De l'anomalie légère à la monstruosité : panorama des monstruosités physiologiques.*

Ainsi se retrouvent, dans l'œuvre de Zola, des cas très divers de monstruosité physiologiques mêlant hérédité, atavisme, douleurs natales, pathologies et accidents. Il revient de les ordonner. Le classement élaboré des années auparavant par Isidore Geoffroy Saint-Hilaire peut être à ce propos pertinent⁴³⁴. Non pas que Zola ait suivi le modèle de sa nomenclature, mais cette dernière peut fournir un outil d'analyse qu'on essaiera d'appliquer à ses créatures – ce malgré des différences flagrantes que nous reconnaissons, la première étant que les monstruosité du scientifique sont congénitales, tandis que chez Zola elles dérivent souvent de maladies, de blessures ou d'amputations. La manière dont l'application de cette classification réussira ou échouera sera éclairante sur le traitement du monstre zolien. Elle permettra à la fois d'ajuster le foisonnement de monstruosité et d'affiner notre vision de tous les personnages qualifiés de monstres ou présentés comme tels par l'auteur, Zola utilisant souvent les mêmes mots pour désigner des réalités très diverses à la différence de Geoffroy Saint-Hilaire. Enfin, nous n'ignorons pas qu'il existe d'autres classifications des monstres : Brachet le reconnaît lui-même dans sa *Physiologie élémentaire de l'homme* et en

⁴³⁴ Pour une étude du monstre chez les Geoffroy Saint-Hilaire, P. ANCET, « Le statut du monstre dans la tératologie d'Étienne et Isidore Geoffroy Saint-Hilaire », *Monstre et imaginaire social, op. cit.* Pour un résumé du classement d'Isidore, B. CUNY-LE CALLET, « Les monstres », *art. cit.*, p. 113-114 et G. CANGUILHEM, *Le normal et le pathologique, op. cit.*, p. 109-110. Pour justifier ce choix du classement de Geoffroy Saint-Hilaire, rappelons qu'il fut reconnu à la fois comme l'un des plus complets et des plus acceptés en France à la fin du XIX^e siècle. Afin de s'en convaincre, citons l'avis de Camille DARESTE et de Louis GUINARD, *Précis de tératologie. Anomalies et monstruosité chez l'homme et chez les animaux*, préface de Camille Dareste, Paris, J.-B. Baillière et fils, 1893, p. VII, XV-XVI.

propose une calquée sur le modèle de Geoffroy Saint-Hilaire⁴³⁵ ; plus proche de nous, mais dans une dimension plus esthétique il est vrai, Gilbert Lascault en donne une autre formelle très détaillée⁴³⁶. On privilégiera néanmoins celle de Geoffroy Saint-Hilaire appliquée à la seule physiologie. On en trouvera un tableau comparatif en annexe A en fin de notre étude.

Isidore Geoffroy Saint-Hilaire distingue quatre types d'anomalies plus ou moins graves. Les premières sont des demi-monstruosités qui regroupent des anomalies simples, c'est-à-dire des variétés, ou des anomalies peu graves, c'est-à-dire des vices de conformation. Les variétés ne gênent en aucun cas l'accomplissement d'une fonction ni ne produisent de difformité⁴³⁷. Même si le propos de Geoffroy Saint-Hilaire n'inclut pas de tels exemples, on sera tenté de ranger parmi elles les personnages d'une extrême laideur qui apparaissent au cours des romans de Zola et qui sont qualifiés de monstres par hyperbole. Ainsi des Paloque dans *La Conquête de Plassans* (CP, p. 58), de « ce louchon d'Augustine », petit monstre souffredouleur dans *L'Assommoir* (As, p. 106-108), du comédien Fontan dont la laideur en fait un « monstre cocasse » dans *Nana* (N, p. 149)⁴³⁸. Les vices de conformation, eux, sont des anomalies plus ou moins graves qui, si elles peuvent gêner l'accomplissement d'une fonction, peuvent aussi produire une difformité⁴³⁹. On rangera parmi eux les nombreux bossus dont Louise de Mareuil dans *La Curée* (C, p. 36), Logre, le crieur des Halles « bossu, la face de travers, les cheveux ébouriffés » (VP, p. 320), ou bien Camille Duvillard dans *Paris*, « à demi contrefaite, l'épaule gauche plus haute que la droite », « la face déviée à gauche, avec des traits heurtés et un menton pointu » (P, p. 40, 61, 147-148), ainsi que le manchot Lhomme, les boitillant la Teuse, Jeanlin, Gustave dans *La Faute de l'abbé Mouret*, *Germinal*, *Lourdes*. On peut encore citer Granoux et sa bouche en bec-de-lièvre, « fendue à cinq ou six centimètres du nez » (FR, p. 80), ou bien Hilarion « bancal, la bouche tordue par un bec-de-lièvre » et « sans malice, [...] si bête que personne ne voulait le faire travailler » dans *La Terre* (Te, p. 295).

⁴³⁵ J.-L. BRACHET, *Physiologie élémentaire de l'homme, op. cit.*, vol. 2, p. 475-527. On pourrait semblablement appliquer ce classement à l'œuvre de Zola. Brachet distingue une première série de cinq classes d'anomalies relatives au volume (nanisme, gigantisme, hypertrophie, atrophie, etc.), à la forme (déformation d'une partie du corps), à la structure (couleur des organes, consistance, etc.), à la disposition (extérieure ou intra-organique), au nombre (nombre des parties du corps), et l'on songera tour à tour à des cas comme ceux de Charles Rougon semblant plus jeune que son âge, Victor Saccard d'une taille et d'une pilosité impressionnantes, Jacques-Louis Lantier hydrocéphale, Madame Dieulafay atteinte d'un ramollissement des os – tous exemples correspondant aux dires du scientifique. En revanche, comme nous l'avons déjà montré, la deuxième série d'anomalies distinguée par Brachet et qui regroupe la réunion de deux individus entiers, la réunion osseuse par quelques points, la fusion de quelques organes similaires, la réunion de deux individus inégaux ou encore l'enfermement d'un individu plus ou moins complet dans le corps d'un autre, est absente de l'œuvre de Zola.

⁴³⁶ G. LASCAULT, *Le monstre dans l'art occidental, op. cit.*, p. 116-175.

⁴³⁷ I. GEOFFROY SAINT-HILAIRE, *Histoire générale et particulière des anomalies, op. cit.*, p. 39.

⁴³⁸ Le personnage est tantôt apparenté à un bouc ou à un singe.

⁴³⁹ Geoffroy Saint-Hilaire reconnaît toutefois, p. 38, qu'un grand nombre de vices de conformation ne produisent aucune difformité et qu'inversement maintes difformités ne résultent pas d'un vice de conformation. Il reconnaît également, p. 39, qu'il n'y a aucune limite bien tranchée entre les variétés et les vices de conformation.

Puis viennent, chez Geoffroy Saint-Hilaire, les anomalies complexes qui sont des anomalies graves en apparence, mais qui en réalité ne mettent aucun obstacle à l'accomplissement d'une fonction et sont invisibles de l'extérieur. La structure interne est largement modifiée sans qu'il en paraisse rien. C'est – exemple le plus remarquable – le *situs inversus*, l'inversion de la place des organes dans le corps ; c'est encore celle de la forme, du volume, du nombre de ceux-ci. Or, il n'y a pas d'exemple de telles anomalies chez Zola. Ce qui autorise une première remarque : alors même que l'écriture naturaliste s'aligne sur le modèle de la dissection, les monstres physiologiques zoliens sont ceux dont la monstruosité se voit aisément ; ils ont une évidence visuelle, leur monstruosité est d'abord une question de regard porté sur eux ; elle ne relève dès lors pas tant de critères neutres que d'un jugement facile. La manière qu'a Zola de présenter le monstre dépend donc directement de son souhait d'en faire un être monstrueux ou non aux yeux des autres personnages.

La preuve en est que la troisième catégorie d'anomalie relevée par Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, l'hermaphrodisme ou anomalie de la différenciation sexuelle, ne relève chez Zola que du seul physique apparent. Les hermaphrodites zoliens sont plutôt des androgynes. L'auteur n'a pas osé décrire dans ses romans ce qu'il disait avec plus de netteté et beaucoup de tolérance par ailleurs :

« quelle complication d'obscurité et de misère, si la nature a un moment d'incertitude, si le garçon naît à moitié fille, si la fille naît à moitié garçon ! Les faits sont là, quotidiens. L'incertitude peut commencer au simple aspect physique, aux grandes lignes du caractère : l'homme efféminé, délicat, lâche ; la femme masculine, violente, sans tendresse. Et elle va jusqu'à la monstruosité constatée, l'hermaphrodisme des organes, des sentiments et les passions contre nature. Certes, la morale et la justice ont raison d'intervenir, puisqu'elles ont la garde de la paix publique. Mais de quel droit pourtant, si la volonté est en partie abolie ? On ne condamne pas un bossu de naissance, parce qu'il est bossu. Pourquoi mépriser un homme d'agir en femme, s'il est né femme à demi »⁴⁴⁰.

Ainsi Maxime dans *La Curée* et Hyacinthe dans *Paris* ne sont que de pseudo-hermaphrodites⁴⁴¹, si l'on songe que leur féminité n'est qu'apparente et n'est jamais citée comme un hermaphrodisme total et vrai, Zola insistant davantage sur la taille mince, le balancement des hanches, les joues imberbes et sur les manifestations extérieures d'un

⁴⁴⁰ É. ZOLA, « Préface au *Roman d'un inverti* », *O. C.*, XVII, p. 460.

⁴⁴¹ A. PAGÈS et O. MORGAN, *Guide Émile Zola, op. cit.*, p. 396-397. On détaillera plus loin la différenciation sexuelle de ces deux personnages.

tempérament neutre⁴⁴². La remarque est la même pour Louise de Mareuil et Camille Duvillard, personnages construits en doubles, marital ou fraternel, de Maxime et de Hyacinthe : elles ne sont que des garçons manqués, des femmes virilisées, des *virago* d'apparence, des gynandres, rien de plus⁴⁴³. Sans nier que l'ambivalence soit un thème zolien récurrent, on verra que l'inversion sexuelle et l'indécision générique est souvent chez Zola un thème plus sociétal que physiologique⁴⁴⁴.

Enfin viennent chez Geoffroy Saint-Hilaire les monstruosité proprement dites, anomalies très complexes et très graves qui rendent impossible ou difficile l'accomplissement d'une ou plusieurs fonctions ou produisent une conformation vicieuse très différente de celle que présente ordinairement leur espèce ; elles ne sont généralement pas compatibles avec la vie. On pourrait songer à ranger ici Madame Chanteau que la maladie rend monstrueuse et fait décliner jusqu'à la mort, son mari si l'on imagine des complications tragiques à sa goutte, ou bien tous les malades condamnés de Lourdes à moins d'un miracle. Mais dans ces deux romans, la monstruosité résulte de la maladie, elle en est une conséquence parmi d'autres – comme le détraquement cérébral de la mère de Lazare – et n'apparaît pas de prime abord, dès la naissance ou concomitamment à l'apparition du mal comme dans le cas d'un enfant cyclope, d'un siamois ou d'un Elephant Man. En sorte qu'une deuxième conclusion s'autorise : certes en parlant de monstres, Zola présente déjà des cas extrêmes, mais il aborde rarement les monstruosité physiologiques les plus exceptionnelles – que ce soit par volonté de vulgarisation de cas qui s'avèreraient trop complexes, par manque de connaissances ou, ce qui semble plus cohérent avec son projet d'écriture, par un refus de l'extraordinaire. En ce dernier sens, présenter les anomalies les plus faibles, les plus répandues, celles-là même que Zola appelle monstruosité mais auxquelles Geoffroy Saint-Hilaire refuse cette dénomination, est donc un moyen de concilier l'extraordinaire et le banal. C'est là un élément de réponse à une interrogation soulevée en introduction de notre étude.

⁴⁴² Le nom mythologique de Hyacinthe renvoie d'ailleurs à des amours homosexuelles ou à des traits féminins et beaux de la statuaire grecque, et non à une monstruosité. Il en va de même de Maxime qui joue, lui, le rôle de Narcisse dans une pièce de théâtre. L'hermaphrodisme fut considéré comme une véritable monstruosité si l'on en croit un numéro d'octobre 1902 du journal satirique *L'Assiette au beurre* qui consacre toute une série d'étude aux « monstres de la société » – exemple cité par Michael CAMILLE dans *Les Gargouilles de Notre-Dame, médiévalisme et monstres de la modernité*, Alma éditeur, 2011, p. 298-299. Le pire monstre du XIX^e siècle n'est d'ailleurs pas le mixte de deux espèces, mais le mixte de deux sexes, rappelle Foucault dans *Les anormaux*, *op. cit.*, p. 58-59.

⁴⁴³ Il nous semble significatif à ce titre que dans *Renée*, l'adaptation de *La Curée* au théâtre, Louise, devenue une jeune Suédoise du nom d'Ellen, ne garde son esprit garçon que par la joie et l'énergie qu'elle met dans sa vie.

⁴⁴⁴ Sur cette question, P. HAMON, *Le personnel du roman*, *op. cit.*, p. 195-196. Il rappelle, p. 191, que la sexualité masculine est d'ailleurs évoquée beaucoup plus allusivement que sa pendante féminine.

L'étude de la naissance et du devenir des monstres biologiques chez Zola laisse ainsi apparaître que la monstruosité naturelle ne dépend pas que d'un milieu extérieur à l'homme. Si celui-ci est jeté dans une nature étrangère, hostile ou grandiose – trois interprétations possibles du monstrueux –, il doit aussi se méfier de lui-même. Car, à tout moment, que ce soit lors de la mise au monde, dans l'enfance ou à l'âge adulte, son corps menace d'évoluer et de devenir au moins hideux, au plus anormal. La monstruosité physique est souffrance ou handicap. Défaillance ou production logique de la nature, elle s'acquiert par maladie ou accident, voire, pire, elle est déjà diffuse dans le sang ou le fœtus et signifie une condamnation inévitable. Toujours elle laisse une impression de malaise, de répulsion à qui observe celui qui en est affublé.

Cette monstruosité entre par ailleurs de plain-pied dans le projet de Zola. L'auteur qui veut tout dire de la réalité expose le corps dans ses affres les plus flagrants et les plus tragiques : le monstre participe de la diversité humaine au même titre que l'homme, la femme, l'adolescent, l'adulte, le racé, le typé, le valide, l'infirmes dont il se démarque cependant par l'intensité des émotions qu'il suscite. L'auteur qui s'attelle aussi à étudier l'ordinaire parvient, au moyen de monstruosité ni rarissimes ni trop évidentes, à dire l'extraordinaire : les monstruosité détaillées, en même temps que vulgarisées, les monstruosité communes auxquelles il est envisageable d'être confronté chaque jour, apparaissent sous sa plume non plus tant comme une curiosité scientifique que comme le maillon d'un système de présentation de la réalité dans ce qu'elle a de plus vrai.

Parce qu'elle est rencontrée par autrui, parce qu'elle ne se cache pas à ses yeux, notons là que jamais l'exposition de ces monstres n'est parfaitement impersonnelle, mais qu'elle passe le plus souvent par un regard ou un jugement, suscitant un *pathos*, tenant autant de la pensée scientifique que du drame voulu par le romancier. Le monstre physiologique zolien n'évolue pas dans une bulle de verre, mais se mêle à la société – même dans cette « cour des miracles » isolée de Lourdes où les malades en nombre côtoient les bien-portants – et le drame naît de cette confrontation. C'est donc sur la perception et le ressenti des personnages face à ces êtres laids, difformes et inquiétants qu'il faut maintenant porter nos considérations.

CHAPITRE III

LES AVEUX DU CORPS MONSTRUEUX LE CORPS COMME RÉCEPTACLE DES ÉMOTIONS

Le corps apparaît donc chez Zola comme un objet fluctuant, fragile, soumis aux aléas de l'existence comme à l'évolution fatale de l'homme qui tend à la dégénérescence. Or, ces affects ne surviennent pas pour eux seuls, mais dans le cadre d'un rapport fondé avant tout sur le sens visuel. Par les problématiques qu'il soulève – celle du même et de l'autre, du double, de l'un et du multiple, du singulier et de l'ordinaire –, le monstre relève de la comparaison, les exemples évoqués jusque-là le montrent assez, et prouvent l'importance de l'observation par ailleurs liée au modèle scientifique dont se réclame l'écriture de l'auteur. Le monstre zolien vivant anonyme en société, ou intégré par elle, ou en frontale opposition, son existence ne prend sens que par rapport à autrui. On rejette le monstre, on a pitié de lui parce qu'il apparaît certes comme une incarnation du danger ou de la douleur, mais surtout parce qu'on se juge en retour non monstre. Le monstre – physique ou moral – nous permet donc de construire notre propre identité d'êtres dits et pensés normaux ou sains en suscitant un *pathos* chez lui comme chez celui qui le regarde. Le verbe grec πάσχω qui en est à la racine indique la souffrance, mais plus encore la passivité de l'action. Par les huées, les injures, l'éloignement, les soins, la bénédiction, on agit sur le monstre, mais celui-ci agit tout autant sur nous, et les deux rapports sont liés.

Au-delà des simples manifestations visibles, il y a les causes et les effets invisibles de la monstruosité, autrement plus complexes. Le corps monstrueux, loin d'être décidément un élément biologique neutre, apparaît comme un réceptacle d'émotions et de sentiments. Il

emmagine les réactions bienveillantes ou hostiles d'observateurs fictifs ou narratifs, ce qui contribue arbitrairement à le forger. « Vénus des lavoirs en marge des canons esthétiques »⁴⁴⁵, on perçoit par exemple le handicap de Gervaise comme une grâce, alors même que d'autres boiteux ou d'autres infirmes sont considérés avec effroi.

À l'inverse, le monstre renvoie aussi l'autre à lui-même et peut faire de lui un monstre à son tour. Le monstrueux résultant d'un jugement renseigne sur celui qui émet ce jugement et se fait révélateur de ce qui se cache au plus profond de tout un chacun. Le juge Grandmorin se trompe sur Cabuche parce que son physique est celui d'une bête, erreur qui le transforme en un monstre froid plus pernicieux encore. C'est ce rapport de comparaison et cette propension à juger et à réagir face aux corps monstrueux qu'il s'agit maintenant d'étudier dans l'œuvre de Zola en montrant d'abord que le corps physique monstrueux peut être signe psychologique de son propriétaire, mais aussi de celui qui le regarde, le soigne ou l'accable, avant de voir que la physiognomonie, à la fois révélatrice du monstre caché dans la société et de celui qui cherche à le débusquer, est la discipline même au carrefour de ces deux phénomènes.

A) Le monstre face à sa monstruosité.

Le monstre physique – que sa monstruosité soit pleinement apparente ou seulement présente dans ses gènes – est un être d'émotion. Il réagit, ressent de la joie, de l'amour, de la honte, de la peine, de la souffrance – preuve, s'il en est, de son humanité. « Je ne suis pas un animal ! Je suis un être humain ! Je suis un homme... », hurle John Merrick dans le film de David Lynch⁴⁴⁶. Loin de vouloir sérier tous les sentiments imaginables, il s'agit plutôt ici d'analyser le ressenti des monstres face à leur propre monstruosité ou à une autre similaire. Car Zola non seulement interroge et expose les monstruosité physiques, mais aussi les affects qu'elles suscitent chez ceux qui les possèdent. Comment vit-on le fait d'être affublé d'une difformité, d'une laideur hideuse ou d'une dégénérescence héréditaire ?

Le corps physique n'est pas monstrueux sans une certaine introspection de soi. Corps réservoir, il s'accorde souvent avec le psychique du personnage, qu'il l'explique ou en soit la conséquence⁴⁴⁷. Il n'est pas nécessaire que ce personnage soit, comme en physiognomonie, un

⁴⁴⁵ Véronique CNOCKAERT, « Présentation » de Zola, *explorateur des marges*, dir. Véronique Cnockaert, Études françaises, vol. 39, n°2, 2003, p. 8.

⁴⁴⁶ David LYNCH, *The Elephant Man (L'Homme-Éléphant)*, Brookfilms production, version française, 1980, 101'

⁴⁴⁷ Par exemple, Madame Chanteau enfle à mesure qu'elle engrange sa haine envers Pauline. Plus généralement, l'auteur lui-même en fait un principe en liant physique et psychique et en prétendant faire une psychologie

criminel ou plus généralement un être malveillant écrasé de vices. Il n'est pas nécessaire non plus qu'il y ait forcément une concomitance héréditaire de dégénérescence physique et psychologique. Il est plutôt question ici de la présence ou de l'absence de troubles psychologiques face à la monstruosité physique, que ces troubles résultent de la névrose ou du simple état d'âme. Le physique provoque ou révèle un détraquement interne, à moins que ce détraquement ne soit significativement surmonté par les individus.

Cependant, une telle autoanalyse ne concerne pas tous les grands monstres zoliens. La narration, cantonnée à la seule focalisation externe, prive parfois le lecteur de tout examen intérieur de la psychologie des personnages. Ainsi, on ne sait ce que pense Élise Rouquet de son loup ; on ne sait ce que pensent les enfants Charles Rougon, Louiset Coupeau, Alzire Maheu de leur difformité ou de leur mal ; ainsi Victor, Jeanlin, Lapoulle au moment de leurs crimes demeurent pour nous profondément opaques et difficiles à cerner⁴⁴⁸.

1) *Souffrance psychique et choc traumatique.*

Le premier ressenti des personnages face à leur monstruosité réside dans la douleur. Ils souffrent physiquement, mais surtout moralement de l'état physique qui est le leur. On le devine aisément, à leurs paroles ou à leurs attitudes. Camille Duvillard souffre de sa laideur difforme à côté de sa mère, Monsieur Chanteau se désole de la goutte qui l'ankylose et le rend passif aux événements, Madame Raquin souffre de sa paralysie une fois qu'elle a appris la vérité sur la mort de Camille. Même dans le cas d'Élise Rouquet qui demeure pourtant énigmatique, vu le peu de renseignements que l'on a sur elle, le fait de la voir se cacher sous un châle dans le train qui roule vers Lourdes est indice de la honte qu'elle éprouve de son état. Rien de plus normal à ces ressentis, et il n'y a là aucune trace d'une quelconque névrose.

Marie de Guersaint offre, dans *Lourdes*, un exemple autrement intéressant parce qu'il repose sur l'antithèse pénible de voir une belle jeune fille de vingt ans clouée dans une caisse aux allures de cercueil et parce que la névrose est à l'origine même de son physique. Sa souffrance se fait morne, mélancolique, lentement mortelle : « elle, si débordante de vie autrefois, toujours à remuer et à rire, se mourait là d'inaction et d'immobilité » (*L*, p. 42). Le lecteur comprend l'émotion de la jeune femme grâce au témoignage affligé de Pierre qui l'a assistée dès l'apparition de son mal. C'est par une autre situation antithétique, celle entre le

scientifique en complément de la physiologie (*RE*, p. 331). Il n'y a pas de raison de ne pas appliquer son propos aux physiques monstres.

⁴⁴⁸ Ces trois exemples renvoient à la deuxième partie de notre thèse où les figures du meurtrier et du sauvage seront abordées.

début et la fin du roman, qu'il pénètre vraiment les pensées de Marie : elle qui manifestait une lassitude de vivre rayonne de joie une fois guérie (*Ibid.*, p. 276 et sq.) ; elle se sent libérée, légère, si bien que l'on comprend à rebours que son mal pesait sur sa jeunesse et l'emprisonnait en l'empêchant de vivre normalement ses vingt ans.

Mais surtout l'histoire de Marie montre que sa paralysie a été déclenchée en même temps qu'une crise mentale liée à l'hystérie. Plus précisément son physique apparaît comme le résultat d'une maladie des ovaires d'un côté et de l'autre comme la concrétisation d'un traumatisme psychologique. Deux chocs en effet marquent sa jeunesse : une chute de cheval, cause de la pathologie, et l'épreuve de la disparition de sa mère. Dès lors, sa souffrance physique est originellement liée, comme l'envers et l'endroit d'un même mal, à une souffrance morale. Marie ne vit sa monstruosité physique qu'en raison de son traumatisme psychologique. Il est par conséquent logique que ce soit une décision d'ordre psychique, la croyance en la foi qui guérit, qui l'amène à retrouver l'usage de ses jambes.

Plus largement, de même que la blessure physique au moment de la conception de l'enfant avait une influence sur la formation du fœtus, de même un choc moral a souvent rapport avec un corps monstrueux. Si le monstre traumatise celui qui le regarde, le traumatisme peut aussi être celui du monstre. Pire, il peut faire en sorte qu'on se voit comme tel. Madame Raquin, devenue chose (*TR*, p. 131), sent vraiment toute la monstruosité de son impotence une fois choquée d'apprendre la vérité sur la mort de Camille – vérité d'ailleurs dévoilée du fait d'un autre traumatisme, celui des assassins, pris dans des remords d'hallucinés. Autrement dit, dans le cas de Marie, c'est plutôt le désordre psychique qui se manifeste sous la forme d'un trouble organique monstrueux ; dans celui de Madame Raquin, c'est plutôt le trouble organique, la paralysie, qui accompagne et aggrave l'émoi ressenti en apprenant la vérité. Madame Raquin prend conscience subitement de la tragédie de son état. C'est significativement une fois qu'elle a reçu la secousse de la révélation qu'elle va essayer de sortir de sa paralysie, chose qu'elle n'avait pas tentée avant s'enfonçant progressivement dans l'immobilisme (*Ibid.*, p. 146 et sq.).

Or, Madame Raquin n'est pas la seule à souffrir de la prise de conscience de sa monstruosité. Nombreux reconnaissent le mal qui les opprime, d'autres au contraire hésitent, s'y refusent, pris dans des alternances d'aveuglement et de lucidité.

2) *Lucidité et folie du monstre.*

De fait, les personnages monstrueux peuvent montrer une grande lucidité sur leur physique comme sur le sort qui les attend. Ces êtres qui souffrent moralement, s'ils souffrent, c'est parce qu'ils ont conscience de la santé dégradée ou de la hideur de leur corps. C'est le cas par exemple du petit Gustave Vigneron, pressentant le drame financier qui se joue autour de lui⁴⁴⁹ et résigné à sa mort prochaine dans *Lourdes*, dans le regard duquel son père découvre « un regard d'homme très vieux, très savant en toutes matières, qui connaissait les abominations de la vie pour les avoir souffertes » (*L*, p. 272). Mieux même, le monstre, parce qu'il est confronté à la souffrance parfois depuis sa venue au monde, porte un regard plus aiguisé, plus fin sur le monde qui l'entoure. Sa place à part dans l'ordre naturel lui confère une supériorité. Là encore c'est ce qui glace le père de Gustave, incapable d'un tel regard :

« il se rappelait, dès le berceau, les yeux du petit malade fixés sur les siens, ces yeux que la souffrance rendait si aigus, qu'elle douait sans doute d'une force de divination extraordinaire, fouillant les pensées inconscientes dans l'obscurité des crânes » (*Id.*).

Les mots importants sont ici ceux de « douer » et de « divination ». L'un et l'autre, rappelons-le, renvoient dans leur définition à l'action de Dieu ou d'une force supérieure, l'un désignant une gratification, un avantage donné, l'autre un lien de connaissance avec le monde supra-humain. Par cette simple mention, le monstre réaliste rejoint une fois de plus la tradition tératologique en ce que favorisé par une force suprême, il voit et montre ce que les autres sont incapables de voir. À ceci près qu'en régime naturaliste, ce n'est pas Dieu qui est clairement convoqué, mais la seule maladie. C'est la seule maladie qui rend le monstre à part, c'est la seule maladie qui le démarque des hommes. Par elle, le monstre est à la fois signe et décrypteur des vérités cachées, et le père de Gustave prend tout à coup conscience, à lire le regard de son fils, de sa fin prochaine et de sa solitude après sa mort.

« Plonger dans les yeux du fils revient pour le père à subir une autoscopie, dans laquelle sont révélés et reflétés ses désirs inavouables. Par sa maladie, qui lui confère un don de voyance, l'enfant a accès à l'inconscient de l'autre et lui renvoie, comme dans un miroir, une image vraie de

⁴⁴⁹ Ses parents rêvent que Madame Chaise meurt avant lui afin d'hériter de cinq cent mille francs.

lui-même. Ainsi, si elle donne accès à une autre conscience, l'extralucidité du fils engendre également la lucidité du père, qui est lui aussi capable de lire dans le regard. »⁴⁵⁰

Ici Gustave et son père se taisent, tout passe dans leurs yeux. Ces yeux sont ailleurs amenés à jouer un semblable rôle chez d'autres personnages, et il est intéressant de noter que ces derniers sont toujours présentés en une focalisation externe – signe que le regard est le seul indice donné à lire et qu'une part de mystère doit leur être conservée. À vrai dire, Gustave n'est qu'un exemple parmi d'autres. Les monstres portent toujours un regard lucide sur le monde qui les entoure, pas seulement sur eux-mêmes ; tel est souvent le cas des enfants. Mis en contraste avec les adultes, ces rejetons dont nul ne veut ou dont nul ne s'occupe vraiment font preuve d'une grande acuité, alourdie d'un silence éloquent, quand il s'agit d'interpréter ce qu'ils observent dans leur milieu⁴⁵¹. Mieux, leur regard ne se contente pas d'observer ; il juge aussi. Les enfants deviennent des censeurs muets, forts de leur innocence et de leur martyr face à des adultes incapables de les sauver, du moins de les soulager, et dont la parole et les actions sont par contrecoup décrédibilisées, voire franchement condamnables. Ces enfants jouent un rôle important dans le spectacle naturaliste. Ils confirment la décadence physique et morale de l'être humain à tous les niveaux. Ainsi Alzire Maheu, esprit précoce dans un corps de bossue, observe, toujours en silence, le monde de pauvreté et de famine qui l'entoure et se rend compte de la monstruosité qui accable les mineurs. Ailleurs le romancier, avec une ironie mordante, se plaît à orchestrer un vacarme où le faible d'esprit, le fou, celui qu'on soupçonnerait le moins de lucidité, apparaît comme le seul perspicace et honnête à dire cette vérité blessante que les autres refusent de dire haut. Ainsi de Saturnin sur sa famille qui le persécute⁴⁵² et particulièrement sur sa mère ; à propos d'une dispute anodine éclatant au dîner entre les deux, l'auteur prend soin de préciser : « il ne respectait pas sa mère, la traitait carrément de grosse menteuse et de mauvaise gale, avec la clairvoyance des fous qui pensent tout haut » (*PB*, p. 45).

Avec ces enfants, l'on voit déjà s'amorcer le retournement qui voudra, plus loin dans notre étude, et cette fois-ci en termes de morale, que le monstre ne soit pas forcément celui

⁴⁵⁰ Sophie MÉNARD, *Émile Zola et les aveux du corps. Les savoirs du roman naturaliste*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2014, p. 368.

⁴⁵¹ Cela vaut en réalité pour tous les enfants si l'on songe à la petite Lalie qui regarde son père assommer sa mère, à la petite Nana voyant son père rouler dans son vomit et sa mère rejoindre Lantier, à la petite Jeanne consciente de la liaison de sa mère, aux enfants de Buteau qui assistent au meurtre du père Fouan ou à Charlot qui assiste à celui de Goliath. Le fait qu'il s'agisse dans notre propos d'enfants monstrueux ne fait que renforcer ce phénomène ; de même le fait que certains soient proches d'un comportement bestial, l'animal pouvant, à l'instar du chat François, assumer un rôle de témoin et de juge.

⁴⁵² Sauf sur sa sœur Berthe qui l'exploite tout autant que les autres. L'affection de Saturnin envers elle l'empêche d'être clairvoyant à son sujet.

que l'on croit : plus exactement, le monstre se dissocie du monstrueux. Il est celui que l'on regarde, mais en même temps il est l'un des seuls capables de porter un regard intelligent sur autrui. Songeons à la visite des bourgeois dans le coron – véritable spectacle social pour eux – qui s'extasient sur Alzire comme sur une jolie ménagère pitoyable avec son petit torchon symbole de sa dévotion filiale. Ils ne voient pas que c'est cette même Alzire qu'ils prennent pour une énième curiosité qui a justement un regard infiniment moins bête qu'eux et que la lucidité de son regard les renverse du piédestal où ils croient s'être élevés à jamais. L'enfant monstre a beau être monstrueux par son physique ; s'il peut renvoyer comme un miroir le regard lourd de jugement que l'on porte sur lui, s'il peut le faire avec dignité mais même avec intelligence et pénétration, il n'est plus tout à fait monstrueux au regard de son esprit. Ce sont ceux qui se tiennent en face de lui qui le deviennent.

Pour être tout à fait exact, il faut préciser que d'autres cependant ne portent pas un regard aussi pénétrant sur leur condition ou leur entourage. C'est le fait de deux personnages notamment – qui s'avèrent être, eux, des adultes : Sarteur dans *Le Docteur Pascal* et Jacques dans *La Bête humaine*. Comme on le reverra avec la physiognomonie, le physique de l'un et de l'autre porte des traces de leurs tendances homicides. Mais ce qu'il est intéressant d'étudier, c'est le décryptage qu'ils ont ou de leur corps ou de leurs pulsions les plus obscures et leurs hésitations à en tirer des conclusions. Parce qu'ils se croient tantôt atteints d'un mal tantôt guéris, ils se pensent tour à tour monstrueux et sains et ont peur d'eux-mêmes. Jacques a ainsi peur de ses mains qui, si elles ne sont pas difformes ou laides, sont celles-là même du crime et semblent vivre indépendamment de lui (*BH*, p. 168)⁴⁵³ ; Sarteur, quant à lui, est terrifié par ses accès de folie et, après l'échec de Pascal à le soigner, gardant assez de lucidité pour lutter encore, préfère se pendre, changeant ainsi son besoin de meurtre en suicide.

Or, si le chapelier met fin à ses jours, si Jacques meurt à la fin de son roman, c'est aussi parce que parfois, tiraillé entre une fausse confiance en son corps et une lucidité trop dure à supporter, le monstre vit en une impasse, comme enfermé en lui-même, et ce malgré ses évasions et sorties – des Tulettes ou le long de la ligne Le Havre-Paris. Rejoignant les conclusions de Muriel Louâpre sur l'importance de la clôture dans *La Bête humaine*⁴⁵⁴, il est comme emprisonné face à sa propre monstruosité. Son aveuglement – volontaire ou encouragé par une médecine balbutiante – est comme l'oubli, la libération potentielle de cet enfermement. Significativement au moment où Jacques se croit guéri parce que par deux fois

⁴⁵³ Laurent, dans *Thérèse Raquin*, avait déjà la même pensée quand il repeignait chaque fois le visage de Camille.

⁴⁵⁴ Muriel LOUÂPRE, « Lignes de fuite. *La Bête humaine* évadée du naturalisme », *Romantisme*, n°126, 2004, p.65-79.

il n'a pas ressenti le besoin de tuer sa nouvelle maîtresse Philomène, heureux de n'être plus qu'un homme comme les autres, Pecqueux lui dit d'ouvrir l'œil avant de le pousser vers la mort.

3) *Le paradoxal bonheur des monstres zoliens.*

À l'inverse, le physique d'autres personnages suscite non plus de la souffrance ou une lucidité amère, mais un paradoxal bonheur – ce que déjà les exemples de Jacques Lantier et de Sarteur se croyant guéris tendaient à montrer. Reprenons le cas de Madame Raquin. Avant d'apprendre la vérité sur la mort de Camille et d'être secouée par elle, la vieille mère se complaît à sa paralysie parce qu'elle y voit une fin douce au milieu des siens :

« elle acceptait son état sans révolte ; la vie paisible et retirée qu'elle avait toujours menée, les douceurs de son tempérament lui empêchaient de sentir trop rudement les souffrances du mutisme et de l'immobilité » (*TR*, p. 142).

Madame Raquin se chosifie, ne s'exprime plus que par les yeux et s'en trouve heureuse parce qu'elle y voit l'aboutissement logique et désiré de la vie tranquille qu'elle a menée jusque-là⁴⁵⁵. Son bonheur gomme même la monstruosité de son corps ankylosé, toujours selon le principe d'un accord entre physiologie et psychologie : ses lèvres tordues et inertes, ses chairs molles et grimaçantes s'effacent devant les tendresses adorables de ses regards « beaux d'une beauté céleste ». La vérité révélée rompra cet équilibre entre les yeux et le reste du corps, faisant oublier les premiers au profit du physique monstrueux.

L'exemple de Madame Raquin, entourée des siens et soignée comme il se doit, montre que le monstre peut être bienheureux et que son bonheur tend à gommer sa monstruosité. C'est particulièrement net pour des personnages dont on a souligné qu'ils se situaient à la limite du monstrueux. C'est le cas de Marjolin dont on a vu qu'il devait à l'origine hériter du Quasimodo hugolien et dont le bonheur, rejoignant cette fois-ci la rêverie que sont heureux les

⁴⁵⁵ Le bonheur paradoxal de l'immobilisme, de la fuite dans la matière et de la réification est un leitmotiv zolien. On en trouve divers exemples comme dans « La Mort d'Olivier Bécaille » où le personnage éponyme se fait les réflexions suivantes : « Rêver de la vie dans la mort, tel avait toujours été mon espoir », « Oh ! dormir comme les pierres, rentrer dans l'argile, n'être plus » ; dans *La Faute de l'abbé Mouret* où Serge rêve d'être une pierre blanche ; dans *Germinal* où Hennebeau songe que « le seul bien était de ne pas être et, si l'on était d'être l'arbre, d'être la pierre, moins encore, le grain de sable, qui ne peut saigner sous le talon des passants » (*G*, p. 453) ; dans le drame lyrique *Lazare* enfin où Lazare regrette d'avoir été ramené à la vie : « si vous saviez comme cela était bon, de ne plus être, de dormir dans le néant de tout ! » avant de retrouver précisément la solitude de la pierre, une fois son tombeau refermé... É. ZOLA, « La Mort d'Olivier Bécaille », *Naïs Micoulin*, *O. C.*, XII, p. 607 et 618 ; *Lazare*, *O. C.*, XV, p. 591.

pauvres d'esprit, confine au crétinisme ; c'est le cas du manchot L'homme marié, père de famille, chez qui l'on sent une certaine fierté à être aussi habile de son seul bras, au comble du bonheur – signe d'une sensibilité délicate – quand on lui confie la direction d'un petit orchestre. Chez eux, ce qui ferait la monstruosité d'autres personnages – l'invalidité ou l'abêtissement – est dépassé ; on ne les perçoit plus comme des monstres car leur physique, où se résument de seules traces de monstruosité primitive, a été adouci, mais surtout parce qu'ils sont acceptés par la société qu'ils ne dérangent plus et qu'ils vivent une vie où la joie et les honneurs ont leur place.

B) La nature effroyable et pathétique : les réactions face au corps monstrueux.

Si le monstre éprouve à se considérer lui-même des sentiments aussi divers, il est évident que Zola ne pouvait pas ne pas les répercuter dans ses rapports avec autrui. Mais là où la souffrance et le bonheur, où tout sentiment montrait que sous l'apparence, même la plus difforme, il y a un être humain comme n'importe quel autre, le regard que les autres personnages portent sur le monstre physique va cette fois-ci décider de faire de ces derniers non plus tant des êtres normaux que des parangons de sainteté ou des aperçus d'ignominie. Il s'opère en effet au XIX^e siècle un changement majeur de réception du spectacle de la monstruosité, passant peu à peu des cruautés anciennes à un sentiment de sensibilité et de compassion. Le monstre physique est un être qui souffre, là est la grande découverte, et la manière dont on l'accueille conditionne définitivement l'image bonne ou mauvaise que l'on donne de soi⁴⁵⁶. Plus précisément, la littérature du XIX^e siècle se fait le reflet de cette époque charnière, et tantôt le monstre y effraie ou fait rire, tantôt il suscite la sympathie dans une reconnaissance progressive de son caractère humain – horriblement humain. C'est dans ce renversement surtout que la physiologie des corps poursuivie par le roman naturaliste sert son entreprise de psychologie scientifique, et il nous faudra étudier tour à tour les moments où, chez Zola, le monstre terrifie, fend le cœur ou rend hilare.

1) Terreur et rejet du monstre : la violence du regard.

Le corps monstrueux continue de faire peur, encore et toujours. La terreur qu'il suscite est élémentaire ; elle a quelque chose d'enfantin. Ainsi platement de Bourras dont la face à la

⁴⁵⁶ J.-J. COURTINE, « Le désenchantement des monstres », *op. cit.*, p. 16-27.

crinière de vieux lion, le nez crochu, les yeux perçants et les touffes raides des sourcils agissent sur l'imaginaire des plus jeunes si bien que « les mères du quartier terrifiaient leurs marmots en menaçant de l'envoyer chercher, comme on envoie chercher les gendarmes » (*BD*, p. 405) ; plus mystérieusement de l'Homme noir de *Germinal* dont le portrait se perd dans les légendes des mineurs mais que l'on imagine comme une sorte d'ogre au visage de trépassé et qui horrifie Catherine (*G*, p. 273 et 544) ; plus finement de Madame Raquin dont la paralysie muette pétrifie ses « enfants », les assassins de son fils, car elle les laisse seuls face à leurs remords et prolonge leurs cauchemars (*TR*, p. 131).

Mais surtout, on a souligné l'importance du regard. Il est depuis toujours un signe corporel privilégié du monstre, et Zola suit très souvent la tradition de conférer au personnage monstrueux un regard luisant, étrange ou animal. Le regard est aussi, en son sens figuré, signe de ce que l'on fait du monstre, de la place où on le tient, du statut qu'on lui donne comme objet de honte ou d'effroi. Deux situations se font jour, loin des yeux ou sous les yeux des personnages : d'un côté il y a terreur *du* regard porté sur le monstre que l'on cache par honte, que l'on éloigne des autres si bien que l'on atténue la monstruosité de l'individu concerné ; de l'autre, il y a terreur *par* le regard porté sur le monstre que l'on désigne brutalement, que l'on pointe du doigt par goût du frisson à tel point que c'est ce regard d'autrui qui façonne la monstruosité du personnage. Le meilleur exemple en est sans doute le monstre résultant de la folie ou de la déficience mentale⁴⁵⁷.

Deux cas suffiront à en prouver la validité : ceux de Saturnin dans *Pot-Bouille* et de François Mouret dans *La Conquête de Plassans*. En effet, Saturnin est « un grand garçon de vingt-cinq ans, dégingandé, aux yeux étranges, resté enfant à la suite d'une fièvre cérébrale » et qui terrifie la maison de ses accès de fureur brusques (*PB*, p. 42)⁴⁵⁸. Il est décrété, dès le début du roman, le membre honteux de la famille Jossierand. Sa présence gêne et fait rougir, surtout sa mère qu'il supporte moyennement⁴⁵⁹.

⁴⁵⁷ Cela ne saurait signifier que tous les fous sont monstrueux chez Zola. L'exemple de Tante Dide montre au contraire toutes les nuances qu'on peut leur apporter. Si Silvère conçoit devant ses crises terreur et pitié, s'il la voit comme « une créature extraordinaire », elle reste profondément humaine et douce si bien que ni son physique ni son caractère ne suffisent pour susciter un malaise et la qualifier de monstrueuse (*FR*, p. 127). Semblablement, Coupeau, à la fin de *L'Assommoir*, toute sauvage qu'est sa folie, n'en est pas pour autant clairement monstrueux (B). Naomi Schor le rapproche justement de tante Dide dans son article « Sainte-Anne : capitale du délire », *CN*, n° 52, 1978 p. 106.

⁴⁵⁸ La particularité du regard, seul signe physique distinctif, est déjà soulignée. Les yeux sont un indice qui rejoint la physiognomonie. Ainsi, dans *Le Docteur Pascal*, Sarteur, le fou meurtrier, présente, quant à lui, un visage asymétrique correspondant *a priori* aux théories lombrosiennes. Mais rien n'est dit de ses yeux alors même qu'ils sont la particularité d'un autre assassin, Jacques Lantier, dans *La Bête humaine*.

⁴⁵⁹ L'antagonisme entre Saturnin et sa mère prend source dans une première hésitation de Zola qui ne savait s'il devait faire du personnage un fou ou bien un jeune ambitieux « très mal avec sa mère parce que tout [*sic*] deux sont des volontés qui se heurtent ». É. ZOLA, *Dossier préparatoire de Pot-Bouille*, *op. cit.*, f°242r.

« Ce pauvre être exaspérait sa mère, qui avait peur et honte de lui ; elle ne savait comment s'en débarrasser, n'osait par amour propre en faire un ouvrier, après l'avoir sacrifié à ses sœurs, en le retirant d'un pensionnat où son intelligence endormie s'éveillait trop lentement ; et, depuis des années qu'il se traînait à la maison, inutile et borné, c'était pour elle de continuelles transes, lorsqu'elle devait le produire en société. Son orgueil saignait. » (*Ibid.*, p. 45)

Saturnin, sujet de scandale, n'est pas appelé monstre. Mais peur et honte sont ici les deux maîtres-mots qui expliquent que l'on cache ce fils indésirable aux regards de la société en le cloisonnant chez soi, puis aux intimes mêmes de la famille en l'enfermant à l'asile ; peut-être est-ce d'ailleurs cet exil du personnage qui empêche de l'appeler monstre.

« Le soir de ce jour, un fiacre vint chercher Saturnin. Sa mère avait déclaré qu'il était trop dangereux de le garder pour la cérémonie ; on ne pouvait lâcher, au milieu d'une noce, un fou qui parlait d'embrocher le monde ; et M. Josserand, le cœur crevé, avait dû demander l'admission du pauvre être à l'asile des Moulineaux, chez le docteur Cassagne. » (*Ibid.*, p. 109)

Saturnin est emmené au crépuscule, montant dans le fiacre qui stationne sous le porche de l'immeuble. On choisit d'éloigner le fou des regards à une heure et dans un lieu obscurs, le monstre est bel et bien passé sous silence dans l'espoir qu'on l'enferme, puis qu'on l'oublie. Mais en procédant ainsi, on exagère sa folie. Les médecins finissent par le décréter insuffisamment fou et soupçonnent la spoliation dont il est la victime (*Ibid.*, p. 167). Là est le retournement : du fou que l'on voulait soustraire au regard et jeter dans l'ombre d'une cellule, lumière est faite sur la dureté de ses proches. Si le père qui pleurait au moment d'envoyer son fils à l'asile est peu touché, c'est sa mère, Madame Josserand, celle-là même qui en a eu l'idée, qui gagne en infamie en devenant à son tour un monstre d'orgueil et d'hypocrisie. Là était le propos de Zola qui se garde bien de dire que Saturnin est tout à fait sain ou de lui faire avoir une scène d'explication avec sa mère à son retour. Bien au contraire le jeune homme rentre des Moulineaux comme d'une promenade aux Tuileries. L'hypocrisie a été démasquée, le fou en a été le signe, cela suffit.

La violence à l'égard du fou se fait plus brutale encore contre François Mouret dans *La Conquête de Plassans*. De fait, avant d'être exilé aux Tulettes, Mouret n'est pas caché mais bel et bien montré, pointé du doigt en place publique. Ce sont les autres, ses concitoyens, qui en font un monstre physique avant qu'il ne le soit véritablement. La monstruosité dont on l'accable est d'abord morale, puisqu'on l'accuse de battre sa femme et de se comporter trop

bizarrement⁴⁶⁰, avant qu'on ne cherche des aveux physiques – par besoin de différencier le monstre et d'écartier un homme somme toute semblable aux autres. Ces aveux physiques, ce ne peuvent être derechef que ses yeux⁴⁶¹ car Mouret est un monstre caché dans la communauté des gens normaux, un étranger du dedans, qu'aucun signe flagrant et infaillible ne peut distinguer des autres. Dès lors, il a de vilains yeux selon les ménagères de Plassans (*CP*, p. 166), des yeux jaunes et la mine sournoise selon Olympe Trouche (*Ibid.*, p. 169), des yeux tout à l'envers qui inquiètent le gardien de l'asile Alexandre (*Ibid.*, p. 210), des yeux de bête furieuse quand il est devenu définitivement fou et qu'il incendie sa maison⁴⁶².

Ce n'est plus la honte, mais une prétendue menace qui prédomine – menace qu'il faut éliminer de manière implacable. La société a peur, mais cette peur qu'elle fantasme de toute pièce sert paradoxalement à la rassurer. Symptôme d'un monde où l'on veut confirmer sa normalité, on construit le fou Mouret pour mieux l'éliminer. Tous contre un. *La Conquête de Plassans* apparaît ainsi comme un roman de la surveillance, du regard – le roman où le regard façonne plus que jamais le monstre. Car les yeux de Mouret ne traduisent réellement sa folie qu'après que les autres l'ont regardé comme tel. Non seulement sa vue devient l'aveu de la monstruosité finale du pauvre homme, mais elle est surtout, et ce dès le début de son harcèlement, l'aveu d'un groupe tout entier qui se répand de ses mille bouches, de ses mille oreilles, de ses mille yeux en commérages et diffamations abjects. La violence du gardien pour maîtriser le bourgeois déchu n'est que la concrétisation d'une vision fautive de la société ; celle du fou pour incendier sa maison n'est que la réaction paniquée, mais logique de l'homme qu'on a ravalé au rang d'animal, car le regard ne constate plus seulement la monstruosité, il la crée.

2) Pitié et soulagement : le geste d'apaisement.

Une attitude opposée est la compassion pour le monstre, concrétisée dans les soins qu'on veut lui apporter. Une fois encore, les personnages de deux romans zoliens seront ici convoqués : ceux de *La Joie de vivre* et de *Lourdes* – tous deux romans centrés sur la souffrance, physique notamment. Cette pitié peut relever de personnages isolés : ainsi de Pauline Quenu conçue comme acceptant et soulageant la misère de tous. Mais elle peut aussi

⁴⁶⁰ L'accusation de monstre à l'égard de Mouret est prononcée tour à tour par trois femmes avant de se répandre dans tout Plassans : Marthe son épouse, Rose sa cuisinière et Félicité sa belle-mère (*CP*, p. 158, 160 et 164).

⁴⁶¹ Ces yeux sont encore le seul indice de sa monstruosité prétendue, puis acquise par la force des choses, et Marthe, quand elle vient lui rendre visite à l'asile, lui trouve toujours cet aspect propre de bourgeois satisfait (*Ibid.*, p. 209).

⁴⁶² *Ibid.*, p. 220 où ses yeux rougissent en même temps qu'une légère écume paraît au coin de ses lèvres.

relever de deux figures sociales antithétiques et complémentaires l'une de l'autre : le médecin et le prêtre. Dans tous les cas, elle s'exprime moins dans le regard porté sur le monstre que dans le contact que l'on a avec lui ; face au monstre que des lois physiques déviées tourmentent, le geste apaise, calme et peut-être guérit.

Dans *La Joie de vivre*, Pauline apparaît comme une créature dévouée au soulagement de la souffrance. En précisant d'emblée qu'elle n'a aucun sacerdoce, aucune vocation ni sacrée ni profane, qu'elle n'est pas une professionnelle de la santé, qu'elle est étrangère à la famille et au pays où elle entre un jour parce qu'elle est devenue orpheline, il faut analyser les rapports qu'elle entretient avec les monstruosité physiologiques qui se déclarent autour d'elle. Ces dernières sont nombreuses, si l'on songe à toutes celles qui accompagnent le portrait des habitants de Bonneville⁴⁶³. Mais de manière plus détaillée, Pauline est, au cours du roman, confrontée à deux difformités majeures : celle fulgurante de l'hydropisie de sa tante qu'elle soigne malgré les accusations et les attaques injustes de celle-ci envers elle ; celle inexorable de la goutte de son oncle paralytique qu'elle soulage avec une persévérance peu commune. Face à ces malades, c'est une bonté immense qui caractérise Pauline, et ce dès la fiche du personnage, imaginée par l'auteur pour faire preuve d'une abnégation admirable face à ces deux corps hideux que la souffrance seule fait vivre.

Comment cette bonté se manifeste-t-elle ? Il est pratique, pour y répondre, de distinguer la fin brusque de sa tante du mal progressif de son oncle. Face à l'invasion lente de ce dernier, Pauline est en effet douceur et patience. Elle est d'abord la seule que Chanteau tolère auprès d'elle lors de ses crises, ce qui témoigne d'une grande délicatesse envers lui qui souffre atrocement à chaque mouvement qu'on lui fait faire. Elle est aussi la seule qui veut rester près du malade (*JV*, p. 41)⁴⁶⁴ ; mieux, Véronique affirme qu'il n'y a que les saintes pour ne pas se dégoûter d'une pareille besogne (*Ibid.* p. 108). Tandis que Chanteau est « obstiné dans la douleur » (*Ibid.*, p. 234), le soutien que Pauline lui apporte assure de sa ténacité. Face à la monstruosité de l'homme qui se pétrifie lentement, Pauline symbolise la vie qui coule goutte à goutte dans les veines et résiste inlassablement à la morbidité qui la menace, quitte à vivre avec elle. « En somme, Pauline est la bonté, la patience qui combat la douleur », écrivait Zola dans la fiche du personnage⁴⁶⁵.

⁴⁶³ Ainsi, par exemple, la petite Tourmal dont Pauline s'occupe présente une taille de naine et ressemble « aux enfants phénomènes qu'on désosse pour les culbutes des cirques » (*JV*, p. 152). Pauline fait preuve d'une semblable patience, d'une semblable douceur, d'un semblable sacrifice envers les habitants de Bonneville qu'envers ses proches.

⁴⁶⁴ Lazare et sa mère, eux, s'en vont.

⁴⁶⁵ É. ZOLA, *Dossier préparatoire de La Joie de vivre*, *op. cit.*, f°229r.

En présence de sa tante en revanche, Pauline entre en un contact brutal avec les plaies les plus vives. Sa patience, faute de s'allonger dans le temps, gagne en intensité. De fait, l'hydropisie de Madame Chanteau ne dure pas, mais Pauline reste la seule à l'assister en faisant, cette fois-ci, preuve d'un dévouement autrement plus grand. Tandis que les jambes de la malade enflent démesurément, Pauline la soigne et, alors que Lazare, incapable de rien faire autre, détourne les yeux pour mieux regarder l'instant d'après, sa cousine, elle, frictionne les membres monstrueux (*JV*, p. 123). Elle brave ici le contact direct avec la monstruosité, toute de souillure, et montre l'étendue de son humilité, se mettant plus basse physiquement que la malade et acceptant de secourir celle-là même qui a entravé son union avec Lazare. Pauline est celle qui non seulement compose avec les dégénérescences du corps, mais symboliquement aussi les embrasse.

À l'aune de ces deux exemples, relisons deux phrases de la fiche du personnage où Zola écrivait à son propos : « allant droit devant elle, et aimant le sacrifice. Une nature de garde-malade et de consolatrice »⁴⁶⁶. Il ne s'agit pas tant dans ces dernières expressions de deux doublons que de deux traits de caractère différents en ce que le garde-malade est proche du soignant, en tout cas de l'observateur médical, tandis que l'action de la consolatrice confine à soulager et à souffrir avec. Autrement dit, Pauline est à mi-chemin entre le médecin et le prêtre⁴⁶⁷. Elle soigne avec la médecine, mais allège le mal avec bonté ; elle est pleine de vigueur, va de l'avant comme le médecin, mais se sacrifie et offre son existence comme une sainte. Quand Lazare lui demande, à propos des habitants de Bonneville, « comment peux-tu aimer ces monstres ? », elle répond de cette manière « c'est que je les aime pour eux et non pour moi. [...] Soulager pour soulager, n'est-ce donc rien ? » (*JV*, p. 154)⁴⁶⁸

Parallèlement, le personnage de Pauline ne se construit, ne se révèle dans son essence que grâce à la monstruosité des autres ; ce sont les maladies les plus lourdes, celles-là mêmes qui déforment les corps, auxquelles elle doit se confronter pour que se fasse jour toute l'étendue de sa vertu. La monstruosité paraît toujours en sa présence car elle donne sens à son évolution en avouant son caractère : son spectacle la fait passer peu à peu de l'enfant gâtée qu'elle était

⁴⁶⁶ *Ibid.*, f°228r.

⁴⁶⁷ Cela dit, si Pauline se comporte comme une sainte, Zola ne reprend pas le modèle de la charité chrétienne. « C'est une héroïne tranquillement athée qui [...] puise en elle-même un inépuisable amour pour les autres. On peut ainsi comprendre Pauline comme l'incarnation d'un rêve [...], celui d'une humanité tendant naturellement vers le bien, grâce à quelques êtres humains pour qui la vie est suffisante, qui l'acceptent sans effroi et sans chimères », écrit Sophie GUERMÈS dans *La religion de Zola, naturalisme et déchristianisation*, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2006, p. 290.

⁴⁶⁸ L'action de Pauline a cependant des limites et les commentateurs n'ont pas manqué de souligner certains aspects plus sombres du personnage. Sans aller jusque-là, bornons-nous à dire avec Sébastien Roldan que « Pauline soigne, mais ne guérit rien, elle se contente d'apaiser, elle sert à peine de pansement ». S. ROLDAN, *La pyramide des souffrances*, *op. cit.*, p. 126.

dans *Le Ventre de Paris* où elle ne se souciait pas et même condamnait le monsieur aux allures de croque-mitaine qu'était Florent⁴⁶⁹ à la jeune fille responsable de *La Joie de vivre*, de l'adolescente polie et gaie au début du roman à la jeune femme rayonnante d'une bonté grave à la fin.

En parallèle à Pauline, étudier les monstres dans les romans de Zola revient donc à y étudier la place du médecin et du prêtre. Ces derniers sont des acteurs essentiels l'un de la lutte contre les monstruosité, l'autre de son acceptation et de son soulagement. L'un se fait thérapeute des corps, l'autre thérapeute des âmes. Dans des œuvres qui se réclament du modèle positiviste, le rôle du médecin semble à première vue évident. Pourtant, Zola ne cède pas aux schémas simplistes et nuance pour beaucoup la présentation des nombreux médecins qui apparaissent au cours de ses pages. C'est cette ambiguïté, cette complexité foncière qu'il faut analyser et comprendre⁴⁷⁰.

On a pu précédemment prétendre classer les nombreuses maladies monstrueuses qui hantent l'œuvre de Zola parce qu'elles s'accordent paradoxalement avec le positivisme triomphant de l'époque. Or, c'est ce même positivisme qui tend à conférer un rôle prépondérant, réel ou fictif, à la figure du médecin. Le médecin est ce nouveau héros qui combat les monstres rationnels nés de la maladie ; il est un personnage récurrent des romans réalistes, et nous pourrions citer l'exemple de Charles Bovary chez Flaubert ou encore celui des expérimentations médicales chez Maupassant. Chez Zola, le médecin revient fréquemment d'un roman à l'autre si l'on songe ne serait-ce qu'à *La Joie de vivre*, au *Docteur Pascal*, à *Lourdes* ou à *Fécondité*, en laissant de côté tous les médecins qui apparaissent dans les autres romans pour ne garder que ceux confrontés à la monstruosité⁴⁷¹. Le médecin est celui qui soigne avec le plus d'efficacité. Son action scientifique repose sur une réelle compassion pour le malade : « je ne puis voir souffrir, reconnaît Pascal, la souffrance me jette hors de moi, comme une cruauté monstrueuse et inutile de la nature » (*DP*, p. 483)⁴⁷². Mais au-delà il est le porteur de la science et du progrès et il entre toujours dans un couple

⁴⁶⁹ Dans ce roman, Pauline apparaît en effet comme une petite fille sage jouant à sa poupée et mangeant ses bonbons. Elle dénonce involontairement Florent par une confidence faite à Mademoiselle Saget contre un sucre d'orge (*VP*, p. 410).

⁴⁷⁰ Cette ambiguïté du médecin est d'ailleurs partagée des autres auteurs réalistes. Flaubert et Maupassant par exemple considéraient la médecine et s'en moquaient en même temps. J.-L. CABANÈS, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes*, op. cit., p. 176 et sq. et 190 et sq.

⁴⁷¹ La figure du médecin apparaît aussi dans *Une page d'amour*, *Pot-Bouille*, *La Terre*, *La Bête humaine*, *La Débâcle*, etc. sans avoir cependant à soigner des êtres monstrueux.

⁴⁷² Cette lutte de Pascal contre la douleur physique qu'il percevait « comme une cruauté monstrueuse et inutile » est rappelée, p. 543, quand lui-même en est atteint.

antagonique avec le prêtre pour incarner le conflit entre la science et la foi⁴⁷³, ou avec d'autres figures comme la nourrice ou l'avorteuse pour incarner le conflit entre le progrès et l'obscurantisme.

« Le médecin est en effet un homme qui doute, qui doute de l'exactitude d'un diagnostic, de l'efficacité d'un remède. Nous l'avons vu, ce n'est pas un dogmatique, c'est un empirique qui fait sans arrêt dialoguer le savoir et le réel, risquant perpétuellement le trouble, la folie, interrogeant le monde, espérant sans y croire d'arriver au but à force d'études et de progrès toujours remis en cause. Il propose sans cesse de nouveaux terrains d'enquête, de nouveaux cas irréductibles aux règles admises, des individus atypiques, des spécimens monstrueux qui font vaciller son savoir. Et son travail est précisément d'améliorer la règle pour que le monstre n'en soit plus un, pour qu'on puisse l'appréhender non plus comme un avertissement des dieux, comme une malédiction, mais comme l'effet compréhensible d'une loi naturelle. Le miracle n'en est plus un, il doit devenir l'habitude : ce n'est plus Lourdes, c'est la Salpêtrière. Voilà sans doute la définition de la curiosité, mieux, du raisonnement scientifique, qui doit être pour Zola à l'image de la vie, toujours en mouvement, jamais content de soi-même. [...] Comme le vivant, la connaissance bouge, change, bref elle progresse. Le docteur Pascal "sur ce terrain mouvant de l'hypothèse, que chaque nouvelle découverte transforme" passe donc "des gemmules de Darwin, de sa pangenèse à la périgenèse de Haeckel, en passant par les stirpes de Galton", avant de s'arrêter à la théorie de Weissmann et à son plasma germinatif et en s'attendant bien "à ce que sa théorie fût caduque un jour". La connaissance est donc une suite d'approximations de plus en plus fines, ou plutôt l'histoire des démonstrations successives que nous avons pu faire nous-mêmes de nos erreurs »⁴⁷⁴.

Il s'agit d'appréhender la vie comme une expérience scientifique, sans *a priori* ni croyance irrémédiable. Dans le combat pour se libérer de l'obscurantisme, c'est l'annonce de la science triomphante à venir, et plus particulièrement de la médecine qui, comme le regrettait Claude Bernard, en est alors encore prisonnière :

« la médecine est encore dans les ténèbres de l'empirisme, et elle subit les conséquences de son état arriéré. On la voit encore plus ou moins mêlée à la religion et au surnaturel. Le merveilleux et la superstition y jouent un grand rôle. Les sorciers, les somnambules, les guérisseurs en vertu d'un don du ciel, sont écoutés à l'égal des médecins. La personnalité médicale est placée au-dessus de

⁴⁷³ Jacques NOIRAY, « Médecine et miracle dans *Lourdes* », *Eidolon*, n°55, 2000, p. 325. On peut rapprocher le médecin et le prêtre en tant que personnages témoins de la société où ils vivent, que leur position et leur savoir rendent théoriquement plus clairvoyants. Sur cette question, Pierre OUVARD, *Zola et le prêtre*, Paris, Beauchesne, 1986, p. 186-188.

⁴⁷⁴ A. PREISS, « Pascal, ou la biodicée médicale », *art. cit.*, p. 120-121.

la science par les médecins eux-mêmes, ils cherchent leurs autorités dans la tradition, dans les doctrines, ou dans le tact médical »⁴⁷⁵.

Cependant la citation montre que tout n'est pas aussi simple, surtout dans cette dernière décennie du XIX^e siècle déçue par la science, ses avancées que l'on juge trop lentes, et aspirant à un regain de spiritualité et de mysticisme : le docteur Chassaing, médecin à Lourdes, n'est pas un sceptique positiviste convaincu, mais retrouve la foi alors même que le prêtre Pierre Froment la perd. Le voyage préparatoire à Lourdes montre qu'il en était ainsi sur le terrain :

« en somme, le médecin de la Grotte bénéficie de la mer d'obscurité où se noie la médecine. Comme il n'existe pas de médecine expérimentale, que tout y est art et hasard, il bénéficie des erreurs des uns, des querelles des autres, de l'impossibilité de tous à établir un fait exact et définitif. Tout n'est-il pas possible dans un art où tout le monde se trompe »⁴⁷⁶.

Pire, les notes prises sur la station thermale du Mont-Dore, devant servir plus tard à l'élaboration du roman *Lourdes*, montrent des médecins peu honnêtes qui se disputent les malades par toutes sortes de moyens peu scrupuleux et dont la rivalité est résumée par la formule implacable : « les médecins se dévorent »⁴⁷⁷. Autrement dit, une fois de plus, la monstruosité physique – celle-là même que doit guérir l'officier de santé – est prétexte à révéler une autre monstruosité, morale, plus pernicieuse encore, qui fait se déchirer les garants mêmes de la nature saine et vigoureuse. En outre, à l'instar du malheureux Charles Bovary, l'action du médecin zolien n'est pas toujours couronnée de succès. On peut même dire que la figure du savant moderne et fort est souvent avortée : dans *La Débâcle*, la pratique généralisée de l'amputation crée des « gueules cassées » avant la lettre, des monstres ; les expériences balbutiantes de Pascal lui-même ont encore quelque chose d'archaïque et causent la mort d'un homme si bien que Béatrice Laville les rapproche des « pratiques occultes dignes de la sorcellerie »⁴⁷⁸. Et il n'est qu'une première ébauche. Dans *Lourdes*, plusieurs fois, et ce dès le

⁴⁷⁵ C. BERNARD, *Introduction à la médecine expérimentale*, op. cit., p. 96. C'est ce que rappelle aussi Ernest Martin dans son *Histoire des monstres*.

⁴⁷⁶ É. ZOLA, *Mon Voyage à Lourdes*, O. C., XVI, p. 812.

⁴⁷⁷ É. ZOLA, *Notes sur le Mont-Dore*, O. C., XV, p. 601.

⁴⁷⁸ Béatrice LAVILLE, « Le médecin et la figure de l'intellectuel : du *Docteur Pascal* aux *Évangiles* de Zola », *Eidolon*, n°50, 1997, p. 251.

train qui roule de Paris aux Pyrénées, le docteur Ferrand avoue l'impuissance de la science devant les pathologies qu'il doit soigner⁴⁷⁹.

C'est que, même s'il prend parti pour le progrès scientifique, Zola n'est pas sans doute vis-à-vis de la médecine. Il « prend en compte les révolutions dans les sciences médicales et dans les sciences de l'homme : des domaines entiers du pathologique échappent à la médecine expérimentale, c'est une évidence pour Zola : il suffit de constater les échecs de Pascal Rougon »⁴⁸⁰ dont l'un des plus retentissants est celui du fou Sarteur qu'il croit un moment guéri. Tous les personnages de médecins sont alors à remettre en cause, surtout face aux monstres. De même que le docteur Pascal ne guérit ni Sarteur ni Charles Rougon et que le docteur Bonamy reste impuissant devant les infirmes de Lourdes, de même à propos des deux exemples de Madame Chanteau et d'Élise Rouquet, certes les docteurs Cazenove et Ferrand sont bien présents, mais Lazare a abandonné ses études de médecine et les pèlerins, voire le docteur Chassaing lui-même, veulent remplacer le secours du médecin par celui du prêtre. Par une sorte de fatalité, le romancier renonce donc à fournir à ses personnages un sauveur rationnel, et Madame Chanteau en meurt et si Élise Rouquet guérit, c'est inexplicablement⁴⁸¹. À l'instar de la Grivotte, une autre malade d'abord guérie dans son pèlerinage puis rechutant brusquement, un soupçon pèse toujours sur sa guérison, et Pierre Froment se dit que « c'était un miracle, à moins que, dans trois semaines, dans trois mois ou dans trois ans, [son lupus] ne reparût, comme la phtisie de la Grivotte » (*L*, p. 318). Bien plus efficace que le prêtre qui reste impuissant et qui est lui-même un marginal dans l'esprit de Zola, le médecin reste donc porteur de progrès. Mais son échec face à la monstruosité n'en traduit pas moins un certain pessimisme quant aux monstres et à la gravité de leurs maladies, et la position du médecin lui-même, qu'il soit tout puissant ou non, en vient à être, par certains aspects, ambiguë.

Allons même plus loin en avançant que le médecin est à son tour gagné par une forme de monstruosité. L'histoire à peine narrée du docteur Cazenove notamment prend ce tour inquiétant. Dès le dossier préparatoire de *La Joie de vivre*, une remarque jette le doute sur lui : même s'ils sont des praticiens remarquables, les médecins de bord n'ont pas eu de formation

⁴⁷⁹ J. NOIRAY, « Médecine et miracle dans *Lourdes* », *art. cit.*, p. 334 où, au détriment des docteurs Ferrand, Bonamy et Chassaing, seul Beauclair est considéré comme un médecin digne de ce nom. Voir également M. GOSME, « Le nouveau statut de la science dans *Les Trois Villes* », *art. cit.*, p. 230-231.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 225.

⁴⁸¹ Malgré le but de l'auteur de rationaliser les guérisons des malades, comme celle de Marie réduite à un problème de volonté, celle d'Élise Rouquet demeure inexplicable. J. NOIRAY rappelle, p. 330 de son article, la thèse de Charcot, connue de Zola, de la foi qui guérit, évoquée justement pour guérir certains faux lupus, et le souffle guérisseur qui émane de la psychologie des foules.

en accouchement, d'où le trouble de Cazenove devant la version de l'enfant de Louise⁴⁸². Surtout Zola concède à son propos qu'« il a bien accouché quelques négresses qu'il a tuées, ou plus ou moins massacrées ». Le verbe « massacrer » est réitéré quelques lignes plus bas à propos d'une femme que Cazenove a échoué à faire accoucher. Son action dès lors laisse songer à un eugénisme aussi implacable qu'inavoué, comme le rappelle Michel Serres :

« en présence de Cazenove, la nouvelle case, médecin de marine qui avait tué, au cours de ses voyages, des hommes de toutes couleurs : essayé des poisons sur des Chinois blancs, pratiqué la vivisection sur des Noirs. La science, surtout la médicale, hors-jeu, maîtresse du damier. La plus forte pour être maîtresse de mort. Elle tue les faibles pour guérir les forts. Et se perpétue comme science et comme puissance »⁴⁸³.

Madame Chanteau était donc faible et il était dans la logique implicite et paradoxale de cette médecine « maîtresse de mort » qu'elle disparaisse. Le médecin lui-même, alors qu'il sauve des vies, revêt aussi à mots couverts un rôle criminel et monstrueux, ce qui est repris de manière bien plus claire dans *Fécondité* par l'opposition entre le docteur Boutan qui pousse à avoir une progéniture nombreuse et saine et le docteur Sarraille qui fait peu de cas d'un embryon et de la naissance à venir d'un enfant. On découvre alors le rôle de ces médecins louches qui pratiquent l'avortement de manière inconsidérée en cédant à la « mode de la castration » et qui en viennent à créer à leur tour des monstres, leurs propres monstres, nés des ravages de la science moderne : « on ne guérit pas un organe en supprimant une fonction, on fait des monstres, je le répète, et les monstres sont la négation de toute santé, de tout bonheur. Au bout, il n'y a qu'un déchet immense, de la vie gâchée, anéantie, de l'humanité assassinée » (*F*, p. 205). Le médecin devait secourir l'humanité ; il en vient à la compromettre et à la transfigurer par un acte criminel.

Si celui que tout désignait comme le sauveteur du monde moderne se fait assassin, qu'en est-il de son opposé, le prêtre, soutien et protecteur du monde traditionnel ? Zola lui confère des réactions là encore équivoques – ce qui semble certes moins surprenant si l'on se souvient du statut à part de l'ecclésiastique à ses yeux. Les prêtres sont, dans son œuvre, tout aussi nombreux que les médecins et apparaissent aussi comme des êtres physiologiquement

⁴⁸² É. ZOLA, *Dossier préparatoire de La Joie de vivre*, *op. cit.*, f°295-296. Au f°169, Zola décrit son médecin comme « un sceptique ne niant pas précisément la médecine, mais ayant trop pratiqué pour ne pas connaître au fond son impuissance, croyant à l'effet de certains remèdes, mais sachant que la nature déjoue tous les soins » ; au f°248, « n'avouant pas d'ailleurs son scepticisme, son impuissance : c'est à moi a [*sic*] les faire deviner ». Scepticisme et impuissance de la médecine sont donc énoncés entre les lignes.

⁴⁸³ M. SERRES, *Feux et signaux de brume*, *op. cit.*, p. 212.

étranges à l'image du dévirlisé abbé Mouret. Sans s'intéresser encore aux monstruosité morales – même si elles sont intimement liées –, les monstruosité physiques suscitent trois types de réaction qui révèlent beaucoup des dissensions de l'Église.

Pour la religion, le corps est celui du démon ou celui du miracle. Face aux monstres, le prêtre zolien peut être animé d'une haine farouche, à l'image d'Archangias pour qui l'enveloppe charnelle seule, même saine, est déjà une monstruosité et qui voit un enfant monstrueux comme fruit de l'union adultérine de Serge et d'Albine (*FM*, p. 167). L'odieuse ecclésiastique se fait ici l'écho des vieilles croyances qui tenaient le péché des hommes pour une des causes de naissance des monstres et s'opposaient à la science tératologique. Ou bien le prêtre manifeste une indifférence absolue comme l'abbé Horteur insensible aux malheurs qui accablent Bonneville et jouant aux dames avec Chanteau sans se soucier de sa maladie ni de l'évolution de son corps. Mais surtout l'homme d'Église chez Zola peut éprouver, devant les naufragés de la vie, une pitié qui l'émeut jusqu'aux larmes. Le meilleur exemple en est sans doute l'abbé Rose dans *Paris*⁴⁸⁴. Qualifié dès le début d'« amant de la pauvreté » (*P*, p. 24), il vient en aide aux plus démunis et aux parias. Mais par un déterminisme social, le pauvre, c'est aussi celui qui a le plus de risques de présenter un corps difforme, faute de soins⁴⁸⁵. Ainsi dans la « promiscuité monstrueuse » (*Ibid.*, p. 24) de son asile, rue de Charonne, l'abbé Rose voit s'entasser des corps et des chairs informes enveloppés de haillons sur fond d'antithèse entre riches et pauvres :

« certains dormaient assommés, la face morte. D'autres, sur le dos, la bouche ouverte, ronflant, continuaient à clamer la plainte de leur existence. D'autres, sans repos, s'agitaient, luttant encore dans leur sommeil contre des cauchemars grandis, la fatigue, le froid, la faim, qui prenaient de monstrueuses formes. Et, de ces êtres gisants comme des blessés après une bataille, de cette ambulance de la vie, empoisonnée d'une puanteur de pourriture et de mort, montait une nausée de révolte, la pensée justicière des alcôves heureuses, de la joie des riches qui aimaient ou qui se délassaient à cette heure, dans la toile fine et dans les dentelles » (*Ibid.*, p. 168).

La citation est intéressante ici car il y a deux manières de comprendre les « monstrueuses formes » évoquées : il peut s'agir de la fatigue, du froid, de la faim allégorisés, grandis au point de devenir plus épouvantables que jamais dans les cauchemars des malheureux, ou bien ces formes monstrueuses sont celles-là mêmes des pauvres corps tordus, pâlis, amaigris par

⁴⁸⁴ Une fois de plus, l'ononastique est révélatrice des vues de l'auteur, la rose participant d'une isotopie de la beauté, de la pureté et plus généralement de la vie.

⁴⁸⁵ « Ils étaient légion, les misérables qu'on ne pouvait sauver, et ceux qui sans cesse naissaient à la misère comme on naît infirme. » (*P*, p. 269)

les trois fléaux et rappelleraient en cela le portrait physique de l'ouvrier Laveuve déjà cité avec sa tête déformée, ses dents tombées, ses yeux vitreux, son nez qui sombre dans la bouche (*Ibid.*, p. 31).

Or, quelle est l'attitude de l'abbé Rose et de l'abbé Froment face à ces loques humaines ? Devant le pathétique des corps, ils éprouvent de la pitié. Mais cette pitié est poussée à l'extrême et ce sont eux en cela qui sont les plus proches de l'amour chrétien. L'abbé Rose non seulement est en contact avec ces corps hideux qu'il tente de soulager, même au péril de sa carrière, mais à la différence de Pauline, l'échec à le faire lui cause une peine profonde et il s'obstine avec une innocence tragique et un optimisme têtu : « il faut donner, donner toujours, donner quand même. Il n'y a pas d'autre joie... » (*Ibid.*, p. 232) La vocation de l'homme d'Église n'est pas, à la différence de Pauline, contrebalancée par un élan vers la vie, par une force de vivre malgré tout. Donnant un tour presque funeste à la charité chrétienne, elle paraît être une impasse qui ne peut se résoudre que dans la mort (*Ibid.*, p. 322).

3) *Plaisirs viciés de la laideur : admiration amusée, utilité et attirance érotique pour les monstres.*

Même en faisant preuve de la charité la plus désintéressée, entrer en contact avec le corps monstrueux prend ainsi une tournure funeste. Plus encore, le corps monstrueux exerce parfois un pouvoir d'attraction morbide. Il attire et révolte à la fois. Lazare, devant le spectacle des jambes monstrueuses de sa mère, en détourne les yeux, mais éprouve aussitôt le besoin irréprouvable d'y revenir (*JV*, p. 123). Une fois de plus, le corps monstrueux renseigne sur les émotions et les sentiments de celui qui le regarde. Il se fait réceptacle des angoisses, des indécisions du personnage, permet de rendre compte de l'absurdité d'une situation, de la futilité de la condition humaine parce que derrière lui se cache en réalité le mystère absolu et fascinant de la mort.

Il arrive en revanche que cette attirance pour le corps monstrueux soit motivée non par la part de mystère qu'il revêt, mais plutôt par sa laideur constitutive dans ce qu'elle a de plus mesquin. La beauté est chose labile et dans le portrait de nombre d'héroïnes zoliennes entre une part de laideur⁴⁸⁶. Dans le sillon d'un réalisme qui ne recule pas, par souci de vérité, devant l'exposition, la description détaillée des visions les plus désagréables, le personnage

⁴⁸⁶ V. CNOCKAERT, « Du marbre et du chiffonné. Propos sur la beauté dans l'œuvre d'Émile Zola », *Zola, explorateur des marges*, op. cit., p. 33-45 où sont analysés les exemples de Miette, Félicité ou encore de Laurence dans *La Confession de Claude*.

laid, contrefait séduit, alors même que sa monstruosité est anodine. Et cette séduction n'est pas le seul fait d'un monstre envers un autre monstre⁴⁸⁷, mais également d'un individu jugé physiquement normal. Si cette attirance tend parfois à gommer la hideur du personnage, elle tend parfois aussi à la renforcer et à faire de celui qui la ressent un être lui aussi bizarre, aux appétits dégradés. C'est le cas notamment dans deux nouvelles peu connues de Zola : « Les Repoussoirs » et « Le Capitaine Burle ».

Dans « Les Repoussoirs » – nouvelle de jeunesse incluse dans les *Esquisses parisiennes* –, Zola imagine une agence faisant commerce de la laideur⁴⁸⁸. Plus précisément, cette agence tenue par un certain M. Durandeu s'adresse aux femmes riches mais au physique quelconque et leur propose de louer une femme laide de compagnie pour rehausser leur charme. Durandeu se fait fort d'une expérience que tout homme a pu faire un jour dans la rue, comme le prétend le narrateur, en croisant deux femmes de beauté différente :

« avouez que vous avez été pris au piège et que parfois vous vous êtes mis à suivre les deux femmes. Le monstre, seul sur le trottoir, vous eût épouvanté ; la jeune femme au visage muet vous eût laissé parfaitement indifférent. Mais elles étaient ensemble, et la laideur de l'une a grandi la beauté de l'autre »⁴⁸⁹.

Sous couvert d'humour, l'auteur en vient à ce paradoxe que non seulement la laideur est activement recherchée, comme un trésor, par cette agence qui envoie des courtiers dans tout Paris pour dénicher des spécimens, mais même qu'elle devient le plus grand article de toilette dont une femme puisse rêver. En effet, les monstresses⁴⁹⁰, ces « faces décourageantes, celles qui glacent par leur nullité et leur immobilité idiote »⁴⁹¹, ne suscitent plus la honte ou une

⁴⁸⁷ Ainsi, au collège de Plassans fréquenté par Sandoz et Claude, d'un « marmiton de la cuisine et [d'une] laveuse d'assiettes, deux monstres, qu'on avait surnommés Paraboulomenos et Paralleluca, et qu'on accusait d'une idylle dans les épiluchures » (*Œ*, p. 38). Ces deux termes grecs ne sont pas référencés dans le dictionnaire d'Anatole Bailly ; il s'agit là sans doute de barbarismes d'écoliers, le monstre étant nommé par des mots eux-mêmes monstrueux. On notera cependant que, dans ces termes forgés, se retrouve le préfixe *παρά* qui induit en grec le contraire ou la comparaison. En se risquant à traduire le prénom de ces deux monstres, on pourrait ainsi voir dans Paraboulomenos celui qui va contre toute volonté et dans Paralleluca – à condition d'y identifier le verbe *λύω* – celle qui va contre toute délivrance. Comme l'indiquent enfin leurs noms complémentaires, quand les monstres s'unissent entre eux, rappelons que l'ordre du monde, même le microcosme du collège de Plassans, est conservé. Il en va différemment quand une personne normale s'entiche d'une autre très laide.

⁴⁸⁸ Pour une étude approfondie des « Repoussoirs » et de leur enjeu esthétique, Sophie GUERMÈS, « “Une épopée burlesque et triste” : lecture des *Repoussoirs* », *CN*, n°71, 1997, p. 191-202. L'idée de l'homme ou de la femme à vendre, sous quelque forme que ce soit, semble avoir fortement intéressé Zola. On pourra citer à ce titre le soldat qui vend sa chair, la prostituée qui vend son corps, le noble qui vend son titre jusqu'à celui, comme Nantas, qui vend sa situation et ses capacités intellectuelles. Voir à ce propos le scénario intitulé « Un homme à vendre », *O. C.*, XXI, p. 561-572.

⁴⁸⁹ É. ZOLA, « Les Repoussoirs », *Esquisses parisiennes*, *O. C.*, I, p. 633.

⁴⁹⁰ Le mot est prononcé quatre fois dans le texte à propos des femmes laides.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 636. On retiendra ici l'aspect réaliste du monstre tout de laideur.

impression de menace chez qui les sait à ses côtés, mais flattent bien plutôt, par comparaison, la vanité féminine de celles qui deviennent leurs maîtresses, tandis qu'elles ne connaissent que la souffrance et le chagrin propres aux esclaves⁴⁹².

Plus tard dans la production de Zola, dans « Le Capitaine Burle », un capitaine-trésorier, Burle, cantonné à une petite vie de garnison de province, trompe son ennui en multipliant les frasques en compagnie de maîtresses et en trafiquant les comptes de son régiment pour les satisfaire. Un beau jour, un vieil ami de la famille, le major Laguitte, découvre le pot-aux-roses et tente de le corriger à grand renfort de jurons. Le croyant un temps guéri de ses lubies, il s'aperçoit qu'il n'en est rien, que Burle continue à voler l'Armée française pour des sommes dérisoires et qu'il couche à présent avec Rose, sa bonne au physique particulièrement négligé. Devant ce déshonneur, Laguitte n'a d'autre choix que de le provoquer en duel et de le tuer.

C'est cette deuxième liaison qui est ici intéressante. En effet, la laideur physique de Rose est particulièrement mise en avant. La domestique est « petite, très noire, légèrement bossue, avec une face de guenon à nez épaté, à bouche fendue largement, et où luis[ent] de minces yeux verdâtres » ; elle a les reins larges et les bras longs, une narine plus large que l'autre⁴⁹³. Elle est plusieurs fois qualifiée de monstre par Laguitte et la propre mère du capitaine Burle apprenant l'adultère⁴⁹⁴.

Deux explications sont avancées à cette liaison déshonorante. L'obsession quasi malade du personnage pour les femmes est la première. De fait, l'attraction de Burle pour la laideur n'est pas explicitée, mais plutôt son tempérament enclin à collectionner les maîtresses, même au prix de la plus vile bassesse⁴⁹⁵. Burle pêche par excès de sensualité. Si Laguitte ne l'avait pas cloisonné chez lui, il n'aurait pas couché avec Rose. Son premier choix se portait sur Mélanie, une femme autrement plus belle. Mais son désir brutal, mal maîtrisé, le fait aussi s'accommoder des corps les plus repoussants.

⁴⁹² Cette mention de l'esclave n'est pas anodine, mais semble renvoyer à la tradition antique de l'esclave monstrueux que de riches Romains par exemple s'adjoignaient comme compagnie pour s'amuser ou être flattés.

⁴⁹³ É. ZOLA, « Le Capitaine Burle », *O. C.*, XI, p. 581 et 582.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 583 et 586. Il est notable cependant que le personnage éponyme de la nouvelle ne la qualifie pas de monstre, non pas qu'il la trouve belle, mais qu'il ne reconnaît pas au grand jour la vulgarité de sa liaison. Il a toutefois conscience du déshonneur dans lequel il verse. Puisqu'on a relevé l'onomatopée du nom à propos de l'abbé Rose de *Paris*, rappelons ici toute l'ironie à le conférer – cette fois-ci en prénom – à un être aussi laid.

⁴⁹⁵ On retrouve un semblable penchant chez le peintre Ferdinand dans « Madame Sourdis » : sa femme « s'était bien résignée à n'en prendre que de très laides [des domestiques] ; seulement, cela n'empêchait pas Ferdinand de s'oublier avec elles, si elles y consentaient. C'étaient, chez lui, par certains jours d'énerverment physique, des perversions, des besoins qu'il aurait contentés, au risque de tout détruire ». É. ZOLA, « Madame Sourdis », *O. C.*, XII, p. 828. Ce penchant semble aussi caractéristiques des amours ancillaires dans la littérature de l'époque. Au chapitre XV de son *Journal d'une femme de chambre*, Mirbeau nous en fournit d'autres exemples, résultant eux aussi à la fois d'une insatisfaction du maître avec une femme de son rang et d'un abus de pouvoir. Octave MIRBEAU, *Le Journal d'une femme de chambre*, Paris, Eugène Fasquelle, 1920.

« Au régiment, on l'avait surnommé "Juponeux", pour sa continuelle faim de la femme, pour sa rage d'appétits, qui se satisfaisait n'importe où et n'importe comment, d'autant plus violente qu'elle pouvait mordre dans un morceau plus gros. Lorsque les officiers et même les simples soldats rencontraient quelque outre de chair, un débordement d'appas, une géante soufflée de graisse, ils s'écriaient, qu'elle fût en guenilles ou habillée de velours : "En voilà encore une pour ce sacré Juponeux !" Toutes y passaient ; et, le soir, dans les chambrées, on prédisait qu'il s'en ferait crevé. »⁴⁹⁶

Aussi, quand le major le qualifie de « cochon de Burle »⁴⁹⁷, c'est tout à la fois parce qu'il multiplie les liaisons et parce que son goût immodéré pour la gent féminine le pousse à déchoir vers les corps les plus disgracieux. L'attirance – ou plutôt l'absence de dégoût – de Burle pour Rose révèle son caractère bas aussi illustré par le mensonge, la paresse ou encore les vols les plus mesquins qui soient⁴⁹⁸.

L'autre explication est plus implicite et réside dans « cette existence étroite de garnison, ces journées mornes et toujours semblables, cette chute dans ce poste de capitaine-trésorier, dont il ne sortirait pas, et où il s'appesantissait »⁴⁹⁹. L'ennui de la vie de caserne n'est pas particulièrement souligné, mais on le devine suffisamment à travers cette évocation si bien que les circonstances extérieures et intérieures se conjuguent pour expliquer la passion de Burle envers une femme aussi laide. Le désœuvrement morose du soldat sans opportunité de carrière aggrave sa prédisposition plus forte que lui à aimer toutes les femmes, même les plus viles⁵⁰⁰. Zola touche ici à l'interprétation essentielle de cette attirance pour la laideur. La beauté ennuie, l'honnêteté ennuie, aussi bien que l'honneur. C'est pour cela qu'un capitaine Burle s'éprend d'un laideron comme Rose, qu'un Maxime Saccard s'accommode d'une bossue charmante comme Louise de Mareuil. Outre la question financière du mariage,

⁴⁹⁶ É. ZOLA, « Le Capitaine Burle », *O. C.*, XI, p. 577.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 584.

⁴⁹⁸ Dans son jugement, la mesquinerie, laideur morale, le dispute à la laideur physique. Le major songe en effet qu'il aurait été plus crâne d'entretenir cette liaison avec une actrice et de subtiliser des sommes plus grandes.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 571.

⁵⁰⁰ Une autre explication est peut-être suggérée si l'on considère à double entente les paroles de Burle à propos de Rose. Il prétend en effet, p. 581, qu'« elle est très complaisante, elle fait tout ce qu'on veut ». Faut-il voir là une justification de leur liaison ? Elle accrédirait en ce sens l'idée d'une dépravation du personnage – dépravation illusoire puisque Rose se montre par la suite très dure dans le chantage financier qu'elle impose à son amant. On peut établir un parallèle enfin avec un passage de *La Joie de vivre* où les habitants de Bonneville, habitués à une vie des plus misérables, ne reculent pas devant la plus laide des prostituées, la mère Cuche : « la femme Cuche, cette misérable abandonnée qui se prostituait à tous les hommes dans les trous de la côte, pour trois sous ou pour un reste de lard, s'était cassé une jambe en juillet ; et elle en demeurait contrefaite, boitant affreusement, sans que sa laideur repoussante, aggravée par cette infirmité, lui fit rien perdre de sa clientèle ordinaire » (*JV*, p. 150). Il y a là une même attirance pour la laideur conditionnée par le milieu – milieu marqué non plus par l'ennui, mais par une extrême pauvreté.

Maxime est si lassé qu'il choisit pour lui plaire un être étrange, asexué, aux tendances masculines efféminées, physiquement proche du jeune garçon, mais du jeune garçon qui se déguise en mignon d'Henri III. La laideur comme manifestation du moins-être rejoint l'ennui comme manifestation du vide, du non-être, comme si ces personnages, chacun à leur façon, étaient sevrés du luxe insolent ou de l'honneur intransigeant où ils vivent et qu'ils se tournaient pour varier leurs plaisirs vers la laideur. Car voir le laid, c'est faire évoluer son regard en le tournant vers ce qui est autre, original, impertinent ou dérangeant.

Mais ce qu'il est intéressant de constater, c'est que le major Laguitte aussi, ne connaissant pas encore la liaison entre Burle et sa servante, éprouve une certaine attirance pour Rose. Celle-ci n'est plus d'ordre charnel, mais elle est amusée.

« Laguitte riait. Depuis le commencement du repas, Rose l'amusait énormément. Il baissait la voix, il murmurait à l'oreille du capitaine :

« Non, tu sais, je la trouve épatante ! On n'a pas le nez ni la bouche bâtis comme ça... Envoie-la donc un jour chez le colonel, histoire de la lui montrer. Ça le distraira. »⁵⁰¹

Ce dernier mot de distraction montre que la fascination de Laguitte trouve aussi son origine dans l'ennui. Mais comme le major n'a pas de prédisposition pour en faire sa maîtresse, il considère Rose comme un objet de curiosité, un objet de foire – ce que la jeune femme tolère d'ailleurs puisqu'elle « se laiss[e] dévisager, attend[ant] que le monsieur [ait] fini de rire »⁵⁰². Le rire est donc au fondement même de l'attirance de Laguitte pour cette créature dont il s'amuse. De fait, c'est quand l'attirance de son ami Burle prend un tour sérieux qu'il se fâche et s'indigne de cette liaison avec « un sale trognon que le dernier des troupiers n'aurait pas ramassé sur un tas d'ordures »⁵⁰³. Lui-même infirme s'emporte quand on pointe du doigt sa jambe estropiée. Car Laguitte vit son infirmité comme une laideur injurieuse, une guigne honteuse qu'il faut réprouver, tandis que Burle, dans le secret de sa chambre, s'en arrange. Il n'est dès lors pas anodin que ce soit le premier qui tue le second au moment précis où ses jambes le font se traîner abominablement – réparant ainsi une conduite proprement déshonorante.

Toujours est-il que dans le cas de François Mouret, de Madame Chanteau comme dans celui des repoussoirs ou de la domestique du capitaine Burle, il y a donc un plaisir malsain à montrer le monstre, à le scruter, qu'on en soit amusé, rehaussé dans sa prétendue beauté ou

⁵⁰¹ É. ZOLA, « Le Capitaine Burle », *O. C.*, XI, p. 582.

⁵⁰² *Id.*

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 585.

conforté dans son appartenance à la communauté des gens normaux et en bonne santé. Le monstre devient un spectacle que l'on suit avec un plaisir dégoûté ou un dégoût plaisant – c'est selon. On touche là à l'obscène qui heurte la décence, la pudeur et le bon goût. Zola l'a bien en tête ; il réitérera le procédé en l'étendant cette fois-ci à tout un roman : *Lourdes* où la candeur de Bernadette et de Marie de Guersaint côtoie la vision lamentable et choquante des malades. En effet, selon Jean-Louis Cabanès,

« le pèlerinage est [...] exposition de corps déjetés, étiolés, déformés, monstrueux. Or, pour que le monstre devienne obscène, il faut que la tératologie soit mise en spectacle, qu'il y ait des "montreurs". Les pères assomptionnistes, qui théâtralistent la prière des pèlerins, théâtralistent aussi leur souffrance, ou tout au moins ritualisent son exposition. On est aux confins de l'indicible, parce que l'obscène touche à la question fondamentale de la pudeur et de l'interdit. Or, Zola spectacularise, lui aussi, ces corps monstrueux que le pèlerinage invite à dénuder, à exposer, à baigner dans les piscines à miracles. Et il dit cet innommable, non sans une secrète horreur – et peut-être aussi non sans une certaine fascination qui tient sans doute à ce qu'à Lourdes, l'obscène et la candeur se conjoignent »⁵⁰⁴.

Le monstre inclut la monstration ; c'est ainsi qu'il est utile à l'ecclésiastique qui se complaît à le dévoiler, à le mettre en valeur pour mieux le soulager à grands coups de miracles. Mais en parallèle au couple prêtre-malade, il y a d'autres « montreurs » et d'autres monstres. Parmi ceux-là, le magistrat organise justement une autre théâtralisation : celle du criminel, lui aussi détenteur d'une physiologie bien marquée et suspecte.

C) Les aveux de laideur : le corps monstrueux révélateur de culpabilité et inspireur de terreur.

Après avoir traité la représentation que le monstre nourrit à l'égard de lui-même ou du monde qui l'entoure et ce que les autres personnages pensent de lui, on se concentrera pour finir sur l'exemple précis de la laideur faciale comme aveu de culpabilité, illustrant non seulement la difficulté à connaître l'autre, mais aussi le fantasme de voir se cacher le pire criminel au sein de la population. Ce ne sont plus les ragots ou les attitudes suspectes qui sont à l'origine de cette lecture du physique d'un personnage, mais bien son faciès seul. Cet exemple permettra une transition logique avec la suite de notre étude en montrant – ce qui apparaissait déjà largement – que le physique du monstre n'est jamais séparable d'une éthique

⁵⁰⁴ J.-L. CABANÈS, « Introduction de *Lourdes* », *O. C.*, XVI, p. 19.

à son propos, non seulement dans l'esprit de l'auteur mais aussi et surtout dans celui de ses contemporains.

Dans son ouvrage *Zola et les aveux du corps*, Sophie Ménard a amplement montré que le corps en régime naturaliste porte des signes permanents ou mobiles qui se déchiffrent en autant d'indices d'une intériorité⁵⁰⁵. Ces signes ne sont pas tous l'aveu d'un comportement moral monstrueux, mais bien souvent résultent d'un sentiment, d'une émotion que le personnage ne parvient pas à maîtriser face à un regard qui se démultiplie des autres personnages à l'énonciation elle-même. Dans le cadre de notre propos, il s'agira de se concentrer sur l'inspection du faciès quand le regard se fait institutionnel – qu'il soit policier, censeur ou simplement moraliste – et de voir en quoi ces signes font coïncider ou non la laideur physique et celle morale, la monstruosité externe, visible, et celle latente, imperceptible, et comment Zola parvient à conjuguer la lecture de cette monstruosité avec l'infinie variabilité et complexité du corps.

1) Morphopsychologie des monstres zoliens : de l'animal au criminel.

Il s'agit d'abord de se tranquilliser car

« l'homme normal ne pourrait-il pas se métamorphoser subitement en criminel d'exception ? Les spécialistes et vulgarisateurs se veulent rassurants. Ils clament que le criminel est porteur de stigmates physiques et psychiques, qu'il existe une barrière qui sépare le normal du pathologique »⁵⁰⁶.

En effet, il est notoire que les XVIII^e et XIX^e siècles ont cherché à renseigner de la nature d'une personne à partir de sa physionomie en partant de l'idée que l'intérieur d'un être, sa psychologie, était appréhendable par son extérieur, notamment la physiologie de son visage, en accordant une importance particulière à différents critères comme les os du crâne, la largeur du front, la mesure de l'angle facial ou encore la brillance des yeux⁵⁰⁷. Cette tentative a donné lieu à différentes sciences dont les plus connues sont la physiognomonie et la

⁵⁰⁵ Sur cette question, on renverra de manière approfondie à la deuxième partie de cet ouvrage intitulée « Signes et relectures du corps ». S. MÉNARD, *Émile Zola et les aveux du corps*, op. cit., p. 149-239. On ne confondra pas par ailleurs la physiognomonie et les disciplines qui lui sont liées et la physionomie des expressions ; l'une s'intéresse aux traits immuables du visage, l'autre aux traits éphémères des états d'âme.

⁵⁰⁶ Frédéric CHAUVAUD, « Les figures du monstre dans la seconde moitié du XIX^e siècle », *Ethnologie française*, tome 21, n°3, 1991, p. 245.

⁵⁰⁷ Pour un résumé de ces discours scientifiques sur le corps, S. MÉNARD, *Émile Zola et les aveux du corps*, op. cit., p. 189-194. Sur les racines antiques de la physiognomonie, O. ROUX, *Monstres*, op. cit., p. 273-278.

phrénologie, qu'il ne nous appartient pas ici de justifier⁵⁰⁸. Il s'agit plutôt de comprendre en quoi ces différentes théories sous-tendent la naissance de monstres physiques chez Zola et en quoi ces derniers en deviennent une fois encore réceptacles d'émotions.

On notera d'abord que la physiognomonie et les disciplines qui s'en approchent résultent au départ d'une observation fine des individus qui conduit à formuler des lois et des hypothèses. La méthode est aux sciences – l'anatomie comparée –, tout comme le postulat – le criminel est comme le monstre un produit de la nature. En laissant de côté la question de la justesse de ces observations, on peut dire qu'un tel projet s'accorde avec la conception zolienne de l'écriture fondée sur la transparence et la volonté de tout dire. Plus précisément, il y a observation mais aussi comparaison si l'on songe que l'origine de la physiognomonie réside, dès l'Antiquité grecque, dans les ressemblances constatées entre un être humain et un animal, ainsi que le rappelle Larousse⁵⁰⁹. Un caractère propre était appliqué à une bête qu'on répercutait, par comparaison, sur l'être humain ; de là on étudiait les os du crâne, la hauteur du front, la brillance de l'œil des individus.

Or, Pascal Rougon ne fait pas autre chose, assis dans le salon de Félicité, si ce n'est en inversant le processus, quand il compare la physionomie des habitués à celle des pensionnaires d'une ménagerie.

« Pascal, pour ne pas la chagriner, vint donc passer quelques soirées dans le salon jaune. Il s'y ennuya moins qu'il ne le craignait. La première fois, il fut stupéfait du degré d'imbécillité auquel un homme bien portant peut descendre. Les anciens marchands d'huile et d'amandes, le marquis et le commandant eux-mêmes lui parurent des animaux curieux qu'il n'avait pas eu jusque-là l'occasion d'étudier. Il regarda avec l'intérêt d'un naturaliste leurs masques figés dans une grimace, où il retrouvait leurs occupations et leurs appétits ; il écouta leurs bavardages vides, comme il aurait cherché à surprendre le sens du miaulement d'un chat ou de l'aboïement d'un chien. À cette époque, il s'occupait beaucoup d'histoire naturelle comparée, ramenant à la race humaine les observations qu'il lui était permis de faire sur la façon dont l'hérédité se comporte chez les animaux. Aussi, en se trouvant dans le salon jaune, s'amusa-t-il à se croire tombé dans une ménagerie. Il établit des ressemblances entre chacun de ces grotesques et quelque animal de sa connaissance. Le marquis lui rappela exactement une grande sauterelle verte, avec sa maigreur, sa tête mince et futée. Vuillet lui fit l'impression blême et visqueuse d'un crapaud. Il fut plus doux pour Roudier, un mouton gras, et pour le commandant, un vieux dogue édenté. Mais son continuel étonnement était le prodigieux Granoux. Il passa toute une soirée à mesurer son angle facial.

⁵⁰⁸ Outre l'œuvre de Zola, la science physiognomonique avait déjà été remise en cause, par exemple dans l'article que Larousse lui consacra. P. LAROUSSE, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, op. cit., XII, p. 915.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 913.

Quand il l'écoutait bégayer quelque vague injure contre les républicains, ces buveurs de sang, il s'attendait toujours à l'entendre geindre comme un veau ; et il ne pouvait le voir se lever, sans s'imaginer qu'il allait se mettre à quatre pattes pour sortir du salon. » (*FR*, p. 94)⁵¹⁰

De la bêtise humaine, Pascal passe à l'homme bestialisé en mesurant l'angle facial de l'un et en observant, sous le masque figé de tous, des traits repérables et identifiables en n'importe quelle circonstance. Cette physiognomonie zoologique est ici digne d'un Balzac⁵¹¹ et se légitime une fois encore par l'ennui du personnage. C'est parce qu'il s'ennuie désespérément que Pascal Rougon se plaît à se représenter les habitués du salon jaune en animaux grotesques et amusants. L'attitude du physiognomoniste relève chez lui du réflexe du scientifique, confronté à la médiocrité, d'analyser ses propres impressions et de catégoriser les individus sans prétendre à l'infailibilité de son jugement⁵¹².

Mais Pascal est aussi le traducteur fictionnel d'une vision zolienne qui imprime toute la narration. Aussi, si les conceptions de Zola doivent être plus tard nuancées, il faut dans un premier temps souligner les traces discrètes d'indices extérieurs du tempérament de ses personnages. Dès les premières œuvres, le portrait zolien est physiognomonique et présente des faciès possiblement difformes⁵¹³. Reprenons ici un autre salon – celui de Madame Raquin – et la description des visages qui en est faite :

« le vieux Michaud étalait une face blafarde, tachée de plaques rouges, une de ces faces mortes de vieillard tombé en enfance ; Grivet avait le masque étroit, les yeux ronds, les lèvres minces d'un crétin ; Olivier, dont les os perçaient les joues, portait gravement sur un corps ridicule une tête roide et insignifiante ; quant à Suzanne, la femme d'Olivier, elle était toute pâle, les yeux vagues, les lèvres blanches, le visage mou » (*TR*, p. 43).

Chaque figure trahit un trait de caractère – du gâtisme à la mollesse en passant par le crétinisme ou l'insignifiance – et renvoie à la mesquinerie du cercle d'intimes en insistant sur

⁵¹⁰ Une page plus loin, le même Granoux devient un animal antédiluvien, ce qui renvoie autant à ses réflexes archaïques qu'à sa laideur.

⁵¹¹ Rappelons que Balzac commence l'avant-propos de sa *Comédie humaine* par de semblables considérations. H. DE BALZAC, « Avant-propos de la *Comédie humaine* », *La Comédie humaine*, I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 7-9.

⁵¹² L'occupation de Pascal durant les soirées passées dans le salon de sa mère correspond décidément à ses préoccupations scientifiques. Outre ce passage, on lit peu avant dans le roman : « depuis deux ou trois ans, il s'occupait du grand problème de l'hérédité, comparant les races animales à la race humaine, et il s'absorbait dans les curieux résultats qu'il observait » (*FR*, p. 72).

⁵¹³ Les écrivains réalistes en règle générale n'y sont pas restés indifférents, qu'ils les aient repris à leur compte ou s'en soient distanciés. En revanche, à la différence d'un Flaubert par exemple, il ne semble pas y avoir d'allusion très explicite à la phrénologie chez Zola, même s'il en subsiste immanquablement des traces dans ses descriptions.

les yeux, les lèvres et la proportion des os du visage. Mais ces faces, aussi grotesques soient-elles, ne sont pas franchement monstrueuses. Et il faut chercher ailleurs pour en trouver.

Les exemples sont nombreux parmi lesquels celui déjà évoqué des traits simiesques de Jeanlin et par extension celui de tous les mineurs tenant d'un zoomorphisme lavatérien, ou encore celui des yeux jaunes, enfouis sous des arcades sourcilières profondes, et des lèvres épaisses déterminés dès le départ pour caractériser le très lombrosien personnage de Victor. Le cas du chapelier Sarteur du *Docteur Pascal* en constitue, quant à lui, une autre bonne illustration : « petit, très brun, le front fuyant, la face en bec d'oiseau, avec un grand nez et un menton très court, il avait la joue gauche sensiblement plus grosse que la droite » (*DP*, p. 411 et 481)⁵¹⁴. Zola livre tout de suite la vérité sur le personnage en même temps que l'impression qu'il suscite. Le portrait prend une tournure monstrueuse et se concentre sur les principaux traits du visage qui présente une fuite du front, une animalisation – annonçant les becs d'oiseaux que l'on étudiera à propos des juifs de *L'Argent* – et un déséquilibre caractéristiques des criminels⁵¹⁵. Mais il est autrement frappant de constater que cette description revient tour à tour, sous une formulation sensiblement identique, pour désigner Sarteur quand il est atteint de son mal, puis quand il est censé en avoir été guéri par Pascal. Cette répétition apparaît, *a posteriori*, comme un signe de l'échec du médecin et abonde dans le sens de la physiognomonie. Le visage de Sarteur traduit toujours sa folie homicide passée sous silence mais non disparue, et annonce le regain final de ses pulsions de mort au point de retourner le meurtre contre lui-même et de se pendre. Le tragique de sa destinée est que personne n'a su lire cet indice.

2) *Le juge et la foule : la peur du monstre et les errements de la physiognomonie.*

Pourtant, Zola sut se montrer critique à l'égard d'une telle discipline. On le sait, il prit notamment ses distances avec Cesare Lombroso, l'auteur du très controversé *Homme criminel*, qu'il critiqua ouvertement en défendant le travail du docteur Toulouse sur l'homme de génie⁵¹⁶. Mais surtout il entreprend de montrer les dérives potentielles de ses théories dans son roman *La Bête humaine*. Si nulle part dans le roman ni dans le dossier préparatoire le nom du criminaliste italien ou d'un autre ne figure, Zola y utilise pourtant les catégories

⁵¹⁴ L'exemple de Sarteur, ainsi que celui de Victor Saccard, est aussi cité par J.-L. CABANÈS, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes*, op. cit., p. 398.

⁵¹⁵ Le terme d'« asymétrie » est cité dans la fiche du personnage. La dissymétrie physiologique sous-entend un déséquilibre interne. É. ZOLA, *Dossier préparatoire du Docteur Pascal*, BnF, ms. NAF 10290, f°116r.

⁵¹⁶ É. ZOLA, « L'enquête du Docteur Toulouse », *O. C.*, XVII p. 463. Cesare Lombroso avait notamment lié l'homme de génie au dégénéré. Sur cette question, voir le dernier chapitre de notre troisième partie.

scientifiques de son époque et est attentif à la science émergente de l'anthropologie criminelle⁵¹⁷. Mais il prend aussi ses distances vis-à-vis d'elle⁵¹⁸. Il n'est pas question de revenir ici sur ce qui a été déjà maintes fois étudié, mais plutôt de le lier à notre étude du corps monstrueux et du regard porté sur lui.

De fait, à bien y réfléchir, toute entreprise physiognomonique repose sur des clichés admettant d'une part l'idée que les corps, surtout les plus laids, ont suffisamment de points communs pour être catégorisés, s'autorisant d'autre part de la conception classique selon laquelle la vertu embellirait les individus tandis que le vice les enlaidirait. Mais ces deux positions vont à l'encontre du réalisme de l'auteur et de son traitement du monstrueux. On l'a montré, s'il y a plus de monstrueux que de monstres à proprement parler chez Zola, si ce dernier se complaît à brosser les mille et une nuances de ses personnages, plutôt que de les présenter définitivement comme des monstres à part entière, c'est pour montrer l'infini variété de la création et non pour s'enfermer dans des catégories figées et fausses. Le monstrueux est synonyme de la diversité complexe de la nature ; dès lors les schémas simplistes de décryptage comme ceux de Lombroso ne peuvent que constituer des écueils redoutables tendant à la caricature. Quand Roubaud rencontre Cabuche pour la première fois dans le bureau du juge Denizet, il est « stupéfié, effrayé de la ressemblance de ce garçon avec l'assassin imaginaire, dont il [a] inventé le signalement » (*BH*, p. 98). La réalité rejoint ici le mensonge uniquement parce que la méthode adoptée pour décrypter cette même réalité repose sur des stéréotypes grossiers.

⁵¹⁷ Le docteur Jules Héricourt publia en 1890 un article dans la *Revue bleue* intitulé « *La Bête humaine* de M. Zola et la physiologie du criminel » où il retrouvait sous les personnages principaux des types de criminels. Notamment Séverine avait les cheveux noirs et la longue figure ovale de Gabrielle Fenayrou, l'héroïne du fait divers criminel qui avait partiellement inspiré le roman. Dans une première partie de son article Héricourt rappelait les acquis de l'anthropologie et les différentes théories qui s'opposaient. Il existait trois types de criminels caractérisés : le criminel-né, réagissant en toutes circonstances, par le crime ; le criminel d'occasion, poussé au crime par la passion ou l'ivresse ; le criminel impulsif, poussé par une force invincible, comme extérieure à lui-même. Pour Héricourt, les descriptions de Zola se conformaient aux observations des scientifiques : Jacques était ainsi un criminel impulsif ; Roubaud, un criminel d'occasion ; Séverine, une femme criminelle, hystérique, malléable, excessive dans le bien comme dans le mal. H. MITTERAND, « Étude de *La Bête humaine* », *op. cit.*, p. 1752. En revanche, en 1892, Lombroso publia un article dans *La Revue des Revues* intitulé « *La Bête humaine* et l'anthropologie criminelle » où il se montra critique envers Zola sur certains points : l'incohérence des personnages de Jacques et de Roubaud, le nombre trop élevé de criminels dans une si petite gare. Lombroso constatait par ailleurs que Jacques n'a que « quelques caractères anatomiques du criminel-né : les cheveux plantés drus, frisés, ainsi que les moustaches si noires qu'elles augmentaient la pâleur de son teint, la mâchoire volumineuse ».

⁵¹⁸ Zola n'attendit pas d'écrire *La Bête humaine* pour montrer l'illisibilité du physique de certains de ses personnages. Dans le « monde à part » défini par l'auteur, l'exemple du physique de Nana et de Satin, par exemple, ne correspondant pas à leur statut de lorettes, à la différence de leur caractère, montre que Zola avait déjà perçu toute la complexité du corps et de ses indices.

Pour le démontrer, Zola ne procède pas par une réfutation pure et simple, il lance au contraire une « fausse piste lombrosienne »⁵¹⁹. Car la physiognomonie a ceci de particulier qu'elle est propice à l'étude des paranoïas populaires. La particularité de *La Bête humaine* est en effet d'opposer deux types de monstrueux à travers les figures de Jacques et de Cabuche : celui invisible et anonyme en société et celui visible – trop visible – et pointé du doigt conformément aux théories d'un Lombroso. Reprenant le physique imaginé au préalable pour Étienne Lantier⁵²⁰, Jacques est un bel homme et a « l'air d'un monsieur » : personne ne le soupçonne de meurtre, car il n'en porte aucun indice sur son visage rond et régulier à la peau fine ; Cabuche, au contraire, est un colosse à la face massive, au nez carré et au front bas, il présente « le type même de l'assassin, des poings énormes, des mâchoires de carnassier » : dès lors la justice ne lui laisse aucune chance d'être innocenté et, perçu comme un monstre, il est accusé à tort du meurtre du président Grandmorin puis de celui de Séverine⁵²¹. Plus que jamais, à travers ces deux figures antithétiques, le monstrueux renvoie à la question de l'anormalité et à celle, différente, de l'autre, comme le rappelle Larry Duffy :

« on a d'ailleurs affaire ici non au dégénéré anormal qui hante la société moderne par l'invisibilité même de sa dégénérescence, mais à un monstre trop évident [...] Cabuche est le monstre à l'extérieur de la société, le sauvage des bois, [...] et non pas l'anormal à l'intérieur, intégré nécessairement à l'infrastructure sociale, dont l'anormalité est obscurcie justement par sa normalité apparente et son imbrication infrastructurale »⁵²².

⁵¹⁹ L'expression est tirée de L. DUFFY, « Du monstre lombrosien à l'anormal zolien », *art. cit.*, p.158. Colette BECKER, dans « Zola et Lombroso : à propos de *La Bête humaine* », *CN*, n°80, 2006, p. 37-49, a montré les emprunts autant que les distances de Zola vis-à-vis de Lombroso. On pourra aussi consulter l'article de Sophie MÉNARD, « Paradoxes du monstre en régime zolien. Le criminel, le magistrat et l'écrivain. », *Monstres et monstrueux littéraires*, dir. Marie-Hélène Larochelle, Québec, Les Presses de l'Université de Laval, 2008, p. 57-69 – article prenant place, de manière plus générale, au sein de ses travaux sur les aveux du corps en régime naturaliste.

⁵²⁰ L'intérêt de Zola pour le criminel est en effet très ancien et déjà Étienne, tel qu'imaginé au départ, présente un physique agréable en opposition avec les crimes dont il devait être l'auteur. Étienne est « joli homme, assez petit, brun "bien râblé, fort sous sa menue apparence" avec une figure correcte, un nez droit, un menton rond, un galant sourire sur des dents blanches ; un provençal avec ça, un peu noir de peau, les cheveux demi courts et frisant naturellement – Buisson le tambourinaire. Toujours rasé, rien que des moustaches. – Avec cela, quelque chose de détraqué dans le regard, un vacillement par moment, qui pâlit l'œil noir ; et alors une légère crispation nerveuse passant sur le visage. – C'est la marque de la lésion nerveuse qui augmentera plus tard, qui tournera son hérité d'ivrognerie en folie homicide ». É. ZOLA, *Dossier préparatoire de Germinal*, BnF, ms. NAF 10308, f°7r. Le passage d'Étienne à Jacques explique aussi la distance prise *de facto* avec les théories de Lombroso.

⁵²¹ C'est au moment de son procès qu'il est justement dit : « quant à Cabuche, il était bien tel qu'on se l'imaginait, vêtu d'une longue blouse bleue, le type même de l'assassin, des poings énormes, des mâchoires de carnassier, enfin un de ces gaillards qu'il ne fait pas bon rencontrer au coin d'un bois » (*BH*, p. 244). L'onomastique du personnage enfin ne plaide pas en sa faveur puisque dans Cabuche s'entend confusément « cabosse », « buche », « caboche » renvoyant à autant d'appréciations négatives de son physique. Si l'on y entend aussi « embûche », « cache », c'est bien parce que le personnage est victime d'une erreur judiciaire qui cache le meurtrier réel.

⁵²² L. DUFFY, « Du monstre lombrosien à l'anormal zolien », *art. cit.*, p. 153-154.

Jacques est donc un monstre sous couvert d'un semblable, Cabuche un semblable sous l'apparence d'un monstre. L'un correspond au monstre évident de la justice d'autrefois, l'autre à celui difficile à reconnaître de la toute nouvelle psychiatrie. Parce que Denizet n'est pas un médecin, il est incapable de le soupçonner.

Pourtant, Zola s'ingénie à brouiller les pistes et à montrer toute la complexité de cette affaire. Aucun des deux personnages n'est tout à fait blanc ni tout à fait noir. Il faut, pour le comprendre, passer en revue leur présentation physique. Jacques, d'abord : dès le dossier préparatoire, Zola lie étroitement le portrait de son personnage principal au type du criminel-né⁵²³. S'il choisit finalement de créer un personnage au physique opposé à la psychologie⁵²⁴, et insiste sur sa beauté et sur l'effet de surprise qu'elle causera au lecteur, ses yeux, « larges et noirs semés de points d'or qui se troublent comme d'une fumée rousse qui les pâlit », demeurent un indice lombrosien de sa véritable nature⁵²⁵. Jacques est un monstre caché en société, que seuls ses yeux pourraient trahir si on leur accordait plus d'attention. La saleté sur son visage lors du Paris-Le Havre a aussi son importance. Zola précise qu'il « a l'air d'un monsieur quand il est débarbouillé » par opposition à son allure quand il est noir de charbon et trempé d'eau de pluie (*BH*, p. 100)⁵²⁶. C'est ici la thématique du masque, de la dissimulation physique qui est mise en avant – thématique propre au monstre quand il se fait *homo duplex*⁵²⁷. Là est l'ironie voulue par Zola qui vient un peu tout complexifier. Jacques, quand il

⁵²³ É. ZOLA, *Dossier préparatoire de La Bête humaine*, *op. cit.*, f°540-541 : Jacques a « l'air d'un monsieur quand il est débarbouillé avec des extrémités très fines relativement. Ce qui peut être un sujet de surprise. Pourtant ne pas oublier les signes du criminel-né dans tout ce portrait physique. Il faudrait garder le type physique des criminel-né [*sic*] et l'embellir. À voir. » Zola, partant de sa représentation physique d'un criminel-né, a donc sciemment voulu en faire un bellâtre.

⁵²⁴ Après le meurtre de Séverine, il est dit de Jacques qu'il se porte au mieux, « les organes dans un état d'équilibre, de santé parfaite » (*BH*, p. 245).

⁵²⁵ Lorsqu'il va tuer Séverine, cet indice revient avec la proéminence de sa mâchoire inférieure (*BH*, p. 227). C. BECKER, « Zola et Lombroso », *art. cit.*, p. 45, cite J.-L. CABANÈS, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes*, *op. cit.*, p. 398, qui rappelle que, selon Lombroso, les criminels ont souvent les yeux jaunes. Ce regard de Jacques permet de montrer qu'il voit tout en rouge dans sa folie homicide, et contribue à faire de lui un monstre. On notera que ni Cabuche ni Roubaud n'ont ce regard. En revanche, Misard les a jaunes, p. 154 ; il a également le crâne oblique, ce qui montre que Zola n'était pas irrémédiablement fermé aux théories lombrosiennes, mais juste critique à leur rencontre.

⁵²⁶ Il y a peut-être dans cette précision le souvenir d'affaires criminelles célèbres. Lacenaire, à la différence de ses comparses, avait lui aussi l'air d'un monsieur, aux antipodes des théories de l'époque.

⁵²⁷ Pour cet exemple comme pour tous les autres semblables, rappelons-nous ces remarques sur le masque concret ou abstrait : « il est possible aussi de concevoir le monstre comme la copie d'un homme, d'une femme, d'un animal, masqués. Notre classification met les êtres masqués parmi les monstres composites ; elle les considère comme une manière que nous avons de nous transformer nous-mêmes temporairement en monstres, d'utiliser notre corps comme "matière" d'une forme monstrueuse. Au contraire, cette conception privilégie l'homme masqué, en fait une origine des monstres ». G. LASCAULT, *Le monstre dans l'art occidental*, *op. cit.*, p. 208-209. Le monstrueux, le criminel est souvent lié aux masques et aux rôles qui en découlent. Citons pour s'en convaincre l'adaptation cinématographique de *La Curée* par Roger Vadim. Lorsque Renée et Maxime glissent dans l'inceste, ils sont significativement masqués, l'une couverte d'une crème réparatrice, l'autre grimé,

est propre et qu'il ne conduit pas la Lison, est un meurtrier et, quand il est sale, quand son physique est aussi louche que celui de Cabuche, il est inoffensif et distant avec les femmes.

Cabuche, quant à lui, a la violence d'un être borné, tout à la sensation immédiate : il a déjà tué et fait de la prison, il a déjà menacé Grandmorin de le saigner après le viol de Louissette. Mais en même temps ses yeux sont tendres, capables de larmes, il a la bouche large et le nez carré d'un bon chien (*Ibid.*, p. 95).

L'indice des yeux est, dans le cas du cheminot, trop faible, l'aspect bestial est, dans celui du carrier, trop flagrant pour qu'éclate la vérité. Les apparences demeurent trompeuses : celui qui a l'air innocent est en réalité coupable mais innocenté, celui qui semble coupable est en fait innocent mais inculpé. L'illisibilité des personnages fait et défait le monstre et en devient elle-même monstrueuse parce qu'elle remet en cause les certitudes de la science qui sont celles-là même du lecteur. Seule la narration omnisciente n'est pas dupe de cette situation : alors que Jacques est qualifié par la voix narrative de monstre malade (*Ibid.*, p. 57, 58, 95, 232 et 248), Cabuche n'apparaît monstrueux qu'à travers le regard des autres, renvoyant à des fantasmes populaires infondés⁵²⁸.

Aussi c'est en cela que *La Bête humaine* nous renseigne sur le corps monstrueux comme réceptacle d'émotions. L'erreur judiciaire qui conduit à condamner Cabuche et à libérer Jacques Lantier révèle les craintes nourries, les terreurs fantasmées à l'encontre du monstre physique et moral. Mais à la différence d'un Saturnin dont on a honte ou d'un François Mouret dont les rumeurs de violence épouvantent les commères, ici on ignore l'identité du monstre, on n'en a que des soupçons. Il relève d'un statut intermédiaire entre réel (cet assassin existe bel et bien quel qu'il soit) et fantasmatique (on imagine le pire à son sujet). Dès lors, il y a un besoin de se rassurer qui passe par un désir de lisibilité du monde et d'autrui. Il y a eu crime, donc il y a monstre criminel à démasquer, et l'on use des indices que l'on croit valables pour le faire. La foule, elle, tend à une lisibilité simpliste ; le juge Denizet, lui, penche pour une autre excessivement subtile. Les deux se trompent, la vérité n'est ni trop simple ni trop alambiquée.

Les errements de la foule accréditent ce que l'on avait déjà dit des préjugés populaires et des légendes vulgarisées tendant à se représenter des démons, des loups-garous, des bêtes fabuleuses. Cabuche est presque l'une de ces créatures humanisées. Il faut s'arrêter en revanche sur les raisonnements spécieux du juge Denizet, professionnel du jugement si l'on

pour un bal, en Gengis Khan, le monstre guerrier, la terreur des steppes qu'il se plaît à jouer. Roger VADIM, *La Curée*, Les Films Marceau production, 1966, 15'.

⁵²⁸ Voir p. 90 notamment où Cabuche est présenté comme un loup-garou dont tout le monde a peur dans le pays, et p. 244.

peut dire. Zola joue ici sur les suppositions trop fines d'un esprit fatigué. Ce qui fait de la physiognomonie une science pour ses défenseurs, c'est la finesse de l'observation, du travail scopique en raison de l'habitude et de l'expérience que l'on a. Or, Denizet est justement trompé du fait de son expérience : « avez-vous remarqué ses yeux ?, s'écrit-il après l'interrogatoire de Cabuche. Moi, c'est aux yeux que je les reconnais... Ah ! son compte est bon, il est à nous ! » (*Ibid.*, p. 98) Son examen de l'être dévié conduit à la propre déviance de son regard.

Si son erreur de jugement n'est pas qualifiée de monstrueuse, l'intention de Zola abonde bien en ce sens. À travers lui, les théorisations de la physiognomonie incarnent le moment tératologique de la criminologie puisqu'il s'opère un retournement déjà entraperçu avec Alzire et que l'on détaillera plus loin. Celui qui montre le monstre est souvent plus monstrueux sans en avoir conscience : « Lombroso montrant des monstres est devenu à son tour une sorte de monstre épistémologique, reconnu à la fois comme le père fondateur d'une science – au moins d'une intuition – mais aussi comme l'exemple de ce qu'il ne faut pas faire »⁵²⁹. Pour reprendre l'étymologie erronée liant le monstre au verbe *monstrare*, les *monstrantes* (ceux qui montrent) sont plus monstrueux que les *monstrata* (les choses montrées). Partant, la justice peut être un monstre froid, à tout le moins elle est assurée par des hommes faillibles, capables du meilleur comme du pire, et il convient de savoir se détacher du jugement qu'elle rend et qui oriente dangereusement les individus. Il en ira de même dans *Paris* où le procureur général Lehmann « charg[era] le misérable Salvat avec une véhémence extraordinaire, [...] le montr[era] tel qu'un bandit né pour le crime, un monstre qui devait aboutir au plus lâche des attentats ». Plus encore que Cabuche, Salvat est bien coupable, mais avec la circonstance atténuante reconnue par Guillaume de perpétrer des attentats par révolte contre l'injustice (*P*, p. 137). Si rien n'est dit des critères de son jugement, on se doute bien que l'accusation est motivée autant par l'amoralité supposée des anarchistes que par le physique propre de Salvat dont la laideur a été soulignée dès sa première apparition, comme la tendresse des yeux⁵³⁰. Le magistrat partage avec le criminel la même hyperacuité du regard, mais les deux sont paradoxalement aveugles : Denizet ne

⁵²⁹ Marc RENNEVILLE, « La criminologie face au monstre, entre délit du corps et invisible différence », *Monstre et imaginaire social*, *op. cit.*, p. 326.

⁵³⁰ Salvat a, p. 30, les cheveux d'un roux décoloré, les moustaches et la barbe rares, ce qui n'est pas sans rappeler la blondeur et la barbe clairsemée de Cabuche. La tendresse de ses yeux est notamment soulignée lors de son procès, p. 247 et 249.

parvient pas à saisir le schéma de vérité, Jacques s'aveugle sur lui-même en se pensant guéri de ses pulsions⁵³¹.

Cet aveuglement de Jacques, alterné de moments de lucidité déjà évoqués, rejaillit sur ses rapports avec Cabuche. La différence entre les deux ne réside pas dans leur seul physique, mais aussi dans le regard que l'un porte sur l'autre. De fait, à la différence du juge et de la foule, Jacques est un des rares à considérer Cabuche avec humanité. Lorsque la Lison est empêtrée dans la neige, la poignée de main qu'il lui accorde et la parole « Vous êtes un brave homme, vous ! » qu'il lui adresse en sont symboliques et il n'y a rien d'étonnant à voir le carrier s'en émouvoir jusqu'aux larmes. Parce que c'est lui le vrai monstre et alors que paradoxalement il ne peut porter sur lui ou sur les femmes un regard lucide, Jacques voit Cabuche comme un être humain et non comme une bête. Cela ne l'empêchera pas de le laisser accuser au moment du procès. Mais il le fera précisément dans cette phase d'amnésie où il oublie ses crimes, où il devient un autre, un homme normal, qui dès lors peut, comme tous les autres hommes normaux, déchaîner l'ire de la foule contre le bouc-émissaire.

Physiologie et psychologie sont donc rarement dissociables chez Zola, mais cela ne l'empêche pas de montrer que parfois il y a des erreurs d'interprétation. La physiognomonie entrave alors l'établissement de la vérité. Si son roman a valeur de roman expérimental, c'est-à-dire s'il est censé ici montrer par application quelque chose des criminels, il prouve que n'est pas monstre celui que l'on croit. Comme l'écrit à juste titre Sophie Ménard,

« regarder de trop près les profils et les chairs [...] empêche une vue d'ensemble, une distance nécessaire à toute interprétation et renvoie le personnage à son propre corps, à ses propres désirs inavouables. [...] Zola condamne, curieusement, le fantasme de transparence de la physiognomonie, qui décalque pourtant son propre rêve : tout voir pour tout comprendre »⁵³².

Comme si, retrouvant dans la justice des hommes son propre idéal littéraire, il en percevait en même temps les limites. Et l'auteur d'accabler les tribunaux du Second Empire en dénonçant leurs erreurs de jugement à travers le personnage du juge Denizet, mais aussi les jurés et le public de la salle d'audience qui dévisagent Cabuche. S'il tente aussi d'étudier un imaginaire collectif et son lot de préjugés et d'intuitions fausses, il remet surtout en cause la

⁵³¹ *Madeleine Férat* présente une autre situation dans laquelle un regard erroné, voire franchement fantasmé, fait le monstre. En effet, celui de Guillaume d'abord juste envers sa femme s'abîme dans l'hallucination à mesure qu'il pressent et découvre la culpabilité de cette dernière. Le physique de la jeune femme joue un rôle primordial dans cette dérive. À la manière de Denizet – et le rire final grotesque du personnage le prouve bien – c'est bien Guillaume qui finit par être monstrueux. S. MÉNARD, *Émile Zola et les aveux du corps*, op. cit., p. 169-170.

⁵³² *Ibid.*, p. 238.

morphopsychologie dans le projet même de son roman. Car dans *La Bête humaine*, Jacques est le premier étonné de son crime ; il y a une inadéquation initiale entre son esprit et son corps, qui contredit les principes fondateurs de cette méthode pseudo-scientifique. Zola s'écarte des affirmations de Lombroso et d'autres criminalistes sur la possibilité de reconnaître physiquement les criminels et de protéger la société, même s'il utilise certaines de leurs idées en reprenant ce qui lui permet de pousser « les portes d'épouvante » de son roman. Notamment on retrouve sa conception, héritée de Vico, qui veut que l'absence de sens moral ramène à un modèle primitif de l'homme, à une férocité qui caractériserait les plus lointains ancêtres de l'espèce humaine⁵³³, mais ce primitivisme, on l'a vu, rejoint la rêverie angoissée personnelle de Zola sur l'origine et non le propos précis de Lombroso.

On peut analyser cette confusion recherchée, ces hésitations comme l'opposition de deux modèles antagonistes. Cabuche relève de la catégorie juridique, du tribunal, du monstre lombrosien, Jacques de la catégorie psychiatrique, des Tulettes s'il y en avait au Havre, de l'anormal zolien. C'est plus généralement une manière de plus d'être exhaustif dans sa présentation de la réalité, et de montrer toute la complexité de l'établissement de la vérité, surtout quand elle touche à l'homme. C'est là un des sujets principaux du roman. Zola nous y montre l'illisibilité fondamentale de la nature humaine et la porosité de la frontière entre l'homme et le monstre, entre la normalité et l'anormalité⁵³⁴.

⁵³³ P. TORT, entrée « Lombroso », *Dictionnaire du darwinisme et de l'évolution*, op. cit., vol. 2, p. 2678.

⁵³⁴ Emporté par une pulsion irrésistible, brutale, impossible à prévoir et momentanée, Jacques redevient, après le meurtre de Séverine, « normal » et ressent « le bonheur de n'être plus qu'un homme comme les autres » (*BH*, p. 232).

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE

Le monstre biologique – au sens le plus large du terme – apparaît donc comme un sujet de fascination et d'interrogation chez Zola. Comme nous l'avons vu au long de la première partie de cette étude, la monstruosité est d'abord constitutive des paysages zoliens sous la forme de productions de la nature, d'espaces verticaux ou horizontaux. Mais parce que son propos est davantage centré sur l'homme, c'est surtout du monstre humain que se soucie l'auteur. Ce monstre résulte d'un milieu propice, d'une pathologie fatale, d'une difformité accidentelle ou d'une dégénérescence héréditaire. Mais toujours l'état de son corps permet de révéler l'homme dans ses affres et ses misères les plus sombres, dans toute l'étendue de sa pitoyable malléabilité comme de sa perméabilité aux regards des autres. Le monstre apparaît ainsi comme la voie la plus directe, dans le roman naturaliste, pour étudier la physiologie des êtres. « La création entière nous appartient, s'exclamait Zola, nous tâchons de la faire entrer en nos œuvres, nous rêvons l'arche immense »⁵³⁵. En dévoilant les manifestations les plus extrêmes, nul n'eût été besoin, à la rigueur, de dire tous les autres détails physiques du devenir crépusculaire de l'homme ou des règnes animal, végétal, minéral.

Pourtant, aussi fréquente et complète soit sa survenue au cours des romans, le monstre ne semble pas vraiment être un objet de science à part entière. Zola ne détaille pas les monstruosité, comme le reflète au premier abord son vocabulaire. L'aspect scientifique du monstre semble limité, et il faut le plus souvent en lire les traces en filigrane. Une diversité de cas et de problématiques savantes apparaissent, mais elles sont plutôt suggérées que clairement indiquées, d'autant plus difficiles à analyser que l'auteur ne suit pas une seule voie

⁵³⁵ É. ZOLA, « Lettre de la mi-novembre 1884 à D. Jouaust et J. Sigaux », *Correspondance*, O. C., XII, p. 888.

dogmatique et définitive, mais varie les points de vue, remet sans cesse en cause les opinions, même des plus éminents spécialistes de son temps, dans cet effort constant qui le fait tendre avec exigence vers la vérité. Ce n'est pas là le fait de lacunes dans ses connaissances. L'écrivain se sert des sciences médicales, de la biologie, de la physiognomonie pour exploiter le monstre et il se tient au courant des débats de son temps. Il n'entre presque jamais dans les détails, ce qui ne signifie pas qu'il les ignore, mais qu'il floute le décryptage et la lisibilité des créatures qu'il imagine.

Surtout, il est frappant de constater que l'œuvre de Zola, tendant certes à l'exhaustivité, offre finalement autant d'exemples de monstruosité physiologiques si et seulement si l'on prend le parti de chercher et identifier ces mêmes monstruosité aux marges de l'anormalité. En effet, il est rare que le monstre soit une créature « purement » monstrueuse. Dans une conception classique qui veut que le monstre soit l'homme qui a régressé ou s'est échappé du normal, Zola interroge assurément les racines et les causes de la monstruosité biologique, en produit même une typologie, mais n'y parvient pas avec le seul monstre. Au contraire, il y a souvent incertitude, indécision dans le statut de ce dernier, que cela soit dû à une présentation narrative ambiguë, au regard subjectif d'un autre personnage, à l'évolution d'une maladie, à une histoire mouvementée, à des revirements brusques de personnalité ou diverses autres causes. Le monstre ne présente pas une nature évidente, mais complexe. En cela, Zola garde les frontières naturellement floues de la notion et semble jouer avec si bien que l'on se demande souvent si on ne risque pas de forcer le texte en l'y décelant.

Plus précisément, la monstruosité physiologique est souvent affaire de monstrueux. Comme on l'a vu en introduction, l'idéal du roman naturaliste est de rendre compte de la réalité de la nature : la monstruosité qu'il expose rejoint en ce cas le cas concret et indéniable de tel ou tel monstre physique. Mais bien plus souvent encore, il biaise son regard, enfle sa langue et accentue un phénomène imperceptible chez un être lambda faisant d'une bosse, d'un bec-de-lièvre, d'une laideur quelconque le signe d'une monstruosité à part entière, que le mot soit prononcé ou non : la monstruosité qu'il expose repose dès lors sur le jugement personnel, faillible ou arbitraire qui fait qualifier de monstrueux tel ou tel pauvre hère, tandis qu'un autre semblable ne l'est pas.

Partant, Zola récuse les monstres trop « évidemment » monstrueux. Le corps concrétise la monstruosité, mais il n'a ni le scandale du canard, ni l'explicitation ou le retentissement inédit du traité scientifique, ni le mensonge éhonté du récit romantique. La monstruosité est certes réservée à un effet romanesque hyperbolique – on l'a vu dans le traitement des sources –, mais celui-ci est naturalisé et demeure loin de tout excès ; la poétique des corps apparaît

comme une poésie du banal, du rationnel et du réalisme. Le monstre, si difforme et effrayant soit-il, n'en est jamais extraordinaire. L'œuvre de Zola participe de la désacralisation du monstre biologique qui tend à rendre courant, sinon possible, ce qui était autrefois inouï, sacré, à la limite de l'impossible. Le monstre n'est plus une exception prodigieuse.

En revanche, Zola aborde les rapports entre le monstre et l'ensemble des êtres normaux, car il sait que parler des monstres permet aussi de retracer l'histoire de comportements sociaux face à des êtres que l'on craint, que l'on respecte ou que l'on plaint. Le monstre zolien, intimement lié aux pathologies mais aussi aux crimes dont il est l'auteur potentiel, suscite compassion et effroi. Il entrecroise en lui le physiologique et le psychologique, l'être et le paraître, le dedans et le dehors, ce qui sous-entend de possibles erreurs d'interprétation à son encontre. Dès lors, le regard de celui qui a à lui faire face importe considérablement ; l'auteur se plaît au retournement que celui qui construit le monstre de toute pièce puisse en être un à son tour. Il rejoint là l'usage antique de la divination qui s'accorde avec sa vision des vices cachés d'une société comme on le verra par d'autres exemples. On comprend ainsi que le monstre revêt d'ores et déjà des enjeux idéologiques évidents qu'il nous faudra analyser maintenant.

DEUXIÈME PARTIE

MONSTRES ET SOCIÉTÉ

—

L'ÉPREUVE DE LA MORALE ET DE L'HISTOIRE

Si notre étude des monstres a commencé par celle de leurs caractéristiques physiologiques, on a vu qu'elle se prolongeait assez naturellement par celle de leur place en société. En effet, le lien entre ces deux champs d'étude est favorisé par la langue même qui applique le mot « monstre » tant aux aberrations de la nature qu'aux vices engendrés dans une communauté, et Larousse, par exemple, s'en fait clairement l'écho quand il définit, dans son *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, le monstrueux comme ce « qui est en opposition violente avec les lois ou les habitudes reçues ». Si le mot « loi » peut prêter à confusion, celui d'« habitude » est assez clair en tant que manière de se comporter.

L'emploi du mot « monstre » et de ses dérivés en un sens social et moral est parfaitement courant à l'époque de Zola ; c'est même l'une de ses évolutions modernes principales de revêtir une acception à prépondérance éthique. Il perdure ainsi depuis la plus haute Antiquité puisque dès cette période l'existence du monstre fut liée à la société, en tant que signe préalable d'un événement à venir ou témoignage d'un courroux divin frappant les hommes⁵³⁶. Si les contemporains et les personnages de Zola n'y croient plus – ce qui ne signifie pas que l'auteur n'en use pas – la tradition est demeurée de connoter socialement ce qui est contre nature. Dans une pensée analogique, on considère la monstruosité physique à l'aune de la monstruosité morale et inversement⁵³⁷. Ainsi, pour ne citer qu'un exemple, l'homosexualité

⁵³⁶ J. CÉARD, *La nature et les prodiges*, *op. cit.*, et B. CUNY-LE CALLET, *Rome et ses monstres*, *op. cit.*, p. 65 où elle rapporte que déjà les Romains rapprochaient le corps morphologique du corps social. Ainsi un monstre bicéphale annonçait-il une scission du corps politique ou familial. Ce qu'on analysera chez Zola s'inscrit donc dans une logique très ancienne de décryptage du monde et d'identification des ouvrages humains au modèle des créations naturelles.

⁵³⁷ « Je crois aux monstruosité de l'âme comme je crois aux monstruosité du corps » écrit l'inspecteur des prisons Moreau-Christophe ; « la nature morale a des monstruosité comme la nature physique » écrit Moreau de Tours. Cité par A. CAIOZZO et A.-E. DEMARTINI, « L'histoire des monstres : question de méthode », *Monstre et imaginaire social*, *op. cit.*, p. 12.

est-elle considérée comme un penchant monstrueux parce qu'antinaturel et par extension parce que particulièrement pervers. Michel Foucault ne dit pas autre chose quand il indique cependant une nuance, un changement dont le XIX^e siècle est la charnière :

« jusqu'au XVII^e – XVIII^e siècles, on pouvait dire que la monstruosité, la monstruosité comme manifestation culturelle de la contre-nature, portait avec soi un indice de criminalité. L'individu monstrueux au niveau des règles des espèces naturelles et au niveau des distinctions d'espèces naturelles était, sinon systématiquement, du moins virtuellement, toujours référé à une criminalité possible. Puis, à partir du XIX^e siècle, on va voir le rapport s'inverser, et il y aura ce qu'on pourrait appeler le soupçon systématique de monstruosité au fond de toute criminalité. Tout criminel pourrait bien, après tout, être un monstre, tout comme autrefois le monstre avait une chance d'être un criminel »⁵³⁸.

Dans son œuvre, Zola lui-même établit explicitement ce lien entre physiologie et vie en société en envisageant trois possibilités : d'un simple parallèle possible entre les deux à une relation de cause à effet, voire à une métaphore divinatoire envisageable.

Dans ses textes et ses notes préparatoires, on constate qu'il reprend à son compte, comme beaucoup d'autres et à la suite d'une longue tradition, une comparaison bien connue : celle entre le corps humain et la société. Cette dernière est comme un être vivant : les organes sociaux sont solidaires à la manière de ceux d'un corps en sorte que la pathologie d'un seul s'étendra fatalement à tout l'organisme (*RE*, p. 336)⁵³⁹. Sous cette « pathologie d'un seul », comment ne pas voir un synonyme du monstre ? On ne s'étonne pas alors de voir l'auteur comparer symboliquement les pires monstruosité physiques et celles morales. Ainsi, après avoir été confrontés, au cours de leur périple, aux maux les plus tristes que la société puisse offrir, le petit Médéric dit au géant Sidoine :

« j'ai lu de bien curieux détails dans de vieux livres. Il est des pays dont les habitants n'ont qu'un œil au milieu du front, d'autres où leurs corps sont mi-partis homme et cheval, d'autres encore où leurs têtes et leurs poitrines ne font qu'un. Sans doute nous traversons, en ce moment, une contrée dont les habitants ont l'âme dans les talons, ce qui les empêche de juger sainement les choses et leur donne une remarquable absurdité d'actes et de paroles. Ce sont des monstres. L'homme, fait à l'image de son Dieu, est une créature bien autrement supérieure.

⁵³⁸ M. FOUCAULT, *Les anormaux, op. cit.*, p. 75.

⁵³⁹ J. BORIE, *Zola et les mythes, op. cit.*, p. 19-20, où l'auteur parle d'une unité organique du monde social. L'exemple du corps de Nana pourrissant en même temps que l'Empire le montre assez. Cette analogie de la vie sociale à la vie organique résulte par ailleurs d'une lecture inverse de Claude Bernard, comme le rappelle J.-L. CABANÈS, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes, op. cit.*, p. 174.

— C'est cela, mon frère Médéric, nous sommes dans un pays de monstres »⁵⁴⁰.

Outre le caractère merveilleux des monstruosité physiques ici évoquées – dû à ce qu'il s'agit d'un conte –, la misère sociale est comparée aux affres d'un cyclope, d'un centaure ou d'un blemmye parce qu'il y a philosophiquement une comparaison possible entre les deux (B) et « avoir l'âme dans les talons » est une expression qui finit par désigner à la fois une bizarrerie organique et une vie intellectuelle déviée.

Plus concrètement, au-delà des images courantes en littérature et des considérations abstraites, dans le naturalisme zolien, et même en cette fin du XIX^e siècle de manière générale⁵⁴¹, la physiologie, la folie et leur médicalisation ne sont jamais très éloignées de répercussions collectives. Très souvent, il s'établit un lien de connivence ou d'opposition entre monstruosité physique et monstruosité morale, mais dans tous les cas l'une reste rarement isolée de l'autre, et les figures monstrueuses s'inscrivent dans une vision, propre à cette époque, où vagabondage, criminalité, prostitution et autres « déviations » sociales étaient considérées comme des monomanies, des dégénérescences ou des signes de décadence, la science et surtout la médecine n'hésitant pas à s'en emparer pour en faire leur objet d'étude⁵⁴².

« Marquée par le rayonnement des sciences médicales, la deuxième moitié du siècle ne cesse d'étendre le territoire de la pathologie. Les aliénistes s'autorisent du concept de dégénérescence pour rejeter dans le "malsain" les délits et les crimes. Les perversions sexuelles sont souvent décrites comme des maladies et l'on voit constamment se développer des confusions entre normes biologiques et normes sociales. »⁵⁴³

C'est ainsi par exemple que le couple incestueux formé de Maxime l'efféminé et Renée l'émancipée, ce couple inverti où l'homme devient passif et la femme active, vérifie « expérimentalement » les thèses médicales alors en vigueur⁵⁴⁴. Sous le signe fédérateur de la pathologie, les ratés de la *physis* s'expriment par des défaillances éthiques, et vice versa.

⁵⁴⁰ É. ZOLA, « Les Aventures du grand Sidoine et du petit Médéric », *Contes à Ninon, O. C.*, I, p. 336.

⁵⁴¹ On songe au « Bonheur dans le crime » où Barbey d'Aurevilly écrit que les monstres moraux dont le narrateur parle sont l'objet d'une science médicale et pourraient figurer dans un traité de tératologie, signe que cette dernière n'est pas réservée qu'aux monstres physiologiques. J. BARBEY D'AUREVILLY, « Le Bonheur dans le crime », *Les Diaboliques, op. cit.*, p. 125.

⁵⁴² Jean-François WAGNIART, *Le vagabond à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Belin, coll. « Socio-Histoires », 1999, p. 37. Sur la criminologie constituée comme une tératologie du social, M. RENNEVILLE, « La criminologie face au monstre, entre délit du corps et invisible différence », *art. cit.*, p. 322 et sq.

⁵⁴³ J.-L. CABANÈS, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes, op. cit.*, p. 9.

⁵⁴⁴ J. BORIE, « Préface de *La Curée* », Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1981, p. 20.

Allant même plus loin, la civilisation procédant sur le modèle de la nature, il s'établit un lien de cause à effet entre l'une et l'autre. Ainsi, dans ses *Notes préparatoires*, réfléchissant aux liens entre hérédité de nature et hérédité d'institutions, Zola précise, en soulignant, qu'il y a similitude entre les deux car « c'est du fait vital que le fait social procède »⁵⁴⁵. Admettre l'une, c'est dès lors admettre l'autre. Un exemple suffit à le prouver, celui de Serge Mouret. Ce n'est pas un hasard si le monstre social par excellence aux yeux de Zola – le prêtre – est, chez les Rougon-Macquart, le fruit d'un mariage consanguin. François et Marthe étant cousins au premier degré et leur ressemblance physique se trouvant d'autant plus soulignée, leur fils fait logiquement partie du monde à part évoqué par l'auteur. Physiologie et morale sont liées puisque les rouages de l'hérédité expliquent le mécanisme des passions.

Élargissons une dernière fois le constat. La présence du monstre physique peut non seulement être révélatrice de monstruosité psychologiques, mais aussi souvent de monstruosité sociales dont il est la victime ou l'auteur. Si Jeanlin, petit estropié des mines, travaille jusqu'à en crever, n'est-ce pas parce qu'il y a une monstruosité à faire travailler les enfants comme des bêtes ? C'est la monstruosité sociale qui a fait de lui un monstre physique, et ce constat est illustré à la dernière apparition du personnage, quand travaillant malgré son état à nettoyer un bloc de houille, il arbore plus que jamais son museau de singe. De la même manière, la monstruosité physique de Marjolin et celle de l'avoir abandonné à la naissance sont liées ; ce sont les prêtres de Lourdes qui font les monstres en ce sens que les malades paraissent monstrueux pour renforcer la puissance des miracles⁵⁴⁶. Laissons le dernier mot à l'auteur dans la préface de *Thérèse Raquin*, roman du crime et du remords, lorsqu'il lie la monstruosité morale et la monstruosité physiologique :

« mon but a été un but scientifique avant tout. [...] J'ai tenté d'expliquer l'union étrange qui peut se produire entre deux tempéraments différents, j'ai montré les troubles profonds d'une nature sanguine au contact d'une nature nerveuse. Qu'on lise le roman avec soin, on verra que chaque chapitre est l'étude d'un cas curieux de physiologie »⁵⁴⁷.

Une théorie toute scientifique des tempéraments sert ici à expliquer une monstruosité morale : le crime, preuve s'il en est que physiologie et sociabilité sont liées.

⁵⁴⁵ É. ZOLA, *Notes préparatoires à la série des Rougon-Macquart*, op. cit., f°60r.

⁵⁴⁶ J.-L. CABANÈS, « Introduction de *Lourdes* », O. C., XVI, p. 19. J. BORIE, *Zola et les mythes*, op. cit., p. 221 : « les prêtres de *Lourdes* sont des commerçants, donc des voleurs, ils font fortune en exploitant le plus sacré peut-être de tous les désirs, le désir de santé, d'intégrité physique. »

⁵⁴⁷ É. ZOLA, « Préface de *Thérèse Raquin* », O. C., III, p. 28. La critique présentait par ailleurs la même grille de lecture si l'on s'en réfère à la célèbre vitupération de Ferragus sur le même roman. Louis ULBACH, dit FERRAGUS, « La Littérature putride », art. cit., p. 1.

Partant, chez un Zola plus fin connaisseur de la littérature classique qu'on ne le pense, aucun monstre à deux têtes n'annonce comme autrefois une sédition ou un conflit à venir ; mais il y a un lien plus implicite encore, et plus moderne à la fois, entre dégénérescence et décadence – une sorte de métaphore divinatoire qu'il nous faudra étudier. Ce lien s'établira à travers des personnages physiques incarnés tels que Nana, considérée sous certains aspects comme une femme monstre dont la mort survient en parallèle à la déclaration de guerre, ou des entités plus inattendues telles que des machines, des monuments, des paysages.

Une étude exhaustive du monstre implique donc de se pencher sur les monstres sociaux en se rappelant que par société, nous entendons un ensemble d'individus entre lesquels existent des rapports durables et organisés, c'est-à-dire une communauté instituée par des lois fondamentales communes, des comportements et des manières de penser semblables, ce qui n'empêche pas les désaccords et la diversité. Ces lois, ces comportements, ces manières communes de considérer le monde entre les membres d'une même société constituent ce qu'on peut appeler des normes, subjectives par ailleurs et souvent discutables, mais que Zola connaît bien, fort de ses années de journalisme, de son engagement dans les luttes de son temps, du statut de personnage public que ses succès en librairie lui ont conféré.

Au difforme physique succède ici l'immoral – c'est-à-dire le difforme de l'âme – comme limite ultime avant de sombrer dans le monstrueux. Comme pour le monstre biologique et toutes les notions gravitant en deçà – infirme, paralytique, accidenté, laideron et autres –, la fluctuation même des normes soulève la question de savoir à partir de quand l'on cesse d'être un pervers, un viveur, un débauché pour devenir un monstre. Là encore, peut-on seulement y répondre ? Yves Malinas le résume bien quand il s'interroge sur l'un des héros de Zola :

« faut-il considérer Aristide [Saccard] comme un malade mental parce qu'il brasse des affaires un peu louches, ne se préoccupe guère de ses proches, se laisse bernier par sa femme avec son propre fils et se commet avec les petites bonnes dans les escaliers, tout en affichant de coûteuses maîtresses ? Aristide est un orgueilleux, un dépravé, un jouisseur, tout cela n'est pas franchement pathologique mais seulement moralement discutable »⁵⁴⁸.

Tel est l'avis d'Yves Malinas, tandis que, pour le même personnage, Henri Guillemin, dans sa préface à une édition du *Ventre de Paris*, a un avis beaucoup plus tranché : « un monstre, Saccard ; bien vêtu, bien disant, mais un monstre »⁵⁴⁹.

⁵⁴⁸ Y. MALINAS, *Zola et les hérédités imaginaires*, op. cit., p. 110.

⁵⁴⁹ Henri GUILLEMIN, « Préface du *Ventre de Paris* », Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1964, p. 13.

La question se pose donc de la frontière entre perversité et monstruosité. Nous proposons d'établir une différence en ce que la première revêt un degré moindre que la seconde. Un pervers n'est pas tout à fait un monstre en ce sens qu'il n'atteint pas encore une laideur morale extraordinaire, ne cause pas encore des ravages effrayants et pour tout dire ne se distingue pas encore nettement des autres représentants de son espèce. Le monstre appartient à l'échelon suivant, en est une forme accrue. Cette différence a son importance, car nombreux sont les personnages qualifiables de monstres chez Zola, mais plus encore ceux qualifiables de pervers ou d'immoraux. En accord avec nos conclusions précédentes, le pervers sera perçu comme monstrueux par certains de ses aspects, mais on pourra lui refuser la qualification de monstre à proprement parler.

Pour compliquer davantage cette question, on notera qu'autrefois le vocabulaire mêlait monstres et pervers et que par ailleurs il tendait à considérer certains groupes de population comme des monstres tandis qu'aujourd'hui notre regard a changé. C'est le cas de l'exemple précité de l'homosexualité sur laquelle la pensée de Zola elle-même évolua fortement. Aussi, d'un point de vue pratique, partirons-nous du principe – imparfait – qu'il y a monstruosité sociale quand elle est énoncée explicitement par le mot « monstre » ou ses dérivés et quand le caractère du personnage ou ses actes mêlent violence, démesure, tabou, tous trois néfastes⁵⁵⁰ à la société.

Il existe donc des normes dans chaque société, et le propre du monstre est justement d'échapper à ces normes, au su de tous ou non. Par sa nature même le monstre moral est donc un individu à part, qui surgit dans les périodes de troubles, de révolutions, d'avancées techniques trop rapides comme en cette deuxième moitié du XIX^e siècle. Il est rejeté de la communauté ou au contraire il s'y cache, jusqu'à ce qu'on le démasque – si l'on y parvient ; dans tous les cas, il vit toujours en marge ; dès lors, porteur d'une idéologie, il sert de prisme pour remettre en cause ou au contraire conforter une civilisation et sa culture⁵⁵¹.

Or, une fois encore, cette position du monstre participe pleinement non seulement du *pathos* en ce qu'elle agit sur le destinataire du discours, mais aussi sur l'*éthos* en ce qu'elle contribue au portrait de son émetteur. Le monstre est aveu. Autrement dit, en dénonçant un monstre, certes on indique ce que l'on réproouve, mais on indique par la même occasion ce que l'on approuve et l'on dévoile qui l'on est. Comme nous l'avions fait pour la physiologie, il

⁵⁵⁰ En accord avec l'étymologie du mot désignant ce qui est contraire à la loi divine.

⁵⁵¹ Le monstre rejoint ainsi des problématiques essentielles pour comprendre l'aspect moral et social qu'il revêt dans l'œuvre de Zola comme celle de la bête humaine, de la confusion latente en chacun de la culture et de la nature sauvage, celle du bouc émissaire ou encore du rapport, souvent conflictuel, entre un individu et le reste de la collectivité – toutes problématiques déjà entrevues et qu'il nous faudra encore aborder.

s'agit donc d'interroger le monstre moral pour découvrir une part de son créateur. Quelle est l'utilité de ce monstre ? Ne sert-il qu'à dénoncer ou à révéler aussi quelque chose de soi ? En quoi est-il dans le récit une lumière inattendue portée sur le personnel romanesque ? Puis, dans le cas de l'auteur lui-même, le monstre tel qu'il évolue vis-à-vis de la société est-il celui d'un écrivain appartenant à la bourgeoisie et partageant, quoi qu'on en dise, ses craintes et ses fantasmes, ou montre-t-il une prise de distance par rapport à sa classe sociale ? Le monstre est-il véritablement celui d'un esprit scientifique, sceptique et rationnel ou révèle-t-il des hantises plus intimes, obscures, voire refoulées, qui peuvent s'inscrire parmi les grandes peurs naturelles et secrètes de l'humanité ?

Pour comprendre les normes imposées par la société de son temps, il faut d'abord étudier les monstres qu'elle a créés. Ceux-ci apparaissent dans la bouche d'un certain nombre de personnages zoliens, sans que l'auteur ne les reprenne nécessairement à son compte, et c'est en étudiant ce que pensent les personnages que nous comprendrons mieux la représentation morale et sociale du monstre dans la France de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Lacassagne écrivait que les sociétés ont les criminels qu'elles méritent. De fait, avec ses propres critères, chaque époque, chaque milieu crée ses monstres, qu'on méprise, combat, réprime, tente de guérir ou de détruire pour les plus dangereux d'entre eux, et le monde moderne n'y échappe pas. Ils sont politiques, judiciaires ou moraux, graves, inquiétants ou ridicules ; ils prennent la forme de révolutionnaires, de criminels, de vagabonds, de prostituées, mais aussi de tyrans, de prêtres, de bourgeois.

Le romancier les réprovoque comme préjugés, erreurs, archaïsmes ou les accepte comme facteurs, parfois inquiétants, de progrès. En tant que peintre d'une époque, il observe, blâme, approuve, et ce n'est qu'à partir de là que l'on peut voir quels sont les vrais monstres pour lui. À travers des figures très concrètes, se dressent les monstruosité plus abstraites de la bêtise, de l'obscurantisme, de l'injustice, de la violence. L'*éthos* du romancier naturaliste est ici sollicité.

Mais ces monstres, assez conventionnels quoique leur évocation ne manque pas de puissance, ne sont pas les seuls : ils coexistent avec d'autres, plus implicites, moins évidents qu'il faudra mettre en lumière. Car puisant dans la modernité et les bouleversements qui l'accompagnent, ils traduisent des peurs ancestrales via les visions fantastiques que suscitent les toutes nouvelles Halles de Paris, les mines d'Anzin, les grands magasins, mais aussi le train ou encore la guillotine. L'auteur en reprend certaines à son compte, qui donnent à ses pages un accent personnel. L'intérêt majeur de leur étude sera de montrer comment Zola revisite finalement les grands monstres antiques et médiévaux, et les adapte au monde

moderne, rationaliste et scientifique. Non seulement il aborde les monstres de son temps, mais il les inscrit aussi dans une dimension atemporelle, mythique qui rejoint les grandes allégories reprises à travers siècles. Les monstres de la modernité restent toujours les mêmes mais sous d'autres formes, gardant leur dimension concrète, tout en en acquérant aussi une intellectuelle.

CHAPITRE I

LES MONSTRES DE LA SOCIÉTÉ OU LE TABLEAU DU ROMANCIER PASSAGE EN REVUE DES PERSONNAGES

La société peinte par Zola connaît de nombreux et très importants changements. De la Monarchie de Juillet à la Troisième République, la France montre des évolutions aussi rapides que profondes qui ne vont pas sans troubles ni sans inquiétudes. Certes le pays suit de véritables révolutions avec le développement des moyens de communication au premier rang desquels le chemin de fer, avec l'amélioration du pouvoir d'achat qui s'illustre dans la clientèle des grands magasins naissants, avec le développement de la bourse et la croissance soutenue de nombreux secteurs économiques ; la France connaît le progrès, l'enrichissement et la prospérité⁵⁵². Mais ces périodes fastes alternent aussi avec d'autres plus sombres, particulièrement dans les villes où débute l'exode rural, où les nouveaux arrivés s'entassent dans des taudis malgré l'assainissement général et souffrent d'une promiscuité révoltante, où les progrès de l'éducation échappent encore à toute une frange de la population, où la misère enfin et son lot d'inégalités persistent avec tout ce qu'elles sous-entendent d'alcoolisme, de prostitution et de violence. Le chômage, la précarité restent des réalités de l'époque⁵⁵³, dont la répercussion s'accroît quand elle se conjugue à des soubresauts politiques : nombreux sont les changements de régimes, les révolutions, les guerres, plus nombreuses encore les tentatives

⁵⁵² Francis DÉMIER, *La France du XIX^e siècle (1814-1914)*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2000, p. 189 et 258-262.

⁵⁵³ Sur ce « monde des petits » qui en sont les premières victimes, *ibid.*, p. 181-188.

avortées qui se règlent dans le sang⁵⁵⁴. Les luttes sont âpres, qu'elles soient sociales comme pour le monde ouvrier, qu'elles soient religieuses comme à propos de la place de l'Église dans la société. Ce qu'on appellera la Belle Époque n'est pas toujours une époque belle. Face à ces rapports de force et ces iniquités persistantes, il y a toute une population qui subit ces changements et une autre qui y assiste en tant que témoin. Les premiers vont devenir, pour certains d'entre eux, les monstres de la société ; les autres vont tenir le rôle de leurs dénonciateurs.

L'apparition la plus évidente du monstre dans l'œuvre de Zola se fait ainsi par le truchement de son personnel. En effet, les monstres les plus nombreux sont ceux qui apparaissent dans le regard ou dans les paroles des personnages et qui s'alimentent des visions, des préjugés, des fantasmes de chacun d'entre eux. Cette monstruosité revêt de nombreux aspects. Nous l'analyserons d'abord comme figure de l'altérité sociale, culturelle et politique qui varie évidemment en fonction de la classe qui la conçoit. Le monstre est le produit d'une pensée collective. Ainsi entend-on parler de monstruosité antisociales dans *Son Excellence Eugène Rougon*, ainsi ne pas croire en Dieu dans l'entourage de l'abbé Mouret est qualifié de monstrueux, ainsi le révolutionnaire Florent est présenté comme un monstre dans la bouche des petits commerçants de Paris. Que l'auteur partage ou non ces conceptions importe finalement peu. Car notre travail se rapproche ici d'une histoire des représentations. Plus exactement c'est l'œuvre de Zola elle-même qui englobe cette histoire. Si « l'historien des marges est d'abord un historien des représentations »⁵⁵⁵, il en va de même pour l'histoire des monstres justement situés aux marges de la société. On ne se demandera donc pas ici si les monstres cités en sont véritablement, mais on étudiera plutôt la manière dont on les représente comme tels. Ces monstres participent pleinement de la peinture qu'entreprend Zola, puisqu'en peignant les monstres – supposés ou réels – l'auteur décrit la société de manière exhaustive et nous renseigne sur ses critères de pensée, ses peurs, ses objets de haine les plus profonds et les plus cachés. Les *Rougon-Macquart* n'auraient donc pas été l'étude complète du Second Empire qu'ils sont sans la présence de ces monstres sociaux. Pour plus de lisibilité, on en trouvera un classement sous forme de tableau en annexe C.

Quels sont donc les monstres de la société que peint Zola ? Que nous apprennent-ils sur cette dernière ? Et de quelle manière ? Les monstres sont, fidèlement au langage courant, des êtres dénués de toute morale, se comportant en véritables bêtes et nuisant à la communauté. En allant plus loin, on s'aperçoit qu'ils peuvent vivre à part ou au contraire occuper dans la

⁵⁵⁴ *Ibid.*, notamment la deuxième partie intitulée « Le conquête de la démocratie (1840-1880) ».

⁵⁵⁵ J.-F. WAGNIART, *Le vagabond à la fin du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 8.

société une fonction qui cache leur monstruosité et leur fait tenir des places aussi prestigieuses qu'importantes.

A) Monstres et marginalité : sauvages, pervers et criminels.

« Depuis Villon, Zola est sans doute, faut-il le redire, un des premiers en littérature à s'être intéressé de si près aux populations déclassées et aux phénomènes limites ou marginaux »⁵⁵⁶, que l'on confère à ces marges un sens physiologique ou, comme nous allons le faire à présent, social. Le monde des marginaux touche à notre étude des monstres. On englobera sous leur appellation tous les personnages s'écartant de la société par la place qu'on leur a assignée ou par leurs actes qui inspirent de la réprobation et du dégoût. La monstruosité de ces marginaux est explicite. Ils ne se cachent pas, sauf exception, dans la société des gens convenables. Il s'agit très souvent de malades, de personnes âgées, de personnes privées de famille ; socialement de pauvres et de reclus ; moralement de criminels, et leur évolution peut résulter de l'influence d'un milieu ou d'une logique héréditaire⁵⁵⁷. Bien sûr, toutes ces catégories ne sont pas constituées que de marginaux, encore moins de monstres ; mais parmi les marginaux monstrueux que nous présente Zola, ce sont ces catégories qui y figurent le plus souvent. Ce sont des gens vivant en marge de la société, que l'on pourrait qualifier de parias, voire d'intouchables. Si l'on songe au « monde à part » considéré par l'auteur, prennent notamment place parmi ces marginaux le meurtrier et la putain⁵⁵⁸.

L'existence de ces monstres prend essentiellement place dans une conception bourgeoise et conservatrice, voire réactionnaire de la société. Plus particulièrement, ces marginaux rompant à leur manière le contrat social à l'origine de toute communauté, il est logique que la classe ayant le plus à perdre dans la remise en question des normes les ait transformés en monstres. Si l'on renverse cette idée, on peut même dire que ces monstres sont un nécessaire contre-pied à la formation de l'identité bourgeoise. Les petits et grands bourgeois zoliens y mettent tout ce qu'ils rejettent, s'en servent d'exorcisme, ont besoin de ces marginaux pour mener leur vie et justifier leur exploitation et leur domination. Pour toutes ces raisons

⁵⁵⁶ V. CNOCKAERT, « Présentation » de *Zola, explorateur des marges*, art. cit., p. 7.

⁵⁵⁷ Ainsi d'Ursule Macquart qui, « fantasque, montrait par moments des sauvageries, des tristesses, des emportements de paria » (*FR*, p. 56).

⁵⁵⁸ É. ZOLA, *Notes préparatoires à la série des Rougon-Macquart*, op. cit., f°3r où les appétits de la famille finissent par créer des « monstruosité morales » – le prêtre, le meurtrier, l'artiste auxquels s'adjoint, f°22r, la prostituée.

Foucault a pu écrire qu'à cette époque le racisme ethnique se mêle à un autre correspondant à la « défense interne d'une société contre ses anormaux »⁵⁵⁹.

1) *Les idiots et les sauvages.*

La figure du fou et du sauvage a déjà été étudiée, en pointant spécialement la question de son atavisme et celle de ses aveux physiques, notamment ses yeux qui le différenciaient des autres personnages jugés normaux. Il faut à présent traiter de sa monstruosité éthique. Très tôt le personnage de l'idiot a retenu l'attention de Zola. Dès le début de sa carrière, il en montre toute la complexité psychologique et esthétique, partant toute la richesse littéraire, dans une critique de *Madame Gervaisais* des frères Goncourt :

« Pierre-Charles marche donc seul au côté de sa mère. Il ne parle pas, il sourit parfois. C'est un monstre, mais un monstre d'une beauté surhumaine, un idiot qui a les traits fins et purs d'un ange. Ce pauvre être est un véritable animal, un animal aimant, un petit chien qui se frotte aux jupes de M^{me} Gervaisais, qui a des jappements de joie quand il la retrouve, qui aime l'attouchement chatouilleux de ses caresses. MM. de Goncourt ont évité, par répugnance d'artiste que je comprends, d'appuyer sur le côté purement charnel de cette étrange création. Et cependant ils n'ont pu s'empêcher de montrer le triomphe précoce de la chair dans cet être au cerveau endolori »⁵⁶⁰.

Outre que Zola emploie là le mot « monstre » – pas même son dérivé « monstrueux » pour un personnage qui ne l'est pas par bien des aspects et que les Goncourt eux-mêmes ne nomment jamais comme tel⁵⁶¹ –, comment ne pas voir là un modèle de ses propres idiots et sauvages ? De fait, ce qui rend le fils de Madame Gervaisais monstrueux, c'est son comportement en société, ses façons proches de l'animal devant autrui plus que son physique ou sa psychologie dans laquelle se révèle au contraire une extrême sensibilité, notamment musicale.

⁵⁵⁹ M. FOUCAULT, *Les anormaux*, op. cit., p. 299.

⁵⁶⁰ É. ZOLA, « Madame Gervaisais de MM. de Goncourt », *Livres d'aujourd'hui et de demain*, O. C., III, p. 601. Pierre-Charles est le fils simple d'esprit de Madame Gervaisais. Comme le dit Zola, sa beauté est soulignée dans le texte des Goncourt. Edmond et Jules DE GONCOURT, *Madame Gervaisais*, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1869.

⁵⁶¹ Bien au contraire Pierre-Charles est présenté comme une victime, un orphelin, et ce bien avant la mort de sa mère. Ses larmes de chagrin face aux duretés de cette dernière éveillent assurément une pitié du lecteur ; l'aspect galeux de son corps, ainsi que le dénonce Georges à la fin du roman, n'est que le résultat de l'indifférence mêlée de démente de Madame Gervaisais qui le laisse mourir de faim.

De tels personnages abondent dans les romans de Zola où ils se situent à l'intersection des figures du déficient mental, de l'arriéré, du faible d'esprit et de l'asocial⁵⁶². Certains sont explicitement cités comme tels : c'est le cas de Marjolin resté enfant très tard sans « plus d'idée qu'un chou » dans *Le Ventre de Paris* (VP, p. 369), de Saturnin dans *Pot-Bouille*, du fils Cuche dans *La Joie de vivre*, de Hilarion « bête et sans malice » dans *La Terre* (Te, p. 295) ou encore de Victor dans *L'Argent*. D'autres sont des personnages plus complexes tels que Bonnemort dans *Germinal* ou Lapoulle dans *La Débâcle* qui n'apparaissent comme idiots qu'à certains moments du roman ou sous un aspect limité : l'un tue une jeune femme innocente et l'horreur de son crime fait conclure à l'inconscience (G, p. 532) ; l'autre tue son camarade pour un morceau de pain et prend après son meurtre « un air de stupidité farouche » (D, p. 268-269). Ces figures de sauvages – déjà étudiées pour certaines en première partie de nos travaux – s'élargissent souvent à tout un groupe d'individus comme les soldats pris au piège sur la presqu'île d'Iges, voire à tout un village comme les Artaud, Bonneville ou même Rognes dont les habitants vivent en véritables bêtes humaines, et sont dénoncés comme tels par Frère Archangias ou les abbés Horteur, Godard et Madeline (FM, p. 33 ; JV, p. 81-82 ; Te, p. 295)⁵⁶³. Si leur sauvagerie transparaît bien souvent dans leur physique de brutes épaisses ou d'animaux, c'est davantage sur leur dangerosité qu'il faut ici insister parce qu'ils sont néfastes à la société et que la menace potentielle qu'ils représentent achève de faire d'eux des monstres.

Il faut pour le comprendre revenir sur la vie qu'ils mènent. Ces personnages vivent en bêtes, « résumant la misère humaine » à eux seuls⁵⁶⁴. Ils sont d'abord exclus géographiquement de la société. Marjolin passe sa vie au milieu des légumes, Saturnin est cloîtré par sa famille à l'asile des Moulineaux, Hilarion évolue en retrait de Rognes, Victor survit dans la cité de Naples isolée en plein cœur de Paris, Lapoulle vient de Sologne, région encore retirée sous le Second Empire et infestée de marais où habitaient ceux que l'on surnommait « les ventres jaunes ». Leurs villages enfin – ces villages qui semblent devenir un seul et même personnage⁵⁶⁵ – paraissent être situés au bout des terres habitées. Entre paysages

⁵⁶² Ainsi de Saturnin qui assume trois rôles : celui du débile, du jaloux passionné, du pervers innocent. Il se rapproche de Marjolin et de son goût ingénu du sang ou de Pierre-Charles, la figure des Goncourt, et de sa faiblesse d'esprit. Sur ce personnage et ces rapprochements, J.-L. CABANÈS, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes*, op. cit., p. 590. La dénomination de monstre par Zola pour qualifier Pierre-Charles permet en outre de l'attribuer, comme nous l'avons fait, à Marjolin, Saturnin ou encore Charles Rougon dont le fils de Madame Gervaisais partage un semblable comportement.

⁵⁶³ D'autres personnages portent le même jugement, tel l'instituteur Lequeu de Rognes, autre figure d'autorité intellectuelle, p. 350 et 357.

⁵⁶⁴ É. ZOLA, *Dossier préparatoire de La Joie de vivre*, op. cit., f°164r à propos du village de Bonneville.

⁵⁶⁵ Tel est au départ semble-t-il le projet de Zola, même s'il détaille ensuite ses personnages secondaires, comme l'explique Philippe Hamon en relevant cette citation du dossier préparatoire de *La Faute de l'abbé Mouret* à

infinis et isolement spatial, leurs habitants ne peuvent être que des créatures à la fois éloignées des normes et outrancières. Rognes se perd au milieu des champs immenses de la Beauce, le pays des Artaud semble coupé du monde, aride comme l'enfer et « fermé par un mur de collines jaunes » (*FM*, p. 29), Bonneville survit face au rempart marin de la Manche⁵⁶⁶.

Remontons un instant aux origines. En Provence, c'est un Artaud exilé qui est venu fonder un lieu où ses descendants vivraient en parias et s'accoupleraient – à la manière de la nouvelle France de *Fécondité* – en une union quasi incestueuse :

« tous les habitants étaient parents, tous portaient le même nom, si bien qu'ils prenaient des surnoms dès le berceau, pour se distinguer entre eux. Un ancêtre, un Artaud, était venu, qui s'était fixé dans cette lande, comme un paria ; puis sa famille avait grandi, avec la vitalité farouche des herbes suçant la vie des rochers ; sa famille avait fini par être une tribu, une commune, dont les cousinages se perdaient, remontaient à des siècles » (*FM*, p. 30).

Mélange inquiétant d'atavisme familial et de parasitisme que l'on retrouve plus au nord. En Normandie en effet, Bonneville – au nom à l'ironie féroce – apparaît comme le renouvellement moderne d'un *topos* littéraire courant depuis l'Antiquité : celui du misérable bourg de pêcheurs, luttant en brute « depuis des cent ans et des cent ans », à la merci de la mer, survivant, mourant par elle, faisant presque corps avec elle quand il hurle contre Lazare en même temps que les restes de sa digue cèdent (*JV*, p. 223)⁵⁶⁷. Il n'est pas interdit de penser que Zola retrouve en lui le modèle des Ichtyophages autrefois décrits par Pline qui ne tiraient leurs ressources que de l'océan quitte à vivre en bêtes brutes⁵⁶⁸. La ressemblance est en tout cas frappante à les voir se construire des maisons en débris de bateaux là où la peuplade

propos des Artaud : « le village devient un seul personnage, et le montrer à l'horizon de chacune de mes scènes, en évitant d'employer aucun nom. » P. HAMON, *Le personnel du roman*, *op. cit.*, p. 132.

⁵⁶⁶ Pour les rapprochements entre les Artaud et Bonneville, J. BORIE, *Le tyran timide*, *op. cit.*, p. 72-73. Les ruraux du premier se dédoublent dans le grouillement de la basse-cour de Désirée ; les pêcheurs du second se prolongent vers le crabe ou le mollusque. C'est l'idée de la vermine qui prédomine, Jean voyant les villages de Beauce « comme des nids de vermine » (*Te*, p. 516) – idée que l'on retrouvera à l'œuvre pour évoquer par exemple le fourmillement des armées prussiennes ou la bassesse des activités juives.

⁵⁶⁷ À ce propos, Jean Borie écrit que « le branle de la mer [...] déchaîne une furie dionysienne : les pêcheurs, loin de résister à l'agression, loin de chercher à maîtriser la violence, se laissent envahir par la *mania*, et dansent avec les vagues [...] Ces pêcheurs représentent l'attitude familière du laisser-aller, l'acquiescement intime à l'anarchie des pulsions. Leur affreuse misère est à peine une punition, plutôt la condition d'exercice de leur ignoble liberté : ils ne désirent pas vraiment "améliorer leur situation", et prennent toujours le parti de l'océan contre Lazare, homme d'ordre. [...] Ces villageois ont, envers le civilisé, la forfanterie de leur animalité. [...] La mer est pour eux une *gueuse*, une femelle d'une salacité un peu forte, vraiment surprenante, aux épanchements incontrôlables et magnifiques ». *Ibid.*, p. 75-76.

⁵⁶⁸ Les Ichtyophages traversent d'ailleurs, comme un exemple célèbre de peuplade monstrueuse, toute la science européenne, jusqu'à la Renaissance. PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, IX, *op. cit.*, p. 39-40.

antique se les bâtissait en carcasses de baleines (*JV*, p. 149), et, on l'a vu, ils sont, pour des raisons physiques autant que morales, qualifiés de monstres par Lazare.

L'isolement géographique, loin d'atténuer leur sauvagerie naturelle, l'accroît au contraire ; d'autant qu'il s'accompagne d'autres facteurs d'exclusion que l'on peut énumérer. De leur pauvreté découle d'abord un manque d'hygiène, omniprésente à cette époque et dont on établit de plus en plus l'influence sur la vie en société. Celle de ces sauvages est déplorable. Marjolin ne connaît que les déchets des Halles de Paris, Victor vit dans l'ordure et l'affreuse promiscuité d'un taudis, Hilarion a « une hideur bestiale de crétin » (*Te*, p. 303), Bonnemort lui-même crache à longueur de journées ses glaires visqueuses où se mêlent poussière de charbon et salive. Ces personnages souffrent aussi du peu d'éducation qu'on leur a apportée. Enfin, à moins qu'ils ne suscitent la pitié d'une Pauline Quenu, il faut reconnaître que leur environnement a peu de scrupules à se jouer d'eux, pour s'en moquer ou les instrumentaliser comme des objets. Ainsi toute l'escouade du caporal Jean, et particulièrement Chouteau, type même du Parisien malin et débrouillard, se moque de Lapouille et rit de sa bêtise. Pour ne fournir qu'une seule citation, c'est peut-être dans *Paris* que la description la plus saisissante est faite de cette vie sauvage qui animalise les rebus de la société :

« pas de meubles, pas de linge, une vie de bête qui se contente et se soulage comme elle peut, au hasard de l'instinct et de la rencontre. Là-dedans, en tas, tous les sexes, tous les âges, l'humanité revenue à l'animalité par la dépossession de l'indispensable, par une indigence telle, qu'on s'y disputait à coups de dents les miettes balayées de la table des riches. Et le pis y était cette dégradation de la créature humaine, non plus le libre sauvage qui allait nu, chassant et mangeant sa proie dans les forêts primitives, mais l'homme civilisé retourné à la brute, avec toutes les tares de sa déchéance, souillé, enlaidi, affaibli, au milieu du luxe et des raffinements d'une cité reine du monde » (*P*, p. 355-356).

Ces différents facteurs alliés à une faiblesse intellectuelle de naissance ou survenue avec l'âge suffisent à expliquer la bestialité, la quasi inhumanité de ces personnages. Ils sont des êtres incapables de s'adapter aux codes de la société, même si ces codes sont purement formels, voire superficiels. À propos des habitants des Artaud, de Bonneville et de Rognes représentatifs des campagnes reculées, on note qu'ils sont tous dénoncés par un ecclésiastique qui regrette justement leur irrespect des rites et du culte, de la morale, et qui compare ces villages à Sodome et Gomorrhe⁵⁶⁹. Aux yeux de l'Église, ils sont hideux parce qu'ils refusent

⁵⁶⁹ Un détail revient d'un roman à l'autre : la fréquence des naissances hors mariage. Plus généralement, le mariage, acte communautaire par excellence, est un problème pour les monstres zoliens dont il signifie l'entrée

de se conformer au modèle prôné, preuve de leur asociabilité, et cette irrégion va même jusqu'à précipiter la mort du pauvre abbé Madeline. « Était-ce possible, songe Louise à Bonneville, que, si près d'une grande ville comme Caen, il existât des trous de pays, où les habitants véussent de la sorte, en véritables sauvages ? Car, enfin, il n'y avait que les sauvages pour offenser ainsi toutes les lois divines et humaines. » (*JV*, p. 82) Tandis que l'abbé Godard, exaspéré par le peu de religiosité des paysans de Rognes, les menace de vivre sans prêtre pour de bon, comme des bêtes (*Te*, p. 422)...

Subséquemment, ces marginaux sont aussi des êtres privés de toute morale, de toute notion des interdits sacrés de la société. Ainsi Bonnemort et Victor violent-ils chacun une jeune fille, ainsi Hilarion vit-il dans l'inceste avec sa propre sœur et le fils Houtelard avec sa belle-mère après la disparition de son père en mer⁵⁷⁰, ainsi le même Victor couche-t-il dans la fange avec une femme qui a au moins le double de son âge, ainsi Lapouille tue-t-il son ami et mange un pain sali du sang même de sa victime. La souillure l'emporte presque sur la violence. Ces transgressions de tabous ancestraux vont de pair avec l'ostracisme : les personnages franchissent des interdits sociaux, ce qui pousse à les exclure ; mais ils sont aussi exclus, parce qu'ils n'ont aucune idée ou aucun respect des interdits imposés par la communauté. Ce qui explique toute la difficulté pour les autres à pénétrer leur intellect. Ces sauvages, ces idiots vivent dans une vie végétative, et nombreux sont ceux qui se demandent ce qui se passe dans leur tête. Françoise s'interroge sur « l'intelligence obscure » d'Hilarion et Palmyre (*Te*, p. 345) ; les témoins du meurtre de Cécile sur « l'air imbécile » de Bonnemort (*G*, p. 532) ; Chouteau et Loubet tremblent devant « l'air de stupidité farouche » de Lapouille (*D*, p. 269). L'imbécilité devient même insensibilité oublieuse de sa propre condition et va jusqu'à un tel point qu'elle s'élargit à toute une communauté : celle des habitants des Artaud

en société ou, à l'inverse, l'exclusion du conjoint. Ainsi dans *Paris*, le mariage entre Camille et Gérard, l'amant de sa mère Ève est présenté comme un concentré de souillures : il serait presque un inceste du fait des relations des personnages, un scandale du fait des origines juives d'Ève, une horreur du fait de l'infirmité de Camille. Cette mésalliance avait plus tôt soulevé l'indignation de la propre mère de Gérard (*P*, p. 61 et 189). En revanche, dans *La Faute de l'abbé Mouret*, le père Bambousse, justement représentatif des Artaud, balaie la question du mariage qui réparerait le péché de grossesse adultérine. Il répond justement à l'ecclésiastique venu le prier de céder et refuse l'union de sa fille Rosalie avec le jeune Fortuné Bricchet au simple motif qu'elle est enceinte : « ce serait commode, si, pour épouser une jeune fille, il suffisait d'aller avec elle. Dame ! entre jeunesses, on verrait des noces matin et soir... Dieu merci ! je ne suis pas en peine de Rosalie ; on sait ce qui lui est arrivé ; ça ne la rend ni bancal, ni bossue, et elle se mariera avec qui elle voudra dans le pays » (*FM*, p. 37). Il n'y a là monstruosité ni physique ni morale pour le villageois qui vit hors des rites de l'Église.

⁵⁷⁰ En revanche, il n'y aurait pas tellement de désir incestueux dans la jalousie de Saturnin parce que ses pulsions troubles ne peuvent vraiment se concrétiser, selon J.-L. CABANÈS, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes*, op. cit., p. 591.

ou de Rognes fiers de leur arriération ou celle de ceux de Bonneville plongés dans l'inconscience de leur propre souffrance⁵⁷¹.

Au niveau individuel, parce qu'ils n'ont aucune notion morale et parce qu'ils ne maîtrisent pas leur force physique ou leurs pulsions, ces sauvages sont dangereux pour la société : ils tuent ou manquent de peu de tuer. On insiste sur leur force herculéenne et leur brutalité. Hilarion devient mauvais, bat sa sœur de « ses poings capables de broyer des pierres » (*Te*, p. 383) ; Marjolin tue les pigeons « avec un sourire imbécile »⁵⁷² ; même le vieux Bonnemort trouve un reste de violence dans ses muscles pour étrangler sa victime Cécile⁵⁷³. Aussi ces personnages ont-ils souvent quelqu'un qui les soulage ou les maîtrise, voire les dompte en véritables bêtes : Marjolin a Cadine et Lisa, Saturnin Berthe, Hilarion sa sœur et sa grand-mère, les habitants de Bonneville Pauline Quenu. Mais cette situation reste précaire et, parce qu'ils vivent explicitement hors de la société, très vite se pose la question de leur réinsertion, possible ou non, en même temps qu'ils vivent au quotidien un véritable calvaire : la population rit d'eux, les martyrise, les montre du doigt à l'instar d'Hilarion que les gamins de Rognes embêtent cruellement.

Ces personnages sont autant des enfants que des adultes, voire peuvent être très âgés. Mais tous sont à un moment sortis de la norme sociale. Sans reprendre ce qui a été dit précédemment de Victor et Jeanlin, mais en prenant en compte la dangerosité et la souffrance de ces personnages, un des enjeux de leur monstruosité sera donc leur réintégration en société. Ils ont tous un « tuteur » qui pose la question de l'éducation ou de la rééducation de ces monstres et de leur possible retour social. Hilarion a sa sœur Palmyre, Saturnin sa famille, Victor Madame Caroline. Pour ceux qui ne sont pas enfants, c'est la même chose : ils ont régressé simplement et il s'agit de leur faire retrouver la place qui devrait être la leur. C'est-à-dire qu'il n'est plus question de la seule éducation, mais aussi d'une main tendue comme premier signe humain d'une réadaptation à la vie civilisée. Ces personnages bienfaisants ont non seulement un rôle actif dans la tentative de réinsertion de ces monstres, mais même ils jouent le rôle de témoins. Leur regard équivaut à celui porté par l'ensemble de la communauté qui ressent pour les idiots un mélange de crainte et de pitié. C'est particulièrement le cas de Madame Caroline ou de Palmyre.

⁵⁷¹ Ils constituent ainsi le premier degré de la souffrance selon S. ROLDAN, *La pyramide des souffrances*, *op. cit.*, p. 63.

⁵⁷² É. ZOLA, *Dossier préparatoire du Ventre de Paris*, *op. cit.*, f°7r.

⁵⁷³ Cet épisode a été analysé par Jean-Louis Cabanès, notamment la dimension mythique de ce personnage devenu homme de pierre pour venger les siens. J.-L. CABANÈS, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes*, *op. cit.*, p. 705-706.

Pourtant, leur action est tantôt ambiguë, tantôt se solde par un échec. D'abord, ces mêmes soutiens peuvent être moqueurs : ainsi Cadine, se moquant de la crédulité de Marjolin, « finissait par l'appeler "grosse bête" » (*VP*, p. 367) ; Chouteau, quant à lui, « était le pervers, le mauvais ouvrier de Montmartre [...]. Il savait tout, il endoctrinait les camarades, surtout Lapouille, dont il avait promis de faire un gaillard » (*D*, p. 45)⁵⁷⁴. Ils peuvent même être violents. La Grande, succédant à Palmyre après la mort de cette dernière, maltraite, avec sa rudesse coutumière, son petit-fils Hilarion. Mais surtout, à mesure que l'on tente de les réinsérer, on s'aperçoit que les dérèglements de ces êtres brutaux sont trop forts et même qu'ils redoublent. Cela peut se terminer de manière grotesque comme pour Marjolin ou Saturnin, ou de manière inquiétante ou tragique. Victor viole sa victime alors qu'on tente de l'éduquer, sa sauvagerie tourne même au cannibalisme avec l'oreille mangée de son camarade ; Bonnemort justement tue, alors qu'il n'avait jamais tué, quand la Maheude l'accueille chez elle ; Hilarion bat Palmyre, celle-là même qui était son seul soutien ; puis, un peu à la manière de Marjolin envers Lisa, il manque de violer sa propre grand-mère qui le tue. Il est intéressant de constater dans ce dernier exemple que l'assaut du jeune idiot sonne comme une révolte contre son nouveau tuteur. Parce que la Grande, celle-là même qui le domine socialement et en a la charge, en arrive à un point de non-retour dans ses vexations, il se jette sur elle (*Te*, p. 509). Hilarion, Bonnemort, Victor : autant d'exemples s'achevant sur la mort ou l'énigme et prouvant l'échec à faire redevenir normaux ces personnages devenus par trop monstrueux.

2) *Les déviants sexuels.*

Des figures comme Hilarion, Victor, Marjolin ou Bonnemort sont donc incapables de s'adapter à la société. Or leur sexualité représente une explication importante de cette inadaptation. L'inceste d'Hilarion, le viol dont Victor se rend coupable, les avances malheureuses de Marjolin envers Lisa, l'étranglement de Cécile par le grand-père Maheu constituent des actes sexuels ou à connotation sexuelle qui contribuent à exclure définitivement ces personnages de la société et à les reléguer au rang de monstres. Un tel rôle joué par la libido est en réalité logique, la sexualité étant un des domaines les plus codifiés de

⁵⁷⁴ Pour toutes ces figures, particulièrement pour celles de Lapouille et Chouteau, il serait intéressant de voir la parenté entretenue avec le grand Sidoine et le petit Médéric. Dans ce conte drolatique de la verve d'un Rabelais ou d'un Voltaire, Sidoine n'est pas un monstre, quoique géant, mais il a les traits d'une brute épaisse qu'un malingre mène à la baguette au cours de leurs différentes aventures. É. ZOLA, « Les Aventures du grand Sidoine et du petit Médéric », *Contes à Ninon*, O. C., I.

la vie en communauté. Le grand paradoxe de la sexualité, c'est qu'aussi intime soit-elle, elle n'en demeure pas moins un acte social. À ce point qu'on peut élargir son étude à tous les personnages de Zola et considérer le rôle qu'elle joue dans l'élaboration des monstres et la représentation qu'en ont les autres⁵⁷⁵.

On entendra par déviance tout écart par rapport à la norme sexuelle et par monstruosité tout écart extraordinaire. Indépendamment du point de vue de l'auteur, cette norme correspond principalement, dans le corpus étudié, à la vision qu'en ont la bourgeoisie et la classe moyenne de la fin du XIX^e siècle : une sexualité intime, partagée avec quelqu'un d'un autre sang, d'un autre sexe, légitimée dans le mariage⁵⁷⁶ et dont la fin ultime est la procréation, voire la fondation d'une descendance. Comme l'écrit l'historien Francis Démier,

« la bourgeoisie place avant toute chose la hiérarchie familiale, le pouvoir du père, la soumission de sa femme et de ses enfants, la condamnation de toute déviance sexuelle, des naissances illégitimes et des mésalliances. L'amour, dans cet horizon ne tient qu'une place assez modeste, voire marginale »⁵⁷⁷.

Cette sexualité s'oppose à celle de l'ancienne noblesse plus licencieuse et à celle des couches populaires jugée plus rude. Mais plus que tout, et d'une importance capitale pour notre étude, alors que celle de l'ancienne noblesse était un réflexe de caste, le comportement sexuel de la bourgeoisie se veut universaliste : qui l'enfreint sort alors de la société et devient *in fine* un monstre. Tous les écarts par rapport à cette norme ne seront certes pas tenus pour monstrueux, mais ceux qui s'en écartent le plus le seront bel et bien.

Dans ce contexte, les personnages zoliens, *a fortiori* les personnages du roman réaliste en règle générale, ont une sexualité. Zola ne la cache pas, encore moins quand elle dévie de son acception. La sexualité de ses personnages est double. Elle peut être noble et innocente quand elle naît d'une polissonnerie, d'une simple attirance ou bien entendu de l'amour, et quand sa seule fin est de donner la vie : ainsi Angélique reste-t-elle parfaitement pure et son seul acte d'amour sera le baiser donné à Félicien à la toute fin du roman, mais même Clotilde couchant

⁵⁷⁵ Sur cette question, on renverra au mémoire de master de Michael ROSENFELD, *La sexualité hors-normes dans les Rougon-Macquart de Zola : étude approfondie des expressions de sexualité hors normes (homosexualité, pédophilie, inceste, fétichisme) dans le cycle des Rougon-Macquart de Zola*, Éditions universitaires européennes, 2010, tout en prenant nos distances avec certaines affirmations nous paraissant trop excessives.

⁵⁷⁶ Le mariage apparaît en effet comme un gage moral et social qui vient conforter cette sexualité ainsi que l'explique P. LAROUSSE dans son *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, *op. cit.*, X, p. 1174-1181.

⁵⁷⁷ F. DÉMIER, *La France du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 175. Cette sexualité saine est à l'origine même de la conception de la famille normale dont tout écart est jugé monstrueux. Ainsi lorsque Laurent évoque la brouille de cinq ans avec son père, Camille est « étonné d'une pareille monstruosité » (*TR*, p. 46).

avec son oncle, Marianne procréant à une fréquence pour le moins effrénée, Jean batifolant dans les foins avec Jacqueline, la maîtresse de Hourdequin, ou Cadine et Marjolin s'aimant parmi les tas de légumes et les fruits ne sont pas considérés comme des monstres. Bien au contraire leur sexualité est vue d'un œil complaisant, non seulement par le narrateur, mais aussi par les autres personnages : Clotilde et Pascal se promenant dans les rues émerveillent par exemple les badauds⁵⁷⁸ et Cadine et Marjolin suscitent la sympathie du monde de la Halle.

Mais bien souvent cette sexualité a son envers et devient un plaisir vicié, dont on étudiera ici l'acte et ses acteurs. Ce qu'il est intéressant de constater, c'est que la sexualité apparaît justement au XIX^e siècle comme le terrain privilégié de naissance des monstres. À ce titre, la littérature sur les perversions sexuelles n'est pas l'apanage de Zola ni des seuls naturalistes, loin de là. Le contexte y est en effet favorable : la morale, fondée sur des interdits traditionnellement dictés par l'Église, allie facilement sexualité et perversion ; la médecine, elle, s'étant emparée de la sexualité pour dire ce qui était permis et ce qui ne l'était pas, met en avant la notion de perversion sexuelle et considère les sexualités marginales comme des anomalies mentales⁵⁷⁹. Aussi les problématiques vis-à-vis des monstres sexuels s'articulent-elles autour de deux notions principales : le tabou et la souillure, et relèvent de l'interdit peccamineux ou de la prescription hygiénique.

Dès lors la sexualité déviée tend à être perçue comme un acte antisocial, voire monstrueux, aux yeux d'une frange importante de la société, en particulier de la classe bourgeoise dont la vision prédomine dans les textes de Zola. Car en littérature, si nombre d'auteurs du XIX^e siècle remettent en cause les normes de la sexualité⁵⁸⁰, leurs personnages peuvent continuer à se faire les porte-parole indignés de la bienséance bourgeoise devant ce qu'ils considèrent être des perversions sexuelles. On ne s'étonnera donc pas de voir ce grand écart réalisé chez Zola qui, lui-même, s'efforçait de prendre ses distances avec les préjugés de ses contemporains. Le but est ici de montrer comment dans son œuvre sexualité et monstruosité sont mêlées dans la violence, la démesure, le déchaînement des instincts ou dans la nature même de l'acte sexuel, et comment elles portent bien souvent une dimension mortifère en elles. En les passant en revue⁵⁸¹, on verra que tous ces critères peuvent d'ailleurs

⁵⁷⁸ Si Pascal et Clotilde ressentent une gêne en traversant la ville, celle-ci est davantage liée à leurs soucis financiers, « mais ils n'étaient toujours accompagnés que du pardon souriant de la ville, à les voir si unis et si beaux » (*DP*, p. 510).

⁵⁷⁹ Régis REVENIN, *Homosexualité et prostitution masculines à Paris (1870-1918)*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 151.

⁵⁸⁰ On peut considérer que c'est tout le XIX^e siècle qui remet en cause les normes de la sexualité avec des ouvrages comme *Mademoiselle de Maupin* par exemple.

⁵⁸¹ Parmi toutes une seule perversion est absente chez Zola : celle de l'onanisme, alors qu'elle est répandue dans les écrits de son époque. On songera ici au fameux *Charlot s'amuse* de Paul Bonnetain où les « pratiques

se confondre dans des personnages résolument monstrueux tels que Victor Saccard ou le frère Gorgias, ou au contraire se distinguer et se séparer les uns des autres.

Quelle est l'attitude adoptée par les personnages zoliens face à ces monstruosité ? Plus que pour d'autres, quand les monstres sexuels se cachent au sein de la société, il est bien sûr difficile de les déceler. Le président Grandmorin vit caché dans les hautes sphères de la magistrature et sa tranquillité ne tient qu'au secret gardé par Séverine ; les pulsions érotico-morbides de Jacques Lantier sont ignorées de tous et nul ne voit en lui un monstre ; Gorgias fait l'objet d'une enquête et d'une longue affaire juridique avant qu'on ne le reconnaisse coupable du meurtre du petit Zéphirin. Mais quand ces monstres sexuels sont clairement identifiés, les réactions sont diverses : certains les punissent comme Roubaud qui assassine en plein voyage le président Grandmorin ; d'autres les taisent comme Saccard qui préfère ne pas aborder la liaison entre sa femme et son fils tant qu'il arrive à extirper de l'argent à cette première ; d'autres enfin les encouragent comme Lise qui se rend complice du viol de sa propre sœur par son mari. Opposition, indifférence, encouragement : trois positions très différentes vis-à-vis des perversions sexuelles et des monstruosité en général.

Celles-ci peuvent tout d'abord prendre la forme d'une sexualité débridée. C'est sans aucun doute le cas de la gent féminine, marquée chez Zola par des représentations ambivalentes⁵⁸². La femme est celle dont la sexualité est souvent débridée, ce qui lui confère un rôle inquiétant. Certains personnages féminins sont ainsi présentés comme hystériques ou nymphomanes⁵⁸³. C'est le cas d'Adélaïde Fouque, ancêtre des Rougon-Macquart, responsable de la « fêlure » initiale et internée à l'asile car tombée dans la démence⁵⁸⁴ :

« aucun aliéniste des années 1880-1890 n'aurait renié la figure d'Adélaïde Fouque, la grande fille déséquilibrée, née d'un père dément, mère d'une triple tribu de dégénérés, où cependant

unisexuelles », associées à une névrose, sont maintes fois qualifiées de monstrueuses et poussent Charles Duclos au suicide final. Paul BONNETAIN, *Charlot s'amuse*, Bruxelles, Henry Kistemaeckers éditeur, 1883. Nous nous permettons sur ce point d'être en désaccord avec Michael Rosenfeld qui en voit au contraire de nombreux cas, injustifiés selon nous, dans l'œuvre de Zola.

⁵⁸² Nous l'avons déjà souligné à propos de la fécondité et de la maternité féminines. Nous y reviendrons à propos de la femme comme monstre religieux.

⁵⁸³ Rappelons ici que les femmes hystériques furent traditionnellement considérées comme des possédées du diable et brûlées. Ces troubles furent éclairés sous un nouveau jour au XIX^e siècle avec les célèbres travaux de Charcot.

⁵⁸⁴ Les troubles d'Adélaïde, créature mince, pâle, aux yeux effarés, revêtent des aspects cliniques assez variables comme la catalepsie, le délire ambulatoire, les hallucinations, l'amnésie. Ces crises alternent dans sa jeunesse avec des fugues dont elle revient couverte de bleus, montrant par là une recherche masochiste des coups. Sur cette question, Y. MALINAS, *Zola et les hérédités imaginaires*, op. cit., p. 93. Il est d'ailleurs à noter que la mort, celle de Rougon, de Macquart, de Silvère et de Charles, entoure d'une aura funeste le personnage.

l'atavisme, les unions hétérogènes, l'éducation, et peut-être l'innéité, ont préservé quelques élus qui assureront, après élimination des tares, la continuité de la lignée renouvelée »⁵⁸⁵.

Or on pourrait qualifier Adélaïde de chaînon pathogène. Elle a notamment transmis ses penchants hystériques aux femmes de la branche Mouret⁵⁸⁶. Dans celle-ci, même l'asexualité inoffensive de Désirée, la sœur de Serge, a quelque chose d'animal :

« sa candeur provient d'une sorte de déviation tératologique, elle en fait un être tout à la fois épanoui et dégénéré, un monstre gentil qui incarne la vie sans l'intelligence, l'animalité sans la sexualité »⁵⁸⁷.

La suspicion se prolonge chez d'autres personnages qui n'appartiennent pas à cette lignée – par exemple Renée de *La Curée* qui se jette à corps perdu dans le monde des plaisirs⁵⁸⁸ : son statut de femme fatale est symbolisé par le sphinx avec qui, par une série de métaphores félines, elle finit par se confondre, quand à l'inceste elle ajoute la dépravation de l'inversion des rôles entre l'homme et la femme⁵⁸⁹. Ce qui est par ailleurs monstrueux avec Renée, c'est qu'elle jette son dévolu sur l'une des rares personnes, Maxime, insensible à son charme. Dans *Lourdes*, on soupçonne Marie de Guersaint et Élise Rouquet d'être malades sous l'effet de troubles nerveux, pour tout dire hystériques, qui expliqueraient par ailleurs leur guérison subite⁵⁹⁰. La nymphomanie n'est pas en reste puisque Séraphine, quant à elle, dans *Fécondité*, s'essaie, à toutes les perversions sexuelles, cherche la rencontre des monstres-mâles. À propos d'elle

« on chuchotait que, certains soirs de folie érotique, elle prenait, comme les impératrices inassouvies de la Rome ancienne, le déguisement d'une servante, pour battre les trottoirs des quartiers louches, en quête des mâles brutaux dont elle souhaitait les violences. Elle cherchait les monstres, il n'était pas d'accouplement trop rude, dont elle ne brûlât de connaître la déchirure »
(*F*, p. 195)

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 100.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 112-116.

⁵⁸⁷ J.-L. CABANÈS, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes*, op. cit., p. 419.

⁵⁸⁸ Gaël BELLALOU, *Regards sur la femme dans l'œuvre d'Émile Zola*, Toulon, Presses du Midi, 2006, p. 64-65.

⁵⁸⁹ Rappelons la lecture de Magnan et de Charcot, auteurs associés de *l'Inversion du sens génital et autres perversions sexuelles*. La figure du sphinx est par ailleurs associée à ce rôle viril, puissant et obscur de la femme. Bornons-nous ici à préciser qu'en Estelle Muffat s'est par exemple dégagé un sphinx qui la fait dominer son nouveau mari, Daguenet. É. ZOLA, *Dossier préparatoire de Nana*, BnF, ms. NAF 10313, f°159-160r et 190r.

⁵⁹⁰ G. BELLALOU, *Regards sur la femme*, op. cit., p. 137-138.

si bien qu'au cours du roman,

« en quête toujours de la sensation perdue, elle s'était remise à rôder, cherchant, descendant aux pires bas-fonds, essayant des monstruosité » (*Ibid.*, p. 357).

C'est enfin le cas de Fernande dans *Travail* qui va jusqu'à trouver une jouissance secrète au viol dont elle est victime par l'immonde ouvrier Ragu : leur étreinte est justement qualifiée par une avalanche de qualificatifs dépréciatifs parce qu'elle est inconcevable si ce n'est par la perversion de la bourgeoise et l'absence de moralité de l'ouvrier (*Tr*, p. 201)⁵⁹¹. Fernande aussi découvre la laideur et l'abjection ; elle rejoint Renée en ce sens que par ennui de la vie, elle est avide de nouvelles jouissances et se perd dans une constante recherche jamais assouvie. On pourrait citer d'autres exemples comme celui de Madame de Rieu dans *Madeleine Féral* qui collectionne les jeunes conquêtes sous l'œil de son mari (*MF*, p. 262 et 364) ou de Madame Hennebeau dans *Germinal* qui prend des amants sans être jamais assouvie, rend son mari fou de passion – lui qui ne peut la posséder – et qui par son double comportement, s'apparente donc à la fois à la Messaline inassouissable et à la beauté inaccessible et pleine de morgue⁵⁹².

Mais il faut surtout voir que cette nymphomanie se concrétise dans la prostitution, incontournable au XIX^e siècle en ce qu'elle s'oppose au culte de la femme-mère ou de la femme-idéale déjà étudié⁵⁹³ – opposition à l'œuvre par exemple dans *L'Éducation sentimentale* entre Rosanette et Marie Arnoux⁵⁹⁴. Sous le terme de prostitution nous rangerons à la fois la prostituée au sens strict du terme, mais aussi, et dans un sens plus large, toute femme vénale⁵⁹⁵. Comme pour tous les monstres, elle correspond d'abord et avant tout à une marginalité, ce que dit Alain Corbin quand il reprend les études de Parent-Duchâtelet :

⁵⁹¹ On trouve, à la place du terme « monstrueux », les mots « frénésie », « ignominie », « abominable volupté », « effroyable ivresse », « volupté affreuse ». En revanche, la monstruosité de cette union tient au fait qu'elle se déroule dans l'Abîme, ce « monstre mangeur d'existences » qui prédispose ainsi Fernande à tomber dans l'abjection. Jean Borie y voit ainsi l'accouplement monstrueux de deux bestialités : celle qui exploite le peuple et celle qui est dans le peuple, et parle de monstre bisexué. J. BORIE, *Zola et les mythes*, *op. cit.*, p. 72 et 116.

⁵⁹² C. BERTRAND-JENNINGS, *L'éros et la femme*, *op. cit.*, p. 43.

⁵⁹³ Cela dit, la prostitution, à la différence du vagabondage et de la mendicité, ne constitue pas, si l'on excepte l'outrage aux bonnes mœurs, un délit. Alain CORBIN, *Les filles de noce. Misère sexuelle et prostitution au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, coll. « Champs histoire », 1982, p. 152.

⁵⁹⁴ G. BELALLOU, *Regards sur la femme*, *op. cit.*, p. 45.

⁵⁹⁵ Cette identification est motivée par le fait que liberté sexuelle, débauche et prostitution étaient généralement liées à cette époque comme contributions à la déchéance féminine. A. CORBIN, *Les filles de noce*, *op. cit.*, p. 190.

« il s'agit d'"un peuple à part" composé de femmes qui se placent d'elles-mêmes en-dehors de la société, "différant autant par les mœurs, les goûts et les habitudes de la société de leurs compatriotes, que ceux-ci diffèrent des nations d'un autre hémisphère". [...] Comme le crime, la prostitution forme une contre-société souterraine, un soubassement social qui constitue une menace tout à la fois morale, sociale, sanitaire et politique. Et qui mieux que le spécialiste des égouts pouvait entreprendre de l'étudier ? »⁵⁹⁶

On retrouve là les mêmes conclusions de Zola quant à la place de la prostituée vis-à-vis de la société, et quand, dans *Germinal*, le romancier fait défiler dans la salle étroite et longue du *Volcan*, « le rebut des filles publiques de Lille [...] avec des gestes et un décolletage de monstres » (*G*, p. 335), cette appellation de monstres correspond sans doute autant à un physique de lorette de seconde zone qui n'est pas celui des grandes cocottes parisiennes qu'à la situation sociale différente de ces femmes, symbolisée par leur attitude et leur tenue.

Mais plus encore Parent-Duchâtelet a fixé une longue suite de stéréotypes qui développent la monstruosité de la prostituée et qu'on retrouve chez les personnages littéraires, au premier rang desquels Nana dont le portrait sera détaillé plus loin : certes la prostituée est immature, inapte au travail, oisive, instable, imprévisible, très religieuse, attachée aux enfants, joueuse, nostalgique de la campagne, mais surtout elle est désordonnée, malpropre, excessive de gourmandise, voire de glotonnerie, et elle risque en permanence de tomber dans le tribadisme, c'est-à-dire l'homosexualité⁵⁹⁷. Or, dès le dossier préparatoire de *Nana*, le personnage éponyme du roman se caractérise par ses « goûts de perruche », ses stupidités, ses superstitions, ses mauvais repas, sa paresse à sortir⁵⁹⁸. Plus gravement, la prostituée menace surtout l'avenir de la race de dégénérescence et de stérilité⁵⁹⁹ : « synthèse des fléaux sur lesquels se focalise l'anxiété biologique, la putain vénérienne, alcoolique, phtisique et dégénérée apparaît comme le symbole de toutes les menaces qui s'exercent sur le corps

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 17-18, citant en notes *Splendeurs et misères des courtisanes* où l'auteur de la *Comédie humaine* fait dire à Carlos Herrera envers Esther : « comme vous êtes, dans les cartons de la police, un chiffre en dehors des êtres sociaux ». Honoré DE BALZAC, *Splendeurs et misères des courtisanes, La Comédie humaine*, VI, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, p. 460. On pensera également au personnage éponyme, à la fois prostituée et assassine, d'Edmond DE GONCOURT, *La Fille Élisa*, Paris, G. Charpentier éditeur, 1877. On notera enfin que « le développement de l'anxiété prostitutionnelle reflète et assume l'angoisse profonde que provoquent dans les milieux de "l'ordre moral" les transformations sociales et politiques en cours » : autant dire que, comme le monstre, la prostituée reflète une inquiétude ambiante, ce qui contribue à les rapprocher un peu plus l'un de l'autre. A. CORBIN, *ibid.*, p. 37.

⁵⁹⁷ A. CORBIN, *Les filles de noce, op. cit.*, p. 20-22 et J.-L. CABANÈS, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes, op. cit.*, p. 78.

⁵⁹⁸ Tous ces clichés sur la prostituée sont évoqués dans le dossier préparatoire du roman et notamment répertoriés dans la fiche-personnage de Nana. É. ZOLA, *Dossier préparatoire de Nana, op. cit.*, f°15, 21-22 et 192-193.

⁵⁹⁹ A. CORBIN, *Les filles de noce, op. cit.*, p. 45.

social »⁶⁰⁰. Dès lors on comprend pourquoi les arrestations et descentes de police sont appelées « opérations d'épuration »⁶⁰¹.

Lynda A. Davey, elle, insiste sur le fait que dans les grandes œuvres réalistes contemporaines la prostituée, qu'elle soit courtisane ou lorette, est, métaphoriquement ou non, voratrice, plus seulement de manière imagée parce qu'elle capte tous les regards, mais aussi de manière très concrète : Rosanette dévore le bourgeois Arnoux dans *L'Éducation sentimentale* ; dans la diligence qui la conduit au Havre, Boule de Suif tire de son panier un festin bien trop opulent pour elle ; Nana enfin ne fait qu'une bouchée du banquier Steiner qu'elle ruine sans vergogne⁶⁰². Si elle est parfois victime dévorée à son tour⁶⁰³, c'est le mythe de la « mangeuse d'hommes » (*N*, p. 34) qui ressurgit dans la prostituée, comme en témoigne le sourire carnassier de Nana, son indifférence sur le plan diététique, son amour de la saleté, l'usage des mots « manger », « dévorer », « nettoyer », « sucer », « appétit », « gourmand », « goulu », « ogre », etc. qui débouchent sur un engloutissement effréné quand ils lui sont attribués⁶⁰⁴. Parasitaire comme une mouche d'or, la prostituée avale tout : hommes, femmes, héritages, commerces⁶⁰⁵. Elle devient une figure mythique à l'instar de Chronos qui dévorait ses enfants. Elle est un abîme sans fond où l'humanité peut se perdre, comme une fêlure béante qui révèle celle des autres⁶⁰⁶. À ce titre, même si les hommes trouvent « chic » de dilapider leur fortune à entretenir une femme comme Nana⁶⁰⁷, elle est accusée de la

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 482.

⁶⁰¹ Ce mot de l'homme politique Ernest Camescasse est cité par A. CORBIN, *ibid.*, p. 157.

⁶⁰² La glotonnerie de Nana est souvent soulignée tant envers la nourriture que les hommes, mais celle de ses amants également qui ont faim d'elle. Pour la voracité de Nana, *N*, p. 113, 131, 134, 136, 188, 216 et surtout 256-257 ; pour celle de ses amants, p. 107, 128. Alain Corbin rappelle quant à lui les surnoms les plus truculents dont étaient affublées les prostituées de cette époque, parmi lesquels on retiendra « les mangeardes », « les minotaures femelles », « les pieuvres » ou encore « les ogresses » et il précise que la menace qu'elle font planer pèse autant sur la santé que sur la fortune de la bourgeoisie. A. CORBIN, *Les filles de noce, op. cit.*, p. 46.

⁶⁰³ Des personnages comme Fantine chez Hugo ou Gervaise chez Zola en offrent effectivement le contrepoint.

⁶⁰⁴ Lynda A. DAVEY, « La croqueuse d'hommes : images de la prostituée chez Flaubert, Zola et Maupassant », *Romantisme*, n°58, 1987, p. 64-65. On pourrait rappeler par ailleurs qu'être bien en chair constitue une des caractéristiques de la prostituée élégante à cette époque. G. BELLALOU, *Regards sur la femme, op. cit.*, p. 89. Jean Borie rappelle également que l'hôtel de Clorinde et celui de Nana sont métaphoriquement toujours ouverts ; les hommes s'y engouffrent et s'y entassent les uns sur les autres comme si les portes les avalaient. J. BORIE, *Zola et les mythes, op. cit.*, p. 139. Jean-Louis Cabanès, enfin, rapproche cet engloutissement de celui des usines ou des mines comme le Voreux. En effet, Steiner ruiné n'a d'autre choix que d'exploiter un peu plus les misérables qui le font vivre. Nana s'apparente ainsi à un des monstres-machines que l'on étudiera plus loin, sa glotonnerie se fait « mécanicienne ». J.-L. CABANÈS, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes, op. cit.*, p. 523-524.

⁶⁰⁵ La citation précitée de *Germinal* montre aussi qu'elle peut en retour fournir un corps généreux et tout autant monstrueux (*G*, p. 335).

⁶⁰⁶ « La fêlure-araignée : tout culmine, dans la famille Rougon-Macquart, avec Nana, saine et bonne fille dans le fond, dans son corps vigoureux, mais qui se fait objet pour fasciner les autres et communiquer sa fêlure ou révéler celle des autres – immonde germen ». G. DELEUZE, « Zola et la fêlure », *art. cit.*, p. 10.

⁶⁰⁷ Selon Parent-Duchâtelet et ses contemporains, la prostituée est d'ailleurs un mal nécessaire à la société, un exutoire qui empêche les hommes de dévergondner les jeunes femmes de bonnes familles : « la prostitution est un

destruction des classes bourgeoises⁶⁰⁸. Ce statut rejaillit sur toutes les femmes qui collectionnent les amants et, dans le classement des filles de noce en vigueur à cette époque, une femme comme Séraphine, qui n'est cependant pas une prostituée, s'apparente à la plus basse d'entre elles, puisque loin d'aller avec un employé ou un intellectuel, elle va avec le plus vil des amants : un marginal, Alexandre-Honoré, par ailleurs de son propre sang⁶⁰⁹.

La prostituée se caractérise donc par sa démesure et par une série de comportements outranciers. Son *hybris* la rend monstrueuse – jugement confirmé par le regard d'autrui. Après *Nana*, le meilleur exemple en est assurément *La Confession de Claude* – roman dont le mérite est de montrer le personnage éponyme tiraillé entre colère et miséricorde pour Laurence, la jeune lorette dont il s'entiche et qu'il tente de tirer du vice. Or, si celle-ci évolue dès le début dans une laideur crasseuse, elle se caractérise aussi par une démesure qui consiste à être rattrapée par sa nature de débauchée et qui s'illustre notamment dans une liaison avec le propre ami du narrateur, Jacques. Quand Claude la devine un soir, à la fenêtre, c'est symboliquement « des silhouettes monstrueuses d'animaux » qu'il aperçoit dans les ombres de la chambre de ce dernier (CC, p. 477). Dès lors, Claude conçoit envers elle la colère que l'on ressent envers les filles perdues que l'on ne peut sauver ; s'il manque de l'étrangler, il est partagé entre frayeur, dégoût et pitié, et le souvenir qu'elle laisse dans sa vie après son échec à la sauver – à la faire redevenir normale, pourrait-on dire – s'en fera ressentir : Laurence « resterait dans [sa] vie comme un cauchemar inexplicable, une nuit fiévreuse pleine de visions monstrueuses et incompréhensibles » (*Ibid.*, p. 503)⁶¹⁰.

À côté de ces personnages féminins, la sexualité des hommes semble bien moins effrénée – même si l'on notera que des personnages comme Hilarion, Victor, Maigrat, Jacques Lantier, Buteau se caractérisent par un fort appétit pour la chair, qui, conjugué à d'autres critères, leur fait commettre des actes effrayants⁶¹¹. De fait l'*hybris* sexuelle n'explique pas tout ; la

phénomène excrémental indispensable qui protège le corps social de la maladie ». A. CORBIN, *Les filles de noce*, *op. cit.*, p. 16.

⁶⁰⁸ G. BELLALOU, *op. cit.*, p. 30.

⁶⁰⁹ A. CORBIN, *Les filles de nocés*, *op. cit.*, p. 18-19 où l'on retrouve le classement des filles suivant leur clientèle.

⁶¹⁰ Cette démesure des prostituées s'étend aussi, par contrecoup, à ceux qui les fréquentent. On le voit bien à l'exemple de Nana, mais celui de Ferdinand Sourdis est peut-être plus proche de l'univers de *La Confession de Claude*. En effet, par une faiblesse de caractère – la même finalement que Laurence – le jeune peintre s'abîme dans l'alcool et les filles faciles. « C'étaient des vices monstrueux où il retombait toujours, par une lâcheté de tempérament ». Et Adèle, sa femme, en conçoit comme Claude du dégoût et de la colère : « ces femmes, elle aurait voulu les voir râler sur le trottoir, elle s'en faisait des monstres, ne comprenant pas comment la police n'en débarrassait pas les rues à coups de fusil ». É. ZOLA, « Madame Sourdis », *O. C.*, XII, p. 819.

⁶¹¹ On ajoutera à ces personnages le baron Gouraud de *La Curée* dont les turpitudes et les frasques ont manqué à plusieurs reprises de lui coûter son fauteuil de sénateur. « Ses soixante-dix-huit ans fleurissaient en pleine débauche monstrueuse » (C, p. 81), et c'est chez lui que Baptiste trouve une nouvelle place à la fin du roman, le vice appelant le vice.

monstruosité tient aussi à la violence des accouplements. Les exemples en sont nombreux et très divers, du coït bestial au viol, et nombre de personnages zoliens s'en rendent coupables. Jean Borie ne s'y est pas trompé en écrivant que

« pour Zola, l'acte premier de la sexualité est une violence, un meurtre-viol. Rappelons-nous, au commencement de la carrière de Saccard, spéculateur par excellence, ce viol, ce plaisir brutal et viril qui produira Victor, l'enfant-loup »⁶¹².

Parce qu'elles appartiennent elles-mêmes aux marges de la société, la fréquentation des prostituées semble justement favoriser cette violence que tout homme renferme secrètement en lui. Dans *Nana*, à propos des hommes qui rôdent autour de ces femmes, « tout le vernis craquait, la bête se montrait, exigeante dans ses goûts monstrueux, raffinant sa perversion » (*N*, p. 164). C'est dire toute la violence de la sexualité qui rabaisse ici l'homme au rang de bête sauvage, de monstre. Loin de la prostitution, les étreintes de Thérèse Raquin et Laurent ont quelque chose de bestial. Chez Roubaud, au début de *La Bête humaine*, l'envie brutale de Séverine ne se concrétise pas (*BH*, p. 36-37), mais il est intéressant de remarquer que la description qui est alors faite du personnage correspond à celle d'un monstre : ses grognements sourds, ses dents prêtes à mordre, son aspect effrayant s'accordent avec les respirations géantes des trains, les « coups de sifflet pareils à des cris aigus de femmes qu'on violente » (*Ibid.*, p. 44). L'exemple de Roubaud montre d'ailleurs que le couple chez Zola peut souffrir de la violence : la pauvre Madame Volmar dans *Lourdes* est mariée à « un monstre d'une laideur basse, qui allait jusqu'à la battre, fou de jalousie » (*L*, p. 53)⁶¹³. L'accouplement sauvage le plus marquant est sans nul doute celui précité de Ragu⁶¹⁴ et de Fernande dans *Travail*. La monstruosité de leur acte sexuel réside dans son évolution : commençant comme un viol, c'est-à-dire comme violence à l'état brut, il se termine comme une union consentie, voulue même, une jouissance, dans la mesure où Fernande a conscience de se livrer tout entière au mal. Sous l'emprise des hauts fourneaux, trouvant dans cet acte un écho à sa nature secrète, tout se passe comme si elle laissait s'exprimer ses instincts les plus bas et les plus animalisants :

⁶¹² J. BORIE, *Zola et les mythes*, op. cit., p. 180.

⁶¹³ On se souviendra que la même accusation est portée, cette fois-ci à tort, contre François Mouret dans *La Conquête de Plassans*.

⁶¹⁴ Le nom du personnage est révélateur en lui-même.

« une onde d'abominable volupté, un flot d'effroyable ivresse était monté dans sa chair, en un frisson éperdu qui submergeait sa volonté, qui la livrait pantelante, délirante. Et cette volupté affreuse était faite de l'abjection même où elle tombait, de cette couche ignoble, de ce réduit obscur, empesté, de cette brute enragée, à l'odeur de fauve, à la peau suante, au sang brûlé par le four, enfin de tout le sombre écrasement de l'Abîme, du monstre mangeur d'existences, dont les ténèbres traversées de flammes lui donnaient un vertige d'enfer. La chercheuse, la perverse qu'elle était, si peu gâtée par son mari et par son bellâtre d'amant, touchait là le fond de la sensation. Elle fut consentante, elle rendit son étreinte à la brute ivre, en un spasme jamais ressenti, qui la fit crier de plaisir fou, comme la femelle qu'un mâle éventre, au fond des bois » (*Tr*, p. 201-202).

Certes la brutalité de Ragu est esquivée au profit de la monstruosité dévoilée de Fernande – créature plus que jamais abyssale dans sa recherche effrénée des plaisirs –, mais les derniers mots de cette citation ont néanmoins une importance capitale, puisqu'ils montrent que ces viols font régresser l'homme au rang de sauvage des âges obscurs. Il n'y a pas qu'entre les cuisses des femmes qu'il y a de la bête⁶¹⁵, mais aussi dans le cœur des hommes. À ce titre bien sûr, *La Bête humaine* recèle d'occurrences et montre en même temps que cette sexualité est le plus souvent funeste. La référence au primitivisme déjà étudiée est constante et trouve son expression dans la répétition du motif du mâle enlevant ou éventrant des femelles au fond des bois (*BH*, p. 58, 168, etc.). On le voit aisément, une telle image permet la monstruosité du viol. Une étape supplémentaire est franchie en ce que le viol réunit la violence et l'interdit. Celui-là a une importance croissante dans l'œuvre de Zola. S'il n'est fait qu'une simple mention du viol dont fut victime Renée à dix-neuf ans et qui terrifia sa tante (*C*, p. 69), celui de Grandmorin fait l'objet d'une attention beaucoup plus importante puisqu'il lance le récit de *La Bête humaine* et son aveu par Séverine est qualifié de monstruosité aux yeux de Roubaud (*BH*, p. 38) ; celui de Saccard sur une gamine de Paris crée le monstre Victor ; celui de Gorgias – dernière grande figure inquiétante de l'œuvre de Zola – est la monstruosité suprême en ce qu'elle mêle viol et pédophilie⁶¹⁶.

Tous ces exemples montrent que le viol est lié à l'interdit sexuel. Ce dernier apparaît dans nombre de textes de Zola et est le fait de véritables monstres. L'interdit le plus répandu et le moins condamnable reste simplement la débauche et l'adultère, en ce qu'ils contreviennent à l'engagement sacré du mariage ou à la sacralisation toute bourgeoise de la cellule familiale⁶¹⁷.

⁶¹⁵ É. ZOLA, [*Scénario d'une nouvelle érotique*], *O. C.*, VII, p. 466.

⁶¹⁶ Ainsi le crime est-il qualifié de monstrueux aux yeux des personnages du roman (*V*, p. 27, 29, 33, 37, 39, etc.) C'est l'occurrence du mot « monstrueux » qui apparaît le plus dans tout le roman avec la monstrueuse injustice dont est victime Simon.

⁶¹⁷ Depuis l'Antiquité, on lie la faute d'adultère à certaines naissances monstrueuses comme le rappelle O. ROUX, *Monstres, op. cit.*, p. 125-132. Au XIX^e siècle, P. LAROUSSE, *Grand dictionnaire universel du XIX^e*

Ainsi « la démarcation est moins nette que jamais entre adultère, liberté de mœurs, débauche, vice et prostitution »⁶¹⁸. Certes cette monstruosité peut prêter à sourire, mais elle reflète bien les certitudes bourgeoises des personnages et leur trouble mêlé d'indignation quand celles-ci sont trahies et ébranlées : ainsi dans *La Fortune des Rougon*, quand Adélaïde prend Macquart pour amant seulement un an après la mort de Rougon, « un pareil oubli des convenances parut monstrueux, en dehors de la saine raison » aux commères de Plassans (*FR*, p. 52)⁶¹⁹ ; dans *Son Excellence Eugène Rougon*, Madame Correur raconte qu'« à l'âge de vingt-quatre ans, elle s'était enfuie avec un garçon boucher, à la suite de tout un été de rendez-vous, sous un hangar. Son père avait agonisé pendant six mois sous le coup de ce scandale, une monstruosité dont le pays s'entretenait toujours. Depuis ce temps, elle vivait à Paris, comme morte pour sa famille. [...] Et elle accusait [...] sa belle-sœur, “une femme à curés” » (*SER*, p. 255). Dans *Pot-Bouille*, Madame Josserand vient d'apprendre « des choses monstrueuses » à propos de son frère, le noceur oncle Bachelard – choses qui s'avèreront être le mariage arrangé de sa maîtresse avec son propre neveu (*PB*, p. 248-249). De la même manière, le non irréprochable Muffat juge monstrueuse la liaison entre la comtesse Sabine et Fauchery (*N*, p. 141). On le voit, la monstruosité de tels actes est ici toute relative, et les personnages ne la considèrent comme telle que parce qu'elle a un parfum de scandale et alimente les ragots.

Mais l'adultère peut prendre des résonances plus tragiques quand par exemple la petite Jeanne d'*Une page d'amour* perçoit comme une monstruosité l'irruption du docteur Deberle dans sa famille, formée de sa mère et d'elle seule, et la menace d'un abandon qui en découle (*PA*, p. 441). Hélène d'ailleurs considère, quant à elle, qu'il est monstrueux que Juliette Deberle trompe son mari avec Malignon (*Ibid.*, p. 410) et remette en cause toute l'honorabilité de la société bourgeoise dans laquelle elle évolue. Il n'y a pas là simple risque d'esclandre, il y a aussi implosion du noyau familial, celui-là même qui est le modèle de construction de la

siècle, I, p. 103-104, rappelle que l'adultère était jugé comme un crime, une ruine de la famille et de la société par ses contemporains ; il était certes contraire à l'éthique, mais aussi à la dépendance naturelle de la femme envers l'homme. Cette dernière remarque rejoint celles déjà faites sur la théorie de l'imprégnation et illustre une fois de plus la frontière poreuse entre le domaine de la *physis* et celui de la morale. Dans un article d'une rare violence paru dans *Le Figaro* en 1881, Zola, quant à lui, établit un parallèle entre la prostitution brutale réservée aux filles du peuple et l'adultère autrement plus pervers réservé à celles de la bourgeoisie. Cette dernière se caractérise par son hypocrisie et l'adultère y tire son origine de trois possibles causes : la vénalité des femmes qui cherchent auprès de leur amant l'argent qu'elles ne peuvent obtenir de leur mari, la sottise d'un milieu où les petites filles ont été conditionnées pour céder au premier charmeur venu quand la routine offerte par le mari est infiniment plate, le détraquement d'une classe sociale qui tourne à la névrose, à l'hystérie, voire à la nymphomanie. Si Zola ne juge pas, dans cet article, l'adultère monstrueux, son indignation est réelle et son propos recoupe des thématiques et des pistes d'étude déjà évoquées. É. ZOLA, « L'adultère dans la bourgeoisie », *Une campagne*, *O. C.*, XI, p. 773-777.

⁶¹⁸ A. CORBIN, *Les filles de noce*, *op. cit.*, p. 43.

⁶¹⁹ Sophie Ménard relie ce jugement à l'hystérie du personnage. « Jugé hors-norme, le comportement illicite de l'hystérique est analysé dans une logique de la folie par la communauté, transmuée en une police des mœurs et de l'hygiène sociale ». S. MÉNARD, *Émile Zola et les aveux du corps*, *op. cit.*, p. 109.

société bourgeoise et de la nation⁶²⁰. Ainsi, avec une semblable gravité, au cours de la guerre franco-allemande, Madame Delaherche juge monstrueuse une liaison possible entre Gilberte et un officier prussien parce qu'au scandale de l'adultère se mêle un réflexe patriotique (*D*, p. 318). Pire, l'obscurantisme aidant, la servante Geneviève dans *Madeleine Férat* tient Guillaume, fruit du péché, pour un enfant de Satan, et le jeune homme lui-même considère l'oubli complet dans lequel le tient sa mère comme une monstruosité (*MF*, p. 215 et 223). Plus tard, la préservation de la cellule familiale existante ou à venir prend une importance de plus en plus grande dans les textes de Zola, jusqu'à *Fécondité* notamment où les amours stériles, même si elles ne sont pas adultérines, mais justement parce qu'elles sont infécondes, débouchent sur un raffinement de débauche ; radicalisant cette idée, le docteur Boutan explique que la sexualité moderne, qui vise à ces amours déviées, n'est devenue rien de plus qu'une fabrique à monstres (*F*, p. 205).

D'autres interdits sont davantage monstrueux : ainsi la différence d'âges dans un couple, quand elle est alliée à d'autres critères, est-elle soulignée comme une abomination. Songeons ici à la gérontophilie de Nana qui lui fait admettre dans son lit ses amants les plus vieux comme des semblants de charogne. Mais autrement, Madeleine Férat juge monstrueuse la vieille Madame de Rieu dont les débauches, mêlées de relation tournant au sado-masochisme, la pousseraient presque à dévergonder des collégiens et qui collectionne les jeunes amants sous les yeux de son mari : « comment cette femme pouvait-elle vivre paisible dans ses débauches ? Quand elle se posait cette question, elle croyait véritablement avoir affaire à un monstre, à une créature malade et exceptionnelle » (*MF*, p. 266). Un autre exemple est particulièrement probant : celui de Victor et de la mère Eulalie qualifié d'abomination dans *L'Argent*. On notera dans leur cas non seulement le surnom intéressant de la « mère Eulalie » qui dénote l'inceste et la différence d'âge, mais également l'affirmation manifeste de Victor à déclarer cette dernière comme sa femme (*Ar*, p. 356)⁶²¹.

⁶²⁰ Dans *Travail* encore, Michel Qurignon, ruiné, volé par son fils qui s'est enfui avec sa propre maîtresse, se suicide, « cédant à un vertige de monstrueuse horreur » (*T*, p. 61). Cela dit, l'adultère – plus exactement son soupçon – peut avoir l'effet inverse : celui de conforter un ménage et de faire éclater au grand jour des sentiments amoureux. Dans la nouvelle intitulée « Nantas », Zola imagine un mariage arrangé entre le personnage éponyme et sa femme Flavie. Or, Nantas en vient peu à peu à connaître une véritable passion pour cette dernière et l'idée d'un adultère « monstrueux d'impudence » l'entraîne à manquer de se suicider par amour et pousse sa femme à lui avouer qu'elle l'aime aussi. É. ZOLA, « Nantas », *Naïs Micoulin*, O. C., XII, p. 599.

⁶²¹ D'autres exemples ont déjà été évoqués : celui de Jeanlin qui, selon le f°442r-443r du dossier préparatoire, devait, pour ne pas trop ressembler à Cadine et Marjolin du *Ventre de Paris*, avoir « pour maîtresse une femme d'âge, mendicante, à moitié folle, quarante ans, devenue muette à la suite d'un coup de grisou » ; celui de Pascal également qui entretient une passion amoureuse avec sa nièce cadette de plus de trente ans – passion qui n'est pas pour autant condamnée par les habitants de Plassans, alors même que ces derniers ne manquent pas de griefs contre lui (*DP*, p. 461).

Autrement plus importantes dans l'univers zolien sont l'homosexualité et l'inversion sexuelle. La première, qu'elle soit masculine ou féminine, est elle aussi présentée comme monstrueuse dans la bouche des personnages, et là encore il faut distinguer le jugement de ces derniers de celui de l'auteur. Rien de plus logique qu'une telle opinion si l'on songe avec l'historien Philippe Ariès, qu'

« à la fin du XVIII^e siècle, au début du XIX^e siècle, [l'homosexuel] devient un monstre, un anormal [...] L'homosexuel du début du XIX^e siècle a hérité de cette sorte de malédiction. Il était à la fois un anormal et un pervers. [...] La victime de cette anomalie n'était pas responsable, sans doute, mais elle n'en était pas moins suspecte, exposée par sa nature, plus qu'un autre, au péché, plus capable de séduire son prochain et de l'entraîner dans la même voie, par conséquent elle devait être enfermée comme une femme ou surveillée comme un enfant et exposée à la méfiance de la société »⁶²².

La monstruosité de l'homosexualité est liée à l'interdit même d'un acte jugé contre nature par la société, « antiphysique » comme on le nomme, mais également par l'allure et les comportements anormaux qu'elle suscite tant en collectivité que dans l'intimité du couple. Masculine, elle apparaît dès *La Curée* sous la forme d'un soupçon sur Maxime Saccard⁶²³ et d'une révélation sur le valet Baptiste jusque dans *Paris* où, au su et au vu de tous les bourgeois qu'il côtoie, le personnage d'Hyacinthe dont la barbe et les cheveux taillés lui confèrent un « air laborieux d'androgynisme » laisse une impression désagréable à Pierre et son neveu François (*P*, p. 123) ; elle se prolonge également dans les sous-entendus à propos du frère Archangias qui, dans sa misogynie virulente, est « d'une jalousie de mari trompé » envers Serge⁶²⁴. Pour autant, cette homosexualité est loin de tout ce qu'on put écrire à cette époque⁶²⁵ ; bien plutôt, on note que Baptiste a un physique imposant et grave, quoique

⁶²² Philippe ARIÈS, « Réflexions sur l'histoire de l'homosexualité », *Communications : sexualités occidentales. Contribution à l'histoire et à la sociologie de la sexualité*, n°35, 1982, p. 58-59.

⁶²³ Jean Borie parle à son sujet d'un diagnostic incertain. Partant des considérations de Zola sur l'éducation dans les couvents ou les collèges de province, il est loisible, conclut-il, de considérer que Maxime approcha de très près l'homosexualité, mais qu'il s'en écarta, sa féminité se satisfaisant mieux de l'intimité complice qu'il pouvait partager avec les femmes. Toujours est-il que le soupçon demeure. J. BORIE, « Préface de *La Curée* », *op. cit.*, p. 18.

⁶²⁴ Ce sont là encore des allusions qu'il faut « décrypter ». On peut considérer la haine d'Archangias pour Albine comme un signe d'homosexualité latente, à tout le moins d'érotisme ambiguë comme l'écrivent Marie SCARPA et Jean-Pierre LEDUC-ADINE dans leur présentation de *La Faute de l'abbé Mouret*, O. C., VII, p. 17-18. Celle qui est décréetée monstrueuse – Albine – cacherait ainsi une autre monstruosité, inavouable : la préférence pour le même sexe.

⁶²⁵ En accord avec ses romans, on a évoqué précédemment la lettre-préface de Zola au *Roman d'un inverti* – lettre-préface où s'exprime la grande tolérance de l'auteur vis-à-vis des homosexuels. Zola confie au docteur Lauphs (pseudonyme de Georges Saint-Paul) le soin de publier les écrits autobiographiques d'un jeune homosexuel italien et avoue ne pas l'avoir fait lui-même pour ne pas se voir accuser d'avoir voulu encore faire

inquiétant (C, p. 168), et que la féminité, que Zola semble avoir au final distingué de l'homosexualité, de Maxime ou d'Hyacinthe se limite à leur allure.

A *contrario*, la monstruosité de l'homosexualité est bien plus développée quand une femme jette son dévolu sur son propre sexe⁶²⁶, et l'on peut ranger ici les couples de lesbiennes qui égrènent l'œuvre de Zola⁶²⁷. On pense inmanquablement aux deux « inséparables »⁶²⁸ de *La Curée*, Suzanne Haffner et Adeline d'Espagnet, mais plus encore au cortège d'homosexuelles dans *Nana* : Laure Piedefer⁶²⁹ y est appelée monstre (N, p. 155)⁶³⁰, elle règne sur « sa clientèle bouffie de grosses femmes, monstrueuse auprès des plus forts » (*Ibid.*, p. 156)⁶³¹ ; sous le personnage de Satin se cache une bête crasseuse, aux goûts monstrueux, raffinant sa perversion (*Ibid.*, p. 153) ; les toquades lesbiennes de Nana pour tromper Satin sont qualifiées de monstrueuses et infâmes (*Ibid.*, p. 256).

On le voit, la monstruosité morale le dispute ici à la laideur physique. Les lesbiennes ont un côté monstrueux en ce sens qu'elles proposent un modèle inverse qui faisait déjà par ailleurs la monstruosité des Amazones dans l'Antiquité : celui d'un monde dominé par les femmes, où les hommes sont expulsés et donc absents. Avec elles, c'est tout l'ordre patriarcal de la société qui est menacé. En effet, « chez les homosexuels des deux sexes il s'agit de

parler de lui avec les plus basses monstruosité. On notera enfin avec Alain Pagès que cette préface est un exemple révélateur de la manière qu'a Zola de récolter les documents et de les traiter : n'ayant rien pu en faire pour un de ses romans, il décide de conserver le statut documentaire de ce témoignage, c'est-à-dire son statut de texte extérieur à la fiction, irrécupérable par l'imaginaire, définitivement intransformable. É. ZOLA, « Préface au *Roman d'un inverti* », *O. C.*, XVII, p. 459-460 ; A. PAGÈS, *Le signe et la consigne*, *op. cit.*, p. 67, mais aussi René TERNOIS, « Mélanges (suite) », *CN*, n°36, 1968, p. 156-160.

⁶²⁶ Cette « monstruosité » est d'autant plus frappante qu'à l'époque de Zola, les discours sur la prostitution tendent souvent à confondre prostituées et lesbiennes. R. REVENIN, *Homosexualité et prostitution masculines*, *op. cit.*, p. 11.

⁶²⁷ Parmi ces lesbiennes qui remettent en cause l'ordre social masculin, on peut aussi ranger les nombreuses femmes qui apparaissent sous des accoutrements d'hommes. Maxime voit pour la première fois Renée dans son costume de garde à la française et elle voudrait se battre en duel avec une femme pour un affront que celle-ci lui a fait subir. Signalons enfin que le saphisme semble avoir été un « mal à la mode » à cette époque, moins scandaleux que l'homosexualité masculine et répandu dans toutes les couches de la société. Zola touchait là l'opportunité de traiter une monstruosité des plus banales, ce qui explique qu'il ait ainsi forcé son trait. *Ibid.*, p. 124.

⁶²⁸ Le mot est également cité pour évoquer l'amitié de plus en plus étroite entre Nana et Satin (N, p. 154). Zola évoque aussi un « cas extraordinaire » à propos de Suzanne Haffner et Adeline d'Espagnet (C, p. 101).

⁶²⁹ Le nom seul évoque déjà un aspect monstrueux. P. HAMON, *Le personnel du roman*, *op. cit.*, p. 108 où il aborde la valeur programmatique des noms zoliens et l'horizon d'attente cataphorique qu'ils éveillent chez le lecteur.

⁶³⁰ Cette vision de l'hôtesse lesbienne remonte à l'ébauche même du roman puisque dans ses notes prises sur le restaurant tenu par une certaine Louise Taillandier, Zola nota, outre les détails que l'on retrouve à propos de l'établissement de Laure Piedefer, « maternité de La Taillandier, de ce gros monstre ». É. ZOLA, *Dossier préparatoire de Nana*, *op. cit.*, f°76r.

⁶³¹ Dans le dossier préparatoire du roman, f°194r, Laure est aussi appelée « la mère des g. ». Par ailleurs, les qualificatifs ne manquent pas pour désigner le peuple de femmes sur lequel elle règne : elles sont « énormes, avec des empâtements de chair, des bouffissures de vice noyant les bouches molles » ; leurs corps ne sont que des « ballonnements de gorges et de ventres ». À ces femmes, on pourra enfin ajouter, f°200r, le personnage de Madame Tiby qui a pour amante une invalide à jambe de bois qui lui mange tout son argent ; « une silhouette à créer », écrit Zola, même si elle ne semble pas s'être concrétisée au final.

dénoncer le décadentisme d'une société corrompue ; mais chez les lesbiennes, c'est avant tout à la rébellion contre un ordre établi masculin qu'on semble s'attaquer »⁶³². Ce n'est plus tant la monstruosité androgyne comme celle d'un Maxime ou d'un Hyacinthe, que la dimension morale et sociale de ces amours qui est visée : se passant d'hommes, les lesbiennes contribuent à la corruption de la haute-société comme elles ne peuvent se retrouver que dans des taudis louches où la police effectue des descentes – répression anti-homosexuelle qui s'inscrit dans le cadre plus général de l'ordre moral sous le Second Empire dans la mesure où justement cette homosexualité est perçue comme un acte antisocial. Dans ces conditions-là, on ne s'étonne pas de voir une femme comme Nana devenir un monstre, une mouche d'or, liée à l'ordure et à la putréfaction⁶³³.

Cependant il faut bien reconnaître que l'homosexualité, masculine ou féminine, est loin d'être la monstruosité la plus évidente de l'œuvre de l'auteur. En revanche, elle trouve un relai dans le renversement des rôles chez les couples hétérosexuels. C'est l'idée de l'inversion sexuelle, répandue à cette époque, qui présente l'homosexuel comme une âme de femme dans un corps d'homme et vice versa. Or, ce qui est intéressant, c'est que cette inversion est presque plus monstrueuse que l'homosexualité à la fois chez les personnages de Zola que pour l'auteur lui-même en ce qu'elle renvoie à une déchéance évidente, sans possibilité de se dédouaner sur des penchants de naissance. Ainsi, les exemples les plus flagrants en sont très certainement ceux de *Madeleine Férat* et de *La Curée*. Encore balbutiante dans le premier, l'inversion des rôles et la monstruosité qui en découle sont clairement explicitées dans le second. Dans *Madeleine Férat* déjà, Madeleine assume le rôle de l'homme (*MF*, p. 260) et cette position est sans doute pour beaucoup dans son aspect inquiétant aux yeux de Geneviève⁶³⁴. Dans *La Curée*, non seulement Renée endosse le rôle dominant dans le couple, mais même déguise Maxime et le travestit en fille (*C*, p. 225), rejoignant par là les jeux de Nana avec le jeune Georges Hugon⁶³⁵. Ce thème de l'inversion sexuelle est une fois de plus

⁶³² C. BERTRAND-JENNINGS, *L'éros et la femme*, op. cit., p. 41 ainsi que R. REVENIN, *Homosexualité et prostitution masculines*, op. cit., p. 126. On peut ici citer la femme travestie en homme que Nana n'identifie pas immédiatement (*N*, p. 155).

⁶³³ À son propos, il existe une variante de ce lesbianisme : le narcissisme. La femme, aveuglée par sa propre beauté, peut en tomber amoureuse : elle ne jette plus dès lors son dévolu sur une autre femme, mais sur elle-même. Ainsi Nana s'observe-t-elle pendant des heures dans son miroir, « absorbée dans un amour d'elle-même » (*N*, p. 134). Il en va pareillement de Renée et de Clorinde. Le monstre observe le monstre parce que paradoxalement il est beau.

⁶³⁴ Selon Jean Borie, Guillaume nourrit en réalité dans son attirance pour Madeleine une fascination homosexuelle en ce que c'est Jacques qui, à travers les yeux de la jeune femme, le regarde et le juge : « il finissait par la confondre avec ce garçon, il se serait cru coupable d'un désir monstrueux s'il l'avait prise alors sur sa poitrine » (*MF*, p. 355). J. BORIE, *Zola et les mythes*, op. cit., p.61.

⁶³⁵ L'inverse est aussi vrai : si Maxime ressemble à une fille, la première fois qu'il voit Renée, c'est lorsque cette dernière est habillée en costume de la garde. « La fumée d'une cigarette, les cheveux courts, la pratique d'un

lié à la décadence d'une époque et à l'ennui qui la ronge. Zola le déclare, dès le début de sa carrière, dans un article nommé « la fin de l'orgie » où il parle en son nom et où l'on découvre certains des vices que l'on aura l'occasion d'aborder de nouveau à propos de la fête impériale⁶³⁶. Au sujet d'un bal où les hommes du meilleur monde se sont travestis en femmes, retrouvant le modèle antique des orgies d'un Pétrone, il écrivait :

« ils devaient forcément en arriver là. Lorsque les blasés s'ennuient, ils inventent quelque monstruosité pour se distraire. L'Empire leur a jeté aux bras tant de filles galantes, tant d'épouses adultères, qu'une femme véritable est sans doute devenue pour eux un maigre régal ; ils bâillent en la regardant, ils ont assez de sa grâce et de sa beauté. Mais une femme qui est un homme, une robe de la bonne faiseuse, dans laquelle est enfermé un grand gaillard barbu, voilà qui jette l'esprit dans des curiosités piquantes, voilà qui est excellent pour secouer l'ennui rassasié et faire reprendre goût à l'existence »⁶³⁷.

Une fois de plus la beauté ennuie, et pour tromper cet ennui, on se tourne vers ce qui est étrange, notoirement monstrueux – symptôme de la folie d'une époque et d'une classe dirigeante malade de ses plaisirs. C'est « l'homme-femme des sociétés pourries »⁶³⁸. La curée n'est pas qu'un assaut sur les richesses, elle est aussi une razzia sur les jouissances les plus déviées.

Le dernier exemple de Renée nous montre par ailleurs que la monstruosité sexuelle ne s'arrête pas là, mais dérive également sur l'inceste. Présent dès *Madeleine Féral*⁶³⁹, on le retrouve dans trois romans en particulier : *La Curée*, *La Terre* et *Fécondité*⁶⁴⁰. Un autre fait exception, *Le Docteur Pascal*, où l'union de Pascal et de sa nièce Clotilde, loin d'être considérée comme monstrueuse, est au contraire perçue favorablement. Mais dans les autres la monstruosité de l'acte sexuel est clairement énoncée et l'on peut même dire qu'elle va en s'accroissant. Dans *La Curée*, l'inceste se déroule entre une belle-mère et son beau-fils sous

sport, un détail du costume, gilet ou cravate, autant de symptômes qui trahissent, sous des masques hypocritement féminins, l'inquiétante présence d'un homme. Tout fait signe, jusqu'à l'anatomie. C'est un signe encore que l'absence de ces opulentes rondeurs par où se donne spectaculairement à voir l'altérité féminine : garçonnet, gamin, ou bel éphèbe que la femme mince. Or, comme vers la fin du siècle, en conformité avec l'existence désormais moins sédentaire des femmes, se répand la mode de la minceur, ce sont des légions d'androgynes qui semblent soudain hanter les rues et les villes ». Georges DUBY et Michelle PERROT (dir.), *Histoire des femmes en Occident. Le XIX^e siècle*, IV, Paris, Plon, 1991, p. 540.

⁶³⁶ É. ZOLA, « La fin de l'orgie », *O. C.*, III, p. 500-504.

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 503.

⁶³⁸ É. ZOLA, « Préface de la première édition de *La Curée* », *O. C.*, V, p. 23.

⁶³⁹ Le tuteur de Madeleine se dit qu'il peut élever la jeune fille pour l'avoir absolument vierge au moment de l'épouser. « Il mettait dans cette pensée de préparer une jeune fille à être épouse, un raffinement monstrueux d'homme qui a sevré sa chair durant de longues années » (*MF*, p. 205-206).

⁶⁴⁰ On pourrait aussi citer *Germinal* où Hennebeau soupçonne sa femme et son neveu de relation incestueuse, mais rougit finalement de ce qu'il pense être son imagination monstrueuse (*G*, p. 363).

l'auspice d'un sphinx de mauvais augure. En revisitant le mythe grec de Phèdre, la sexualité est ici triplement monstrueuse : c'est un adultère parce que caché et trompeur, un acte contre-nature car incestueux, et une sexualité déviée par l'inversion des rôles. Mais en réalité cette liaison est présentée comme la toquade d'une femme qui abuse de la faiblesse d'un jeune garçon ; de plus, dans l'ennui de sa vie, ce n'est pas tant l'inceste en lui-même qui attire Renée que la jouissance chaude et inconnue du crime. Elle est donc moins condamnable qu'elle n'y paraît : Baptiste, Saccard lui-même n'y disent rien et ne s'offusquent même pas quand ils en ont connaissance.

Plus flagrants sont les exemples, dans *La Terre*, d'Hilarion couchant avec sa sœur puis tentant de violer sa grand-mère et en mourant, et de Buteau, censé représenter non plus le sauvage mais le paysan, violentant sa jeune belle-sœur qui est aussi sa cousine qu'il convoite depuis longtemps avec la complicité de sa propre femme, le tout sous un angle non plus mythique, mais réaliste⁶⁴¹. Enfin, dans *Fécondité*, outre l'union de Sérafine et d'Alexandre-Honoré, Rosine est coupable d'une union incestueuse avec son propre père, c'est-à-dire un membre de sa famille en lien direct et non plus par alliance – union dont naît un enfant, concrétisation de l'horreur. Or, ce qui est frappant, c'est que la naissance de cet enfant va à l'encontre du projet de l'auteur : alors que tout devait le désigner comme un monstre parce qu'il est le fruit d'un acte lui-même monstrueux, l'auteur voulant défendre la natalité avant tout, le nourrisson apparaît aux yeux de Mathieu Froment comme bien portant et plein de vie dans un passage où se mêlent des sentiments contradictoires devant l'être vivant et l'histoire de sa procréation dont il n'est pas responsable :

« et il se rappelait la monstrueuse histoire, le père dans le lit de la fille, trois mois après la mort de la mère, l'enfant de l'inceste né de couches clandestines, cédé pour un prix fait à la nourrisseuse qui le supprimerait, tranquillement, sous le hasard d'une fenêtre ou d'une porte, laissée grande ouverte. Le petit, à peine éclos, d'une figure fine où se dégageait déjà une beauté d'ange, était très sage, ne poussait pas un cri. Un frisson passa, abominable. » (*F*, p. 154).

Forme suprême d'interdit, la pédophilie apparaît enfin et est toujours soulignée comme une abomination. Elle est simplement évoquée dans le cycle des *Rougon-Macquart*, notamment dans *La Terre* à propos du vagabond Leroi, dit Canon. Celui-là, une nuit qu'il est descendu au « château » de Jésus-Christ essaie de « culbuter » La Trouille, la fille de son hôte

⁶⁴¹ Il faut dissocier ces deux incestes en ce que l'un est consenti, l'autre d'une brutalité extraordinaire. Le premier suscite d'ailleurs la tolérance de Jean, tandis que Palmyre affirme qu'elle ne fait rien de mal (*Te*, p. 345 et 383). Il en va tout autrement du second.

(*Te*, p. 454). Un tel détail sert à accabler un peu plus ce personnage déjà très suspect comme nous le reverrons, mais demeure anecdotique dans le roman⁶⁴². En revanche, la pédophilie est au centre de *Vérité*, le viol suivi du meurtre du petit Zéphirin par le frère Gorgias lançant toute l'intrigue du livre⁶⁴³. Elle rejoint en quelque sorte les cas précédemment étudiés car l'enfant a « une tête d'ange blond » et « un visage délicat de fille » (*V*, p. 24) ; son côté féminin, lié à son âge, est ainsi souligné comme mobile à l'immonde attentat. Celui-ci est doublement monstrueux⁶⁴⁴ : non seulement en tant que tel, il se caractérise par la transgression des principaux interdits sexuels et par son extrême violence – ce dont témoigne le corps déformé de la jeune victime où « l'échine déviée apparaissait, [...], la pauvre bosse que le bras gauche, rejeté par-dessus la tête, faisait saillir » (*Id.*) ; mais aussi parce que son auteur, laissant accuser l'innocent Simon, est un lâche doublé d'un ferment de discorde sociale en ce qu'il est responsable de l'aggravation de l'une des plus grandes dissensions que la société française ait jamais connue : celle de l'antisémitisme, d'une haine inouïe. Allons même plus loin, les conséquences sont presque plus graves que le crime lui-même en ce qu'elles s'étendent à la société tout entière et contribuent à répéter les mêmes brutalités⁶⁴⁵. Cela apparaît manifeste au relevé des occurrences du mot « monstre » et des termes de la même famille : les plus nombreuses, voire la quasi-totalité, sont, comme on l'a déjà partiellement remarqué, celles qui désignent le meurtre du jeune garçon et l'iniquité flagrante dont est victime l'instituteur Simon.

Enfin, revisitant l'alliance traditionnelle d'*Éros* et *Thanatos*, toutes ces perversions ont la particularité d'être le plus souvent morbides ou mortifères. Zola vit à une époque où la sexualité non conformiste et débridée conduit toujours à une dégradation de la santé, comme le prouve le discours anti-masturbatoire pour n'en citer qu'un. L'exemple le plus évident de perversion sexuelle morbide reste la nécrophilie des gamins de Paris devant les cadavres

⁶⁴² On relèvera d'autres exemples tout aussi isolés dans l'œuvre de Zola. Ainsi dans ses [*Scènes d'élections*], par jeux électoraux, on fait courir des bruits monstrueux sur un instituteur de village. Quels sont ces bruits ? Faut-il y voir un prélude à *Vérité* à une quinzaine d'années d'écart ? É. ZOLA, [*Scènes d'élections*], *O. C.*, XII, p. 790.

⁶⁴³ On rapprochera ce roman des pages de *Charlot s'amuse* consacrées à l'éducation de Charles Duclos chez les frères : pédérasie et viol sur le petit élève y sont abondamment décrits en un anticléricalisme presque caricatural dans lequel Zola ne verse pas. On se souviendra aussi de la première partie de *Sébastien Roch* où la monstruosité du crime du Père de Kern envers le jeune interne du collège s'inscrit davantage dans la durée, Sébastien étant marqué à vie par le douloureux attentat. P. BONNETAIN, *Charlot s'amuse*, *op. cit.* ; Octave MIRBEAU, *Sébastien Roch*, Paris, G. Charpentier éditeur, 1890.

⁶⁴⁴ Il est d'autant plus monstrueux que depuis les lois de 1832 et 1863, l'attentat à la pudeur sans violence commis par un individu ayant une position d'autorité sur une victime de moins de vingt-et-un ans est réprimé par la loi, même si la justice semble avoir davantage condamné dans ce type d'acte les relations contre-nature et forcées que la pédophilie. R. REVENIN, *Homosexualité et prostitution masculines*, *op. cit.*, p. 142 et 170.

⁶⁴⁵ Non seulement la brutalité de l'injustice judiciaire équivaut à celle du crime, mais même il y a à la fin de *Vérité*, avec l'affaire François, petit-fils de Simon accusé de violence sur une enfant, le risque de voir se reproduire « la monstrueuse iniquité d'autrefois » (*V*, p. 382). C'est le comportement même de gens comme Gorgias qui est responsable de cette réitération.

féminins de la morgue dans *Thérèse Raquin* : « c'est à la morgue que les jeunes voyous ont leur première maîtresse » (*TR*, p. 83)⁶⁴⁶. Plus généralement, la sexualité est mortifère : les actes sexuels violents sont perpétrés par des personnages ayant du sang sur les mains et s'accompagnent souvent de morts à leur tour violente : Françoise, Séverine, Fernande meurent à la suite d'actes sexuels comme si ces derniers leur avaient été fatals. Le personnage de Jacques Lantier est ici essentiel. La monstruosité sexuelle a dès lors un lien avec celle des assassins et des criminels.

3) *Parias et vagabonds.*

Reflète d'une société hantée par ses assassins⁶⁴⁷, les criminels abondent dans l'œuvre de Zola, dès les œuvres de jeunesse *Les Mystères de Marseille* ou, de manière plus approfondie, *Thérèse Raquin*. Le premier cycle des *Rougon-Macquart* s'ouvre par le meurtre de Silvère dont ses oncles et cousins se font les complices ; le dernier cycle des *Quatre Évangiles* se clôt – *Justice* étant resté à l'état de notes préparatoires – par le crime du frère Gorgias. Or très souvent, la monstruosité des criminels y est évidente : bornons-nous à dire pour l'instant que c'est parce qu'ils nuisent à la société que des figures comme celles de Jacques Lantier, Alexandre-Honoré ou Jeanlin apparaissent comme monstrueuses⁶⁴⁸. Même s'il vit caché au sein de la société, le monstre se fait ici expression de l'insécurité. Là encore on ne se demandera pas ce que pense Zola, dont il y a fort à penser qu'il explique, à défaut d'excuser, le mobile de certains crimes. On se limitera à la monstruosité que revêtent ces criminels aux yeux de la société dépeinte qui les craint et les punit.

Mais les criminels ne sont pas les seuls à exprimer une forme d'insécurité. Souvent associée à celle des assassins, la catégorie des parias mêle de nombreux groupes hétérogènes. En effet, on peut considérer que d'anciens repris de justice comme Cabuche, d'anciens

⁶⁴⁶ On reliera ce passage à un propos d'Alain Corbin : « la visite de la morgue demeure, durant tout le siècle, un passe-temps fort apprécié, seule entorse à la montée de la nouvelle sensibilité à l'égard de la souffrance, de la contagion, de la mort, du déchet ». Alain CORBIN, *Le village des « cannibales »*, Paris, Flammarion, coll. « Champs histoire », 1997, p. 132. Jean-Jacques YVOREL explique, pour sa part, dans son article « De Delacroix à Poulbot, l'image du gamin de Paris », *art. cit.*, que le gamin des rues se rend à la morgue, dans son goût des spectacles les plus morbides qu'il regarde d'un œil joyeux. On rappellera enfin que cette attirance est expressément mentionnée comme sujet de scandale par Louis ULBACH dans « La Littérature putride », *art. cit.*, p. 1.

⁶⁴⁷ Les contemporains de Zola furent choqués autant que fascinés par les faits divers criminels. Frédéric Chauvaud rappelle ainsi le goût de l'époque pour les meurtres monstrueux, d'une brutalité extraordinaire. Pour ce contexte et le rappel des grandes affaires de la fin du siècle, F. CHAUVAUD, « Les figures du monstre dans la seconde moitié du XIX^e siècle », *art. cit.*, p. 243-244.

⁶⁴⁸ Ces figures ont déjà été beaucoup étudiées. On se bornera à rappeler que *Le Monstre* figurait parmi les nombreux titres essayés par Zola pour intituler le roman qui deviendrait *La Bête humaine*. É. ZOLA, *Dossier préparatoire de La Bête humaine*, *op. cit.*, f°300.

bagnards comme Florent ou même des filles de bagnards comme Miette (*FR*, p. 157) sont considérés comme des parias par la société qui évite leur contact et les tient à distance⁶⁴⁹. Parmi ces parias prend aussi place le groupe social très flou des vagabonds qui recoupe en son sein marginaux, soldats en déroute, bohémiens, saltimbanques, travailleurs nomades, ouvriers journaliers désœuvrés et même, au sens large, prostituées, souteneurs ou encore juifs errants et anarchistes. En ce qui concerne les femmes, en effet, n'oublions pas qu'à cette époque on assimile aisément vagabondage féminin et prostitution⁶⁵⁰ : indépendamment de leur appétit sexuel précédemment étudié, les prostituées que Nana croise dans les bouges de Paris peuvent rentrer dans cette catégorie, renvoyant l'image de la fille perdue, livrée à elle-même et vivant au jour le jour sans gîte stable. En un mot, on classera dans le même groupe ceux qui n'ont pas de famille ou de travail régulier ou de domicile fixe. Or tous ces damnés de la société sont souvent considérés comme des fautifs et des criminels⁶⁵¹, voire des monstres avec qui ils partagent des points communs. À la fin du siècle, et ce dans une logique d'exclusion, la marginalité se diabolise, le vagabond se coule dans des images indéterminées où se rencontrent confusément légendes et monstres. De dangereux prédateurs rôdent à la lisière de l'ordre social, vivant de rapines et menaçant les biens et la sécurité des personnes⁶⁵²...

À ce titre, l'exemple du vagabond est particulièrement éclairant. Relégué hors de la société par sa non-production, son inutilité et son nomadisme, tenu pour un parasite général, il suscite à son encontre un mouvement de défense sociale, et « à travers le vagabondage, les écrivains se demandent où est la place de l'homme devant les métamorphoses de la société et les changements rapides qui favorisent l'exclusion »⁶⁵³. En réaction à la haine bourgeoise du vagabond, les auteurs élaborent souvent une image de celui-ci comme un homme libre, un révolté, un déraciné ou une victime. Il nous appartiendra de voir qu'il en va différemment dans l'œuvre de Zola, en nous appuyant d'abord sur la présentation qui en est faite avant de voir ce qu'en pense réellement l'auteur. Mais on notera dès à présent la distinction, importante pour notre propos, que l'on peut établir entre le mendiant et le vagabond : comme l'ouvrier Laveuve dans *Paris* aux yeux de Pierre Froment, le premier éveille la pitié, tandis

⁶⁴⁹ Notons ici, dans les notes préparatoires aux *Rougon-Macquart*, la mention d'un ouvrage, *Les forçats considérés sous le rapport physiologique, moral et intellectuel* par H. Lauvergne, Paris, 1841. É. ZOLA, *Notes préparatoires à la série des Rougon-Macquart*, *op. cit.*, f°143r.

⁶⁵⁰ J.-F. WAGNIART, *Le vagabond à la fin du XIX^e siècle*, *op. cit.* p. 34.

⁶⁵¹ Mendicité et vagabondage sont deux délits réprimés par la justice à cette époque. F. DÉMIER, *La France du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 187.

⁶⁵² C'est précisément cette figure du rôdeur qui unifie tous ces personnages. Dominique Kalifa en rappelle l'évolution, l'Apache succédant, au début du XX^e siècle, au vagabond comme archétype du louche nomade de banlieue. D. KALIFA, « Les Apaches sont dans la ville », *art. cit.*, p. 110.

⁶⁵³ J.-F. WAGNIART, *Le vagabond à la fin du XIX^e siècle*, *op. cit.* p. 77.

que le second fait naître la haine qu'il porte d'ailleurs en lui-même comme le charpentier errant Canon dans *La Terre* qui vomit à longueur de journée des paroles fielleuses contre la même société qui le rejette.

De fait, le vagabond apparaît comme un danger social. Traitant de *La Bête humaine*, Muriel Louâpre écrit que « tout ce qui se déplace sans motif ni but est dangereux, dans une société où se renforce le contrôle social, la normalisation, qu'on entende par là ordre public, social, ou hygiénisme »⁶⁵⁴. De son côté, Lombroso par exemple associait errance et criminalité⁶⁵⁵ et l'on retiendra qu'un personnage comme Jacques Lantier, influencé par ses théories, concentre en lui la figure du criminel et de l'errant, si l'on songe qu'il est par son activité de mécanicien, de *cheminot* toujours sur les routes une forme moderne de vagabond appelé aussi à cette époque, par une homophonie intéressante, *chemineau*. Mais au-delà du péril, le vagabond est aussi un monstre de la société, et il importe de comprendre pourquoi afin de le rapprocher du criminel tout en en marquant les différences.

Le vagabond est un *homo viator* – c'est-à-dire un homme jeté sur la *via*, que l'on accorde à ce mot latin un sens concret ou une acception philosophique. Cette figure réapparaît à plusieurs reprises chez Zola, si l'on songe au contrebandier Macquart allant sur les sentiers de Provence, à Étienne Lantier dont le cheminement ouvre et clôt *Germinal*, à Jean Macquart type même du *miles viator* que les campagnes militaires et surtout la débâcle jettent sur les routes et qui peine ensuite à rentrer dans la société civile⁶⁵⁶. Mais aucun de ces personnages n'est sans hésitation qualifiable de monstrueux. Bien au contraire, si le louche Macquart maraude sur les pistes des Alpes, il possède néanmoins une maison, il a néanmoins une famille et Michel Foucault rappelle de toute façon, au détour d'une page de son essai *Surveiller et punir*, que le contrebandier est traditionnellement valorisé face au vagabond⁶⁵⁷ ; Étienne Lantier – dont on sait qu'il est à l'origine un personnage socialement trouble parce qu'assassin et communard – trouve finalement à se fixer au bout du monde ; Jean, enfin, tente

⁶⁵⁴ M. LOUÂPRE, « Lignes de fuite. *La Bête humaine* évadée du naturalisme », *art. cit.*, p. 71.

⁶⁵⁵ J.-F. WAGNIART, *Le vagabond à la fin du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 40. L'exemple postérieur du criminel Joseph Vacher, se revendiquant d'ailleurs de théories anarchistes, viendra confirmer ces théories.

⁶⁵⁶ Parti de Plassans, après la campagne d'Italie, Jean devient menuisier, reste à Rognes suite à la mort de son patron et, sans s'installer définitivement, en vient à vivre au milieu des paysans dans la ferme d'Hourdequin. Mais son surnom de Caporal et la méfiance que les autres nourrissent à son égard montrent qu'il reste, à leurs yeux, étranger à la terre. J.-F. WAGNIART, dans *Le vagabond à la fin du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 58, rappelle à ce propos la peur traditionnelle des ruraux devant l'étranger sans origine précise ni travail avouable. P. HAMON, dans *Le personnel du roman*, *op. cit.*, p. 78-80, précise, quant à lui, l'importance du personnage de « nouveau » dans les romans de Zola, notamment pour délivrer des informations sur les milieux étudiés et pour créer un effet de suspens sur son intégration ou non parmi les autochtones.

⁶⁵⁷ M. FOUCAULT, *Surveiller et punir*, *op. cit.*, p. 99. Le vagabond est l'objet d'une haine populaire particulière en ce qu'il n'a pas l'aura d'un contrebandier, d'un rebelle, voire même d'un criminel. On verra cette affirmation être nuancée plus loin.

de s'établir chez Hourdequin, caresse le rêve d'un foyer avec Henriette Levasseur, parvient à fonder une famille avec Mélanie Vial. Seuls Canon et Jacques Lantier ne parviennent pas à échapper à leur statut équivoque. Si pour le deuxième, c'est en raison de ses pulsions meurtrières, la monstruosité du premier réside dans son errance. Il est ainsi longuement présenté dans *La Terre* :

« c'était un bon bougre, Leroi, dit Canon, un ouvrier charpentier, qui avait lâché Paris depuis deux ans, à la suite d'histoires ennuyeuses, et qui préférait vivre à la campagne, roulant de village en village, faisant huit jours ici, huit jours plus loin, allant d'une ferme à une autre s'offrir, quand les patrons ne voulaient pas de lui. Maintenant, le travail ne marchait plus, il mendiait le long des routes, il vivait de légumes et de fruit volés, heureux lorsqu'on lui permettait de dormir dans une meule. À la vérité, il n'était guère fait pour inspirer la confiance, en loques, très sale, très laid, ravagé de misère et de vices, le visage si maigre et si blême, hérissé d'une barbe rare, que les femmes, rien qu'à le voir, fermaient les portes. Ce qui était pis, il tenait des discours abominables, il parlait de couper le cou aux riches, de nocer un beau matin à s'en crever la peau, avec les femmes et le vin des autres : menaces lâchées d'une voix sombre, les poings tendus, théories révolutionnaires apprises dans les faubourgs parisiens, revendications sociales coulant en phrases enflammées, dont le flot stupéfiait et épouvantait les paysans. Depuis deux années, les gens de fermes le voyaient arriver ainsi, à la tombée du jour, demandant un coin de paille pour coucher ; il s'asseyait près du feu, il leur glaçait à tous le sang, par les paroles effrayantes qu'il disait ; puis, le lendemain, il disparaissait, pour reparaître huit jours plus tard, à la même heure triste du crépuscule, avec les mêmes prophéties de ruine et de mort. Et c'était pourquoi on le repoussait de partout, désormais, tant la vision de cet homme louche traversant la campagne laissait de terreur et de colère derrière elle » (*Te*, p. 454).

Certes, Canon est « un bon bougre », il n'en demeure pas moins une ombre terrifiante des environs, une bête rôdant dans la contrée. Le jugement n'est pas tant médical que social chez Zola⁶⁵⁸. Une fois de plus, le qualificatif de monstre n'apparaît pas pour le caractériser, mais tout le laisse suggérer pêle-mêle : le portrait physique du vagabond, sa misère extrême, son animalité, la dimension révolutionnaire hargneuse de ses discours, le rejet violent de la société à son encontre et la divination – fondée ou non – correspondant à ses apparitions et ses pseudo-prophéties⁶⁵⁹, à quoi on a déjà ajouté son penchant pour les filles trop jeunes. Dans ces

⁶⁵⁸ On retrouve chez les vagabonds tous les critères de la dégénérescence : impulsion, excès, excitation, déséquilibre, absence de volonté et de jugement, pratiques anti-hygiéniques (abus de tabac, alcool, surmenage sexuel, masturbation intensive). J.-F. WAGNIART, *Le vagabond à la fin du XIX^e siècle*, op. cit. p. 41. Il y en a pourtant des échos chez Zola, comme cette description de Macquart, soulignant « le luisant de ses yeux bruns, le regard furtif et triste d'un homme aux instincts vagabonds » (*FR*, p. 52).

⁶⁵⁹ Il conviendrait de s'interroger sur le sobriquet de « Canon ». Le canon renvoie, dans la langue argotique, au coup à boire, et l'on peut y voir la confirmation de la bonhomie du personnage quand il partage un verre ou

conditions, aucune surprise à le voir s'acoquiner avec Jésus-Christ, lui-même marginal (*Ibid.*, p. 274), et sa fille La Trouille, la sauvageonne qu'il a eue d'une vulgaire « rouleuse de routes » (*Ibid.*, p. 287).

Plus généralement encore que ses allures de brigand, la monstruosité de Canon réside dans son errance physique, mais aussi et surtout ontologique. Malgré le peu de renseignements que l'on a sur son compte, il a cela de commun avec Jacques Lantier d'être une âme inapaisée et un individu définitivement autre. Il y a évolution dans la manière dont Zola voit le vagabond : si Médéric dans *Les Contes à Ninon* déclarait que ce métier, qui est celui des lézards, rend les hommes heureux⁶⁶⁰, il en va tout autrement dans les œuvres de maturité ; à la différence d'autres pour qui le vagabond continue d'être porteur de valeurs de courage, de liberté et de justice, l'auteur n'éprouve plus ni compassion ni fascination pour lui. Ce n'est plus le joyeux errant ; contrastant avec son vagabondage, il est au contraire enfermé en lui-même. Ainsi Canon est enragé, « mal dans sa peau » pourrions-nous dire, tiraillé entre ses colères contre la société, son nomadisme et son retour perpétuel à Rognes ou au « château » de Jésus-Christ. Sa vie, son inadaptation à la société expriment une tourmente intime.

Pire encore, on ne peut cerner son existence, arrêter sa nature vague et dissolue. Canon est un déraciné, un déclassé, un être qui échappe à toute norme. Sorte de bouc-émissaire si proche et si loin à la fois, il est le reflet de la société, ce qu'elle rejette, et revient périodiquement comme un repoussoir pour mieux la conforter dans ses certitudes. Dans une société où tout se fige – les mœurs, les convictions, les sentiments –, il est perpétuellement autre, comme il est perpétuellement en partance. Partout ailleurs, nulle part chez lui ; jamais le même, toujours suspect. En tous ces critères – sociabilité douteuse, itinérance, mal-être et déchirement continu – réside son caractère foncièrement monstrueux.

Face à cela, quel est le regard porté par autrui ? Ce regard est-il seulement lucide ? Non, assurément : la société des personnages de Zola nourrit le plus souvent des préjugés, des fantasmes envers les parias, les reléguant au rang de monstres – on l'a vu dans la longue citation de *La Terre*. Mais cette monstruosité ne naît pas d'un mal-être finement entraperçu, plutôt de clichés absurdes et infondés. Il en existe maints exemples. Dans *La Fortune des Rougon*, ses activités de contrebandier donnent au personnage de Macquart une réputation aussi sulfureuse que ridicule : « Macquart était la terreur des bonnes femmes du faubourg ;

bien une ironie divinatoire – ses prophéties en compagnie de Jésus-Christ parodiant le fameux adage *In vino veritas* et sa venue sonnante comme un coup de canon pour les habitants de Rognes et de Cloyes.

⁶⁶⁰ É. ZOLA, « Les Aventures du grand Sidoine et du petit Médéric », *Contes à Ninon*, O. C., I, p. 282

elles l'accusaient de manger des petits enfants tout crus » (FR, p. 52)⁶⁶¹. Dans *La Bête humaine*, le carrier Cabuche, déjà condamné pour meurtre, vivant depuis sa libération seul au fond des bois, est qualifié de loup-garou, « dont tout le pays avait une si grosse peur, qu'il vivait absolument seul, comme un pestiféré » (BH, p. 90) (B)⁶⁶².

Plus généralement, il en va de même de groupes sociaux entiers comme les bohémiens dont la présence rarissime chez Zola est néanmoins significative dans *La Fortune des Rougon* et les *Nouveaux contes à Ninon*. Tranchant avec l'imagerie romantique, ils y sont présentés dans une description de l'aire Saint-Mittre, sorte de no man's land des marginaux zoliens – orphelins, nomades, insurgés, bâtards –, où l'on peut se demander si le narrateur ne se fait pas l'écho des habitants de Plassans :

« ce monde vit sans honte, en plein air, devant tous, faisant bouillir leur marmite, mangeant des choses sans nom, étalant leurs nippes trouées, dormant, se battant, s'embrassant, puant la saleté et la misère » (FR, p. 24).

L'expression « des choses sans nom » est ici particulièrement digne d'être relevée, car elle touche au domaine de l'indicible – comme le monstre – et l'on notera que le campement des bohémiens s'accorde avec l'existence successive et dérangeante d'un cimetière, de poiriers monstrueux et de tréteaux de scierie semblables à des guillotines. La mention de ces bohémiens revient d'ailleurs, de manière inquiétante, au moment de l'exécution finale de Silvère. Les *Nouveaux contes à Ninon* sont, eux, encore plus éclairants. Dans le sous-recueil intitulé « Souvenirs », il y est question de l'arrivée de bohémiens à Paris dont les habitants font « une ménagerie curieuse »⁶⁶³. Même si certaines bohémiennes sont manifestement perçues comme belles (D), c'est la saleté, le grouillement, la vermine qui prédominent : « les vieilles, séchées, hideuses avec leurs maigreurs nues et leurs cheveux dénoués, ressemblent à

⁶⁶¹ La figure du contrebandier hypothétiquement et traditionnellement valorisée par le lecteur ne l'est pas du tout de la part des habitants fictifs de Plassans. Nul doute qu'il y a ici mise en scène d'une exagération et d'une bêtise voulues par Zola. Certes Macquart est un individu peu fréquentable, mais l'image que les autres personnages en tirent est pour le moins fantasmée.

⁶⁶² On notera à son propos un croisement tragique avec le destin du bagnard Florent dans *Le Ventre de Paris* : Cabuche est d'abord coupable d'un meurtre, puis innocent d'un second, à l'inverse de Florent, d'abord simple témoin lors du coup d'État de 1851, puis coupable de vouloir fomenter une véritable insurrection ; mais tous deux en deviennent des parias monstrueux que tout le monde pointe du doigt et que la société condamne implacablement. On peut ici dresser un parallèle avec la nouvelle « Le Vagabond » de Maupassant en notant la même implacabilité de la société face aux errants. En revanche, les personnages de Zola sont plus nuancés en ce qu'ils ne sont pas tout à fait innocents, à la différence du charpentier Randel de Maupassant qui est une pure victime. G. DE MAUPASSANT, « Le Vagabond », *Contes et nouvelles*, II, *op. cit.*, p. 856-867.

⁶⁶³ É Zola, « Souvenirs », *Nouveaux contes à Ninon*, O. C., VI, p. 292-294.

des sorcières cuites aux feux de l'enfer »⁶⁶⁴. Dans tout le pays, les préjugés vont bon train sur ces bohémiens : en Provence, c'est-à-dire là même où est censé se situer Plassans, « on les accuse de manger les chiens et les chats perdus, ce qui les fait regarder de travers par les bourgeois. Les gens comme il faut tournent la tête, quand ils ont à passer dans leur voisinage »⁶⁶⁵. Or, ce qui est notable, c'est qu'en même temps l'attraction est immense, on se bouscule pour voir le campement de nomades et l'on nourrit typiquement une fascination mêlée de répulsion pour ces gens qui paraissent hideux, mais qui sont libres et diamétralement opposés au train de vie engoncé des bourgeois. Le riche propre se retrouve nez à nez avec le pauvre sale, face à l'Autre par excellence. L'attraction fait ici songer aux zoos humains, aux musées des horreurs fréquents à l'époque⁶⁶⁶ et les bohémiens aux monstres de foire qu'on exhibait aux regards indécents des visiteurs⁶⁶⁷.

4) *Les criminels.*

Quant au criminel, on a vu avec Jacques Lantier qu'il peut adopter certains traits du vagabond⁶⁶⁸. Il apparaît chez Zola aux antipodes de l'assassin romantique version Lacenaire. Là où ce dernier devenait un individu génial, poète ou philosophe, le naturalisme en fait un individu lambda. Par ses actes abominables, il reste une exception mais se cache parmi ses semblables – ce que nos propos sur la physiognomonie ont amplement rappelé. Le criminel chez Zola ne se situe plus dans l'étonnant paradoxe, mais dans le trop humain, le trop probable en même temps que le trop difficile à déceler en société. En outre, s'il y a crime, on se demandera à quoi d'autre tient sa monstruosité. Les critères adoptés sont sensiblement les mêmes que pour les déviances sexuelles. Le crime devient monstrueux quand il fait montre de la sauvagerie de son auteur, quand il se fait avec une violence inouïe – due à son mobile ou

⁶⁶⁴ *Id.*

⁶⁶⁵ *Id.*

⁶⁶⁶ On notera que, dans *Paris*, le cabaret à la mode s'appelle le *Cabinet des Horreurs*, sorte de taudis louche où le tout Paris s'entasse : « c'était le rut de l'immonde, l'irrésistible attirance de l'opprobre et du dégoût » (*P*, p. 163). Ce cabaret, renvoyant sans doute à celui de Bruant, est le lieu de l'obscénité où l'on expose, sous la forme non plus d'êtres vivants mais de chansons, les misères de la société. C'est le lieu où le riche se retrouve là encore nez à nez avec le pauvre. C'est le lieu où l'on cherche à être à la fois dégoûté, dépaycé et amusé.

⁶⁶⁷ Dans le dossier préparatoire de *Nana*, Bordenave est présenté comme un montreur de femmes. É. ZOLA, *Dossier préparatoire de Nana, op. cit.*, f°167r. Sur ce sujet, on parcourra avec intérêt le catalogue de l'exposition du musée du quai Branly du 29 novembre 2011 au 3 juin 2012, *Exhibitions. L'invention du sauvage*, dir. Pascal Blanchard, Gilles Boëtsch et Nanette Jacomijn Snoep, Paris, Actes Sud, Coédition du Musée du quai Branly, 2011.

⁶⁶⁸ Comme ce dernier, le discours médical relie la délinquance, le crime à la problématique de dégénérescence diffuse à cette époque. « Jointe aux ravages de l'alcoolisme, au péril vénérien et au spectre de la dépopulation, la délinquance, qui touchait surtout les jeunes, fut perçue comme un épouvantable signe de dégénérescence », écrit D. KALIFA, « Les Apaches sont dans la ville », *art. cit.*, p. 109. On ne pourra s'empêcher de penser ici à *Fécondité*.

non –, qu’il transgresse là encore des valeurs fondamentales de la communauté, quand il rejette enfin son auteur du statut de membre de la société vers celui de bête. « Le criminel désigné comme l’ennemi de tous, que tous ont intérêt à poursuivre, tombe hors du pacte, se disqualifie comme citoyen, et surgit, portant en lui comme un fragment sauvage de nature ; il apparaît comme le scélérat, le monstre, le fou peut-être, le malade et bientôt l’“anormal”. »⁶⁶⁹

Si tout crime est par définition violence, sa monstruosité s’échelonne suivant les degrés qui y sont appliqués. Ainsi tous les crimes ne sont pas qualifiés de monstrueux au moment de l’acte. D’autres en revanche sont particulièrement abjects, physiquement ou psychologiquement. L’exemple le plus caractéristique de cette violence physique est sans doute la mutilation réservée à Maigrat par les femmes de mineurs : même si elles ne le tuent pas, celles-ci adoptent alors un aspect bestial effrayant, celui de furies montrant becs et ongles, aboyant comme des chiennes, arrachant finalement les parties génitales du cadavre du débitant. On est là dans la pure violence physique, ces femmes n’étant pas mauvaises par ailleurs, mais étant comme en transe sur le moment. L’exemple de Constance dans *Fécondité* illustre bien, quant à lui, la violence psychologique du meurtre, tout un sourd travail se faisant dans son cœur pour prendre en haine Blaise Froment, décider sa perte et la causer froidement. Ici c’est l’aspect psychologique qui fait toute la monstruosité du crime, l’acte en lui-même ne consistant qu’à laisser la victime tomber dans le vide. Enfin, bien entendu, les deux violences peuvent se conjuguer, et le crime dont se rend coupable Gorgias en est l’illustration la plus accomplie. L’état dans lequel on retrouve le pauvre Zéphirin atteste de la violence du crime : « l’échine déviée apparaissait, elle aussi, la pauvre bosse que le bras gauche, rejeté par-dessus la tête, faisait saillir » (V, p. 24) ; le viol est cause morale d’effroi et significativement se trouve lié aux ombres angoissantes de la nuit : « quant au crime lui-même, immonde et farouche, il glissait aux monstrueuses ténèbres » (*Ibid.*, p. 33).

Cette question du viol renvoie de nouveau aux interdits fondateurs de la société. Le crime devient monstrueux quand il passe outre ces derniers. Les exemples sont nombreux : on peut citer le parricide de Buteau, le sororicide de Lise, voire « le fratricide monstrueux et imbécile » (D, p. 347), tragiquement involontaire, de Jean envers Maurice. Ces trois exemples sont représentatifs des maux de la société dans laquelle évoluent les personnages de Zola, si l’on en croit les historiens eux-mêmes : « la coexistence des générations sous un même toit aiguise les conflits autour de l’héritage (c’est une des sources du parricide, moins “romantique” que celle qui nous est suggéré par le Pierre Rivière de Michel Foucault), et les

⁶⁶⁹ M. FOUCAULT, *Surveiller et punir, op. cit.*, p. 120.

querelles, souvent réglées par des coups, font naître souvent des cycles vindicatoires sans fin »⁶⁷⁰. C'est dire si certains contextes favorisent bien sûr cela, notamment la guerre qui mène aux pires atrocités : « ah ! la guerre, l'abominable guerre qui changeait tout ce pauvre monde en bêtes féroces, qui semait ces haines affreuses, le fils éclaboussé par le sang du père, perpétuant la querelle des races, grandissant plus tard dans l'exécration de cette famille paternelle, qu'il irait peut-être un jour exterminer ! » (*D*, p. 311) La débâcle permet d'ailleurs de mêler les figures de vagabonds et de criminels, les soldats livrés à eux-mêmes en venant aux crimes les plus sombres à l'instar de Lapouille qui tue pour un bout de pain.

Or, ce qui est notable, c'est que dans le cas du crime de Jean ou de Lapouille, c'est bel et bien l'acte en lui-même qui est monstrueux, pas tant son auteur. Jean n'est pas un monstre, Lapouille ne l'est que l'espace d'une nuit, mais leur acte tragique est monstrueux. Il en va autrement quand on étudie le mobile des personnages parce que le mobile introduit une idée de volonté et donc de monstruosité un temps inhérente à la nature d'un individu. Quels motifs poussent donc les criminels zoliens à de telles extrémités ? En quoi sont-ils monstrueux ? D'abord le vagabond : si on l'associe toujours au criminel, c'est la misère qui le conduit à adopter ce nomadisme jugé monstrueux par ses contemporains, à la ville comme à la campagne :

« dans la hiérarchie capitaliste de la Beauce, dominée par les grandes fermes, les salariés agricoles à travers tout un "cursus" peuvent espérer accéder au terme de leur vie de labeur à un lopin de terre autour des villages. En revanche, tout un prolétariat rural exposé à l'indigence, très vulnérable aux crises, peut basculer dans le vagabondage et la mendicité, qui répandent l'insécurité dans les campagnes »⁶⁷¹.

La France connaît encore sous le Second Empire des millions d'indigents et de mendiants, et les observateurs sociaux de l'époque n'hésitent pas à qualifier cet état de pauvreté d'« animalisation »⁶⁷².

Les criminels ensuite : les motifs des meurtres sont en réalité très divers et influent sur la perception qu'on en a. Le premier mobile du crime est la colère, la haine ou la jalousie personnelle. Ainsi Roubaud – qui adopte alors des traits monstrueux –, fou de colère, décide de venger l'honneur de sa femme et le sien propre en assassinant le président Grandmorin. Ainsi encore, après la disparition de son fils, toute une végétation monstrueuse pousse dans le

⁶⁷⁰ F. DÉMIER, *La France du XIX^e siècle*, op. cit., p. 179.

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 177.

⁶⁷² *Ibid.*, p. 186.

cerveau de Constance jusqu'à faire mourir Blaise Froment (*F*, p. 312). Autre mobile, plus social : la délinquance, comme celle des jeunes Apaches à l'œuvre dans *Fécondité*. La figure d'Alexandre-Honoré est particulièrement mise en relief. La motivation n'est plus ici psychologique, mais bien matérielle – on tue pour de l'argent –, ce qui n'empêche pas le jeune homme d'être appelé monstre au cours du roman⁶⁷³.

Autre mobile, plus complexe : la pulsion, morbide et sexuelle, qui déchire par exemple Jacques Lantier et le pousse au meurtre ; celle, opaque et indicible, qui fait se jeter Bonnemort sur Cécile. Cette pulsion se rapproche de la folie dont François Mouret offre l'exemple ; au moment où il incendie sa maison, on a déjà évoqué sa démence, son comportement et son allure bestiale : « le fou remonta, au milieu des nappes de feu, les cheveux grillés, les vêtements noircis. Il se posta au second étage, accroupi sur les poings, avançant sa tête grondante de bête » (*CP*, p. 221). Cette position rappelle étrangement celle du singe dont Évanghélia Stead a montré qu'il est un des animaux les plus utilisés pour illustrer le monstre à cette époque⁶⁷⁴. On ne s'étonnera pas dès lors de le voir bondir sur l'abbé Faujas au moment où sa mère tente de le tirer des flammes. Enfin, cas limite et plus accablant encore de cette pulsion et de cette folie : l'acte gratuit, comme celui de Jeanlin quand il tue le soldat Jules, acte proprement incompréhensible qui glace Étienne qui en est le témoin. On touche là à la monstruosité absolue en ce qu'elle échappe entièrement à la raison et que le meurtrier fait preuve d'un déchaînement de violence injustifié.

Ainsi le crime fait-il ressortir la bête humaine tapie en chaque homme. Ici l'instinct joue un rôle particulier et caractérise autant les criminels que les parias et les vagabonds (*FR*, p. 52). Le vagabond n'est pas en reste en effet, la prostituée non plus. Tous ont en commun un caractère primitif, animalisé : « victime de ses pulsions destructrices, brutal, capable de répéter indéfiniment les mêmes actes et les mêmes violences, le vagabond rentre définitivement dans le groupe des barbares, "destructeur" potentiel de la société contre lequel

⁶⁷³ C'est le cas par exemple à propos de sa relation avec Séraphine, elle aussi monstrueuse dans ses désirs sexuels (*F*, p. 358). Mais en restant dans la thématique de la seule criminalité, l'Apache est aussi tenu pour un monstre. À son propos, Dominique Kalifa écrit que « c'est dans la France de la Belle Époque que la délinquance urbaine fut désignée comme l'un des risques majeurs de la cité », plus encore que dans les décennies précédentes. Il souligne qu'une psychose s'établit alors dans la bourgeoisie, relevant d'une crise identitaire traversée par la société, ce qui permet d'expliquer la monstruosité du délinquant. On accusa les pouvoirs publics de « délit d'humanitarisme » : l'Apache n'était pas un homme, il était un monstre. D. KALIFA, « Les Apaches sont dans la ville », *art. cit.*, p. 109-110.

⁶⁷⁴ É. STEAD, *Le monstre, le singe et le fœtus*, *op. cit.* Jean-Jacques COURTINE signale, lui, une « fille-singe » exhibée boulevard de Clichy à cette même époque, dans « La désincarnation des monstres. Des entre-sorts au cinéma », *Monstre et imaginaire social*, *op. cit.*, p. 269-280.

toutes les formes de répression peuvent se justifier »⁶⁷⁵. On retrouve toujours là la thématique de la bête humaine. Bien avant que d'autres n'en parlent, Zola a vu l'importance de l'instinct :

« l'instinct sera, bien sûr, le grand vecteur du problème de l'anomalie, ou encore l'opérateur par lequel la monstruosité criminelle et la simple folie pathologique vont trouver leur principe de coordination. [...] Ce passage au minuscule, la grande dérive qui a fait que le monstre, le grand monstre anthropophage du début du XIX^e siècle, s'est retrouvé finalement monnayé sous la forme de tous les petits monstres pervers qui n'ont pas cessé de pulluler depuis la fin du XIX^e siècle, ce passage du grand monstre au petit pervers n'a pu être fait que par cette notion d'instinct, et l'utilisation et le fonctionnement de l'instinct dans le savoir, mais aussi dans le fonctionnement de pouvoir psychiatrique »⁶⁷⁶.

Les grandes questions qui vont apparaître au XIX^e siècle tournent justement autour de l'instinct : peut-on corriger les instincts ? L'instinct morbide et anormal de l'homme est-il la répétition de l'instinct animal ? ou la résurrection d'instincts archaïques ?

Sans qu'il y ait besoin de reprendre notre propos sur le primitivisme, un roman tente de répondre à ces interrogations : *La Bête humaine*. Si on l'étudie du point de vue éthique et non physiologique, Jacques semble tiraillé entre ses instincts et sa raison, entre l'inconscience et la conscience – tiraillement que rend parfaitement l'oxymore « bête humaine ». La raison lui ordonne de ne pas tuer ses victimes, de se conduire en homme civilisé, tandis que ses instincts, par un atavisme marqué, lui font revivre la sauvagerie du mâle ancestral qui éventrait les femelles au fond des bois. Mais en étant plus attentif, on note avec Philippe Hamon que Jacques ne se pose pas de question morale sur ses actes, il ne se demande pas si ce qu'il fait est éthiquement condamnable : il se situe par-delà bien et mal, tout se traduit chez lui en termes de pulsions et de répulsions⁶⁷⁷. À l'absence de mobile se joint l'absence de remords. Nulle repentance, ni à propos de Séverine ni à propos d'une autre ; Jacques ressent seulement le malaise de ne pas être un homme comme les autres. Le monstre souffre de sa monstruosité, mais il est incapable d'y remédier car il ne sait pas pointer l'atrocité morale qui en est à l'origine. Et c'est en cela qu'il est réellement monstrueux, plus encore que par le sang qu'il verse, un monstre sans issue car sans repentir possible – comme un Jeanlin Maheu qui ne

⁶⁷⁵ J.-F. WAGNIART, *Le vagabond à la fin du XIX^e siècle*, op. cit., p. 112.

⁶⁷⁶ M. FOUCAULT, *Les anormaux*, op. cit., p. 122-123.

⁶⁷⁷ P. HAMON, *La Bête humaine d'Émile Zola*, op. cit., p. 108. Cela ne signifie pas qu'il n'y a pas de crainte de la part de Jacques. Jacques n'est pas tranquille pour autant. Bien au contraire, il redoute « son monstrueux désir de destruction » (*BH*, p. 95) et ressent, après le meurtre de Séverine, le « bonheur de n'être plus qu'un homme comme les autres » (*Ibid.*, p. 232). C'est plutôt qu'il n'y a pas de réel débat intérieur en lui et dans tous les cas, c'est la question de la différence plus que celle de la conduite à tenir qu'il soulève sur son compte.

s'interroge pas plus sur son crime. Ils rejoignent en cela les idiots Lapoulle ou Bonnemort, tous deux incapables de la moindre distance critique sur leur acte⁶⁷⁸. La norme disparaît du roman qui apparaît comme le lieu de brouillage des frontières : brouillage des différences entre le moi et l'autre, entre l'homme et la machine, entre les humains et les animaux, entre la nature et la culture, entre le bras qui frappe et l'esprit étrangement calme pour ne pas dire végétatif⁶⁷⁹.

Bien sûr, ce qui vaut pour *La Bête humaine* et le personnage de Jacques ne vaut pas pour d'autres. Chaque cas est à traiter séparément. Souvarine non plus ne montre pas de remords, lui aussi a une existence louche de nomade ; est-ce à dire pour autant qu'il est un monstre à mettre sur le même plan ? Assurément pas, son passé de victime, le sacrifice de son amour l'en empêchent et le font apparaître plutôt comme un justicier apocalyptique dont le sabotage peut être perçu comme un acte monstrueux mais nécessaire à la reconstruction de la société et qui ne rejaillit pas de toute façon sur sa nature tout entière. Félicité non plus, après la combustion spontanée de l'oncle Macquart qu'elle n'a pas empêchée, ne montre aucun scrupule à son acte. Mais le crime est fortuit, elle ne l'a pas provoqué, l'a seulement laissé se produire.

À l'inverse, d'autres grands monstres coupables d'un meurtre sont en proie aux remords. Ainsi de Thérèse et de Laurent, de Roubaud et de Séverine, même de Gorgias à la fin de *Vérité*. L'exemple de *Thérèse Raquin* est particulièrement riche dans la mesure où les deux amants, travaillés par le regret de leur crime, en arrivent à voir des monstres partout – incarnations imaginaires de leur propre monstruosité. Laurent, subitement terrorisé à l'idée de rentrer chez lui après avoir vu le cadavre de Camille à la morgue, croit distinguer des formes monstrueuses dans son immeuble, puis, pour échapper à la tête de Camille qu'il dessine toujours, en vient à tracer des profils monstrueux (*TR*, p. 93 et 138). Plus loin, les deux amants se rejettent mutuellement la monstruosité de leur crime (*Ibid.*, p. 159) et en viennent à vouloir se supprimer l'un l'autre.

Si les principaux intéressés font difficilement face à leur monstruosité ou en font étrangement abstraction, quelle est donc la réaction des autres ? En quoi leur regard est-il lui aussi créateur de monstres ? Trois réactions différentes, en fait, se font jour. Bien entendu, la société, à travers les personnages, peut nourrir une répulsion pour les responsables d'un véritable crime, qualifiés de monstrueux. Ainsi dans *Fécondité*, Mathieu lâche à Constance, coupable de la mort de Blaise : « malheureuse, à quel monstrueux égarement êtes-vous

⁶⁷⁸ La bête est ainsi à rapprocher de la bêtise, si l'on prend ce mot au sens d'idiote.

⁶⁷⁹ P. HAMON, *La Bête humaine d'Émile Zola, op. cit.*, p. 119-120.

tombée, et que de sang sur vous ! » (*F*, p. 366) Déjà dans *Thérèse Raquin*, la monstruosité du crime paraît invraisemblable à la mère de Camille (*TR*, p. 144) et se double de l'affront abominable de l'assassin qui prend la paralytique dans ses bras pour la coucher : « Dieu ne pouvait permettre que Laurent la serrât contre sa poitrine ; elle comptait que la foudre allait l'écraser s'il avait cette impudence monstrueuse » (*Id.*). Dans *La Bête humaine*, après l'accident de chemin de fer, Jacques, qui a vu Flore retenir les chevaux et causer l'effroyable tragédie, conçoit pour elle « la répulsion terrifiée qu'on a pour les monstres » (*BH*, p. 211)⁶⁸⁰. Dans *Vérité*, la répulsion n'est plus celle d'un homme, mais d'une population entière, très versatile, dont on assiste au double retournement à propos du meurtre de Zéphirin : d'abord encline à suspecter les frères qui vivent en marge de la société et sur qui courent toutes sortes de rumeurs à propos « des monstruosité qui se passaient dans cette école, des enfants qui refusaient de parler, sous le coup d'une terreur profonde » (*V*, p. 38), elle est ensuite travaillée par les puissances de l'Église et s'en prend aux juifs, autre population jugée marginale, pour revenir enfin aux frères. Alors les monstres sont punis, enfermés ou tués à leur tour.

« L'infraction oppose en effet un individu au corps social tout entier ; contre lui, pour le punir, la société a le droit de se dresser tout entière. Lutte inégale : d'un seul côté, toutes les forces, toute la puissance, tous les droits. Et il faut bien qu'il en soit ainsi puisqu'il y va de la défense de chacun. Un formidable droit de punir se constitue ainsi puisque l'infraction devient l'ennemi commun. Pire qu'un ennemi, même, car c'est de l'intérieur de la société qu'il lui porte ses coups – un traître. Un « monstre ». Sur lui, comment la société n'aurait-elle pas un droit absolu ? Comment ne demanderait-elle pas sa suppression pure et simple ? »⁶⁸¹

C'est Constance finalement punie par là où elle avait tué. C'est Salvat, ce sont tous les anarchistes qui se succéderont sur l'échafaud. C'est Simon injustement exilé sur un jugement trompeur.

Cet empressement à lutter contre les criminels montre qu'on peut dériver vers des erreurs judiciaires ou même vers de simples fantasmagories dont la foule est particulièrement crédule. Par facilité ou aveuglement, elle a tendance à considérer comme de véritables monstres des boucs-émissaires simplement louches ou manipulés. Ainsi dans *La Conquête de Plassans*, quand Marthe est sujette à des crises et qu'on la retrouve gisant par terre, haletante – passage déjà étudié et que l'on reverra à propos du pouvoir de la rumeur, – son entourage, et

⁶⁸⁰ Est-ce le sang froid de cette vierge imperturbable qui le trouble, lui qui lutte d'une lutte intérieure épuisante ? Est-ce l'ampleur de l'accident qui le frappe en ce qu'il tranche avec ses meurtres isolés ? Est-ce enfin le fait de découvrir en elle un autre monstre, une sorte d'*alter ego*, comme en un miroir ? Peut-être tout cela à la fois.

⁶⁸¹ M. FOUCAULT, *Surveiller et punir*, op. cit., p. 107.

particulièrement Rose sa servante, accuse à tort François Mouret de la battre en monstre (*CP*, p. 160 et 164). Le criminel rejoint ici le paria et retrouve sa cohorte de préjugés fantasmés. Le cas de Cabuche en est particulièrement édifiant : la justice va le condamner aux travaux à perpétuité pour deux crimes – ceux du président Grandmorin et de Séverine – dont il est innocent (*BH*, p. 246). La société des romans de Zola est déjà une société de masse où l'individu se trouve confronté à une foule qui n'hésite pas à créer hâtivement les monstres dont elle a besoin et dont elle se servira comme répulsifs. Nous verrons plus loin ce que l'auteur en pense ; pour le moment, force est de constater que peu de personnages ont la sagesse de réclamer des preuves suffisantes de culpabilité de celui que tous s'accordent à appeler monstre.

Bien souvent alors la foule s'entête à ne pas reconnaître son erreur, et un tel comportement peut être mis en parallèle avec le silence ou la complicité de certains face aux crimes monstrueux dont ils ont connaissance. Dès lors la monstruosité du crime rejaillit, à des degrés divers certes, sur ces personnages. Quand les Rougon ne font rien pour empêcher la mort de Silvère à la fin de *La Fortune des Rougon*, c'est leur lâcheté et leur arrivisme, davantage qu'une forme de monstruosité, qui est mis en avant. En revanche, quand les tenants de l'Église, de l'armée, de tous les antisimonistes œuvrent pour couvrir Gorgias et empêcher la réhabilitation de Simon dans *Vérité*, c'est toute leur monstruosité qui se dévoile peu à peu. Ce qui est notable dans *La Terre*, c'est que justement le meurtre de Françoise par Lise et Buteau n'est pas proprement perçu comme monstrueux ; au contraire, il est même justifié, Françoise refusant de dénoncer le crime, et sert finalement à exclure Jean qui demeure encore et toujours l'étranger aux yeux de la communauté agricole. Jean est exclu et, personnage témoin du milieu paysan, lui seul peut conclure que ces gens-là sont, tels des buveurs de sang, prêts à toutes les atrocités par amour de la terre (*Te*, p. 556-557).

B) Monstres et politique.

Entre le criminel et le révolutionnaire existe un lien évident à l'époque, l'engagé politique pouvant être considéré comme un homme dangereux, malfaisant, *a fortiori* comme un monstre. En effet, les luttes politiques sont à ce point exacerbées que leurs protagonistes en deviennent des êtres à part dont la portée des actes touchent toute la société. La littérature

d'alors s'en fait largement l'écho : ainsi Hugo montre-t-il du doigt Napoléon III, Rimbaud les Versaillais, Flaubert les communards⁶⁸².

Dans le mot politique se retrouve le grec πόλις, la cité. Plus que jamais, cette notion de cité participe d'une dualité inclusion-exclusion : ceux qui en font partie sont des êtres normaux, des citoyens à part entière, ceux qui en sont exclus en acquièrent *a contrario* un statut d'anormaux, d'êtres dangereux pour la collectivité, pour tout dire de monstres. Par sa révolte, ses idées ou son passage à l'acte, le monstre est celui qui risque de renverser le modèle institutionnel de la cité. Dès lors on entendra politique au sens très large du terme, dans un contexte de politique intérieure, mais aussi de politique étrangère, pouvant s'étendre à toute personne qui aurait un contact quelconque avec le milieu politique en le favorisant ou en l'entravant de diverses manières.

Le monstre est celui qui contrevient à l'ordre politique établi ; il peut le faire de l'extérieur – ainsi du rebelle, du révolutionnaire, de l'ennemi politique – ou de l'intérieur – ainsi de l'intrigant et du tyran. L'histoire de la raison politique, écrit Robert Damien, est tératologique⁶⁸³. N'oublions pas qu'il y a une perversité polymorphe de la *libido dominandi* reposant sur un vertige de la toute-puissance, une maladie de la grandeur et de l'autorité et justifiant que l'on étudie des figures comme les empereurs romains, Napoléon III, Bismarck ou, de manière plus inattendue, Eugène Rougon.

De fait, la politique est omniprésente chez Zola, à l'image du portrait de l'empereur et de l'impératrice qu'on retrouve accroché dans l'intimité familiale des mineurs de *Germinal*, là où on l'attendrait le moins (*G*, p. 257)⁶⁸⁴. Cependant, on peut circonscrire un champ d'étude où trouver et identifier les grands monstres politiques zoliens : certains romans en effet sont davantage politisés que d'autres, qu'ils présentent les intrigues et manipulations des ambitieux (*La Fortune des Rougon*, *La Curée*, *La Conquête de Plassans*, *Rome*), les luttes et les révoltes politiques (*La Fortune des Rougon*, *Le Ventre de Paris*, *La Débâcle*, *Paris*) ou les grands scandales liés à l'image de la politique dans la société (*Paris*, *Vérité*).

⁶⁸² Victor HUGO, *Les Châtiments, Œuvres poétiques*, II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967 ; Arthur RIMBAUD, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, avec des poèmes comme « Chant de guerre parisien » ou « L'Homme juste » où il s'en prend à Hugo à qui il reproche ses prises de position pacifistes ; Gustave FLAUBERT, *Correspondance (janvier 1869-décembre 1875)*, IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.

⁶⁸³ Robert DAMIEN, « La monstruosité politique ou le troisième corps de l'autorité », *La vie et la mort des monstres*, op. cit., p. 189. Nous renverrons aussi à Colette BECKER, « Violence politique et invention romanesque : l'exemple de Zola », *Violence politique et littérature au XIX^e siècle (actes du colloque de l'université Paris Ouest Nanterre)*, dir. Pierre-Jean Dufief et Marie Perrin-Daubard, Paris, Éditions Le Manuscrit, coll. « L'Esprit des Lettres », 2012, p. 419-434.

⁶⁸⁴ Maheu et la Maheude n'ont pas même conscience que ces deux anodins portraits constituent déjà un culte rendu à l'Empire et donc un acte politique.

1) *Le révolutionnaire.*

Les personnages de révolutionnaires sont fréquents chez Zola, mais beaucoup demeurent en marge des romans comme de simples apparitions⁶⁸⁵. Ainsi que pour le criminel, le révolutionnaire est vu à travers le regard de la bourgeoisie⁶⁸⁶. Précisons qui il est. Parfois simple théoricien à l'exemple du doux rêveur Sigismond Busch dans *L'Argent*, il sait aussi passer à l'acte et veut alors incarner l'idéal républicain de 1789, 1848 ou de la résistance de 1851 comme Silvère, Canon ou Florent. Il peut être aussi communard et bagnard à l'exemple de Jacques Damour ou d'Étienne Lantier. Il peut enfin être anarchiste comme Salvat et Souvarine. Bien sûr, tous ces personnages ne sont pas des monstres, quoiqu'ils se doublent d'éléments accablants pour l'époque tels que la confession juive ou le vagabondage. Mais certains, par leurs actes ou par le regard qu'autrui pose sur eux, présentent des caractéristiques possiblement monstrueuses qu'il convient d'étudier.

On peut notamment établir qu'aux yeux des bourgeois, le révolutionnaire partage avec le monstre sa violence et suscite en retour une terreur. Parmi les révolutionnaires, celui qui devient monstrueux est celui qui fait preuve d'une brutalité et d'un excès inouïs, c'est-à-dire qu'il rompt l'équilibre de la vie de la cité nécessaire à sa prospérité⁶⁸⁷. À la différence du monstre criminel qui rompt lui aussi cette harmonie, la cause poursuivie par le révolutionnaire – de 1848, 1851 ou 1871 – se veut philanthropique en ce que son action est motivée par un idéal de bien-être et de mieux-vivre en communauté. Or, aux yeux des autres personnages, tout le passage du révolutionnaire idéaliste au rebelle monstrueux consiste à occulter cet idéal ou à en démontrer les contradictions pour mettre en avant surtout le moment où la tentative d'application des idées devient plus ou moins violente. Dans son article sur « Zola et les communards », Roger Ripoll rappelle par ailleurs que la Commune montre des attitudes correspondantes, malgré elle, à de grands thèmes zoliens applicables au monstre de manière générale – la fièvre, la folie, la nervosité, la bête humaine – que l'on peut étendre à tous les

⁶⁸⁵ Même si elle n'apparaît pas dans le texte, on sait par ailleurs que 1789 est une date fondamentale dans le lancement du cycle des *Rougon-Macquart*. N. SCHOR, « Mythe des origines, origine des mythes : *La Fortune des Rougon* », *art. cit.*, p. 126-127.

⁶⁸⁶ Les articles de l'année 1871 prouvent à quel point l'auteur s'est inspiré des représentations légitimistes à propos de la Commune et de la République naissante. Pour les royalistes, « la République est une créature monstrueuse, qui ne saurait vivre, et dont le Ciel veut la mort ». É. ZOLA, « Une moribonde », *Chroniques politiques*, O. C., V, p. 598.

⁶⁸⁷ Le révolutionnaire au sens large de « celui qui bouleverse les catégories, les normes institutionnalisées, qu'elles soient politiques, économiques, esthétiques ou morales » pourrait être classé au sein du « monde à part ». P. HAMON, *Le personnel du roman*, *op. cit.*, p. 202-203.

mouvements révolutionnaires⁶⁸⁸. Et de fait, les pensées d'Étienne Lantier, de Silvère Mouret ou de Maurice Levasseur trouvent leur origine dans des lectures mal digérées, résultent d'esprit fiévreux et détraqués par une instruction à bâtons rompus et se conjuguent à des pulsions morbides ou des phases dépressives propres aux personnages⁶⁸⁹. Comme le monstre, le révolutionnaire a souvent quelque chose d'intellectuellement inachevé ou prématuré – en tous les cas problématique.

Cependant, pour être plus précis, il faut distinguer deux types d'individus : d'un côté ceux considérés comme des monstres par les forces conservatrices, voire les puissances réactionnaires de la société alors que leurs actes n'ont rien de proprement monstrueux, mais peuvent même être légitimes ; de l'autre côté ceux dont les actes sont réellement infâmes, démesurés et déraisonnables et qui sont tenus pour des monstres ou dont la monstruosité échappe – par une sorte de chiasme tragique avec la première catégorie – au regard d'autrui. Sans juger de la démesure ou du bien-fondé d'une rébellion plus que d'une autre, c'est le regard seul de l'auteur qui pourra alors servir d'étalon lorsque tantôt il se démarque de celui conservateur de ses personnages, tantôt le partage. Or Zola adopte un autre critère de jugement du révolutionnaire comme l'a montré Aimé Guedj dans son discours prononcé au pèlerinage de Médan « Les révolutionnaires de Zola » : pour lui, le révolutionnaire est sympathique tant qu'il est épris de liberté et de justice⁶⁹⁰, mais quand il se fait politicien – ce qui est la tentation ultime pour tout homme qui s'impose à la foule – il devient blâmable, s'apparente de près ou de loin au dirigeant, voire au tyran et tend à devenir un monstre politique. Ainsi s'opère la dialectique de l'idéaliste au cynique : « Silvère et Florent renvoient à Étienne, Étienne à Pluchart, Pluchart à Macquart et Chouteau »⁶⁹¹.

Chaque fois, il y a nécessaire répression, surtout quand le révolutionnaire prétend emmener le peuple derrière lui :

⁶⁸⁸ Zola lui-même apparaît aux yeux de certains critiques comme un bourgeois que la révolution effraie. De fait, il nourrit une incompréhension antipathique envers la seule révolution qu'il ait connue : la Commune de Paris. Roger RIPOLL, « Zola et les communards », *Europe*, n°468-469, 1968, p. 18 ; Aimé GUEDJ, « Les révolutionnaires de Zola », *CN*, n°36, 1968, p. 123.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 126. Pour Zola, comme pour Pascal son porte-parole, le tempérament du révolutionnaire vient d'un détraquement nerveux et équivaut à une névrose. Il s'oppose en ce sens à la vitalité du peuple. On peut dès lors le rapprocher d'autres types de personnages précédemment étudiés. C'est aussi pour cela qu'Antoine Macquart, Chouteau, Jésus-Christ, Berru, nourrissant trop d'appétits en eux, à la différence d'Étienne, Silvère et Maurice, ne sont pas de vrais rebelles. En revanche on ne les exclura pas de notre propos, parce qu'ils tiennent quand même un discours révolutionnaire.

⁶⁹⁰ *Id.* Un tel personnage est d'ailleurs le plus souvent victime. Des révolutionnaires comme Silvère, Florent ou Sigismond apparaissent comme « des faibles, des victimes désignées de la sélection naturelle ou sociale » – même si l'opinion populaire n'en a cure et les présente comme des monstres.

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 135.

« tout se passe comme si un régime ne pouvait alors se fonder solidement qu'en prouvant sa capacité à se baigner dans le sang du monstre, c'est-à-dire du peuple menaçant et de la foule perçue comme forcenée. [...] Exorciser la peur sociale, c'est-à-dire l'horreur inspirée aux membres des classes dominantes par la distance anthropologique qui sépare de l'Autre menaçant, tel semble le moteur des attitudes du pouvoir en un siècle à propos duquel il serait paradoxal de prétendre que la violence collective s'atténue »⁶⁹².

Parmi le premier type de révolutionnaires évoqué, nous rangerons donc les républicains de *La Fortune des Rougon*, *Le Ventre de Paris* ou les mineurs révoltés de *Germinal*⁶⁹³ dont l'action est légitimée aux yeux de l'auteur ; parmi les suivants, les communards de *La Débâcle* ou *Jacques Damour* et les anarchistes de *Paris* dont l'action, plus virulente dans son application en ce qu'elle conduit à des exécutions sanglantes de part et d'autre des deux camps, semble dépasser la mesure. Mais l'appartenance à un même mouvement révolutionnaire ne suffit pas : un bon ouvrier manipulé comme Jacques Damour ne peut être mis sur le même plan qu'un bourgeois travaillé par le darwinisme comme Maurice ou que des êtres sans scrupules comme Chouteau ou Berru ; de la même manière la question de l'humanité de l'anarchiste, dans son action et dans la répression qui le frappe, mérite d'être posée aux yeux de l'auteur ; une même figure comme celle d'Étienne partage des aspects sympathiques autant qu'inquiétants. Là encore, l'opinion nuancée de Zola, évoluant au cours des années, permettra d'éclairer ponctuellement cette présentation, mais elle sera reprise en général à propos de l'éthique du romancier, dans la mesure où les conflits politiques illustrent sa tolérance ou sa volonté de comprendre et de lutter contre la bêtise de son époque, le révolutionnaire, comme le monstre, faisant partie du fantasme public, et Zola jouant avec le regard de ceux qu'il appelle les « honnêtes gens ». Plus que jamais, on s'efforcera ici de limiter notre propos à la représentation que la société des personnages seuls porte sur le révolutionnaire.

La Fortune des Rougon relatant les répercussions du coup d'État bonapartiste dans le sud de la France, c'est tout naturellement dans ce roman que l'image des républicains est la plus travaillée. D'autres romans comme *Le Ventre de Paris* et *Germinal*, instaurant une opposition marquée entre révolutionnaires et bourgeois, permettent aussi de développer l'image du

⁶⁹² A. CORBIN, *Le village des « cannibales »*, op. cit., p. 135-136.

⁶⁹³ À moins de considérer le peuple comme une force révolutionnaire en marche, les mineurs de *Germinal* ne sont pas des révolutionnaires et n'ont d'ailleurs qu'une très faible conscience politique, mais ils ont ceci en commun que leur révolte menace un ordre politique et social établi.

révolutionnaire monstrueux⁶⁹⁴. Tous ces romans ont en commun d'être des romans du regard ou du oui-dire, et la monstruosité des révolutionnaires y est avant tout fondée sur des apparences et des ragots. Dès lors le monstre est inséparable du milieu dans lequel ou contre lequel il évolue, un milieu bourgeois soucieux de préserver l'ordre politique acquis à son avantage et lui-même soumis au souci de l'image qu'on a de lui⁶⁹⁵. En commençant par le premier volume du cycle des *Rougon-Macquart*, on s'aperçoit ainsi que les républicains y sont à plusieurs reprises qualifiés de monstres par d'autres personnages, et ce pour deux raisons : parce qu'ils sont pour la République – c'est-à-dire pour un modèle politique qui a ses détracteurs et qui nourrit son lot de fantasmes –, mais aussi parce qu'ils sont issus des couches populaires de la société que l'on se refuse à considérer comme faisant pleinement partie de l'humanité⁶⁹⁶. Parmi les injures fusant entre républicains et conservateurs de Plassans, le légitimiste Vuillet traite Aristide, alors républicain, de « monstre gorgé de sang dont la guillotine était l'ignoble pourvoyeuse » (*FR*, p. 84) ; lors des veillées de Macquart avec Silvère, « les lambeaux d'idées communistes qu'il avait pris le matin dans les journaux devenaient grotesques et monstrueux en passant par sa bouche » (*Ibid.*, p. 132) ; l'article de Vuillet paru dans *La Gazette* à propos des républicains défaits évoque « ces bandits, ces faces patibulaires, cette écume des bagnes [...] ivres d'eau-de-vie, de luxure et de pillage [...] étalant leur cynisme dans les rues, épouvantant la population par des cris sauvages, ne cherchant que le viol et l'assassinat », en bref – et le mot est cité quelques lignes plus loin – il les présente comme des monstres (*Ibid.*, p. 226).

Le regard du bourgeois acquis au plus fort, quand il est porté sur le républicain, est particulièrement travaillé et permet même une amplification s'il s'agit d'évoquer les fantasmes et autres imaginations débridées. Ces dernières tournent au ridicule tant elles sont exagérées, mais elles n'en demeurent pas moins d'une grande importance pour comprendre en quoi le révolutionnaire peut paraître monstrueux : les insurgés traitent bien leurs prisonniers, « mais, pour des trembleurs comme le receveur particulier, de pareilles attentions devenaient effrayantes : les insurgés ne devaient les traiter si bien que dans le but de les trouver plus gras et plus tendres, le jour où ils les mangeraient » (*FR*, p. 187). On notera ici l'importance du discours indirect libre exprimant la pensée intérieure de personnages qui, plus tard, rapportent avoir vu dans la plaine « des danses de cannibales dévorant leurs prisonniers, des rondes de

⁶⁹⁴ On pensera également au discours de Rougon sur le « spectre rouge » à la fin de *Son Excellence Eugène Rougon* (*SER*, p. 457).

⁶⁹⁵ Les familles Rougon ou Quenu sont de bons exemples de cette mentalité centrée autour du « qu'en dira-t-on ? »

⁶⁹⁶ A. CORBIN, *Le village des « cannibales »*, *op. cit.*, p. 134-135.

sorcières tournant autour de leurs marmites où bouillonnaient des enfants, d'interminables défilés de bandits dont les armes luisaient au clair de lune » (*FR*, p. 221)⁶⁹⁷. Il n'y a pas jusqu'à Miette qui soit épargnée : dès qu'un habitant distinguait la grande fille rouge qui paraissait traîner derrière elle cette foule de démons noirs, il refermait précipitamment sa fenêtre, terrifié par cette apparition diabolique » (*FR*, p. 140). Ainsi la monstruosité des républicains n'est que de l'ordre de la vision, hyperbolique qui plus est, et de la rumeur⁶⁹⁸. C'est la panique, la pleutrerie des bourgeois qui crée ces visions, et cette panique est si grande que le paysage lui-même de Provence en devient terrifiant : « dans l'ombre indécise, ils entrevoyaient des profils monstrueux, la plaine se changeait en lac de sang, les rochers en cadavre flottant à la surface, les bouquets d'arbres en bataillons encore menaçants et debout » (*FR*, p. 220)⁶⁹⁹.

La monstruosité des révolutionnaires conjugue donc une dimension politique à une dimension toute matérielle : le républicain est monstrueux car il menace certes l'ordre établi, mais aussi et surtout il menace la sacro-sainte propriété bourgeoise. D'ailleurs ce sont les bourgeois, davantage que des nobles comme M. de Carnavant, qui sont effrayés par la horde d'insurgés⁷⁰⁰. On touche là à ce que Claude Lantier appelle dans *Le Ventre de Paris* les « honnêtes gens », ces gens pas forcément mauvais, mais qui défendent bec et ongle l'ordre institutionnel pour sauver leurs biens qu'ils jugent menacés⁷⁰¹. Sans parler encore de toute l'ironie de cette appellation d'« honnêtes gens », il faut ici relier la monstruosité de Florent à la lutte des gras et des maigres centrale dans le roman : Florent est un révolutionnaire doublé d'un maigre ; il ne peut qu'effrayer les commerçants des Halles qui, eux, demeurent de gras conservateurs. La seule fois dans tout le roman où ces derniers traitent Florent de monstre est d'ailleurs significative : à la fin, après l'arrestation des membres du complot républicain, Mademoiselle Saget l'appelle tour à tour « grand maigre » et « monstre » (*VP*, p. 455).

⁶⁹⁷ On rappellera ici, avec Alain Corbin, que l'insulte de cannibales fait sans doute référence aux excès et aux violences de la Révolution de 1789 qu'on eut peur de voir réitérés tout au long du XIX^e siècle, mais il est également possible qu'elle se fasse l'écho de l'actualité sociale de 1870, tout du moins de représentations types de la foule sauvage et monstrueuse. A. CORBIN, *Le village des « cannibales »*, p. 138-139, notamment où il montre que l'obsession du « cannibale » traverse tout le siècle. Il montre aussi comment le milieu rural a rejeté dans une même haine républicains et nobles, et comment la rumeur a propagé après l'affaire de Hautefaye en Dordogne des accusations de cannibalisme.

⁶⁹⁸ L'étude de la rumeur et de sa capacité à forger des monstres fera l'objet d'une étude détaillée à propos de l'éthique du romancier.

⁶⁹⁹ À cela s'ajoute une symbolique puissante puisque le massacre a lieu dans la plaine des Nores, nom proche des Moires grecques ou des Nornes wagnériennes.

⁷⁰⁰ Dans *Germinal*, l'ingénieur Deneulin affirme d'ailleurs que la bourgeoisie devient de son temps aussi permissive envers le peuple que la noblesse avant 1789 : « oui, oui, vous aigüisez les dents du monstre pour qu'il nous dévore. Et il nous dévorera, soyez tranquilles ! » (*G*, p. 368).

⁷⁰¹ On peut ici encore rapprocher ce passage de l'étude d'Alain Corbin sur les événements de Hautefaye où le massacre fut déclenché à cause du cri de « Vive la République ! ».

Cet amalgame entre républicains et monstres se trouve renforcé par une possible lecture communarde de *La Fortune des Rougon*, tandis que Roger Ripoll rapporte que, dans l'ébauche du *Ventre de Paris*, Zola a en tête des communards pour former ses personnages républicains⁷⁰². Le premier roman du cycle des *Rougon-Macquart* fut certes écrit et publié en feuilleton avant l'insurrection de mars 1871, mais sa publication en livre y est postérieure, et il est frappant de constater avec David Charles qu'une lecture communarde peut se superposer à une lecture républicaine, sans que Zola ait beaucoup modifié son roman⁷⁰³. Dès lors, dans un paysage qui est déjà celui d'une ville détruite, on ne s'étonne plus de la panique exagérée des bourgeois face aux insurgés et du qualificatif de monstres attribué aux républicains⁷⁰⁴. Le troisième roman du cycle des *Rougon-Macquart*, quant à lui, a entre autres sources le récit du bagnard Charles Delescluze évadé de Cayenne. Or, ce que Zola dit de ce dernier dans ses *Lettres de Paris* est particulièrement intéressant puisqu'il écrit qu'il « a vieilli dans ces solennelles niaiseries, dans ces songes creux qui détraquent les cervelles les mieux organisées et finissent par faire d'un rêveur inoffensif une bête enragée très dangereuse »⁷⁰⁵. N'est-ce pas finalement le reproche que l'on peut imputer au personnage de Florent qui, s'il est un doux rêveur, n'en comble pas moins contre la stabilité du régime, de Paris et de ses habitants ? Allons plus loin dans la comparaison : pour Zola – au moins pendant un temps – comme pour un grand nombre de ses personnages, la monstruosité de la Commune est une monstruosité de masse, de groupe, surtout dans la bande armée qui l'entoure avec ses appétits de jouissance, son ivresse quotidienne et sa violence aveugle ; les dirigeants, pris un par un, sont au contraire le plus souvent⁷⁰⁶ des gens doux, à l'image de Florent qui libère un pinson en cage et dont la

⁷⁰² R. RIPOLL, « Zola et les communards », *art. cit.*, p. 19. On se reportera aussi à l'introduction du *Ventre de Paris*, *O. C.*, V, p. 240 par Patricia Carles et Béatrice Desgranges. On pourrait élargir cette idée à d'autres épisodes de révolte célèbres : l'émeute de Plassans ne porte-t-elle pas en elle quelque chose du soulèvement, cette fois-ci contre-révolutionnaire, de la Vendée et des exactions qui y furent commises de part et d'autre ?

⁷⁰³ David CHARLES, « *La Fortune des Rougon*, roman de la Commune », *Romantisme*, n° 131, 2006, p. 99-114. Certaines ressemblances sont en effet frappantes entre *La Fortune des Rougon* et les *Lettres de Paris* qui relatent les événements de mars-mai 1871 dans la capitale. Il y a entre les deux œuvres une intertextualité évidente. Un exemple lumineux : Zola, se promenant au Père-Lachaise après la terrible bataille, s'attarde sur une tombe dont il déchiffre l'inscription d'une certaine Marie-Louise Maurin, « morte dans la dix-septième année de son âge » – détail faisant étrangement songé à la tombe de l'aire Saint-Mittre. É. ZOLA, *Lettres de Paris*, *O. C.*, IV, p. 579. David Charles rappelle en outre qu'un journal comme le *Constitutionnel* du 9 novembre 1871 rapprochait Zola de la Commune : « en littérature, Monsieur Zola appartient à la bande de Vallès, qui se croit réaliste et n'est que malpropre. On sait ce qu'a produit en politique cette école, mère de la Commune ». D. CHARLES, « *La Fortune des Rougon*, roman de la Commune », *art. cit.*, p. 99. Cela dit, la prise de parti pour les républicains n'en présuppose pas une en faveur des communards, comme on le voit en comparant le premier et l'avant-dernier volumes des *Rougon-Macquart*.

⁷⁰⁴ Il y a, à ce propos, une différence de taille : la monstruosité des républicains est évaluée à l'échelle de la pleuterie des bourgeois de Plassans dans *La Fortune des Rougon*, tandis que celle des communards l'est à l'échelle de leurs exactions réelles dans *La Débâcle*.

⁷⁰⁵ É. ZOLA, *Lettres de Paris*, *O. C.*, IV, p. 535.

⁷⁰⁶ Quelques-uns font exception, comme Raoul Rigault.

dangerosité ne s'exerce que dans un complot, c'est-à-dire dans un groupe – même illusoire puisqu'en son cas il n'y a jamais eu réellement de groupe⁷⁰⁷. On le reverra à propos du procès Courbet. En attendant, ne trouve-t-on pas dans toutes ces remarques une justification du bout des lèvres de l'appellation de « monstre » qui frappe Florent à la fin du roman, tout du moins un renversement de point de vue ?

Ces deux cas restent bien sûr du domaine de l'interprétation. Mais ils permettent de comprendre le cheminement de pensée de l'auteur et la naissance amplifiée du monstre communard. Explicitement la monstruosité des rebelles de 1871 est bien plus prononcée que celle des républicains de 1851 – très logiquement d'ailleurs, dans la mesure où le programme de la Commune de Paris fut plus radical et son exécution plus violente. L'œuvre de Zola s'en fait principalement l'écho dans trois œuvres – *La Débâcle* bien sûr, mais aussi *Jacques Damour* et *Germinal* – auxquelles œuvres il faut ajouter les *Lettres de Paris* éclairantes sur la perception des fédérés par la population parisienne.

Sans entrer là encore dans la vision personnelle de l'auteur où Commune rime avec bêtise, en quoi consiste la monstruosité de celle-ci aux yeux de ses personnages ? Au-delà de son programme révolutionnaire ou de la lâcheté supposée de ses membres comme Chouteau ou Berru, la Commune est présentée comme une force de destruction aveugle, une puissance pervertisseuse et détraquée. Elle est une illusion grossière, un fourvoiement de l'esprit responsable d'une « abomination », d'un « fratricide monstrueux et imbécile » (*D*, p. 347) aux yeux de Jean Macquart ou Henriette Levasseur. Dans des visions bibliques d'apocalypse, elle pousse des frères contre des frères, d'autant plus monstrueuse qu'elle est incompréhensible pour des cerveaux qui ne tentent pas de la justifier à grands coups de darwinisme. Même le communard Maurice, travaillé par ces dernières théories, voyant plutôt en elle un châtiment, une purification des excès de l'Empire, porte sur les événements un regard aussi réjoui que stupéfait et inquiet : « deux autres semaines se passèrent, Maurice ne savait plus comment coulait sa vie, dans l'attente de cette chose indéfinie et monstrueuse qu'il sentait venir », chose qui s'avèrera le 18 mars être « quelque revanche effroyable » (*Ibid.*, p. 333). C'est la grande Babylone qui s'effondre dans les monstruosité qu'elle a elle-même enfantées : « ah ! cette ville d'enfer qui rougeoyait dès le crépuscule, allumée pour toute une semaine, éclairant de ses torches monstrueuses les nuits de la semaine sanglante ! » (*Ibid.*, p. 358)

Aux monstruosité de l'Empire succèdent d'autres monstruosité censées les réduire en cendres et l'on note la curieuse évolution de cette insurrection : se présentant aux yeux de ses

⁷⁰⁷ R. RIPOLL, « Zola et les communards », *art. cit.*, p. 19-21.

partisans comme le châtement d'un régime jugé monstrueux, perçue avec bienveillance par les autres en réaction au monstre prussien, elle en devient à son tour monstrueuse aux yeux de ses détracteurs. Même après la mort de Maurice et le massacre des autres communards, le souvenir en demeure vivace : « le pauvre être s'en était allé, affamé de justice, dans la suprême convulsion du grand rêve noir qu'il avait fait, cette grandiose et monstrueuse conception de la vieille société détruite, de Paris brûlé, du champ retourné et purifié, pour qu'il y passât l'idylle d'un nouvel âge d'or » (*Ibid.*, p. 361). Il n'est pas du tout sûr ici que ce soit Zola seul qui s'exprime ainsi, mais bien plutôt toute une frange de la population incarnée par Jean et Henriette qui assistent le moribond Maurice dans ses derniers instants.

C'est donc la violence qui fait fondamentalement la monstruosité de la Commune, violence qui consiste à vouloir détruire une ancienne société dans le rêve d'en construire une nouvelle et qui conduit à l'inévitable fratricide. Comparons ces citations avec ce que disait Zola pour *Le Sémaphore de Marseille* quelques vingt ans avant *La Débâcle* et nous verrons que l'auteur, écrivant dans le feu des événements, manquant sans doute de la distanciation nécessaire, jugeait monstrueuses les décisions mêmes de la Commune. Lorsqu'il s'agit des menaces de cette dernière : « je crois, pour ma part, que Rossel se montrera aussi incapable que Cluseret, et que les menaces les plus monstrueuses se réduiront, au moment décisif, à une immense panique »⁷⁰⁸ ; lorsqu'il s'agit de ses décrets : à propos du projet de levée en masse de la Commune, « si jamais un décret aussi monstrueux est rendu, le parti rouge se suicide lui-même, se tue pour un siècle »⁷⁰⁹ ; lorsqu'il s'agit de portraits : l'esprit révolutionnaire de Paris « s'incarne surtout dans certaines femmes qui deviennent, au milieu de la fièvre des événements, de véritables harpies, des mégères jetant feu et flamme »⁷¹⁰. Si ces harpies font songer aux femmes de mineurs de *Germinal* (G, p. 454), rappelons en outre qu'au cours de la préparation de ce roman, le communard est lié à la figure du criminel, Étienne devant être, selon les plans, les deux à la fois. Mais à aucun moment, ni dans les *Lettres de Paris*, ni dans les premiers volumes des *Rougon-Macquart*, il n'est question de lutte pour la survie ou de purification quelconque. La monstruosité des communards reste de l'ordre du premier degré et s'applique avant tout à l'immédiateté des événements politiques ou des faits divers sociaux.

Dans *La Débâcle* en revanche, aucun décret, aucune levée en masse, aucun communard même n'est appelé monstre ou assassin. Avec un recul de deux décennies, Zola privilégie une vision darwinienne ou eschatologique, et délaisse les préoccupations strictement sociales et

⁷⁰⁸ É. ZOLA, *Lettres de Paris*, O. C., IV, p. 510.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 530.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 540. Certes, p. 541, il relativise la monstruosité de celles qu'il appelle des Tricoteuses. Ces femmes qui prennent les armes dès qu'une révolution éclate à Paris lui font plutôt hausser les épaules.

politiques pour présenter les atrocités des événements d'un point de vue supérieur : la monstruosité prend alors un aspect mythique qu'elle n'avait pas auparavant. Ce sont surtout ces références intertextuelles scientifiques ou bibliques qui la distinguent de la monstruosité des républicains de 1851 dont la répression fut elle aussi féroce, mais dont l'application se limitait à des considérations uniquement sociales ou politiques⁷¹¹. Que nous apprend cet intertexte ? Avant tout qu'il s'agit là d'une sorte de monstruosité voulue, par une puissance supérieure, qu'on la tienne pour l'ordre de la nature ou la volonté divine. Tout se passe comme si ce n'était plus tant la Commune en elle-même qui était monstrueuse, que ce qu'elle représente pour la destinée de la France et l'évolution de l'homme en règle générale. C'est suivre les représentations communes de l'époque qui entendait sonner avec la Commune le glas du pays après le désastre de Sedan. Le monstrueux renvoie dès lors à une fatalité que l'on ne comprend plus vraiment, mais que l'on se contente de subir d'une manière implacable. Autrement dit, entre les *Lettres de Paris* et *La Débâcle*, la virulence de Zola – qui est aussi, comme nous l'avons montré, celle de ses personnages de *La Fortune des Rougon* et du *Ventre de Paris* – a assez vite disparu pour laisser place à ce qui est déjà de l'ordre de la vision. D'ailleurs les communards sont présentés comme des fous et l'atmosphère de la Commune est celle d'un cauchemar démentiel. Zola le dit lui-même quand il s'agit de la suppression des journaux : « on croirait assister à une de ces créations étranges d'Edgar Poe, à un de ces cauchemars monstrueux, terrifiants et grotesques, enfantés dans le cerveau malade d'un buveur d'absinthe »⁷¹². La référence à Poe, l'auteur du *Sphinx* et d'*Une descente dans le maelstrom*, est bien sûr intéressante autant que significative dans la portée de la démence hallucinatoire.

La Commune décapitée pour longtemps, il faut trouver un autre repoussoir politique, une autre figure. Cette figure, ce sera celle de l'anarchiste dont le mouvement va grandissant à la fin du siècle et dont la révolte s'exprime non plus par une insurrection, mais par des attentats. L'autre société française décrite par Zola dans *Les Trois Villes* et *Les Quatre Évangiles*, celle

⁷¹¹ David Charles rappelle justement qu'une référence homérique, qui donnait une dimension mythique à l'insurrection de 1851 dans la parution en feuilleton, a disparu dans la version définitive de *La Fortune des Rougon* comme le rapporte également Henri Mitterand dans les notes et variantes de l'édition « Pléiade », p. 1562. Il en reste seulement un paysage de « ville détruite », de « débris de temples », de « colonne tronquée », de « chapiteau écroulé » et « muraille trouée ». On peut suivre l'auteur quand il explique que la suppression de cette référence homérique démythifie la République, et on peut l'opposer précisément aux visions grandioses et babyloniennes du Paris enflammé par la Commune. D. CHARLES, « *La Fortune des Rougon*, roman de la Commune », *art. cit.*, p. 108-109. Sans doute Zola a revu son texte à l'aune des événements récents et a jugé plus prudent de ne pas exalter davantage une insurrection, mais on peut aussi imaginer que les images de *Illiade* ne le satisfaisaient plus tellement et qu'il réfléchissait déjà à la pertinence de celles tirées de la Bible qu'il appliquerait bien plus tard dans *La Débâcle*.

⁷¹² É. ZOLA, *Lettres de Paris*, O. C., IV, p. 489.

d'après l'Empire, l'érigera au rang d'épouvantail propre à exciter les foules⁷¹³. Ce personnage de l'anarchiste correspond d'ailleurs à une évolution des préoccupations de la société dépeinte par l'auteur. La République est définitivement ancrée dans les mœurs ; de plus en plus, et surtout après 1893 et la percée de la gauche à l'Assemblée nationale, le socialisme apparaît comme une force politique et non plus un mouvement révolutionnaire⁷¹⁴. Reste à trouver une nouvelle figure plus exaltée.

D'un cycle à l'autre, l'anarchiste est déjà présent dans *Germinal*. Mais dans ce roman, Souvarine – il s'agit de lui – n'est pas à proprement qualifié de monstre par les mineurs : il ne saurait d'ailleurs en être autrement puisqu'aucun mineur n'a connaissance de sa responsabilité dans l'attentat de la mine. Par ailleurs il est intéressant de remarquer qu'il ne saurait l'être également dans la mesure où il se présente comme un héros, presque épique, dont l'exploit consiste à tuer le monstre Voreux, symbole de tant d'iniquité. On ne se situe pas encore dans la surenchère qu'on retrouvera dans *Paris* où l'anarchiste commet un attentat monstrueux en représailles à l'action du monstre froid qu'est l'État avant d'être lui-même victime du monstre mécanique qu'est la guillotine. Dans *Germinal* au contraire, il y a une nuance : les mineurs affirment qu'avoir coupé les câbles de la mine est monstrueux, mais faute de connaissance, ils ne peuvent accuser quelqu'un en particulier (*G*, p. 428) ; quant à Étienne, le seul à avoir une idée vague de la vérité, ce n'est pas Souvarine qui lui semble un monstre mais le but ultime de l'anarchisme qui veut tout détruire, nations, gouvernements, propriétés⁷¹⁵. Car avec l'anarchisme, le révolutionnaire achève un tournant à l'œuvre depuis *La Fortune des Rougon* : de l'humanitarisme républicain qui visait à la révolte politique avec Silvère, il est passé au socialisme et à la révolution sociale avec Étienne, de là à l'anarchisme et au besoin de destruction pure avec Souvarine⁷¹⁶. Chacun des trois personnages représente une étape qu'il ne franchit pas, faute de pouvoir comprendre la suivante, si bien que le fils de Gervaise a l'intuition que Souvarine s'est rendu et peut se rendre encore responsable d'actes effroyables, mais il écarte cette idée et en reste au stade de l'intuition (*G*, p. 387)⁷¹⁷.

⁷¹³ Sur les liens entre Zola et le mouvement anarchiste, la manière dont ils se sont perçus l'un et l'autre, Vittorio FRIGERIO, *Émile Zola au pays de l'Anarchie*, Grenoble, Ellug, Université Stendhal, coll. « Archives critiques », 2006. L'ouvrage omet néanmoins de faire le point sur la présentation de l'anarchiste dans les textes de Zola.

⁷¹⁴ A. GUEDJ, « Les révolutionnaires de Zola », *art. cit.*, p. 123.

⁷¹⁵ Il en va pareillement dans la pièce du même nom : lorsque Souvarine évoque une série d'effroyables attentats par le feu, le poison ou le poignard, Étienne s'écrie, terrifié : « c'est monstrueux, c'est injuste, tous les camarades se lèveraient pour étrangler le coupable ». É. ZOLA, *Germinal*, O. C., XXI, p. 469.

⁷¹⁶ A. GUEDJ, « Les révolutionnaires de Zola », *art. cit.*, p. 124.

⁷¹⁷ Souvarine n'a d'ailleurs rien à voir avec l'image caricaturale de l'anarchiste que l'on pouvait trouver à cette époque, comme le rappelle V. FRIGERIO dans *Émile Zola au pays de l'Anarchie*, *op. cit.*, p. 37.

Avec la fin du cycle des *Rougon-Macquart*, la figure de l'anarchiste, en proie à l'actualité brûlante de la France des années 1892-1894, va se faire bien plus importante dans *Les Trois Villes* au point de devenir centrale dans *Paris*. Dans ce roman, le personnage principal, Pierre Froment, se trouve témoin de la traque d'un anarchiste, Salvat, et de la vengeance de ce dernier par un autre individu, Victor Mathis ; il se trouve aussi acteur de ces soubresauts politiques quand il empêche son propre frère, Guillaume, de faire sauter le Sacré-Cœur dont une des finalités était précisément d'expier les crimes de la Commune. Dans aucun autre roman de Zola, l'anarchisme n'est présenté comme aussi monstrueux par ses personnages. Les Duvillard et leurs amis qualifient, lors d'une soirée chez eux, les anarchistes de monstres (*P*, p.151) ; au cours du procès de Salvat, le procureur Lehmann, prenant la parole, « reprit toute l'histoire, le montra tel qu'un bandit né pour le crime, un monstre qui devait aboutir au plus lâche des attentats » (*Ibid.*, p. 252). Pierre lui-même juge ainsi l'esprit de son frère : « il y avait les idées exaltées du savant et du révolutionnaire, la négation de tout, les pires violences acceptées, provoquées peut-être, le monstre vague de l'anarchie entrevu au fond » (*Ibid.*, p. 88).

La monstruosité de l'anarchiste est la plus radicale de toutes les monstruosité révolutionnaires, même aux yeux de Zola qui la dénonce comme un moyen violent et inefficace et lui préfère des changements patients, raisonnés et méthodiques, des applications expérimentales. Elle se veut à vrai dire sans concession, exaltée, presque aveugle à l'image de l'acte de Victor Mathis à la fin de *Paris*. En quoi consiste-t-elle ? Il semble qu'elle regroupe en elle trois caractéristiques qui en font toute sa particularité : destruction, vagabondage, illumination. En cela elle prolonge les caractéristiques que l'on a déjà étudiées de violence, d'itinérance, de fièvre qu'elle pousse à leur paroxysme en en faisant non plus un détraquement temporaire ou accidentel, mais une philosophie et pour tout dire un principe de vie.

Aux yeux des bourgeois, occultant complètement la pensée philosophique, politique et sociale aux origines de l'anarchisme, elle est d'abord dévastation. Le terme est fort. L'anarchisme n'est plus seulement meurtre ou violence, mais tentative de destruction, voire négation de la société entière. Le nihilisme différencie l'anarchiste du simple révolutionnaire. C'est lorsqu'ils s'entretiennent de l'attentat qui a failli tuer les Duvillard et emporter l'hôtel particulier de la famille que les bourgeois qualifient les anarchistes de monstres. On comprend ici combien la figure de Souvarine dans *Germinal* est importante dans la construction de ce monstre politique. Même s'il n'est pas encore appelé monstre à proprement parler, celui qui noie le Voreux et assassine froidement des centaines de mineurs apparaît comme le

destructeur par excellence. Pire, avec Jean Borie, on voit qu'il devient l'inverse, le double désespéré, maléfique, oserait-on dire, de l'ingénieur⁷¹⁸. L'un construit, l'autre détruit. L'un est glorifié par la société, l'autre terrorise. L'un est un héros des temps modernes, l'autre est un monstre. À ce titre, il porte l'extermination jusque vers la femme qu'il aime et jusque vers lui-même : dans l'adaptation théâtrale de *Germinal*, Souvarine semble plus enclin que dans le roman à condamner tout amour comme une faute, une errance et surtout, à la différence du roman, il finit par se suicider après son odieux attentat en se jetant lui-même dans les décombres du Voreux⁷¹⁹.

Cette volonté de détruire s'aggrave d'autres facteurs. Parmi eux, il en est un déjà étudié très important dans la France du second XIX^e siècle : le vagabondage. En effet, les anarchistes se livrent eux aussi au vagabondage, « autant pour fuir la répression qui s'abat sur eux que pour propager leurs idées révolutionnaires »⁷²⁰. La société les associe, parce que le vagabond est ce qu'il y a de pire socialement, l'anarchiste de pire politiquement. L'anarchiste apparaît dès lors comme l'*homo viator* précédemment évoqué, mais il faut lui conférer là un aspect irrémédiablement inquiétant. Ainsi du dialogue entre Étienne et Souvarine :

« Tu pars, et où vas-tu ?
— Là-bas, je n'en sais rien.
— Mais je te reverrai ?
— Non, je ne crois pas.
[...]
— Alors, adieu.
— Adieu » (*G*, p. 510).

Ou du dialogue entre Pierre, Guillaume et l'énigmatique Janzen :

« il venait très rarement, sans qu'on sût jamais de quelle ombre il sortait, ni dans quelles ténèbres il allait rentrer. Pendant des mois, il disparaissait, et on le revoyait à l'improviste, en terrible passant d'une heure, au passé inconnu, à la vie ignorée.

“Je pars ce soir, dit-il de sa voix tranquille, coupante comme une lame.

— Et vous retournez chez vous, en Russie ?” demanda Guillaume.

Il eut un mince sourire dédaigneux.

“Oh ! Chez moi, je suis partout chez moi. D'abord, je ne suis pas russe, et puis je ne veux être que du vaste monde.”

⁷¹⁸ J. BORIE, *Zola et les mythes*, op. cit., p. 81.

⁷¹⁹ É. ZOLA, *Germinal*, O. C., XXI, p. 518 et 538.

⁷²⁰ J.-F. WAGNIART, *Le vagabond à la fin du XIX^e siècle*, op. cit., p. 46-50.

D'un geste large, il fit entendre le sans-patrie qu'il était, promenant par-dessus les frontières son rêve de fraternité sanglante » (*P*, p. 318).

Ce n'est plus la précarité qui guide l'itinérant vers un quelconque refuge, ce n'est plus Canon quêtant le gîte et le couvert de village en village, de ferme en ferme, et accompagnant son itinérance d'un discours antisocial. Ici l'inverse se produit : c'est parce qu'il a un idéal politique clairement défini que l'anarchiste vagabonde. Il en va de même pour Salvat traqué par toutes les forces de police et réduit à l'état de bête apeurée. L'anarchiste est celui qui n'est jamais chez lui, jamais fixé ; c'est un inconnu toujours en transition, un nomade dont on ne sait finalement rien ; on n'est pas même sûr de son nom véritable. Si ses voyages perpétuels peuvent être symbole de plaies intimes – à l'image de Souvarine et de ce que l'on sait de son passé –, ils représentent aussi une inquiétude pour la société. Car contrairement au vagabond, l'anarchiste est toujours en chemin par un choix volontaire – choix de vie et choix de lutte à la fois. La philosophie de son existence veut qu'il soit délié de toute attache comme en-dehors de toute norme sociale. On ne sait où il va ni d'où il vient. Apatride, il l'est, mais dans un rêve fou de fraternité sanglante, ce qui le rend inquiétant.

À ce propos on a beaucoup parlé du départ d'Étienne de Montsou, en disant qu'une fin comme celle de *Germinal*, qui s'achève sur une route symbole de futur, n'est pas une véritable clôture, mais « le point de départ d'un nouveau roman », celui messianique des *Trois Villes* ou des *Évangiles*⁷²¹. On pourrait formuler la même remarque pour le départ de Souvarine qui annoncerait les Salvat et autres Victor Mathis à venir. En effet, il y a – et c'est là sa troisième caractéristique – un aspect visionnaire, voire quasi messianique de l'anarchiste qui se présente à la fois comme un purificateur et un vengeur, rappelant par là l'action de la Commune qui se voulait elle-même le châtiement des fêtes impériales et qui avait suscité toute une série de métaphores bibliques autour de l'image de la grande Babylone. Or, dans *Paris*, l'anarchisme développe à nouveau ces conceptions et c'est même ce qui en fait sa monstruosité. Pierre Froment y songe longuement à propos de l'attentat dont le jeune Victor Mathis s'est rendu coupable :

« aucune excuse à son acte abominable, pas de passion politique, pas de démente humanitaire, pas même la souffrance exaspérée du pauvre. Il était le pur destructeur, le théoricien de la destruction, l'intellectuel d'énergie et de sang-froid qui mettait l'effort de son cerveau cultivé à raisonner le meurtre, à vouloir en faire l'instrument de l'évolution sociale. Et un poète encore, un visionnaire,

⁷²¹ Pierre COGNÉY, « Ouverture et clôture dans *Germinal* », *CN*, n°50, 1976, p. 70 et 73.

mais le plus effroyable, le monstre qu'un orgueil fou expliquait seul, dans son désir d'une farouche immortalité, dans le rêve de l'aurore prochaine, montant des deux bras de la guillotine. Après lui, il n'y avait rien, rien que la faux aveugle qui rase le monde » (*P*, p. 318-319).

Ce n'est plus la pauvreté qui justifie l'impitoyable lutte, mais un orgueil fou, une démence d'intellectuel où la vision se mêle au fourvoisement. Par un lien du sang, l'anarchiste est pris dans une spirale infernale où il se trouve balloté entre le désir de châtier, de mourir en martyr et de venger celui qui l'a précédé. Il y a la volonté d'être célèbre, d'être le *monstre*, celui que l'on *montre* du doigt. Plus loin, Guillaume lui-même, revenu à la raison après son projet d'attentat, en arrive à une conclusion identique :

« quels que soient l'héroïsme de leur folie, leur soif contagieuse du martyr, les assassins ne sont jamais que des assassins, dont l'action est une semence d'horreur. S'ils renaissent de leur sang, si Victor Mathis avait vengé Salvat, il l'avait tué aussi, dans l'universel cri de réprobation, soulevé par son nouvel attentat, plus monstrueux et plus inutile encore » (*P*, p. 330)⁷²².

Et même s'il s'agit de reconstruire après cette grande destruction, leur rêve n'en est que plus fou, monstrueux, parce que totalement démesuré comme se le dit Pierre Froment à propos de Rome :

« et voilà que les anarchistes eux-mêmes, en leur rage de bouleversement, étaient possédés du même rêve obstiné de la race, démesuré cette fois, une quatrième Rome monstrueuse, dont les faubourgs finiraient par envahir les continents, afin de pouvoir y loger leur humanité libertaire, réunie en une famille unique ! » (*Ro*, p. 739)

On peut donc dire que l'anarchiste ne fait que pousser à leur extrême des éléments qui permettaient déjà la construction d'autres monstres politiques. Comme les républicains de 1851, comme les rebelles de 1871, il ne recule pas devant la lutte et la pousse même, aux yeux des bourgeois, à un niveau de meurtre et de terreur rarement atteint. Cette lutte, à l'image de l'expérimentation de la Commune, est motivée par des visions apocalyptiques de destruction et de vengeance. Comme les vagabonds enfin, dont la société se méfie au plus haut point, l'anarchiste participe d'un courant transfrontalier, apatride qui fait planer un danger perpétuel venu d'ailleurs sur le pays. Il renoue ainsi avec la peur ancestrale de l'étranger, que l'on trouve aussi chez les personnages de Zola et qui sert également à évoquer les monstres.

⁷²² On notera la référence intéressante au monstre qui, telle une hydre, renaît de son propre sang.

2) *L'étranger : de l'étrange à l'ennemi.*

L'étranger est celui qui est né dans un autre monde – *extra-neus* dit le latin. Sa définition le situe donc en-dehors, à l'extérieur d'un pays, comme le monstre – *extra-ordinaire* juge le français – se situe en-dehors d'une norme. En cela l'un et l'autre peuvent se confondre, *a fortiori* si l'imaginaire et ses raccourcis s'en mêlent.

Cette figure de l'étranger revient fréquemment dans l'œuvre de Zola. La société qu'il décrit est en effet une société bon gré mal gré ouverte sur le monde, à tout le moins une société où les frontières s'estompent et où les ressortissants de nations diverses se côtoient de plus en plus les uns les autres. Ainsi l'étranger apparaît-il sous les traits de l'Italienne Clorinde ou du Vénitien Brambilla dans *Son Excellence Eugène Rougon*, des Allemands Busch et Goliath dans *L'Argent* et *La Débâcle*, de l'Autrichien Baron Sandorff, de la gouvernante anglaise Smithson, du Russe Souvarine, de l'Oriental mâtiné d'Italien Sabatani et de nombreux autres personnages. Un roman en particulier, et c'est le seul, *Rome*, se passe hors de France, au cœur de l'Italie naissante et voit évoluer un Français, Pierre Froment, au sein d'une société étrangère.

L'exemple de Pierre Froment nous rappelle que l'étranger apparaît également sous sa forme sociale à travers des personnages « témoins », c'est-à-dire des personnages venus d'ailleurs et s'introduisant dans un milieu qu'ils connaissent peu ou pas. L'étranger, c'est celui qui n'est pas de la région, du pays, mais aussi et plus fréquemment celui qui n'est pas de la famille, du village, du métier. À ce titre, et malgré tous leurs efforts d'insertion, Étienne est un étranger de la mine et des corons, Florent un étranger au monde de la Halle, Jean un étranger au monde de la campagne beauceronne⁷²³. On comprend ainsi que la problématique de l'étranger est omniprésente chez Zola en ce que l'étranger y apparaît bien souvent étrange aux yeux d'un groupe socialement défini qui est parfois tenté d'aller jusqu'à en faire un monstre⁷²⁴. Certes, même s'ils sont finalement poussés au départ, ce n'est *a priori* le cas ni d'Étienne ni de Jean. Mais ne peut-on voir dans son statut d'étranger géographique et social une raison supplémentaire au sort qui accable Florent à la fin du *Ventre de Paris* ? Ancien repris de justice au passé trouble et à l'exil lointain, il est un étranger dans le monde opulent

⁷²³ Le rôle et les enjeux de ces personnages sont notamment soulignés par Ronnie BUTLER, « L'étranger, personnage des *Rougon-Macquart* », *CN*, n°65, 1991, p. 139-153, dont l'article laisse cependant de côté l'étranger national.

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 140.

des commerçants – ce monde si fourbe, si cruel et si bien-pensant qu’il n’hésite pas à faire de lui un croque-mitaine, un monstre.

Mais même, ce qui est remarquable avec Jean, c’est qu’au moment où l’accusation de monstre devrait rejaillir sur Buteau, coupable au moins de parricide et d’inceste, c’est Jean sur qui peu à peu retombe la suspicion au point que Françoise refuse de dénoncer ses meurtriers et de léguer sa maison à son mari qu’elle n’a finalement jamais reconnu comme un des siens. Jean n’en devient pas un monstre pour autant, mais demeure significativement exclu de la communauté paysanne de Rognes – exclusion qui élude *a contrario* celui qui s’est véritablement rendu coupable d’un crime monstrueux et qu’on tolère de nouveau⁷²⁵. De la même manière, au moment où les mineurs rentrent dans le rang, c’est Étienne qui n’a d’autre choix que de partir ; il n’y a pas d’autre issue possible pour lui. Pour Jean comme pour Étienne, il y a dans les deux cas une forme de renvoi, violente ou du fait de l’impasse.

L’étranger porte donc en lui une problématique de l’étrange, en lien explicite ou implicite avec le monstre. Car le monstre est étrange, du fait de sa dissemblance flagrante ou au contraire de sa surprenante ressemblance avec nous-mêmes. Nous laisserons de côté l’étranger au sens social du terme parce qu’il a déjà été vu à travers des figures marginales comme le vagabond, le criminel ou la prostituée ; nous passerons également sur l’étranger religieux, principalement le juif, qui fera plus loin l’objet d’une analyse approfondie, et nous cantonnerons pour le moment à l’étude de l’altérité nationale. Loin de s’attarder aux étrangers intégrés en société, nous nous pencherons surtout sur ceux que cette dernière exclut et qui en acquièrent une dimension monstrueuse. Avec eux, l’étranger apparaît comme l’Autre par excellence, vivant du mauvais côté d’une frontière géographique qui tient lieu de miroir si proche et si lointain à la fois⁷²⁶. Loin de tomber nécessairement dans le manichéisme, l’étranger suscite la curiosité ou la crainte. Curiosité exotique, curiosité triviale à l’image d’un Sabatani que sa virilité rend proprement monstrueux et qui fait chuchoter les dames de la Bourse ; crainte mêlée de haine quand les troupes étrangères déferlent sur la France.

⁷²⁵ Ne peut-on voir ici un lointain parallèle avec ce que dit Alain Corbin du village de Hautefaye ? Un automatisme à certains égards similaire, même s’il se termine bien plus tragiquement et s’en trouve bien plus exacerbé, est à l’origine du drame : « les massacreurs périgourdiens ont voulu, ils ont cru expulser le monstre, purifier la communauté, tout à la fois, d’un noble, allié des curés, d’un républicain et d’un Prussien. Ce faisant, ils sont apparus comme l’incarnation des “cannibales”, ces monstres les plus abominables, que l’on s’efforçait d’exorciser depuis l’aube de la Révolution ». Chez Zola, il n’y a pas mort d’homme bien entendu, ni politisation d’ailleurs, mais une communauté paysanne expulse celui qu’elle tient pour étranger alors même qu’il vit parmi eux et en acquiert à son tour une dimension monstrueuse. A. CORBIN, *Le village des « cannibales »*, *op. cit.*, p. 119-120.

⁷²⁶ Pour l’exemple des Allemands que l’on étudiera, il est à noter que nombreux, comme Otto Gunther, étaient cousins des Français d’Alsace, de Lorraine ou des Ardennes. Ces liens de parenté, opposés aux sentiments de haine et d’hostilité, contribuaient à les rapprocher et les éloigner en même temps.

En ce dernier cas, on fait de l'étranger un monstre parce que l'on a trop peur de le découvrir un être comme nous et que l'on préfère conférer à la guerre que l'on mène une tournure épique plutôt qu'une tournure fratricide où l'on ne vaudrait pas mieux que l'ennemi. Il est préférable de haïr celui que l'on décrète un monstre parce que très tôt dans la production de Zola la haine est sainte et salutaire. De l'étrange on est passé à l'ennemi, mais comme cet ennemi est étranger, on a vite fait, par méconnaissance, de faire de lui un monstre⁷²⁷. Et faire de l'étranger un monstre, c'est se conforter parmi ses semblables⁷²⁸.

Dans ce qui semble s'apparenter à des souvenirs d'enfance sur la guerre de Crimée, Zola écrivit notamment : « nous répétions les plaisanteries classiques sur les Cosaques. Nous savions le nom de deux ou trois généraux russes, et nous n'étions pas éloignés de nous figurer ces généraux avec des têtes de monstres, dévorant les petit enfants »⁷²⁹. Mais dans le contexte d'écriture de Zola – celui d'une œuvre et de la peinture d'une époque centrée autour de Sedan et de la chute des Bonaparte –, l'Autre, c'est celui qui habite de l'autre côté du Rhin, et c'est essentiellement l'Allemand qui est visé. Si ce dernier peut être présenté comme un être humain que la souffrance n'épargne pas et qui peut se montrer aussi digne de pitié que l'est un Français, on met souvent en avant sa vulgarité, sa laideur, sa cruauté et sa bestialité⁷³⁰.

⁷²⁷ Ce ne sont pas des sauvages, des peuplades, des tribus lointaines qui sont traités en tant que monstres, mais des étrangers que la France connaît car elle y a été confrontée et qu'elle a pu prendre la mesure de leurs violences et de leurs atrocités. Cela n'empêche pas à rebours certains personnages de trouver cette haine monstrueuse, par humanité, par fraternité pour l'ennemi ou par simple désintéret. Citons un exemple peu connu, celui de la nouvelle intitulée « Les Trois Guerres » : lors de la campagne d'Italie en 1859, le jeune Julien, ami du narrateur, par horreur de la guerre, trouve monstrueux qu'on puisse se passionner pour des hommes qui se battent. É. ZOLA, « Les Trois Guerres », *O. C.*, XII, p. 757.

⁷²⁸ C'est précisément le sens d'un article de Zola intitulé « Retour de voyage » et paru dans *Le Figaro* du 10 octobre 1892. Alors même que Zola était accusé de manquer de patriotisme dans son roman *La Débâcle*, il entreprit de présenter les Bavarois comme des criminels, des monstres à la guerre – ce qui, selon lui, était en accord avec la réalité – et prétendit avoir déclenché ainsi l'ire des Allemands : « mon patriotisme en a été ravi », « me voilà forcé de défendre mon œuvre française, mon patriotisme français, contre un des égorgeurs, un des incendiaires de Bazeilles ». Dire la vérité, mais surtout pointer du doigt le monstrueux permettait ainsi d'élever la « race latine » face à la germanique et d'éluder le reproche adressé à l'auteur de trahison à la nation. É. ZOLA, « Retour de voyage », *O. C.*, XV, p. 624-628.

⁷²⁹ É. ZOLA, « Les Trois Guerres », *O. C.*, XII, p. 753. Le Russe en règle générale est présenté comme un monstre lors de la guerre de Crimée comme on le voit sur les caricatures de l'époque. Il se caractérise par son agressivité depuis les campagnes napoléoniennes, avant que l'Allemand ne le remplace sur ce point. « Entre 1848 et 1853, la Russie s'est trouvée au cœur de débats passionnés, un peu partout en Europe, mais singulièrement en France : les uns la redoutaient plus ou moins obscurément, les autres l'invoquaient comme le sauveur de la société menacée par l'anarchie, d'autres encore prêchaient la guerre contre elle au nom du progrès social. Dans la plupart des cas, ces prises de position étaient-elles excessives ? Elles étaient à l'image des attitudes politiques de ce temps : le grand Michelet lui-même ne voyait-il pas dans la Russie un “géant froid famélique dont la gueule s'entrebâille toujours vers le riche Occident”, un être plus répugnant que “les grosses araignées des tropiques, les poulpes horribles avec leurs méduses, les suçoirs et les ventouses qu'ils tendent, agitent vers nous” ? Pour le père de l'histoire moderne, “la Russie, c'est le choléra [...] c'est l'empire du mensonge.” » Alain GOUTTMAN, *La guerre de Crimée : 1853-1856*, Paris, Éditions S.P.M., coll. « Kronos », 1995, p. 184.

⁷³⁰ Pour une étude plus globale de la figure de l'Allemand dans la littérature française du XIX^e siècle et plus particulièrement à propos de la guerre de 1870, Jean-François DOMINÉ, « L'image du Prussien dans la

Cependant, c'est toujours la méconnaissance des populations qui est à l'origine de telles représentations. Le monstre, russe ou germanique, résulte de clichés grotesques et d'imaginations enfantines et apparaît une fois de plus comme une illusion grossière déviant de la réalité et de ses enjeux réels, en même temps qu'il permet de pénétrer les fantasmes à l'origine des haines ancestrales.

L'Allemand – Prussien, Bavarois, Wurtembergeois, c'est tout comme – devient un barbare. Il est visé collectivement : telle est notamment la fonction de la métaphore entomologique récurrente du fourmillement, du grouillement d'insectes pour désigner les mouvements des soldats allemands. Innombrables et de l'ordre de la vermine, les Prussiens sont des « fourmis noires qui défilent » sur les hauteurs de Sedan (*D*, p. 124), « un fourmillement de troupes » (*Ibid.*, p. 133), « un pullulement indistinct de horde envahissante » (*Ibid.*, p. 152)⁷³¹. L'image résulte de la vision des personnages lucides ou en train de le devenir : Weiss, Delaherche, Maurice. Le pullulement est signe de l'encerclement, partant des méfaits à venir, la métaphore animale traduit la bestialité de caractère et les fourmis noires deviennent les incendiaires et les égorgeurs de Bazeilles. Ils ravagent la France, leur cruauté s'étend partout. Ils outrepassent les strictes nécessités de la guerre par une insupportable démesure dans la violence. Pire, ils prennent une dimension apocalyptique quand aux fourmis succèdent les sauterelles : « tout de suite, le pays en était noir. Une invasion noire, des sauterelles noires, encore et encore, si bien qu'en un rien de temps, on n'a plus vu la terre » (*Ibid.*, p. 110). L'insecte industriel le cède à l'autre envahissant et destructeur ; dans un roman saturé d'allusions à l'apocalypse de saint Jean, le monstre germanique, réincarné plaie d'Égypte, se distingue une fois de plus par son absence de limites. On comprend dès lors pourquoi les défaites face à lui sont tout autant monstrueuses : la monstruosité de l'ennemi déteint sur la bataille, il apparaît monstrueux de ne pas avoir su faire face au monstre, de ne pas lui avoir résisté ni de l'avoir vaincu⁷³².

littérature française contemporaine », *Revue historique des armées*, n°269, 2012, [en ligne]. URL : <http://rha.revues.org/index7570.html>. Consulté le 28 avril 2013. Sur cette question, nous renverrons également au chapitre particulièrement éclairant, intitulé « Français et Allemands : un regard hostile », de François ROTH, *La guerre de 1870*, Paris, Fayard, 1990, p. 607-616. Les remarques qui y sont formulées serviront de départ à notre propos.

⁷³¹ Le pullulement comme expression du monstrueux était déjà évoqué à propos des plantes rampantes du Paradou. On notera également que, dans toutes ces occurrences, la couleur noire prédomine. Enfin il n'y a pas que les Prussiens ainsi décrits ; dans « Les Quatre Journées de Jean Gourdon », ce sont les Autrichiens qui apparaissent fourmillant sur la ligne de front : « la plaine était sillonnée de longues files d'hommes qui me paraissaient gros comme des insectes ». É. ZOLA, « Les Quatre Journées de Jean Gourdon », *O. C.*, II, p. 421.

⁷³² On soulignera l'aspect enfantin ou simpliste d'une telle conception. En se figurant l'ennemi comme une bête, un ogre, un monstre, il paraît nécessaire que ce dernier soit battu au final, ceci afin de retrouver l'ordre harmonieux qui préludait aux combats. La réalité dément bien évidemment ce présupposé, et c'est précisément dans l'écart entre les événements réels et les représentations faussées que se situe le monstrueux. « Nous étions

Au-delà de cette approche menaçante des troupes allemandes, en quoi le Germain est-il précisément monstrueux ? Il faut pour cela étudier les figures individuelles qui se dégagent. Ce n'est pas sur *L'Argent* que nous nous arrêterons : dans ce roman en effet les Allemands Busch et Gundermann ont assurément des aspects louches et pervers, mais leur nationalité n'est qu'une raison parmi d'autres et leur religion juive est autant, si ce n'est davantage, mise en avant comme grief retenu aux yeux de Saccard. En revanche, *La Débâcle*, roman de la guerre et de l'ennemi, est bien plus révélateur. Le discours de Zola y est sans doute plus mesuré que ce qu'on pouvait lire en France après la défaite de 1870, mais il paraît tout de même en avoir été marqué. Il participe à vrai dire de trois représentations stéréotypées qui visent toutes à faire de l'Allemand un être odieux et dangereux. L'Allemand est sale et proche de l'animal, il a un visage fruste mangé par une barbe roussâtre, c'est un être vorace qui ne pense qu'à se repaître et à boire : on reconnaît là Gutmann colosse roux, éclaboussé de sang, pareil à un ours, dont on ironise sur le nom, monstre sous lequel Henriette découvre trop tard qu'il se cache un homme (*D*, p. 291) ; l'Allemand est hautain, plein de morgue et sa piété hypocrite ne l'empêche pas de piller et de tuer : on reconnaît là le cousin Gunther qui voit dans la défaite de la France le châtiment de Dieu (*Ibid.*, p. 346) ; enfin, l'Allemand est traître et fourbe : c'est Goliath l'ancien amant qui fait maintenant chanter sa maîtresse d'hier, le traître infâme que Silvine laisse égorger comme une bête par les francs-tireurs⁷³³. Bien sûr, Zola sait que la réalité n'est pas aussi simple et il prévoit aussi d'insérer des figures qui contrastent avec cette barbarie. Les Allemands, dans le roman comme dans l'Histoire, s'offusquent d'être tenus pour des sauvages et veulent prouver qu'ils sont civilisés. C'est là le rôle de Gartlauben chez Delaherche. Mais sa tentative tourne à la bêtise et ne parvient pas à effacer l'image du Germain grossier et dangereux.

Il faut encore revenir sur une figure particulière : celle de Bismarck présenté comme un monstre bien avant *La Débâcle*⁷³⁴. Sa figure cristallise en effet une suite de représentations

vaincus ! La défaite nous semblait injuste et monstrueuse. Elle ne nous frappait pas seulement dans notre patriotisme, elle détruisait en nous l'idée d'une foi. » É. ZOLA, « Les Trois Guerres », *O. C.*, XII, p. 761-762.

⁷³³ Le cheminement de pensée de la jeune femme est d'ailleurs intéressant : reculant d'abord devant la monstrosité de livrer Goliath aux francs-tireurs, elle se laisse finalement convaincre, comme si seul l'acte monstrueux, la trahison pouvait venir à bout d'un monstre, traître lui aussi, qui est « son péché, sa damnation » : « l'idée était restée fuyante, imprécise, et elle l'avait écartée, comme monstrueuse, ne souffrant même pas la discussion [...]. Puis l'idée était revenue, peu à peu enveloppante, pressante ; et maintenant, elle s'imposait, de toute la force victorieuse de sa simplicité et de son absolu » (*D*, p. 306).

⁷³⁴ Dans *La Débâcle*, en réalité, Bismarck n'est pas présenté comme un monstre. Cela résulte d'une logique selon laquelle *La Débâcle* est avant tout un roman de troupes et d'insurrections populaires. C'est la destinée des masses qui importe et non celle des grands hommes historiques – à l'exception peut-être de Napoléon III, pourtant bien en retrait et spectateur de la déroute de son armée.

caricaturales. Avant *La Débâcle* donc⁷³⁵, dès *Nana*, il est l'objet de plaisanteries françaises, qui si elles demeurent à l'état de blagues, sont révélatrices de la perception de celui que l'on considère à la fois comme un étranger et un tyran en puissance. Labordette fait croire à la crédule Tatan Néné que « ce Bismarck mang[e] de la viande crue ; quand il rencontr[e] une femme près de son repaire, il l'emport[e] sur son dos ; il [a] déjà eu de cette manière trente-deux enfants, à quarante ans » (*N*, p. 74). Après les multiples exemples de monstruosité exagérées par la peur, on voit ici l'exemple d'une monstruosité élaborée par l'humour d'un personnage : Bismarck devient un ogre. Tout, dans cette présentation amusante et enfantine, fait de Bismarck l'équivalent d'une bête : sa violence, sa sauvagerie jusqu'à son hypersexualité et son hyperfécondité qui crée l'effet d'une chute aussi basse que drôle. On notera la résurgence d'un motif déjà étudié : le rapt de la femme par le mâle au fond des cavernes. Mais cette plaisanterie n'est-elle pas avant tout le signe d'une période faste pour les personnages, celle des plaisirs légers où l'on se perd, de la débauche où l'on se noie ? Plus tard, avec la mort de Nana et la déclaration de guerre, viendront les heures graves où l'on ne s'étonnera pas de voir ressurgir la figure du chancelier comme un pendant beaucoup plus sérieux cette fois-ci : il est à nouveau appelé monstre, mais on ne rit plus et son penchant supposé pour les femmes suscite indifférence ou exaspération (*Ibid.*, p. 515).

Dans *L'Argent*, tandis que la menace de guerre se fait jour après jour plus certaine, Saccard croise, lors d'un bal, Bismarck « riant d'un rire large, les yeux gros, le nez fort, avec une mâchoire puissante, que barraient des moustaches de conquérant barbare » (*Ar*, p. 427)⁷³⁶. Si Bismarck se tait et regarde curieusement Saccard, il faut voir là une surenchère dans la monstruosité, le monstre prussien, attendu et conforme au cliché ogresque, cède la place au monstre d'énergie, de scandale et de vanité : Saccard⁷³⁷. Cette surenchère s'exprime aussi dans un texte antérieur, datant de 1872 et paru dans *La Cloche*⁷³⁸ : il y est encore question de la rencontre entre deux monstres – cette fois-ci Bismarck et Satan concluant un pacte – ; cette rencontre ne fait cependant plus l'objet de plaisanteries françaises, mais bien de légendes allemandes inquiétantes. Zola y soutient que même les Allemands, enclin à une fantaisie

⁷³⁵ Dès 1870, l'article « La tête de Bismarck » est un bon exemple de toute la virulence de l'auteur et de ses contemporains contre le chancelier allemand. Il montre surtout que c'est lui, plus que le roi de Prusse, que l'on tenait pour dangereux et responsable de la guerre. Il n'y a dès lors pas à s'étonner que ce soit lui qui soit cité comme monstre par la suite. É. ZOLA, « La tête de Bismarck », *O. C.*, IV, p. 288-290.

⁷³⁶ La figure de l'ogre est toujours utilisée pendant et après la guerre, mais cette fois-ci avec des conséquences beaucoup plus tragiques liées au dépeçage de la France. É. ZOLA, [« Jules Favre et Bismarck. Le droit de grâce »], *Chroniques politiques*, *O. C.*, V, p. 501.

⁷³⁷ Cette surenchère est soulignée comme la satisfaction d'Aristide qui eut ce soir-là « la jouissance de vanité la plus vive » de sa vie.

⁷³⁸ É. ZOLA, [« La légende de Bismarck »], *Chroniques politiques*, *O. C.*, V, p. 754-757.

rêveuse nationale sortie tout droit des contes d'Hoffmann, parlent de Bismarck « avec la haine sourde qu'ils ont pour le diable, avec le frisson de terreur d'un paysan qui s'imagine avoir un loup-garou sur les talons ». Il détaille ensuite le marché passé entre le chancelier et le diable, gravé sur un chêne en une écriture monstrueuse, la description lui servant à dire que les Allemands eux-mêmes s'attendent à une juste punition de leurs actes tôt ou tard.

Une fois de plus, Zola semble se souvenir de toute une paralittérature grotesque qui a fleuri après la guerre sur le compte des dirigeants allemands et où Bismarck en particulier devenait le bouc-émissaire de tout le malheur de la France⁷³⁹. Certains de ses personnages ont conscience que la victoire des Allemands s'explique parce qu'ils surpassaient les Français. Mais Zola use aussi d'images figées sur le chancelier du Reich – que cela soit dû à sa logique romanesque d'aller jusqu'au bout des représentations, ou à son indignation patriotique réelle ou exagérée pour faire taire ses détracteurs. Bismarck apparaît comme l'Allemand redoutable, plus encore que son souverain, sans doute parce que l'on connaît son charisme, sa force, son énergie⁷⁴⁰. Il se situe sur le même plan qu'un Eugène Rougon, tous deux étant, l'un fictif, l'autre réel, à ce point puissants qu'ils en deviennent monstrueux dans leur *libido dominandi*.

3) *Le dirigeant et l'intrigant.*

Cette monstruosité de Bismarck pousse à étudier une nouvelle figure du monstre : celle de l'intrigant doublée du dirigeant en devenir qu'il est. En effet, si Bismarck est tenu pour un monstre dans la bouche de Labordette, c'est aussi parce qu'avant toute déclaration de guerre, il intrigue contre la France, ce qui fait sa dangerosité. Plus généralement, les romans politisés de Zola développent des images précises de l'intrigant ou du dirigeant. Pourtant, rares sont les qualifications de monstres appliqués à ce propos. La monstruosité est bien plutôt implicite et nuancée. Ce n'est d'ailleurs pas tant la personne en elle-même qui est monstrueuse que les manœuvres qu'elle trame, et cela dans la représentation même qu'en ont les autres personnages.

Avant d'aborder la figure du dirigeant, il faut étudier celle de l'intrigant, c'est-à-dire celui qui chemine pour atteindre au plus haut sommet de l'Etat. L'intrigant est celui qui manipule, qui ment et ne recule devant rien pour parvenir à ses fins. Son action repose sur le mensonge

⁷³⁹ F. ROTH, *La guerre de 1870*, op. cit., p. 615-616. C'est ici qu'il faut distinguer l'opinion de l'auteur de celle de ses personnages : Zola, lui, sait bien à qui va la faute et le dit par ailleurs dans ses fictions ou ses articles. C'est l'orgueil du Second Empire et de ses militaires qu'il pointe sans ambiguïté.

⁷⁴⁰ Sur le charisme bismarckien, Sandrine KOTT, *L'Allemagne du XIX^e siècle*, Paris, Hachette, coll. « Carré Histoire », 2004, p. 104.

et l'illusion. Sa figure se confond avec celle de l'habile qui tire parti des situations dans lesquelles il se trouve et qu'il a souvent lui-même provoquées. À son action se conjugue parfois son origine accablante.

Il faut ici contextualiser nos remarques. Les intrigants que présente l'œuvre de Zola sont surtout ceux du Second Empire, plus particulièrement ceux qui ont contribué à son installation dans la mesure où ce régime est celui du pouvoir « informé, cultivé, policé »⁷⁴¹ par toutes sortes d'espions et d'ambitieux. Or ces derniers sont pour la plupart, au début de leur ascension, des marginaux, des aventuriers, « seigneurs déclassés, misérables mourant de faim, hommes politiques poussés par l'intérêt »⁷⁴². Aussi peut-on ranger parmi eux des personnages comme l'abbé Faujas, une bonne partie de la famille Rougon – Pierre, Félicité, Eugène, Aristide, Sidonie – ainsi que la cohorte des Du Poizat, Gilquin, Bouchard et autres qui gravitent autour du pouvoir. Pour tous, leur origine est aussi trouble que leurs activités sont douteuses. À ceux-là se rajouteront, après l'Empire, d'autres figures individuelles ou collectives, notamment, dans *Paris*, le journaliste Sanier dont la feuille à scandales socio-politiques offre « un redoublement d'imaginations monstrueuses » (*P*, p. 52)⁷⁴³, ou encore, dans *Vérité*, des groupes entiers comme l'armée, le clergé, la bourgeoisie, la « basse complicité de toutes les forces sociales, conjurées dans leur égoïste intérêt à la monstrueuse iniquité » de la condamnation de Simon.

En quoi consiste donc cette monstruosité du complot, du secret et de la manipulation qui, on le comprend aisément, rejoint les propres dénonciations de l'auteur ? Elle tient à la volonté de nuire des intrigants pour en tirer un avantage, à leur goût du mystère et du secret, à leur manière sournoise de procéder en alliant ruse et trahison⁷⁴⁴, et aux répercussions morales ou effectives de leurs actes, allant de la simple entrave au crime. Elle rejoint alors la monstruosité des assassins, comme le montre l'épisode de la figue empoisonnée dans *Rome* où le recourt au poison pour se débarrasser du pape semble à Pierre le fruit d'une imagination « à la fois

⁷⁴¹ P. HAMON, *Le personnel du roman*, *op. cit.*, p. 307.

⁷⁴² Georges LOTE, « Zola historien du Second Empire », *Revue des études napoléoniennes*, XIV, 1918, p. 48. Ici se situe toute la finesse de Zola – lui aussi parti de rien – qui ne condamne pas pour autant l'ambition si elle est justifiée. Ainsi du parvenu Nantas non dépourvu de qualités. Son origine nous est justement présentée, on connaît les moyens dont il a usé pour monter à la place qu'il tient près de l'Empereur. Mais surtout on le sait depuis le début très intelligent et très capable si bien que ce serait ne pas lui donner sa chance qui apparaîtrait monstrueux. É. ZOLA, « Nantas », *Nais Micoulin*, O. C., XII, p. 584.

⁷⁴³ Déjà dans *Son Excellence Eugène Rougon*, le pouvoir de la presse est souligné pour faire revenir au pouvoir le ministre déchu.

⁷⁴⁴ Leur manière de procéder est parfois rendue par les images mécaniques, l'intrigue apparaissant comme une série de rouages implacables. Le monstrueux est ainsi déjà lié à la machine comme nous le reverrons.

monstrueuse et ridicule » (*Ibid.*, p. 618)⁷⁴⁵. À l'image de Gilquin, de Du Poizat, de Faujas, des Rougon, les intrigants politiques ont le crime dans le sang et n'hésitent pas à y recourir. Pire, le crime se mue en terreur à Niort, en torture à Plassans, en infanticide sur l'aire Saint-Mittre. Car ce n'est pas tant le meurtre de Silvère en lui-même qui est monstrueux, ni l'enfermement aux Tulettes, ni les brutalités d'un préfet ; ce qui est monstrueux, c'est qu'une famille, par goût de l'ambition, ait laissé assassiner l'un des siens sans bouger, qu'un inconnu ait réussi à détourner les proches d'un autre au point de le faire passer pour fou aux yeux de tous avant qu'il ne le devienne réellement, qu'un préfet enfin manipule les rouages de l'État pour assouvir une vengeance obscure et délirante.

La manipulation devient crime raffiné. Chaque fois, et ce par des moyens différents, l'action revêt ainsi une dimension monstrueuse. Ce n'est pas un hasard si les noms des principaux arrivistes et conspirateurs des romans de Zola sont ce qu'ils sont : dans Faujas, n'y a-t-il pas le mensonge du faux, l'acte du Judas⁷⁴⁶, dans Rougon le rouge du sang, dans Sanier quelque chose de la sanie ou du verbe « salir » ? On le voit, l'intrigant, l'habile peut évoluer dans une sphère politique, religieuse, voire les deux à la fois, politique et religion étant souvent mêlées à l'image de la cour de Rome qui en devient l'affreux symbole :

« c'était maintenant ce secret foyer d'intrigues politiques que Pierre devinait, sous l'ardeur civilisatrice de la foi, dans le cabinet morne et poussiéreux, que jamais n'égayait le soleil. Son frisson l'avait repris, ce frisson des choses que l'on sait et qui, tout d'un coup, un jour, vous apparaissent monstrueuses et terrifiantes » (*Ro*, p. 576)⁷⁴⁷.

De tels faits ne sont pas récents : déjà dans la Rome antique, les empereurs évoluaient « au milieu d'un peuple de délateurs et de débauchés, le cœur et le cerveau empoisonnés par le pouvoir jusqu'au crime, jusqu'aux accès des plus extraordinaires démences » (*Ibid.*, p. 450). C'est une nausée mêlée d'indignation qui gagne les personnages. Pierre Froment n'est pas le seul à être écœuré de ces intrigues. Don Vigilio également fait cette confidence : « si je pouvais tout vous dire, si je vous faisais entrer avec moi dans les effroyables dessous de ce

⁷⁴⁵ Pierre, par ses interrogations, devance ainsi les objections possibles de lecture et annule, en y faisant justement allusion, cette pratique passiste remontant à la Rome des Borgia qui pourrait être jugée telle une ficelle grossière digne d'un mauvais vaudeville. Cependant, l'usage du poison, s'il a pu paraître excessif, était encore suspecté au Vatican à la fin du XIX^e siècle. Sur la question et notamment la mort du cardinal Franchi attribuée à un empoisonnement, S. GUERMÈS, *La religion de Zola, op. cit.*, p. 378-379.

⁷⁴⁶ Faujas renvoie aussi au jas, la bergerie provençale. Il est dès lors loisible d'interpréter son nom comme « façade trompeuse » ou « loup sournois entré dans la bergerie » ainsi que le fait S. GUERMÈS, *ibid.*, p. 183.

⁷⁴⁷ Les intrigues ne sont d'ailleurs pas le seul lot de l'Église ; la franc-maçonnerie elle-même n'est pas en reste à la p. 600. Pour l'exemple des rouages hiérarchiques silencieux de Rome, *ibid.*, p. 385-386.

monde, les monstrueux appétits d'ambition, les complications abominables des intrigues, les vénalités, les lâchetés, les traîtrises, les crimes même ! » (*Ibid.*, p. 584)

Mais ces exemples valent surtout en ce qu'ils montrent que l'acte monstrueux de l'intrigant ou de l'habile n'est jamais gratuit, mais sert toujours un maître, qu'il soit réel en la personne d'autrui, ou bien potentiel quand on veut le devenir soi-même. C'est ainsi tout naturellement que la découverte désabusée des intrigues et complots par certains personnages les conduit à une réflexion sur le tyran. Le lien est évidemment étroit entre celui qui intrigue et celui qui règne. Napoléon III au moins y trouve la raison de son pouvoir : « complice d'intrigants sans scrupules dont l'activité l'a fait Empereur, il ne pourra jamais se dégager de ces personnages compromettants qui lui sont unis par un passé commun »⁷⁴⁸. Ici encore laissons de côté le propre jugement de Zola sur le souverain pour étudier ce que pensent ses seuls personnages et en quoi ils reflètent des conceptions partagées dans la société. Le despote est l'occasion de développer l'image du monstre politique. Car, rappelle Michel Foucault,

« le despote est celui qui, par son existence même et par sa seule existence, effectue le crime maximum, le crime par excellence, celui de la rupture totale du pacte social pour lequel le corps même de la société doit pouvoir exister et se maintenir. Le despote est celui dont l'existence fait corps avec le crime, dont la nature est donc identique à une contre-nature. C'est l'individu qui fait valoir sa violence, ses caprices, sa non-raison, comme loi générale ou comme raison d'État. C'est-à-dire que, au sens strict [...], le roi – ou en tout cas le roi tyrannique – est tout simplement un monstre »⁷⁴⁹.

Le tyran est donc un monstre politique parce que son action criminelle, déraisonnable et toute-puissante nuit au pacte social. Le tyran fait ce qu'il veut, impose ce qu'il veut ; dès lors ses actes n'ont plus de sens et se perdent dans une débauche morale folle. C'est l'image effrayée qu'en garde encore une fois Pierre Froment en songeant aux antiques empereurs romains. Néron mena une vie « de monstre affolé d'orgueil », Galba, Othon, Vitellius se rendirent « à leur tour monstrueux et imbéciles par la pourpre, gorgés de jouissance à l'auge impériale » ; « dans le désir de ne pas perdre un pouce de terrain, sur ce sommet sacré, [leurs palais] avaient poussé en une masse compacte, ainsi qu'une monstrueuse floraison de la force, de la puissance et de l'orgueil déréglés » (*Ro*, p. 450-451). Le tyran revêt une première forme de monstruosité : celle du bouillant pornocrate.

⁷⁴⁸ G. LOTE, « Zola historien du Second Empire », *art. cit.*, p. 46.

⁷⁴⁹ M. FOUCAULT, *Les anormaux*, *op. cit.*, p. 87. Ce monstre despote a d'ailleurs son pendant dans le révolutionnaire, qui, comme vu précédemment, rompt lui aussi le pacte social, cette fois-ci par la révolte.

Quoiqu'on devine là une même violence de spéculation, de spoliation, d'expropriation qu'on aura à l'œuvre dans *La Curée*, ces empereurs appartiennent à des temps reculés. Qu'en est-il du despote actuel ? Plus précisément qu'en est-il de celui au centre des *Rougon-Macquart*, Napoléon III ? L'autocrate devrait normalement être perçu comme un monstre par excellence, au moins par les opposants à l'Empire. Et de fait, son règne commence dans le sang comme on le voit par les fusillades de *La Fortune des Rougon* et du *Ventre de Paris*. Pourtant force est de reconnaître que Napoléon III, celui-là même qui pouvait être présenté comme un tyran, est relativement épargné dans la bouche des personnages, même dans celle des républicains de 1851. On peut certes citer ce qui aura valeur de symboles comme la tache saignante de l'écharpe rouge qui semble à Renée éclabousser toute la poitrine du prince (C, p. 114)⁷⁵⁰, les chiens de Hourdequin appelés significativement Empereur et Massacre (Te, p. 324)⁷⁵¹, mais ces détails restent anecdotiques et il n'est pas sûr que les personnages en aient clairement conscience. Au reste l'Empereur est tout au plus coupable d'avoir fait preuve de faiblesse ou d'avoir opté pour les mauvais choix, ce qui ne le rend pas à proprement parler monstrueux⁷⁵². Allons même plus loin : dans l'univers apolitique et déshumanisé des mineurs de *Germinal*, seuls les portraits de l'Empereur et de l'Impératrice apportent une touche de coquetterie pour égayer l'intérieur des Maheu (G, p. 257). Loin d'être un monstre, l'Empereur jouit là d'une véritable assise populaire, qu'on l'attribue à un manque d'éducation, à l'acceptation d'un régime prospère, à l'absence de convictions politiques précises ou à l'amour de l'ordre. On devine le fossé qui sépare dans un autre roman Lisa Quenu de Florent.

Point de satire caricaturale donc. Nulle part, dans l'œuvre de Zola, Napoléon III n'est appelé monstre ni présenté comme un être d'une extrême cruauté. Quelle en est la raison ? Zola, républicain de la première heure, aurait pu le présenter comme tel. En réalité, il faut, pour le comprendre, interroger autant le statut conféré à l'Empereur dans le personnel romanesque que l'image véhiculée de lui. D'abord, Zola instaure une distance avec le personnage historique, quel qu'il soit. Comme l'écrit Philippe Hamon,

⁷⁵⁰ Outre l'impression de laideur disgracieuse qui se dégage, rappelons que cette apparition de Napoléon III est la première dans le cycle des *Rougon-Macquart* : même si Renée trouve l'Empereur beau, elle n'en est que plus hautement symbolique. Sur le symbole criminel de la tache rouge et ses liens avec la faute charnelle, David BAGULEY, « Image et symbole : la tache rouge dans l'œuvre de Zola », *CN*, n°39, 1970, p. 36-41. L'article n'aborde cependant pas la figure de Napoléon III.

⁷⁵¹ Il resterait à confirmer si le mot « massacre » a ici une réelle valeur péjorative. On peut les rapprocher par ailleurs de Néro, le braque de l'Empereur dans *Son Excellence Eugène Rougon*. Néro – vrai nom du chien de Napoléon III pourtant – renvoie évidemment au tyran romain.

⁷⁵² Notons cependant « l'effroi de son masque blême, décomposé par la souffrance », « son air silencieux et morne de fantôme » que l'on a fardé à grands coups de maquillage pour lui donner bonne prestance (D, p. 139). Le visage blafard et terne de l'Empereur était par ailleurs déjà souligné dans *La Curée*.

« le personnage historique, chez Zola, est plus un personnage *dont on parle* qu'un personnage *parlant*, un personnage plus cité qu'agissant, ce qui est une manière de le maintenir également, à travers les paroles des autres personnages, à une certaine distance de l'action. [...] Napoléon III apparaît soit dans la « vision nette » anticipatrice d'un personnage, soit dans des livres et dans des conversations »⁷⁵³.

L'homme historique – français ou étranger, présent ou passé – est présenté de manière indirecte, par le biais d'autres personnages qui s'entretiennent de lui. Ainsi de Bismarck dans la bouche de Labordette, ainsi de Napoléon I^{er} dans les souvenirs de Maurice, ainsi de Napoléon III.

Mais plus encore, outre cette distanciation vis-à-vis de l'acteur historique, il n'y a pas place dans le système des personnages zoliens pour le grand homme ni pour les rôles manichéens. De même que l'on avait vu que n'importe quel individu rencontré pouvait faire un héros naturaliste, Zola refuse l'homme providentiel, comme il refuse le tyran sanguinaire et mégalomane. La réalité est infiniment plus complexe, et l'on retrouve là son souci de l'exactitude et de la nuance, son refus de l'extraordinaire, de la caricature improbable déjà évoqués dans l'introduction de notre étude⁷⁵⁴. C'est ce souci notamment qui a fait évoluer sa position sur Napoléon III, le faisant passer du statut d'arriviste violent à celui de souverain pris dans la tourmente des événements : « au fond, un bon homme, déclare-t-il près de trente ans après l'Empire, hanté de rêve généreux, incapable d'une action méchante, très sincère dans l'inébranlable conviction qui le porte à travers les événements de sa vie »⁷⁵⁵. L'Empereur est un bon homme. Le grand homme, quant à lui, est une illusion – illusion qui est proprement monstrueuse :

« pas de grands hommes ! Ils sont terribles parfois, d'un danger social extrême. Pour le juste, dont le rêve est le plus possible d'équité et de vérité sur la terre, les petits de ce monde ayant chacun droit au morceau de pain quotidien, le grand homme devient un monstre qui terrifie les humbles et mange leur part. L'effort de la nature devrait être de le détruire, de le ramener aux proportions communes, frère parmi ses frères »⁷⁵⁶.

⁷⁵³ P. HAMON, *Le personnel du roman*, op. cit., p. 61.

⁷⁵⁴ Un exemple a déjà été cité à ce propos : celui du fard de Napoléon III sur lequel les commentateurs de l'époque se disputaient. L'Empereur s'était-il grîmé en 1870 pour cacher sa maladie ? Zola le pensa, mais ce qu'il faut retenir, c'est qu'alors qu'il aurait pu en faire l'apothéose grotesque d'un règne monstrueux, il choisit de dire au contraire qu'il le trouvait très beau et très digne. É. ZOLA, « Retour de voyage », *O. C.*, XV, p. 625.

⁷⁵⁵ É. ZOLA, « Napoléon III jugé par M. Émile Zola » [entretien avec Ange Galdemar], *O. C.*, XVI, p. 922.

⁷⁵⁶ É. ZOLA, « L'élite et la politique », *Nouvelle Campagne*, *O. C.*, XVII, p. 426. Une fois de plus, Zola prend ses distances avec Hugo qui croit, lui, au grand homme, bon ou mauvais. Zola prétend que l'imposteur des *Châtiments* est comique et ridicule. « Le Napoléon III des *Châtiments* est un Croquemitaine sorti tout botté et

Dès lors, ce n'est pas tant Napoléon que sa légende, son règne, son image populaire qu'il faut pointer du doigt, et l'on comprend pourquoi ce serait une « monstrueuse bévue » de précipiter les élections de 1871 et d'appeler un nouveau Bonaparte au pouvoir⁷⁵⁷. Cela vaut pour l'endroit comme pour l'envers de son épopée. Zola ne peut présenter sous les traits de l'Empereur un tyran expressément monstrueux : ce serait tout aussi mensonger et décevant que de le décréter homme providentiel. « Le romancier, au moins, a eu le mérite d'éviter la caricature ; il a résisté à la tentation de faire du souverain le bouc émissaire de toutes les erreurs et de tous les crimes. [...] Napoléon III ne pouvait pas devenir, comme son illustre prédécesseur, un héros de légende, pas même un héros scélérat, parce que l'image finale qui se dégage du personnage est totalement dépourvue de l'indispensable auréole du "merveilleux". »⁷⁵⁸

Par ailleurs, dans la représentation de l'Empereur, Napoléon III est un monarque sans volonté, discrédité par ses vices, prisonnier de la faction qui lui a donné le trône⁷⁵⁹. Sous ses allures de tyran, il est en réalité faible. Or, un monstre peut-il être faible ? En physiologie sans doute, en politique assurément pas. Aussi pourrait-on hasarder à la rigueur qu'au fur et à mesure des *Rougon-Macquart*, Napoléon III devient un monstre éteint, déchu ou imparfait : il ne présente plus que les restes de sa violence initiale, même s'il demeure un spectacle pour les autres personnages⁷⁶⁰ ; on continue de se le montrer du doigt, mais il ne force plus l'admiration ou la terreur, simplement une vague curiosité.

Cela veut-il dire que l'empire autoritaire est exempt de toute monstruosité ? Ce serait aller un peu vite en besogne quand on sait toutes les occurrences du mot « monstre » développées dans les romans de Zola. On a déjà montré que s'il récuse l'extraordinaire, l'auteur des *Rougon-Macquart* ne récuse pas le monstrueux. On en a ici une preuve de plus. Bien plutôt, au lieu de questionner cette monstruosité chez l'Empereur, il faut la chercher chez ceux qui l'entourent, ses séides, qu'il s'agisse de personnages en particulier ou des profiteurs du régime en règle générale. Comme l'écrit Jean Borie,

tout éperonné de l'imagination de Victor Hugo. [...] Que le Napoléon III en est faux ! Il est devenu comique à force d'imagination. » É. ZOLA, « Napoléon III jugé par M. Émile Zola » [entretien avec Ange Galdemar], *O. C.*, XVI, p. 922.

⁷⁵⁷ É. ZOLA, *Lettres de Paris*, *O. C.*, IV, p. 586-587.

⁷⁵⁸ Maurice DESCOTES, *Le personnage de Napoléon III dans les Rougon-Macquart*, Paris, Minard, coll. « Archives des lettres modernes », n° 114, 1970, p. 75-76.

⁷⁵⁹ G. LOTE, « Zola historien du Second Empire », *art. cit.*, p. 72.

⁷⁶⁰ P. HAMON, *Le personnel du roman*, *op. cit.*, p. 62 où il évoque également le « vide narratif » de l'Empereur qui pourrait expliquer l'effacement de sa monstruosité.

« Napoléon, dans *Les Rougon-Macquart*, est un personnage de finesse, de dignité et de mélancolie. Il dirige pour un temps une machine, il canalise des forces, il exploite des ambitions et des appétits, mais cette extrême concentration du désir et de la mort qui est vraiment le noyau obscur de la tornade, cela le dépasse infiniment »⁷⁶¹.

Autrement dit, il y a monstruosité du règne davantage que du despote. Dès le départ, ce n'est pas Napoléon III, mais bien les partisans du régime impérial qui sont suspects : « le coup d'État, c'est Morny, c'est Saint-Arnaud, c'est Magnan, c'est l'entourage du Prince-Président. Louis-Napoléon n'eût pas tenté le coup de main sans eux »⁷⁶². Et tout au long du règne, cette prééminence de l'entourage de l'Empereur se confirme : ce n'est plus le monstre Napoléon III dont les partisans seraient les complices, mais des parvenus et des intrigants monstrueux que Napoléon III laisserait agir, parce qu'il y trouverait son compte, tout en étant de moins en moins le maître d'œuvre à mesure que s'accroît sa maladie.

La paix établie, l'opposition muselée, il reste à rire grassement et la monstruosité du règne s'illustre dorénavant par l'ivresse de la fête impériale que l'Empereur initie⁷⁶³. Cette fête peut être vue comme une simple période de faste à laquelle les chanceux prennent part : « les fêtes organisées aux Tuileries frappent les esprits par leur richesse. [...] Dès les années 1870, l'image d'une époque vouée à la fête perpétuelle devient prépondérante dans les représentations du Second Empire »⁷⁶⁴. Elle peut être perçue aussi comme une débauche lamentable : « saisie d'une frénésie de jouissance, [la société] se lance dans une noce éhontée dont les aventuriers hissés au pouvoir, dont l'Empereur lui-même lui donnent l'exemple, car en effet la bande famélique, dans son incertitude du lendemain, veut se rassasier de sa proie et contenter ses appétits »⁷⁶⁵. Dès lors elle est monstrueuse à tous points de vue par ses excès de jouissance, ses anormalités de caractère, de mœurs, son exclusion violente des plus

⁷⁶¹ J. BORIE, *Zola et les mythes*, op. cit., p. 71.

⁷⁶² É. ZOLA, « Napoléon III jugé par M. Émile Zola » [entretien avec Ange Galdemar], *O. C.*, XVI, p. 922.

⁷⁶³ Sur la fête impériale, on se reportera à l'article de Michel CLAVERIE, « La fête impériale », *CN*, n°45, 1973, p. 31-49 quoique l'auteur n'envisage pas la tournure monstrueuse de cette fête mais insiste davantage sur son éclat et la bêtise de ses participants.

⁷⁶⁴ Jean-Claude YON, *Le Second Empire, politique, société, culture*, Paris, Armand Colin, coll. « U Histoire », 2012, p. 151-155, mais également Guy ANTONETTI, *Histoire contemporaine politique et sociale*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Droit fondamental », 2006, p. 287-295 pour comprendre l'essor économique qui a accompagné ce règne du Veau d'or.

⁷⁶⁵ G. LOTE, « Zola historien du Second Empire », art. cit., p. 51. Pour un rapide résumé de ce thème chez d'autres auteurs, M. DESCOTES, *Le personnage de Napoléon III dans les Rougon-Macquart*, op. cit., p. 46.

pauvres⁷⁶⁶. C'est le monde de l'à l'envers, le gouvernement du bas et du faux, un régime qui a le goût du vulgaire et du travestissement.

À la curée succède l'orgie si bien que c'est toute une société qui en devient infâme et concrétise ce qui n'était que des scandales littéraires d'autrefois.

« De son temps, on accusait [Balzac] de mettre trop d'infamie dans un seul homme, de charger ses histoires de trop de hontes et de trop de crimes. Il salissait tout ce qu'il touchait, disait-on ; il rêvait des monstruosité, jamais une société n'avait été la proie de pareilles bêtes fauves. [...]

Et voilà que, quinze ou vingt ans plus tard, le Second Empire a réalisé les monstres de Balzac. L'imagination du Juvénal moderne a même été dépassée par la réalité. Toutes les hontes qu'il avait rêvées se sont largement étalées. Ces créatures gâtées, ces types de l'infamie que l'écrivain, avec son enflure, avait grandis hors de toute proportion, nous les avons vus se dresser, plus grands et plus éhontés encore. [...]

Est-il besoin d'insister ? On sait ce que je veux dire. Tous les appétits ont été lâchés. Ils se sont rués à la jouissance avec un emportement de bête, à la jouissance immédiate, brutale, aiguë jusqu'à la folie furieuse »⁷⁶⁷.

Bien sûr, seuls des personnages suffisamment instruits et révoltés peuvent avoir conscience de cette ignominie – les autres ne font que regarder avec avidité ce à quoi ils ne pourront jamais participer. Maurice notamment porte un regard fiévreux sur l'Empire au moment de la Commune. On l'a vu précédemment, Paris devient à ses yeux la grande Babylone, symbole de lucre et de luxure. Le spectacle de Paris en flammes lui fait songer aux fêtes impériales passées dont les qualificatifs alternent entre plaisirs et monstruosité, entre mort et désir :

« Maurice, que le délire de la fièvre soulevait, eut un rire fou.

“Une belle fête au Conseil d'État et aux Tuileries... On a illuminé les façades, les lustres étincellent, les femmes dansent... Ah ! Dansez, dansez donc, dans vos cotillons qui fument, avec vos chignons qui flamboient...”

De son bras valide, il évoquait les galas de Gomorre et de Sodome, les musiques, les fleurs, les jouissances monstrueuses, les palais crevant de telles débauches, éclairant l'abomination des nudités d'un tel luxe de bougies, qu'ils s'étaient incendiés eux-mêmes » (*D*, p. 350).

⁷⁶⁶ On trouve ces différentes caractéristiques dans de nombreux textes de Zola. On se bornera ici à citer de nouveau « La fin de l'orgie », *O. C.*, III, p. 500-504 où les inégalités sociales, le travestissement, le lucre et la luxure sont autant de symptômes flagrants de cette fête impériale.

⁷⁶⁷ É. ZOLA, « Balzac », *Livres d'aujourd'hui et de demain*, *O. C.*, III, p. 629.

Mais tel est aussi le cas d'Otto Gunther, l'austère cousin allemand du même roman qui regarde lui aussi brûler Paris, depuis Saint-Denis, en récitant des versets de la Bible, « immobile et mince, sanglé dans son uniforme, noyé de nuit, s'emplissant les yeux de la monstrueuse fête que lui donnait le spectacle de la Babylone en flammes » (*Ibid.*, p. 346). L'un adopte une vision messianique révolutionnaire, l'autre une posture protestante de justicier. Dans tous les cas, la France et son Empire, monstrueux, doivent être châtiés, et ce par un feu purificateur (*Ibid.*, p. 359 et 361) : les dernières nuits de Paris, celles de la destruction, ne sont que l'apothéose monstrueuse de toutes les fêtes abominables révolues.

Cela veut-il dire que l'Empereur est exempt de toute responsabilité ? Assurément pas, puisque c'est lui qui sert de modèle aux autres, qui lance ces festivités d'un goût douteux⁷⁶⁸. Il s'identifie au prince pornocrate monstrueux dans le travestissement et la débauche. Mais il est vrai que la monstruosité ne rejailit pas sur lui seul et contribue à l'effacer davantage. D'autant qu'une autre figure de pouvoir le concurrence : celle du tyran viril et puissant incarné par Eugène Rougon.

Parmi les personnages de l'entourage de Napoléon III, Eugène Rougon occupe le premier plan en tant que ministre de l'Intérieur sur lequel se répercutent des instincts autoritaires : puissance occulte, il n'est pas l'homme de la conciliation, mais de la répression à outrance, du refus des libertés, du gouvernement absolu et endosse ainsi pour lui l'image du tyran ; sa force fait peur, il est un monstre de puissance⁷⁶⁹. Aussi ne s'étonne-t-on pas dans *Son excellence Eugène Rougon* de le voir commettre, aux dires de ses propres amis, des « actes monstrueux » dont le plus abominable est d'avoir envoyé les gendarmes chez les sœurs de la Sainte-Famille pour retrouver l'argenterie perdue de ses partisans, les Charbonnel :

« voyez-vous, Rougon n'est pas un homme de gouvernement ; il aime trop le pouvoir, il se laisse griser, et alors il tape à tort et à travers, il administre à coups de bâton, avec une brutalité révoltante... Enfin, depuis cinq mois, il a commis des actes monstrueux... » (*SER*, p. 417)

et

⁷⁶⁸ À propos de la légende noire qui entoure Napoléon III, Guy Antonetti remarque que Zola qualifie l'Empereur d'« énigme », de « sphinx » dans ses notes préparatoires à *Son Excellence Eugène Rougon*. Aussi peut-on avancer que la présence du sphinx dans la serre où se produit l'inceste de *La Curée* est comme l'assentiment silencieux et symbolique de l'Empire à la débauche qui gagne toute la haute société française. Non seulement l'Empereur apparaît dans ce dernier roman, mais il flatte aussi Renée alors même qu'elle verse dans le vice. G. ANTONETTI, *Histoire contemporaine politique et sociale*, op. cit., p. 276 ; É. ZOLA, *Dossier préparatoire de Son excellence Eugène Rougon*, BnF, ms. NAF 10292, f°196r.

⁷⁶⁹ On pourrait ainsi le rapprocher du personnage de Nantas.

« on lui aurait tout pardonné, ses abus de pouvoir, les appétits de sa bande, l'étranglement du pays ; mais avoir envoyé des gendarmes retourner les paillasses des sœurs, c'était un crime si monstrueux, que les dames, à la cour, affectaient un petit tremblement sur son passage » (*Ibid.*, p. 429).

Avec Eugène s'inaugure une tout autre monstruosité politique marquée non plus par la débauche, mais par le passage en force en même temps que le calcul pondéré de ses actes. Le passage en force d'abord : avec la perquisition chez les sœurs, le monstre politique ose toutes les brutalités et force les autres à plier. « La figure monstrueuse de l'autorité représente et met en scène la tentation interdite de la violence instinctive imposant la dépendance passive des sujets : ils sont mis dessous et ainsi soumis. »⁷⁷⁰ C'est l'image virile du tyran qui est ici mise en avant et qui contraste avec les mœurs efféminées de la fête impériale à laquelle Eugène ne participe pas⁷⁷¹. La virilité et la vigueur sont constitutives du personnage, même s'il se refuse à céder devant Clorinde.

Mais là où un tel personnage, quand il est au pouvoir, pourrait sombrer dans la démence, ce n'est pas le cas d'Eugène Rougon car à sa force, il adjoint le calcul. Même dans ses actions les plus choquantes, il mesure les tenants et les aboutissants. Loin d'une perversion délirante, il y a chez lui une ambition démesurée qu'il s'agit de juguler et qu'il jugule en effet. Il a cette puissance rare de savoir retourner sa force envers lui-même et ses pulsions autoritaires. On peut ainsi dire de lui qu'il est un monstre politique raisonné en ce qu'il présente une furieuse *libido dominandi* mais qu'il bride, sans la laisser tourner à la folie⁷⁷². Loin du prince pornocrate bouillonnant – même s'il n'est pas sans connaître le désir –, Eugène Rougon s'apparente à un autre monstre politique, froid celui-là : le Léviathan qu'il pourrait, sous ses allures massives de taureau, aisément incarner⁷⁷³.

Aussi y a-t-il une certaine grandeur dans la monstruosité politique du ministre qui n'apparaît plus aussi vile au final. Son Excellence est un monstre politique au sens noble du terme qui se démarque de la cohorte des sbires passifs de l'Empereur. Ses actes monstrueux,

⁷⁷⁰ Robert DAMIEN, « La monstruosité politique ou le troisième corps de l'autorité », *art. cit.*, p. 191.

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 192-193. N'oublions pas que le dernier mot du roman est le mot « force ».

⁷⁷² Sur cette *libido dominandi* essentielle pour comprendre *Son Excellence Eugène Rougon*, P. HAMON, *Le personnel du roman*, *op. cit.*, p. 260-261. On renverra également aux premières pages de l'ébauche du roman qui soulignent l'amour de la domination, du pouvoir pour le pouvoir, de l'intelligence chez le personnage et son absence d'appétits voluptueux. É. ZOLA, *Dossier préparatoire de Son Excellence Eugène Rougon*, *op. cit.*, f°97r.

⁷⁷³ Il y a tartufferie du régime à propos de Rougon. Après que le ministre a lancé sa perquisition chez les religieuses, la cour entière le lâche (*SER*, p. 429). Ne peut-on voir là l'antagonisme entre le pouvoir hypocrite monstrueux et la force sacrée du véritable monstre politique ?

s'ils peuvent choquer parfois, tendent en réalité à la toute-puissance en ce qu'elle a de bénéfique et rejoignent quelque part le propre idéal de victoire de Zola⁷⁷⁴.

C) La société à l'ombre de Satan : les monstres de la religion.

Dans son étude exhaustive de la société, Zola a pris soin de présenter le clergé comme un acteur majeur de l'époque. Le monde religieux est l'un des milieux récurrents de son œuvre et l'un des plus importants, tant par sa diversité que par sa place prépondérante. De fait, la thématique religieuse est centrale dans des romans tels que *La Conquête de Plassans*, *La Faute de l'abbé Mouret*, *Le Rêve*, *Lourdes*, *Rome*, *Paris*, *Vérité*, auxquels on peut ajouter des œuvres moins célèbres comme *Madeleine Férat*. Mais plus encore, on constate qu'elle est largement diffuse dans d'autres romans au premier rang desquels *Nana*, *L'Argent* ou *Le Docteur Pascal*, notamment par les représentations que nourrissent les personnages vis-à-vis des autres.

Ces exemples nous montrent par ailleurs que différentes religions – juive, catholique, protestante – sont évoquées, ainsi que différentes sensibilités ou différents choix de vie : clergé régulier ou clergé séculaire, prêtres intrigant ou vivant parmi les pauvres, dévots, superstitieux ou adeptes d'une religion naturelle, tous sont passés en revue au long du corpus zolien. Et pour chacun d'entre eux, il n'est pas rare d'entrer dans leur intimité, qu'il s'agisse de leur quotidien ou de leur manière de pensée. Ainsi connaît-on toutes les tentations qui planent au-dessus de Serge Mouret, tout le cheminement de Pierre Froment qui le détache de la foi, mais on suit aussi le juif Gundermann dans son quotidien familial pour s'apercevoir que la religion n'y tient, *a priori*, pas de place particulière ; on apprend, en quelques paroles jetées sous la forme d'injures ou de confidences, les conceptions religieuses de la protestante Geneviève dans *Madeleine Férat* ou de la très catholique Victorine dans *Rome*. Pour tous ces personnages ayant un rapport si différent à la religion, la monstruosité, si monstruosité il y a, doit revêtir des apparences très diverses.

Pourtant un dénominateur commun façonne tous les monstres de la religion : l'ombre du démon plane toujours, plus ou moins directement sur lui. L'idée démoniaque est essentielle et

⁷⁷⁴ Paul ALEXIS, *Émile Zola. Notes d'un ami*, Paris, G. Charpentier éditeur, 1882, p. 105 : « ce chaste qui échappe à la femme et qui aime le pouvoir intellectuellement, moins pour les avantages que le pouvoir procure que comme une manifestation de sa propre force, Eugène Rougon, c'est pour moi Émile Zola ministre, c'est-à-dire le rêve de ce qu'il eût été, s'il eût appliqué son ambition à la politique ». Sur cette image au final positive d'Eugène Rougon, M. DESCOTES, *Le personnage de Napoléon III dans les Rougon-Macquart*, op. cit., p. 37-38. Sous le personnage d'Eugène Rougon se cachent Rouher, mais aussi Thiers dont Zola admirait au début de la III^e République l'habileté et la force politiques. Éléonore REVERZY et Nicolas BOURGUINAT, « Zola et la "fiction du parlementarisme" », *CN*, n° 87, 2013, p. 144.

distingue nettement le monstre religieux des autres monstres, la physiologie, le vice, la cruauté n'étant que des qualités secondaires. Héritage du Moyen Âge, le monstre est avant tout l'œuvre ou l'incarnation du diable et, derrière lui, du péché en règle générale :

« de fait, de l'Antiquité au XVI^e siècle, on s'est attaché avec une remarquable constance à forcer les monstres de livrer les secrets que Dieu avait inscrits dans leur structure. [...] En outre – et c'est un des aspects les plus frappants de cette christianisation de la tératomancie héritée de l'Antiquité –, le monstre n'est plus le simple signe d'événements à venir : il est aussi comme la dénonciation des péchés humains qui vont être châtiés par ces événements, et le signe de la contribution éminente de l'homme à leur surgissement »⁷⁷⁵.

Le monstre devient la Bête, la créature par excellence. Sous les personnages de Madeleine, Albine, Nana, mais aussi Jeanbernat ou Gundermann, à travers le regard d'une Geneviève ou d'un frère Archangias, on retrouve un imaginaire démoniaque sous-jacent encore très présent dans la société du XIX^e siècle comme en témoignent les rêveries d'Angélique quand elle découvre *La Légende dorée* de Jacques de Voragine ou admire les vitraux de la cathédrale de Beaumont (*Re*, p. 586-587 et 607-608)⁷⁷⁶, ou bien comme le prouve le discours d'Archangias qui traite le voltairien Jeanbernat de sorcier doublé d'un démon, responsable de la faute de l'abbé Mouret :

« tu as fait avorter une fille en la forçant à mâcher une hostie consacrée que tu avais volée. Au Béage, tu es allé déterrer les enfants que tu as emportés sur ton dos pour tes abominations... [...] Ah, Satan, tu as dû bien rire quand tu as tenu un prêtre ! Le ciel écrase ceux qui t'ont aidé à ce sacrilège ! Que faisais-tu, la nuit, pendant qu'il dormait ? Tu venais avec ta salive, n'est-ce pas, lui mouiller la tonsure, afin que ses cheveux grandissent plus vite ? Tu lui soufflais sur le menton et sur les joues pour que la barbe y poussât d'un doigt en une nuit. Tu lui frottais tout le corps de tes maléfices, tu lui soufflais dans la bouche la rage d'un chien, tu le mettais en rut... Et c'est ainsi que tu l'avais changé en bête, Satan ! » (*FM*, p. 166)

De telles paroles, évoquant Satan et toutes sortes de croyances superstitieuses, présupposent un jugement archaïque grevé d'obscurantisme sur lequel nous reviendrons à propos de l'éthique du romancier. Tous les personnages de Zola ne le partagent bien sûr pas, mais des

⁷⁷⁵ J. CÉARD, *La nature et les prodiges*, op. cit., p. 34.

⁷⁷⁶ Il y est question de la lutte des diables contre les saints et, plus loin, du combat de saint Georges contre le dragon qualifié de monstre. Or le dragon est la créature la plus représentative du diable, ainsi que l'explique Myriam MARRACHE-GOURAUD dans son entrée « Dragon », *Bestiaire fantastique des voyageurs* dir. Dominique Lanni, Paris, Arthaud, coll. « Beaux livres », 2014, p. 135-138.

exemples tels ceux des servantes Geneviève, La Teuse, Martine ou encore Victorine⁷⁷⁷ permettent de comprendre que, même hors du monde ecclésiastique, la religion a façonné nombre d'esprits enclins à déceler des monstres religieux en société.

Ces dernières citations nous rappellent par ailleurs que la religion catholique prédomine dans l'œuvre de Zola, de manière tout à fait logique au vu de la place qu'elle occupe dans la société française de son temps. Plus encore, le lecteur, via le regard porté par les personnages, pénètre dans l'imaginaire catholique, cet imaginaire propre à susciter des monstres, par sa rigidité morale et sa propension à lier cette dernière à l'idée de faute et de chute, d'autant que la politique d'ordre moral ne date pas de Mac-Mahon, mais trouvait déjà vigueur sous Napoléons III⁷⁷⁸. Or, dans un tableau de la France qui n'est pas encore celui de la République laïque de la fin du XIX^e siècle, les personnages de prêtres se comptent autant dans les villages des Artaud, de Beaumont, Bonneville ou Rognes que dans les grandes villes dont bien sûr Paris, et leur vision rejaillit sur toute la société, tout du moins le cercle de leurs fidèles.

Partant, on peut considérer que le monstre religieux s'illustre de trois manières différentes : dès le Moyen Âge⁷⁷⁹, il peut s'incarner dans la femme, instrument de péché, coupable éternelle de la faute première ; il peut prendre aussi la forme du juif, foncièrement autre, étrange et coupable de déicide ; enfin, il peut diviser l'Église elle-même en représentant différentes sensibilités religieuses, intégristes, fanatiques ou au contraire libérales.

1) La femme, instrument de péché.

La monstruosité religieuse concerne une première moitié de la population : les femmes. Il existe en effet une longue tradition conférant à celles-ci des attributs maléfiques, une puissance nocive et destructrice, pour tout dire une forme de monstruosité. En Occident, cette tradition puise ses origines dans la culture judéo-chrétienne, plus particulièrement dans la Bible dont des commentaires apparaissent d'ailleurs en filigrane dans l'œuvre de Zola. Certes des figures comme celle de la Vierge, pour ne citer que la plus célèbre d'entre toutes, relayée par le dogme de l'Immaculée Conception et mise au goût du jour lors de pèlerinages comme celui de Lourdes, développent une image de la femme vertueuse, angélique ou sainte⁷⁸⁰. Mais

⁷⁷⁷ On s'interrogera plus loin sur le lien entre la fonction de domestique et la superstition de ces personnages.

⁷⁷⁸ A. CORBIN, *Le village des « cannibales »*, op. cit., p. 51.

⁷⁷⁹ Sur la question de la monstruosité traditionnelle du juif et de la femme, Jean DELUMEAU, *La peur en Occident (XIV^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Fayard, 1978, p. 287-291 et 305-345.

⁷⁸⁰ « La culture catholique du XIX^e siècle fonde la valorisation du rôle maternel sur les comportements sentimentaux de piété féminine. La maternité de la Vierge a effacé la faute d'Ève. C'est de cette image que

Ève, responsable initiale de la chute et des maux de l'homme, n'a-t-elle pas joué un rôle monstrueux⁷⁸¹ ? N'est-elle pas relayée en cela par des créatures telles que Jézabel, Dalila⁷⁸², Hérodiade⁷⁸³ ou encore sa fille Salomé⁷⁸⁴ qui, elles, au contraire, développent l'idée d'une femme-démon? Femme-monstre ou femme monstrueuse, il y a trace de toutes ces figures chez le maître de Médan. Pas seulement dans ses romans qui traitent des questions cléricales, mais même dans tous les autres, par cet effet de contagion qui voit les jugements religieux de l'époque se répandre à toute la société. « Méfiez-vous des femmes », disait Rougon à Delestang dans un contexte profane mais représentatif de l'état d'esprit régnant alors : il avait à certains égards raison (*SER*, p. 256).

L'ambivalence du statut biblique de la femme a marqué les auteurs du XIX^e siècle⁷⁸⁵, et au cours de notre étude, même quand la religion ne sera pas explicitement mentionnée, on pourra aisément relier la monstruosité féminine à cette tradition. En un mot, à la suite et peut-être à cause de ces figures religieuses, nombreuses sont les femmes du XIX^e siècle qui portent

procèdent, conjointement, une intense dévotion mariale et la récupération de la maternité comme valeur ». G. DUBY et M. PERROT, *Histoire des femmes en Occident*, op. cit., IV, p. 195.

⁷⁸¹ Le parallèle entre Ève et les héroïnes zoliennes est clairement établi par G. BELLALOU, *Regards sur la femme*, op. cit., p. 212 : dans les deux cas, en effet, l'homme se laisse manipuler par la tentation charnelle et la femme l'entraîne à sa chute. La thématique du serpent est notamment récurrente : Séverine porte une bague à la forme du reptile au début de *La Bête humaine* qui éclaire subitement les mensonges de la jeune femme et est la cause indirecte du meurtre de Grandmorin (*BH*, p. 37) ; plus tard ses bras enroulés autour de Jacques ne sont plus qu'un nœud de couleuvres vives (*Ibid.*, p. 161). Dans son commentaire du roman, Philippe Hamon précise par ailleurs qu'il y a du sphinx chez la jeune femme qui pose à Jacques l'énigme angoissante de la sexualité, comme le monstre était présent sous la forme d'une statue dans la serre de *La Curée*. P. HAMON, *La Bête humaine d'Émile Zola*, op. cit., p. 118-119. Rappelons également que dans *Nana*, se cache, latent, le mythe de Mélusine : ce mythe participe du « discours social d'une époque méfiante à l'égard du féminin et dont les fantasmes archaïques s'alimentent aux plus anciennes traditions judéo-chrétiennes et légendaires », écrit Gisèle SÉGINGER, « Naturalisme et mythe : Nana et Mélusine », *Mélusine moderne et contemporaine*, dir. Arlette Bouloumié, L'Âge d'homme, coll. « Bibliothèque Mélusine », 2001, p. 124. Le théâtre lyrique de Zola, enfin, n'est pas en reste puisque Sylvanire, réminiscence de Nana et de la Silviane de *Paris*, y est représentée en Mélusine « femme six jours de la semaine et serpent le septième ». É. ZOLA, *Sylvanire ou Paris en amour*, XX, p. 409 et sq.

⁷⁸² Chantal Bertrand-Jennings compare d'ailleurs Clorinde Balbi, dans sa lutte avec Eugène Rougon, à Dalila contre Samson. C. BERTRAND-JENNINGS, *L'éros et la femme*, p. 40.

⁷⁸³ Il faut rappeler à ce sujet la Hérodiade de Flaubert qui offre des similitudes avec les héroïnes zoliennes : les imprécations de Jean-Baptiste contre Hérodiade rappellent le ton de Geneviève contre Madeleine Férat, c'est la beauté de la mère et de sa fille Salomé qui les rend monstrueuses. On remarquera aussi qu'à son entrée dans la salle du festin d'Antipas, Hérodiade est entourée de deux monstres en pierre se dressant contre la porte qui lui donnent un air de Cybèle entourée de ses lions, mais qui font aussi songer à Renée entourée du sphinx ou encore à Thérèse Raquin dont les souplesses de chatte et les caresses fauves sont maintes fois soulignées (*TR*, p. 27, 60, 61, 121). G. FLAUBERT, *Hérodiade*, *Œuvres*, II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, p. 665-666 et 674 notamment.

⁷⁸⁴ Après avoir été représentée en Mélusine, Sylvanire est évoquée sous les traits de Salomé, « la danseuse sanglante », « la fille charmeuse et cruelle, qui a du sang à ses pieds d'ivoire ». É. ZOLA, *Sylvanire ou Paris en amour*, XX, p. 433. La danse cruelle de Salomé est un thème à la mode en cette fin du XIX^e siècle comme le suggère la peinture de Gustave Moreau. C'est à propos de cet artiste que Des Esseintes voit en elle la Luxure déifiée, la Bête monstrueuse.

⁷⁸⁵ G. BELLALOU, *Regards sur la femme*, op. cit., p. 10.

encore leur appartenance générique comme une fatalité⁷⁸⁶, car c'est bien toute sa sexualité qui tend à faire de la femme un monstre. La religion sous-entend la notion de péché originel – dont le schème héréditaire peut chez Zola être considéré comme la transcription scientifique laïcisée⁷⁸⁷ – et la question de la sexualité est évidemment sous-jacente, puisqu'« en effet, si la sexualité est maudite, c'est sur la femme-instrument-du-péché que sera projeté le sentiment masculin de culpabilité. [...] L'homme l'extériorise sous forme de monstre femelle lubrique et dévorateur »⁷⁸⁸. La religion dénonce la femme-monstre qu'elle a créée ; on verra plus loin que c'est là le résultat d'une pensée obscurantiste.

L'amour charnel en général sera ainsi le péché imputable à la femme pour expliquer toutes les catastrophes dont elle est censée être responsable. Rappelons-nous à ce titre que les ecclésiastiques Archangias, Faujas, Cognasse de *Vérité* et même Mouret se défient de la femme, surtout de son corps, dont ils restent volontairement éloignés : Serge est horrifié à jamais par la lecture au séminaire du *De rebus venereis* dont la « casuistique savante du vice, étalant l'abomination de l'homme, descendant jusqu'aux cas les plus monstrueux des passions hors nature, violait brutalement sa virginité de corps et d'esprit » (*FM*, p. 78). Bien sûr, les personnages qui ont cette vision de la femme ne sont pas tous des ecclésiastiques : il n'empêche, leurs conceptions sont façonnées par celles de l'Église.

Toutefois, il ne faut pas oublier que la représentation du monstre féminin manifeste aussi une autre connaissance : celle des grands mythes gréco-latins. Que l'on songe ici aux légendes de Pandore dont naquirent tous les maux du monde, des Amazones qui représentent l'archétype de la société masculine inversée où les femmes ont pris l'ascendant sur les hommes, ou encore de Phèdre dont les amours incestueux causent la mort d'Hippolyte au prix de tout un royaume. Clorinde se déguise en Diane chasseresse, Nana joue le rôle de Vénus⁷⁸⁹, Renée celui de la nymphe Écho tout en réincarnant à la fois l'antique fille de Minos et

⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 215.

⁷⁸⁷ Telle est l'idée avancée dès son introduction par S. GUERMÈS, *La religion de Zola, op. cit.*, p. 10. Elle rappelle en outre, p. 67-68, que la vision antithétique de la femme chez Zola est héritée de conceptions chrétiennes, malgré un athéisme déclaré.

⁷⁸⁸ C. BERTRAND-JENNINGS, *L'éros et la femme, op. cit.*, p. 54 ; elle reprend plus loin, p. 90, « non seulement l'Église se voit accusée d'être à l'origine de la culpabilisation de l'amour, mais encore c'est elle qui semble avoir forgé les monstres féminins qui habitent l'imagination masculine et qu'on tente ici de nouveau d'exorciser ». À l'inverse, « c'est sur la notion de pureté, vertu individuelle intime, fondée sur le principe d'autonomie morale, valorisée par le recours accru à la confession, que se construit le modèle féminin de la perfection virginale ». G. DUBY et M. PERROT, *Histoire des femmes en Occident, op. cit.*, IV, p. 189.

⁷⁸⁹ Dans une critique d'art de 1868, à propos de la *Vénus* du sculpteur Émile Thomas dont il fut dit qu'elle avait en même temps les formes d'une maîtresse d'Alcibiade, de François I^{er} et de Louis XV, Zola écrivit qu'on goûterait « un étrange plaisir en prenant pour idole un monstre femelle qui est une incarnation de la trinité du libertinage ». Cette monstruosité de la statue, justement commandée par Napoléon III, résulte certes de l'hybridité de ses formes, mais aussi de l'impudicité qu'elle représente, indépendamment de toute conception religieuse. É. ZOLA, « Causerie », *Mon Salon, O. C.*, III, p. 671.

Pandore, la curieuse par excellence, de par son attrait pour l'inconnu, le frisson du mal qui la fait verser dans l'inceste ; la pure Flore rejoue, par sa vengeance terrible le rôle d'une Minerve ou d'une Diane antique dans *La Bête humaine*⁷⁹⁰ ; les femmes de mineurs, quant à elles, se déchaînent avec la violence des Harpies dans *Germinal*⁷⁹¹.

Certes c'est moins la grille de lecture des personnages qui est ici à l'œuvre que celle de l'auteur lui-même. Cela dit, la richesse de telles représentations est complémentaire des perceptions judéo-chrétiennes. Zola ne se contente pas de restituer ces mythes sous une forme moderne, mais il réinvestit la femme-monstre selon les problématiques propres à sa pensée et à la société dans laquelle il évolue – problématiques touchant aux notions de famille, de fécondité, d'égalité, mais aussi de superstitions, de criminalité et pour tout dire de décadence. En sorte que tous les mythes, quelle que soit leur origine chrétienne ou païenne, transparaissent aisément, ne fût-ce qu'à la lecture de *La Curée* ou de *La Faute de l'abbé Mouret* où « Albine a joué, comme Ève, son rôle d'initiatrice à la faute »⁷⁹².

D'autant que l'univers zolien est avant tout un univers d'hommes, en ce sens qu'il est un monde viril né d'un regard masculin porté sur la société, un monde où règne un idéal de force positive et constructive initié dès les premiers poèmes de l'auteur comme « Le Canal Zola » et trouvant son aboutissement logique dans *Les Quatre Évangiles*. Plus généralement, c'est toute la littérature naturaliste qui nourrit une aversion pour la femme qu'elle montre sans idéalisme. Dès lors, le rôle de cette dernière est le plus souvent d'être adjuvante ou opposante à l'homme. Nombre d'héroïnes zoliennes l'aident dans son œuvre ; beaucoup d'autres s'opposent à lui, et l'on retrouve la dichotomie constitutive de l'image de la femme à son époque. Comme nous l'avons vu en première partie de notre étude à propos de la figure maternelle,

« deux catégories de femmes se détachent de l'œuvre zolienne, comme chez la plupart de ses prédécesseurs : d'un côté l'écrivain donne une représentation de la femme idéalisée et romantique, qui est souvent perçue comme une muse ou une madone. Zola, ici, recherche le modèle de l'idéal féminin ; c'est la femme angélique qui incarne l'innocence et la virginité, la pureté ou encore la

⁷⁹⁰ Son statut est celui d'un personnage « de légende », comme le rappelle P. HAMON, *Le personnel du roman*, *op. cit.*, p. 44.

⁷⁹¹ Toutes ces figures ont pour particularité d'être ambivalentes. On se souvient également que Zola signe, en 1865, ses *Confidences d'une curieuse* du nom de Pandore dont le coffret ne contenait pas que des maux et qui a quitté l'Olympe pour vivre en plein Paris. Conservant les mythes passés à l'état de clichés – futilité, curiosité –, Pandore symbolise ici l'ambiguïté foncière de la femme et l'actualité des figures féminines les plus antiques. É. ZOLA, *Confidences d'une curieuse*, *O. C.*, I, p. 645. Enfin, à toutes ces références, il faudrait rajouter celle du sphinx auquel même la jeune vierge est assimilée tout au long de la carrière de Zola. P. HAMON, *Le personnel du roman*, *op. cit.*, p. 301.

⁷⁹² C. BERTRAND-JENNINGS, *L'éros et la femme*, *op. cit.*, p. 55.

maternité. [...] D'un autre côté, il présente la femme ouvrière, avec un regard posé plus particulièrement sur le corps de la femme et sur sa bestialité ; mais il se penche aussi longuement sur le thème de la prostitution, thème essentiel chez la majorité des écrivains du XIX^e siècle. Il s'agit alors de la femme maléfique qui représente un véritable danger dans le monde des hommes. Elle est toujours la tentatrice, et son corps est perçu comme le seuil de l'enfer »⁷⁹³.

Dans la majeure partie des cas la femme est vue à travers un regard d'homme, simplement voyeur ou carrément visionnaire ; allons même plus loin, dans le cas d'un abbé Mouret ou d'un comte Muffat, ce regard est vierge et la femme en devient un gouffre de perdition. Partant, sa représentation est toujours plus ou moins le fruit de fantasmes masculins car la femme devient l'Autre par excellence, incompréhensible, tout du moins mystérieux dans cette vision mâle du monde⁷⁹⁴ : elle est comme l'écrit Naomi Schor un « continent noir » pour l'homme parce qu'elle est dès l'origine liée à la différenciation sexuelle⁷⁹⁵ et donc se trouve être une menace au moi masculin⁷⁹⁶. Quels sont donc les aspects potentiellement monstrueux de la femme ? Qu'est-ce qui la rend foncièrement suspecte, indépendamment de tout autre critère ? Qu'est-ce qui la fait pécheresse par excellence ? Trois pistes de réflexion se font jour : celle de sa nature fausse, celle des vices concentrés en elle, celle des présages et symboles qu'elle représente.

Quelle que soit la femme dépeinte, il y a d'abord un côté feint en elle, une sorte de *natura duplex* énigmatique, quand elle porte un masque ou joue un rôle à l'instar de nombre de créations féminines et en particulier de Silviane dans *Paris* à propos de laquelle il est mentionné expressément que

« la raison de sa célébrité était précisément cet air étonné et joli, cette infinie pureté de ses yeux bleus, toute cette innocence pudique, quand elle voulait, faisant contraste avec l'abominable fille qu'elle était au fond, de la perversité la plus monstrueuse, avouée, affichée, telle qu'il en pousse dans le terreau des grandes villes » (*P*, p. 65 et 161).

⁷⁹³ G. BELLALOU, *Regards sur la femme*, op. cit., p. 58-59 ; déjà, p. 10-13, « la femme est, au XIX^e siècle, glorifiée en tant que mère, mais redoutée et méprisée en tant que femme ». Par conséquent, « la femme idéale que peint Zola, c'est la mère. La maternité permet de sanctifier la femme et de racheter une sexualité considérée comme maudite ». Voir aussi A. CORBIN, *Les filles de noce*, op. cit., p. 287-288, où est fait le point sur cette idéalisation et dégradation de la femme tout au long du siècle. Il rappelle en outre que l'idéalisation de la femme concerne surtout les œuvres de Zola après *Le Docteur Pascal*.

⁷⁹⁴ G. BELLALOU, *Regards sur la femme*, op. cit., p. 78 ; Georges VIGARELLO, *Histoire de la beauté : le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 2004, p. 162-165 notamment consacrées à « l'obscurité du désir » et au personnage de Nana.

⁷⁹⁵ N. SCHOR, « Le sourire du sphinx. Zola et l'énigme de la féminité », *Romantisme*, n° 13-14, 1976, p. 183-184.

⁷⁹⁶ C. BERTRAND-JENNINGS, *L'éros et la femme*, op. cit., p. 9. On notera que cette dernière remarque se trouve renforcée quand le personnage masculin en question est un prêtre.

Autrement dit,

« un autre accessoire que porte la femme et qui attire le regard, c'est le masque. Il recouvre le visage qu'il doit cacher et transformer. Il peut donc tromper l'interlocuteur qui ne peut découvrir l'identité de celle qui se cache derrière ce masque. La femme représente alors un mystère pour l'homme »⁷⁹⁷.

Ce masque permet en fait de rendre compte de la duplicité de la nature féminine que les auteurs du XIX^e siècle n'ont pu trancher. La femme est-elle ange ou démon ? Se grime-t-elle quand elle aide l'homme ou au contraire quand elle détruit son œuvre ? Vieille accusation de l'Église pour qui en toute femme sommeille un monstre. La dissimulation est en tout cas chez Zola, comme chez d'autres romanciers de son temps, symptomatique du statut ambivalent de sa force tantôt destructrice, tantôt stimulante du génie masculin. Son masque, inscrit dans sa nature, n'est pas forcément volontaire ; mais toujours elle offre de multiples visages, déroutants pour l'homme. Le meilleur exemple en est sans doute le personnage de Nana : outre les multiples rôles qu'elle assume dans la vie comme sur les planches, conformément aux représentations de la courtisane, elle ne plaisante jamais avec la religion et montre une grande dévotion ; pourtant elle joue de ses atouts charnels, elle est un ferment de destruction et ce n'est pas un hasard si on la voit évoluer au théâtre, lieu de damnation et de mensonge par excellence dans la tradition chrétienne. Qu'elle en ait conscience ou non, Nana est l'hypocrite au sens grec du terme ὑποκριτής – celui qui porte un masque, l'acteur. Elle est celle dont on ne voit jamais le vrai visage, dont la nature véritable est insaisissable aux autres personnages. Son entrée en scène montre paradoxalement un vêtement quasi inexistant : la gaze qu'elle porte en effet ne cache rien, mais sert *a priori* à tout dévoiler et à attirer le regard de l'homme, remplissant sa fonction « prédatrice » déjà évoquée (*N*, p. 34-36)⁷⁹⁸. Mais c'est un leurre : sa nudité éclatante, pervertie en quelque sorte par les lieux théâtraux, éblouit et dissimule en réalité le reste de sa nature – notamment ses piètres talents de comédienne – comme le ferait un vêtement. La transparence apparaît comme le masque le plus redoutable de la femme, car

⁷⁹⁷ G. BELLALOU, *Regards sur la femme*, *op. cit.*, p. 11. Cette image du masque peut d'ailleurs se concrétiser. Ainsi le masque que porte Renée lors d'une soirée lui permet de se faire passer pour une autre que Madame Saccard et donc de se voir faire la cour.

⁷⁹⁸ Ce vêtement nous montre qu'une robe, un voile peut dissimuler, mais plus encore suggérer le corps. Ainsi de Renée préfigurant Nana : « [son] vêtement d'Otaïtienne est un voile qui révèle plus qu'il ne cache, car il donne au regard la volonté de voir encore plus, voir ce qui est dessous ou derrière ce vêtement ». *Ibid.*, p. 113.

donnant l'impression de voir la vérité de son être, il fait en sorte que le mâle qui la désire en soit d'autant mieux aveuglé et trompé.

Nana n'est que le modèle poussé à son paroxysme. Thérèse Raquin, elle aussi, est un monstre inquiétant qui ne demande qu'à s'éveiller : « de fait, une fois le monstre de la sexualité féminine réveillé par les soins de l'amant Laurent, les résultats catastrophiques ne se feront pas attendre : “crises fougueuses” de Thérèse et meurtre du mari qu'elle exige de son amant »⁷⁹⁹. De même Flore, la sentimentale, la pure Flore de *La Bête humaine* rejetée par un autre monstre, Jacques :

« Jacques Lantier éprouve en effet pour elle après son forfait “la répulsion terrifiée qu'on a pour les monstres”. Monstrueuse, telle est bien l'image de cette vierge dont le comportement bafoue l'ordre patriarcal du monde. La vierge invaincue apparaît donc comme le mythe même du non-Moi, comme le monstre qui recèle tous les dangers et toutes les menaces »⁸⁰⁰.

Pire encore de ces femmes louches et souvent vieilles qui entourent les jeunes comme Madame Sidonie auprès de Renée, Madame Lerat auprès de Gervaise et de Nana ou encore La Méchain⁸⁰¹ auprès de Madame Caroline. Il en va ainsi jusqu'à des hordes de femmes qui traversent sporadiquement les romans de Zola et sèment la terreur chez les hommes. Florent craint les femmes – les « honnêtes femmes » – qui l'entourent au pavillon de la marée qui le poursuivent en une danse grotesque : « [les Halles] mettaient autour de lui des gorges énormes, des reins monstrueux, des faces rondes » (VP, p. 344) ; ces femmes des différents pavillons commerçants – femmes virilisées dominant des hommes féminisés dans tout le roman – ont justement établi une société presque inversée par la narration⁸⁰². Enfin, on l'a dit, les femmes soumises de mineurs se jettent sur le cadavre de Maigrat telles des furies qui se révoltent et poussent l'horreur jusqu'à l'émasculer.

Cette nature double ou multiple de la femme constitue un terrain instable sur lequel viennent se greffer toutes sortes de vices, notamment sexuels puisque c'est l'altérité générique qui fait sa monstruosité. On en a déjà évoqués plusieurs à propos du saphisme, de l'adultère, de la voracité féminine. Il est inutile de les reprendre tous. On se concentrera davantage sur le désir masculin puisque c'est un regard d'homme qui est posé sur la femme et que ce regard participe pleinement d'une représentation monstrueuse de cette dernière. C'est le désir qui

⁷⁹⁹ On notera d'ailleurs que l'enfant mort-né de Thérèse renoue avec la vieille tradition voulant qu'un monstre représente un péché. C. BERTRAND-JENNINGS, *L'éros et la femme*, op. cit., p. 18 et 38.

⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 39.

⁸⁰¹ On notera le nom heureux de ces deux dernières femmes.

⁸⁰² M. SCARPA, *Le carnaval des Halles*, op. cit., p. 203-209.

damne l'homme. Il y a une véritable fascination en lui pour le corps féminin qu'il découvre en même temps qu'il ressent une crainte mêlée de répulsion – celle-là même de la proie qui se sait tomber aux mains de son prédateur⁸⁰³. La femme use de ses charmes pour manipuler les hommes, et ses atours n'y contribuent pas peu tant il est vrai que « la beauté, dans une époque décadente, n'est plus saine et plantureuse, mais étrange, menaçante et vénéneuse »⁸⁰⁴. Zola lui-même le reconnaît dans une correspondance tardive à propos de l'odeur féminine :

« les parfums artificiels sont certainement, comme la parure, une œuvre de tentation de la femelle sur le mâle. Cela peut aller, de part et d'autre, jusqu'à l'exagération morbide. La perversité, la monstruosité sont au bout.

Je crois, en effet, que la femme se parfume plus que l'homme, de même qu'elle se pare davantage ; et il paraît prouvé aussi qu'à mesure que l'intelligence s'élève, le raffinement augmente et tourne à la perversité. Si l'odorat a ses monstres, je crois pourtant qu'ils peuvent se produire dans toutes les classes »⁸⁰⁵.

On retrouve là l'odeur de Nana qui gâte le monde (*N*, p. 136). La femme désirable est présentée comme un risque de damnation, de péché de luxure qui peut mener très loin – surtout quand cette femme a des facultés intellectuelles abouties et pernicieuses.

Mais pour faire d'elle un monstre religieux, il faut plus précisément deux éléments : le regard mâle posé sur son corps qui fait naître le désir et le jugement d'une tierce personne – en rapport avec l'Église – qui décrète la réprobation. Intéressons-nous ici à *La Faute de l'abbé Mouret*. Peu après la rencontre d'Albine et de Serge – ce même Serge effrayé au séminaire par la lecture du *De rebus venereis* –, la jeune femme s'approche du presbytère des Artaud :

« "C'est cette fille du Paradou !" », s'écria l'abbé, se souvenant brusquement.

La Teuse s'était approchée de la fenêtre.

"C'est vrai, dit-elle. J'aurais dû la reconnaître à sa voix de cigale... Ah ! la bohémienne ! Tenez, elle est restée là-bas, à nous espionner."

L'abbé Mouret s'avança. Il crut voir, en effet, derrière un genévrier, la jupe orange d'Albine. Mais frère Archangias se haussa violemment derrière lui, allongeant le poing, branlant sa tête rude, tonnait :

"Que le diable te prenne, fille de bandit ! Je te traînerai par les cheveux autour de l'église, si je t'attrape à venir jeter ici tes maléfices !"

⁸⁰³ *Ibid.*, p. 78.

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 309.

⁸⁰⁵ É. ZOLA, « Lettre du 22 janvier 1897 à Étienne Tardif », *Correspondance, O. C.*, XVII, p. 495.

Un éclat de rire, frais comme une haleine de la nuit, monta du sentier. Puis, il y eut une course légère, un murmure de robe coulant sur l'herbe, pareil à un frôlement de couleuvre. L'abbé Mouret, debout devant la fenêtre, suivait au loin une tache blonde glissant entre les bois de pins, ainsi qu'un reflet de lune. Les souffles qui lui arrivaient de la campagne avaient ce puissant parfum de verdure, cette odeur de fleurs sauvages qu'Albine secouait de ses bras nus, de sa taille libre, de ses cheveux dénoués.

«Une damnée, une fille de perdition !» gronda sourdement frère Archangias, en se remettant à table. » (*FM*, p. 58)

Reprenons la place de chaque personnage, représentative de leurs liens : tandis qu'Albine s'éloigne dans la campagne environnante, Serge, debout et immobile, la suit d'un regard absorbé, Archangias lui fait contrepoint en se rasant à table et en s'entêtant dans son jugement haineux. L'un et l'autre s'opposent dans leur observation de la femme. Ce sont les prémices d'un désir amoureux qui nous sont ici présentés à travers le rire frais d'Albine, son odeur – encore ! – de fleurs sauvages, ses bras nus, sa taille libre et ses cheveux dénoués remarqués par Serge. *A contrario*, pour La Teuse et Archangias, Albine est d'emblée monstrueuse. Dans un passage saturé d'intertexte religieux, elle est, comme autrefois, assimilée à la bohémienne traditionnellement suspecte de connivence avec le diable, à la sorcière détenant de secrets maléfiques, au reptile représentatif du mal⁸⁰⁶. Bien évidemment la seule étude de l'étymologie des noms d'Albine et d'Archangias montre que Zola ne partage pas cette vision, mais il est intéressant de voir qu'il associe, avant même l'entrée dans le Paradou, la séduction physique à la déchéance morale. Au moment même où apparaît l'esquisse d'un désir, la réprobation est d'ores et déjà là.

La suite, bien plus tard, après leur aventure dans le Paradou, viendra le confirmer. Archangias tancera :

« vous avez désobéi à Dieu, vous avez tué votre paix. Toujours la tentation vous mordra de sa dent de flamme, et désormais vous n'aurez plus votre ignorance pour la combattre... C'est cette gueuse qui vous a tenté, n'est-ce pas ? Ne voyez-vous pas la queue du serpent se tordre parmi les mèches de ses cheveux ? Elle a des épaules dont la vue seule donne un vomissement... Lâchez-là, ne la touchez plus, car elle est le commencement de l'enfer... » (*Ibid.*, p. 149)

Plus généralement, nombre de femmes zoliennes, sublimes, ont un corps démoniaque dont les détails physiques aux résonnances religieuses sont habilement distillés par le descripteur.

⁸⁰⁶ Il s'agit ici de la couleuvre ; avec Nana, c'est encore le serpent qui est convoqué ; Geneviève, elle, songe au crapaud quand elle regarde Madeleine Féral (*MF*, p. 275).

C'est notamment la fonction de la toison fauve de Nana dont la pilosité est souvent soulignée, ainsi que des cheveux roux de Madeleine Féral relayés par la flaque de sang qui entoure sa tête après sa mort. Autant de traits qui participent de ce mélange captivant et inquiétant à la fois de la beauté féminine⁸⁰⁷. Chaque fois la rousseur démoniaque est associée, y compris dans un contexte profane, au pouvoir de la femme sur l'homme qu'elle fait douter. Même le fidèle Mathieu Froment est en passe de succomber ainsi à Sérafine, nouvelle Médée, et les teintes enflammées de sa chevelure n'y sont pas pour rien :

« une soudaine folie, un désir fou de cette femme l'emportait. Sa chair brûlait, à l'idée de connaître ses fraudes diaboliques, d'avoir les membres rompus dans la stérilité de ses étreintes. Elle se dressait comme une magicienne atroce et magnifique, qui savait des secrets de jouissance exaspérée, versant aux hommes la démence de sa toison rousse, de son grand corps roux, dont l'odeur seule le conquérait » (*F*, p. 60).

Muffat, Guillaume, Mathieu, Serge, tous n'ont plus d'autre choix que de verser à la démence.

Dans ces conditions, il n'est pas étonnant de voir la figure suprême de telles coupables prendre une dimension mythique⁸⁰⁸. La vieille servante Geneviève dans *Madeleine Féral* traite ainsi, et ce à plusieurs reprises, le personnage éponyme du roman en véritable suppôt de Satan, lui attribuant même le surnom de Lubrica, « le monstre aux seins larges, aux bras tentateurs, l'infâme courtisane cachant un tas de boue infecte sous le satin de sa peau nacrée et voluptueuse » (*MF*, p. 289)⁸⁰⁹. Dans *La Légende dorée*, « Satan, qui rôde, revêt toutes les formes, se déguise en femme, va jusqu'à prendre la ressemblance des saints » (*Re*, p. 587). Après qu'on a vu ce que Nana doit à Mélusine, le très catholique Muffat lui-même ne songe-t-il pas en la regardant « à son ancienne horreur de la femme, au monstre de l'Écriture, lubrique, sentant le fauve » (*N*, p. 136)⁸¹⁰ ?

⁸⁰⁷ Le roux, couleur du démon, prédomine dans la chevelure de ces deux personnages. « Les personnages maléfiques, Roubaud le meurtrier (Roux + baud) ou Nana la "mangeuse" et "l'empoisonneuse" de société sont marqués d'un signe conventionnellement et assez universellement négatif, la couleur rousse de la barbe ou des cheveux », rappelle P. HAMON dans *Le personnel du roman*, *op. cit.*, p. 180.

⁸⁰⁸ J. BORIE, *Zola et les mythes*, *op. cit.*, p. 72.

⁸⁰⁹ Il est d'ailleurs intéressant de constater que cette épithète de Lubrica provient d'une gravure de saint Antoine, saint Antoine lui-même tenté par un cortège féminin. D'où vient cette Lubrica ? S'agit-il d'une source directe ou d'une invention ? Notons que la tentation de Saint Antoine, thème à la mode, a entre autres inspiré Flaubert chez qui la femme apparaît sous les traits de la reine de Saba et Cézanne qui en peint une toile à peu près vers la même époque où Zola écrit *Madeleine Féral* et que Zola possédera chez lui à Médan. Zola fit un compte-rendu de l'œuvre de Flaubert qu'il qualifia d'exquise et d'effroyable. É. ZOLA, [« Publication de *La Tentation de Saint-Antoine* de Gustave Flaubert »], *Lettres de Paris*, O. C., VI, P. 570-571 ; J. SEZNEC, « Saint Antoine et les monstres », *art. cit.*, p. 195-222.

⁸¹⁰ Déjà quand Nana apparaît nue sur scène, p. 34, dévoilant ses poils d'or, il monte un rut d'elle, rut qui a à voir avec la bête en folie.

Arrêtons-nous justement sur ce personnage de Nana riche en symboles. On l'a vu à maintes reprises, la fille de Gervaise concentre en elle nombre de monstruosités. La liste est longue de ses perversités établies par Chantal Bertrand Jennings⁸¹¹ : diabolique dans sa possession des hommes⁸¹², narcissique⁸¹³, lesbienne, bestiale et décrite à coups d'images animales⁸¹⁴, sadique, masochiste⁸¹⁵, criminelle quand elle cause le suicide de Georges Hugon (*N*, p. 250-251 et 265), nécrophile dans ses rapports avec le sénile marquis de Chouard qui met « un coin de charnier » dans son lit (*Ibid.*, p. 262)⁸¹⁶, elle corrompt la société à l'instar de Zizi contraint de porter des vêtements de femme en attendant que les siens sèchent (*Ibid.*, p. 112-113). Plus que jamais avec Nana, la prostituée est corruptrice qui se nourrit du fumier de la société et précipite tout ce qu'elle touche, même le plus vertueux. Elle est la moderne Circé qui change les hommes en porcs. De là on comprend aisément son aspect physique démoniaque, ses poils blonds, sa toison fauve, son appellation de mouche d'or.

« Nana était toute velue, un duvet de rousse faisait de son corps un velours ; tandis que, dans sa croupe et ses cuisses de cavale, dans les renflements charnus creusés de plis profonds, qui donnaient au sexe le voile troublant de leur ombre, il y avait de la bête. C'était la bête d'or, inconsciente comme une force, et dont l'odeur seule gâtait le monde. » (*Ibid.*, p. 136)

Elle est la Bête par excellence parce qu'elle représente à la fois la somme des péchés humains et, comme on le reverra, l'annonce de la catastrophe à venir. Avec elle se rejoue, mais dans le monde moderne, la divination religieuse du monstre.

Mais surtout, ce qui achève de faire de Nana l'exemple même du monstre religieux, c'est qu'avec elle, la femme remplace la divinité ou plutôt elle est une nouvelle divinité, d'un culte uniquement masculin – quoiqu'ayant quelques adeptes féminines –, une nouvelle idole

⁸¹¹ C. BERTRAND-JENNINGS, *L'éros et la femme*, *op. cit.*, p. 60.

⁸¹² *Ibid.*, p. 66.

⁸¹³ Le narcissisme reprend le thème du double dont on a vu qu'il avait rapport au monstre. La duplicité de Nana est symbolisée par le reflet du miroir où elle se mire. La beauté séduit, crée le double dont on tombe amoureux ; elle dissimule le monstre ou plutôt, dans le cas de Nana, elle est son essence même.

⁸¹⁴ Ainsi est-elle comparée à une mouche, à une perruche, à une couleuvre, à une oie, à une nuée de sauterelles, etc. sans oublier la fameuse pouliche qui porte son nom et qui se confond avec elle dans l'épisode du champ de courses (*N*, p. 220-225). Si l'image de la mouche – comme celle de la sauterelle – développée par l'article de Fauchery fait d'elle un suppôt du diable, il est intéressant de remarquer que c'est un profane qui lance cette représentation à connotation autant religieuse que civile, signe du succès des conceptions de l'Église dans la société du Second Empire. L'image de l'oie, quant à elle, insiste encore sur la dimension charnelle : Nana, « ce monstre nu, stupide, cuisant comme une oie » (*Ibid.*, p. 140) est comme une nourriture appétissante dont les hommes veulent se repaître.

⁸¹⁵ Ainsi de sa relation avec Muffat à qui elle donne des coups de pieds dans le derrière et, autrement, avec Fontan qui la bat, mais qu'elle aime quand même.

⁸¹⁶ En accord avec l'image de la mouche d'or, initiée par Fauchery, qui « prenait la mort sur les charognes tolérées le long des chemins » (*N*, p. 135).

comme l'était déjà Lubrica dans *Madeleine Férat*. Là est sa véritable dimension mythique. Nana est « centrale, comme l'idole au pied de laquelle se vautrent tous les hommes, pour des motifs et avec des tempéraments différents »⁸¹⁷, et Brunetière d'établir le lien avec sa monstruosité en mettant en avant son symbolisme vulgaire et sa bâtardise esthétique : « M. Zola [...] a fait de sa triste héroïne je ne sais quel monstre géant "à la croupe gonflée de vices", une énorme Vénus populaire, aussi lourdement bête que grossièrement impudique, une espèce d'idole indoue qui n'a seulement qu'à laisser tomber ses voiles pour faire tomber en arrêt les vieillards et les collégiens »⁸¹⁸. Muffat entre dans son intimité comme en une chapelle. La cocotte approfondit la dévotion catholique du comte : parce que Muffat, au regard vierge avant de la connaître, ignorait tout de la femme dans son amour exclusif de Dieu, le pouvoir de la courtisane s'impose d'autant plus rapidement et efficacement que la voie est tracée. « Il n'y a que le cul et la religion », écrivait Zola dans son ébauche du roman⁸¹⁹.

De fait, c'est la même ivresse, ce sont les mêmes spasmes, mais aussi les mêmes tourments qui sont à l'œuvre. Mais parce qu'elle est marquée par la voracité, parce qu'elle est un puits sans fond de perdition, elle finit aussi logiquement par se substituer à Dieu. Nana est la grande déperditrice, le gouffre délicieux et vide où l'on s'abîme, le beau piège à néant. En cela, elle est démoniaque ; « pleine de vices, elle est tentatrice, et surtout destructrice. Fille dévoyée, qui tient de la bête, elle contamine tous ceux qui l'approchent »⁸²⁰. Une fois qu'on a posé les yeux sur elle, il est trop tard pour s'en défaire ; elle habite celui qu'elle vient d'éblouir, le ronger de l'intérieur, fait de lui un être double : « Muffat regardait toujours, obsédé, possédé, au point qu'ayant fermé les paupières, pour ne plus voir, l'animal reparut au fond des ténèbres, grandi, terrible, exagérant sa posture. Maintenant, il serait là, devant ses yeux, dans sa chair, à jamais » (*Ibid.*, p. 136). Nana est démoniaque, car comme le démon elle prétend abuser l'homme dans sa chair la plus intime pour remplacer Dieu. Nana, « c'est la perdition, c'est le diable, résume Zola ; pourquoi n'attirerait-elle pas un catholique, tout frémissant de la crainte de Dieu ? »⁸²¹ Partant, le seul remède pour le chambellan de l'impératrice, est de revenir à Dieu sur les conseils du très charitable Venot⁸²².

⁸¹⁷ É. ZOLA, *Dossier préparatoire de Nana*, op. cit., f°208. Sur le rapport entre religion et prostitution, S. GUERMÈS, *La religion de Zola*, op. cit., p. 171-177.

⁸¹⁸ Ferdinand BRUNETIÈRE, *Le Roman naturaliste*, Paris, Calmann-Lévy, 1883, p. 130-131.

⁸¹⁹ É. ZOLA, *Dossier préparatoire de Nana*, op. cit., f°208.

⁸²⁰ G. BELLALOU, *Regards sur la femme*, op. cit., p. 99.

⁸²¹ É. ZOLA, *Dossier préparatoire de Nana*, op. cit., f° 226.

⁸²² Ces considérations sont empruntées à Éléonore REVERZY, « Présentation de Nana », *Vox poetica*, 2009 [en ligne]. URL : <http://www.vox-poetica.com/sflgc/concours/nana.html>. Consulté le 1^{er} juillet 2014.

Cependant on nuancera ce propos en rappelant que le thème est somme toute traité par l'auteur sur un ton débonnaire⁸²³ : la courtisane corrompt, détruit, mais reste une cervelle d'oiseau.

« Nana n'a pas sa place dans la galerie des "Belles dames sans merci". Sa personnalité est sans mystère, sans grand charme, et sans prestige, le comble du banal, de l'ordinaire, de l'explicable : tout le mystère est concentré dans l'organe »⁸²⁴.

Elle-même d'ailleurs est indifférente à savoir si c'est elle que vise Fauchery par sa chronique de *La Mouche d'or* (*Ibid.*, p. 135). Autrement dit, il y a plus monstrueux encore. De fait, Nana n'est qu'une première étape ; la femme va pouvoir gagner en monstruosité dans les œuvres ultérieures de Zola, sans qu'il s'agisse là encore de romans à sujet ou intertexte religieux. En effet, Nana n'est qu'une gamine qui n'a pas conscience de la portée de ses actes et qui n'en a que faire après tout, à la différence de Sérafine dans *Fécondité* à propos de laquelle Chantal Bertrand-Jennings écrit que « castratrice, mangeuse d'hommes, sorcière, [elle] est bien la nouvelle femme fatale née des cendres de Nana dont elle emprunte jusqu'à la rousseur diabolique »⁸²⁵, ou de Fernande dans *Travail* qui pourrit tout ce qu'elle touche avec « une âpreté de louve » et, dans son appétit permanent de sensations nouvelles, en conçoit même de la jouissance à être violée dans un accouplement infernal par l'immonde ouvrier Ragu. Plus que Nana, plus que Sérafine qu'une opération ratée prive de plaisir, Fernande est un monstre jamais repu, le monstre féminin par excellence, qui ne peut disparaître que dans l'incendie de sa maison.

« Seul le feu purificateur pouvait avoir raison de ce monstre lubrique qui menaçait l'ordre de sa société. Et sa destruction par le feu, qui précède les chapitres messianiques [de *Travail*] sur la prospérité utopique de la cité, figure l'ultime conjuration des démons, effectuée à l'aube de l'ère nouvelle »⁸²⁶.

⁸²³ Zola écrit par exemple à propos de sa liaison avec Muffat que « ce ne fut pas cruauté chez elle, car elle demeurait bonne fille » (*N*, p. 261). Souvent d'ailleurs, derrière des femmes vulgaires telles que Louise Méhudin, Gervaise Lantier ou Nana, se cache un bon fond.

⁸²⁴ J. BORIE, *Zola et les mythes*, *op. cit.*, p. 49 et 50 : « le sexe de Nana est une gueule de fauve à rouge crinière ».

⁸²⁵ C. BERTRAND-JENNINGS, *L'éros et la femme*, *op. cit.*, p. 101.

⁸²⁶ *Ibid.*, p. 121.

2) *Le juif, monstruosité et antisémitisme des personnages zoliens.*

La femme ne constitue pas la seule catégorie de population qui fascine autant qu'elle suscite de méfiance religieuse. Pour d'autres raisons, et avec des conséquences totalement différentes, on peut aussi citer le juif. Ce n'est plus l'altérité générique ni la sexualité qui en fait la monstruosité, mais la différence de religion et les présupposés de physique, de mœurs et d'ambition qu'on lui accole. Pour éclairer cette monstruosité prétendue des personnages juifs, il convient de s'appuyer sur des textes essentiels tels que *L'Argent*, *Vérité*, mais aussi l'article « Pour les juifs » qui parut dans le *Figaro* du 16 mai 1896 et constitue une sorte de prélude à « J'accuse ». On s'intéressera également à tous les romans où, quoique la question ne soit pas spécifiquement évoquée, apparaissent des personnages juifs. On peut facilement énumérer ces derniers : le député Kahn, fils d'un banquier de Bordeaux, dans *Son Excellence Eugène Rougon*, les frères Bernheim, propriétaires d'une cristallerie, et la domestique Rachel dans *Pot-Bouille*, le banquier Hartmann dans *Au Bonheur des dames*, le modèle Judith Vaquez dans *L'Œuvre*, Steiner dans *Nana* et le procureur Lehmann de *Paris* viennent ainsi grossir la cohorte des Gundermann, Busch, Jacoby, Sabatani, Nathansohn, Kolb, Simon, David apparaissant dans *L'Argent* et *Vérité*⁸²⁷. Enfin, on mentionnera les juifs convertis au catholicisme comme Ève Duvillard, née Steinberger, dans *Paris* ou le baron Nathan dans le dernier roman de Zola qui posent plus que jamais à propos du monstre la question de l'ipséité et de l'altérité.

Sans prétendre ici retracer l'histoire de l'antisémitisme, rappelons qu'il y a une double origine à la perception du juif comme monstre. Du fait d'une longue tradition catholique sous-jacente dans la société française, l'antisémitisme plonge ses racines dans un terreau chrétien où l'on ne pardonne pas leur crime aux bourreaux du Christ. Comme pour la misogynie précédemment étudiée, la société entière est imprégnée de ce souvenir même si elle n'en a pas clairement conscience et qu'elle se libère de plus en plus des conceptions cléricales les plus strictes⁸²⁸. Par ailleurs, du fait d'une condamnation de l'usure, il y a aussi dans

⁸²⁷ Quoique leur présence soit secondaire dans ces romans, tous ces personnages véhiculent déjà certaines représentations antijuives courantes à l'époque. Il serait véritablement excessif de parler ici d'antisémitisme ; Zola obéit plutôt à un modèle littéraire réservant au juif des rôles et des portraits bien définis. « Si, donc, dans les romans de la première grande série de Zola, on rencontre des personnages juifs, c'est moins en qualité de types ethniques qu'ils sont étudiés que pour l'élément pittoresque, la note artiste qu'ils peuvent apporter à titre individuel dans l'ensemble du récit. » Maurice LE BLOND, « Les personnages juifs dans l'œuvre d'Émile Zola », *La revue juive de Genève*, n°37, 1936, p. 305.

⁸²⁸ Sur cet antisémitisme chrétien au XIX^e siècle, M. WINOCK, *Édouard Drumont et C^{ie}. Antisémitisme et fascisme en France*, Paris, Seuil, coll. « XX^e siècle », 1982, p. 40-44. Des personnages comme Nana ou Saccard prouvent que l'antijudaïsme chrétien est alors dilué dans la société car, même s'ils sont conditionnés, l'une par

l'antisémitisme à l'époque de Zola un versant économique non négligeable et peut-être même plus important, tout du moins récurrent. Parallèlement et parfois indépendamment de la condamnation religieuse, dès le Moyen Âge, le juif est celui qui s'emploie au prêt d'argent dont il tire de substantiels intérêts ; il s'occupe d'orfèvrerie, de joaillerie ; partant, il est celui qui ne vit que par et pour son argent, qu'il gagne de la manière la plus louche et en acquiert un pouvoir aussi mystérieux qu'inquiétant. Là sont les deux sources de l'antisémitisme moderne qu'on retrouve dans *L'Argent* et *Vérité*⁸²⁹.

Aussi constate-t-on que l'antisémitisme en cette fin du XIX^e siècle participe de représentations ancestrales que le monde moderne réactive et adapte. La société que peint Zola reste en effet attachée aux dogmes, aux croyances et aux fantasmes religieux ; mais elle est aussi celle des fortunes actuelles, des millions amassés en quelques années, de la curée à la portée de tout un chacun du moment qu'il a beaucoup d'audace et peu de scrupules. Autrement dit, l'antisémitisme dans l'œuvre de Zola a ceci de particulier qu'il place des fantasmes archaïques dans le monde contemporain : on soulignera dès à présent, pour y revenir plus tard, le rôle novateur de la presse dans cette entreprise. Comme pour la femme, le monstre juif dépasse ainsi le seul cadre religieux, de l'accusation de déicide et de démonisme à celle de la fortune volée et du pouvoir temporel occulte s'étendant sur la terre entière.

Subséquent, plusieurs rôles littéraires sont traditionnellement réservés aux juives et aux juifs. Le personnage masculin fera profession de banquier ou d'usurier et incarnera souvent le traître d'une histoire ; le personnage féminin s'illustrera comme une créature mystérieuse, séductrice dont les attraits sont à la limite du maléfice⁸³⁰. Nul doute que ce sont ces modèles-là dont Zola dispose au moment où il compose ses romans.

son activité de courtisane, l'autre par son cercle de connaissances catholiques, ils n'appartiennent pas à des milieux antisémites.

⁸²⁹ Sur cet antisémitisme « économique », *ibid.*, p. 44-48. L'historien attire l'attention, p. 46, sur le fait qu'il y a eu dès cette époque un antisémitisme de gauche illustré par l'œuvre d'Alphonse Toussenel, *Les Juifs, rois de l'époque*. On verra aussi que l'argument du complot économique juif a été avancé par Bontoux après le krach de l'Union générale.

⁸³⁰ A. PAGÈS, « Émile Zola contre l'antisémitisme : réflexions sur la question juive », *Les intellectuels face à l'Affaire Dreyfus alors et aujourd'hui : perception et impact de l'Affaire en France et à l'étranger (actes du colloque de l'Université Bar-Ilan, Israël, 13-15 décembre 1994)*, dir. Roselyne Koren et Dan Michman, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 64. On renverra aussi à un autre article similaire d'A. PAGÈS, « Zola face à l'antisémitisme. De la "question juive" à la question de l'argent », *CN*, 2004, n°78, p. 108. À propos d'Esther, Balzac écrivait que « les Juifs, quoique si souvent dégradés par leur contact avec les autres peuples, offrent parmi leurs nombreuses tribus des filons où s'est conservé le type sublime des beautés asiatiques. Quand ils ne sont pas d'une laideur repoussante, ils présentent le magnifique caractère des figures arméniennes ». H. DE BALZAC, *Splendeurs et misères des courtisanes*, *op. cit.*, p. 463. L'exemple de Rachel, la domestique de Berthe Vabre, est éclairant sur la juive mystérieuse et insaisissable. « D'un visage dur, au grand nez, aux cheveux très noirs » (*PB*, p. 169), silencieuse, elle feint la soumission, favorise les amours adultères de sa patronne et prend possession de la maison. Faute d'être récompensée, elle dit tout au mari et provoque le renvoi de sa femme, devenant à son tour la maîtresse du logis. Finalement, chassée après la réconciliation des époux, elle se venge de ses maîtres par un flot d'injures où elle exhale son dégoût des turpitudes bourgeoises. On rappellera enfin que

Autant que pour la femme jouant le péché d'Ève, le physique des personnages juifs joue pleinement dans leur monstruosification⁸³¹. Il y a, à l'époque de Zola, une « dimension esthétique » de l'antisémitisme qui s'illustre dans les caricatures dessinées comme dans les descriptions écrites. L'iconographie est haute en couleur. Mais à la différence de la femme pour laquelle on mettait en avant sa beauté implacable et cruelle devant laquelle l'homme ne pouvait rien, c'est davantage la laideur grotesque qui caractérise le juif : Satan, loin de se cacher derrière la grâce et de susciter un désir trompeur, habite cette fois un être difforme, hideux et immédiatement identifiable. Reprenant ce que l'on a dit de la physiognomonie comme tentative de lecture du monstre dissimulé parmi nous, annonçant ce que l'on verra des caricatures animalisant Zola lui-même, le portrait juif passe ici par une zoomorphisation dans la bouche des personnages comme dans la narration. On l'a vu, la description en régime naturaliste use souvent de l'animalisation des personnages, l'activité motivant le physique, et il n'est pas rare de voir tel ou tel apparenté à un prédateur, un insecte ou à une proie. Mais il est notable que, dans le cas des personnages juifs, le lien est expressément établi entre la religion et le physique. Non seulement ce sont toujours les mêmes animaux qui sont convoqués pour établir la description, mais aussi ils correspondent parfaitement à ceux dont les feuilles antisémites les affublaient ailleurs couramment.

Quels animaux permettent de créer le monstre ? Ce sont des bêtes jugées viles – charognards, rapaces ou sanguinaires – à qui la tradition refuse toute noblesse. À la différence de la femme, ce n'est plus le serpent qu'on croit reconnaître sous les traits du juif, mais le chacal, la chouette, la chauve-souris vampire. La description rejoint là les stéréotypes physiques à l'œuvre depuis le Moyen Âge et la Renaissance. Ce sont des oiseaux de proie : ainsi Kolb est décrit comme « un homme petit, très brun, dont le nez en bec d'aigle, sortant d'une grande barbe, décelait l'origine juive » (*Ar*, p. 328) ; devant la bourse, « il y avait là, en un groupe tumultueux, toute une juiverie malpropre, de grasses faces luisantes, des profils desséchés d'oiseaux voraces, une extraordinaire réunion de nez typiques, rapprochés les uns des autres, ainsi que sur une proie, s'acharnant au milieu de cris gutturaux, et comme près de

l'homme juif aussi a un rapport prononcé à la sexualité : la plupart comme Steiner s'entichent d'une femme, quelques-uns au contraire comme Sabatani attirent l'attention de la gent féminine. Mouret, quant à lui, séduit Hartman en lui exposant sa stratégie d'« exploitation de la femme » : « sous la grâce même de sa galanterie, Mouret laissait ainsi passer la brutalité d'un juif vendant de la femme à la livre » (*BD*, p. 333).

⁸³¹ Pour toutes les remarques suivantes, on renverra de manière générale à l'article de Claudine SAGAERT, « L'utilisation des préjugés esthétiques comme redoutable outil de stigmatisation du juif. La question de l'apparence dans les écrits antisémites du XIX^e siècle à la première moitié du XX^e siècle », *Revue d'anthropologie des connaissances*, 2013-2014, vol. 7, n°4, p. 971-992.

se dévorer entre eux » (*Ibid.*, p. 271)⁸³². Ce sont des bêtes assoiffées de sang : des araignées qui s'engraissent des proies qu'elles prennent dans leur toile (*Ibid.*, p. 316) ; des parasites de la teigne et de la gale (*Ibid.*, p. 377) ; Busch, pris isolément, a le flair d'une hyène, trie ce qu'il y a « à mordre » dans les papiers qu'il collecte (*Ibid.*, p. 279). Dans tous les cas, il s'agit d'animaux en contact avec la souillure, quelle qu'elle soit.

Outre cette animalisation, d'autres facteurs physiques contribuent à rendre le juif monstrueux. Conformément à tous les clichés, il se distingue par son nez et ses yeux chafouins. « La vue seule de leur nez me jette hors de moi »⁸³³, arguent les gens dans la vie de tous les jours comme dans les romans. Si pour Kahn, dans *Son Excellence Eugène Rougon*, le nez fait seulement office de pittoresque⁸³⁴, dans *L'Argent* il permet de développer le thème du monstrueux. On a entraperçu les « nez typiques » réunis devant la Bourse et associés à l'animalisation des juifs ; Gundermann est précisément, dès son apparition, un homme « au nez épais, aux yeux ronds, à fleur de tête » (*Ar*, p. 270). Le juif est aussi très corpulent ; il devient un monstre de graisse, symbole de son enrichissement nauséux. Si Steiner est un « sale juif » dans la bouche de Nana, l'accusation est associée au fait qu'il soit gros – ce pour quoi elle prend un plus grand plaisir encore à le « nettoyer » (*N*, p. 257). Hartmann, même si, à l'instar de Kahn, son physique n'est pas monstrueux, a quand même une face épaisse caractéristique (*BD*, p. 329). Dans *L'Argent*, si Nathansohn, du petit blond qu'il était, devient un gros monsieur (*Ar*, p. 458), une telle mention caractérise autant sa réussite qu'un embonpoint typiquement juif à venir. Le fortuné Gundermann, de fait, a un ventre déjà fort, tous les juifs de la Bourse ont « de grasses faces luisantes » (*Ibid.*, p. 271).

Tous ces détails qui pourraient ne pas caractériser les corps monstrueux s'accumulent pourtant et, conformément aux représentations alors en vigueur, joignent l'horreur physique à la laideur morale. On s'explique pourquoi Zola, dans « Pour les juifs », rapporte que même des amis à lui ressentent un frémissement à serrer une main juive⁸³⁵. Mais surtout ce qui rend la laideur monstrueuse, c'est qu'elle est immédiatement reconnaissable par une sorte d'évidence de l'étrangeté ; elle permet d'identifier celui qui est prétendument autre et de

⁸³² Si cette qualification s'étend à tout un groupe, elle s'étend aussi à ceux qui les côtoient et exercent une même profession : ainsi de la Méchain présentée comme « le corbeau qui suivait les armées en marche, [...] attendant les cadavres, même aux heures prospères des émissions triomphantes ». Son physique, quoique non juif, est justement présenté comme monstrueux lui aussi (*Ar*, p. 272).

⁸³³ É. ZOLA, « Pour les juifs », *Nouvelle Campagne, O. C.*, XVII, p. 427.

⁸³⁴ Son « grand nez bien fait trahissait une origine juive » (*SER*, p. 227). Le physique de Kahn n'est jamais présenté comme monstrueux dans tout le roman ; on le comprend dès sa première apparition puisque son nez, s'il est grand et typiquement juif, n'en demeure pas moins bien proportionné. Preuve d'une position neutre de Zola à l'origine. A. PAGÈS, « Émile Zola contre l'antisémitisme : réflexions sur la question juive », p. 65.

⁸³⁵ É. ZOLA, « Pour les juifs », *Nouvelle Campagne, O. C.*, XVII, p. 427.

l'exclure de la communauté des gens normaux parce qu'il finit par en devenir l'exact contraire. La répugnance vis-à-vis du juif ne fonctionne qu'en contraste avec ceux qui ne partagent pas la même confession : c'est très net dans *L'Argent* où le physique des uns s'oppose à celui des autres.

Le juif est foncièrement autre si bien qu'il a tissé des liens avec le monde obscur auquel les honnêtes gens n'ont pas accès : celui du mal initié par le diable. Comme pour la femme à la beauté maléfique, le roman atteste de la persistance de représentations séculaires remontant au Moyen Âge et à la Renaissance qui s'illustrent dans les haines ancestrales de Nana (*N*, p. 257) ou de Saccard (*Ar*, p. 315). De là à verser dans un ésotérisme primaire il n'y a qu'un pas. Ainsi dans *L'Argent* le juif appartient depuis toujours à une nation d'apatrides « n'obéissant qu'à son Dieu de vol, de sang et de colère » (*Ibid.*, p. 316) ; ainsi dans *Vérité* voit-on en Simon « le juif maudit, le tueur de petits enfants, qui avait besoin pour ses maléfices de leur sang vierge, encore sanctifié par l'hostie » (*V*, p. 61) parce que « les juifs, comme au Moyen Âge, servaient de prétexte à réchauffer les croyances tièdes, monstrueuse exploitation d'une haine ancestrale, semence atroce de guerre civile » (*Ibid.*, p. 143). Comme autrefois, c'est là le fait d'une foule avide de sensations et dénuée de toute réflexion : « c'était la légende désormais indestructible, volant de bouche en bouche, affolant la cohue grondante et menaçante » (*V*, p. 61) et Pélagie, la domestique de Marc représentative des petites gens, s'en donne à cœur joie :

« voyez-vous, monsieur, quand on a affaire à un juif, on peut s'attendre à tout. Le laitier me le disait à l'instant : ces gens-là, ça n'a ni famille ni patrie, ça n'a de commerce qu'avec le démon, et ça pille, et ça tue pour rien, pour le plaisir de faire le mal... Alors, vous aurez beau dire, vous n'empêcherez pas le monde de croire que ce juif a eu besoin de la vie d'un enfant, pour quelque sale besogne avec le diable, et qu'il aura sournoisement attendu la première communion de son neveu, afin de le souiller et de l'égorger, encore tout blanc et tout parfumé de l'hostie » (*Ibid.*, p. 44).

De telles accusations, tout archaïques qu'elles sont, n'en demeurent pas moins primordiales pour comprendre la monstruosité fantasmée du juif. Elles reposent sur un goût de l'occulte, du caché, du mystérieux chez une frange de la population qui se délecte à l'idée des rituels sataniques, des profanations d'hostie, des meurtres sacrificiels⁸³⁶, et ce n'est sans doute pas un hasard si c'est le porteur d'instruction et de progrès – l'instituteur – que l'on

⁸³⁶ M. WINOCK, *Édouard Drumont et C^{ie}, op. cit.*, p. 48-52.

accable ainsi dans le dernier roman de Zola. Entre les congrégations religieuses et l'instruction laïque où les juifs sont considérés comme n'importe quel autre homme, il y a deux modèles religieux mais aussi deux pouvoirs intellectuels qui s'opposent.

Parallèlement, on a vu que la monstruosité juïdique prenait autrement source dans le rapport des juifs à l'argent. Ici le monstre n'est plus celui qui pactise avec le diable, mais celui qui refuse de travailler et préfère voler l'argent chrétien pour mieux régner sur le monde (*Ar*, p. 316). Là encore, le stéréotype remonte loin dans le temps. Si le christianisme vit très tôt dans les juifs les assassins du Christ, son mépris de l'usure et des richesses temporelles l'incita aussi à considérer les activités bancaires comme honteuses et donc propres à engendrer des monstres. L'accusation, très vieille, rencontra un écho redoutable en cette période de dynamisme économique du second XIX^e siècle où les activités boursières notamment trouvaient un succès formidable auprès de la bourgeoisie toute-puissante. Avant même *L'Argent*, le juif a un rapport particulier à l'or, caractérisé par une prudence louche et une thésaurisation éhontée : dans *Au Bonheur des dames*, c'est Hartmann dont les millions sont nécessaires à Mouret pour agrandir son magasin ; dans *Nana*, c'est Steiner qui, « en juif prudent », ramasse l'argent dont la cocotte n'a pas voulu et qu'elle lui a jeté à la figure (*N*, p. 145). Plus tard, Jantrou et Massias affirment, quant à eux, que pour réussir à la bourse il faut être juif comme Nathansohn (*Ar*, p. 276)⁸³⁷. C'est tout naturellement qu'en exacerbant cette suspicion, le juif devient le voleur par excellence qui complotte avec les siens, celui dont les « pattes crochues » (*Ar*, p. 377) pillent et grappillent l'argent avec un mélange d'avarice et d'avidité.

C'est là le synopsis développé dans *L'Argent* où Zola nous fait revivre par l'intermédiaire de Saccard la vision qui fut celle de Paul-Eugène Bontoux. Rappelons brièvement les faits. La trame du roman trouve son origine dans un fait divers où les sentiments antisémites ne furent pas en reste. Après le krach de la banque catholique de l'Union générale où Bontoux avait essayé de voler la primauté sur la Bourse aux juifs, ce dernier se posa lors de son procès en victime des juifs, des francs-maçons et d'une magistrature servile. Les plus braves gens avaient perdu leurs économies ; avec le soutien de la presse, ils défendirent l'idée d'un complot juif qui alimenta longtemps les propos de l'extrême-droite française. Or, dans le roman, Bontoux devient Saccard, l'Union générale l'Universelle. Les deux banques

⁸³⁷ Déjà l'attitude louche du juif est indiquée dans ce passage. « On m'a dit que Nathansohn était entré à la coulisse. - Un garçon très gentil, [...] et qui mérite de réussir. [...] Mais il arrivera, lui, car il est juif. » Compte tenu du caractère illégal de la coulisse, Zola suggère, par la voix de ses personnages, que l'activité traditionnelle des juifs est le maniement occulte, voire douteux des fonds spéculatifs. Nombre de coulissiers étaient en effet juifs et le coulissier était un courtier officieux.

s'effondrent, Bontoux s'enfuit en Espagne, Saccard en Belgique. Dès lors, reprenons tout ce que l'on a dit précédemment et citons le passage entier de *L'Argent* :

« ah ! le juif ! il avait contre le juif l'antique rancune de race, qu'on trouve surtout dans le midi de la France ; et c'était comme une révolte de sa chair même, une répulsion de peau qui, à l'idée du moindre contact, l'emplissait de dégoût et de violence, en dehors de tout raisonnement, sans qu'il pût se vaincre. [...] Il dressait le réquisitoire contre la race, cette race maudite qui n'a plus de patrie, plus de prince, qui vit en parasite chez les nations, feignant de reconnaître les lois, mais en réalité n'obéissant qu'à son Dieu de vol, de sang et de colère ; et il la montrait remplissant partout la mission de féroce conquête que ce Dieu lui a donnée, s'établissant chez chaque peuple, comme l'araignée au centre de sa toile, pour guetter sa proie, sucer le sang de tous, s'engraisser de la vie des autres. [...] Et il prophétisait avec emportement la conquête finale de tous les peuples par les juifs, quand ils auront accaparé la fortune totale du globe, ce qui ne tarderait pas, puisqu'on leur laissait chaque jour étendre librement leur royauté, et qu'on pouvait déjà voir, dans Paris, un Gundermann régner sur un trône plus solide et plus respecté que celui de l'Empereur » (*Ar*, p. 315-316).

Au physique suspect s'ajoutent définitivement la sauvagerie religieuse et la domination financière. Comme c'était le cas de la femme, on sent ici Saccard autant fasciné que révolté par le juif qu'il décrète son ennemi. Le mépris confine à la haine ; tous les préjugés de race, tous les fantasmes sont bons pour susciter l'horreur. Mais un tel sentiment n'est pas gratuit dans l'économie romanesque : il contribue au contraire à dramatiser le récit. Ce combat inexpiable entre deux puissances financières : la banque nationaliste et catholique opposée au pouvoir juif international constitue l'essentiel de l'épopée moderne de l'argent. Et l'on retrouve ici la tentation épique – contrecarrée, on l'a vu, en régime naturaliste – de voir le héros affronter le monstre.

Dans *L'Argent*, ce monstre juif auquel Saccard livre un combat épique est incarné par Gundermann⁸³⁸. Comme on avait évoqué le portrait de Nana, on peut analyser le sien⁸³⁹. Il est

⁸³⁸ Zola n'y a sans doute pas pensé, mais par un heureux hasard l'étymologie de Gundermann renvoie à une racine « gund » signifiant le combat. Gundermann est ainsi le combattant par excellence.

⁸³⁹ On pourrait faire de même de Busch aîné qui synthétise ce que l'époque imagine des juifs. Usurier et commerçant de bijoux à l'origine, il s'est lancé dans une entreprise de rapacité qui tient du détective privé, du maître-chanteur, du spéculateur œuvrant sur les erreurs des autres et leurs secrets honteux. Busch est devenu l'œil scrutateur, l'espion des dessous de la vie économique. Avec lui, la monstruosité se fait minable vermine. Ce n'est plus l'éclat des grands monstres, c'est plutôt le honteux personnage que les honnêtes gens ne veulent approcher et qu'ils redoutent plus que tout, chacun cachant ses petits secrets. Notons justement que cette monstruosité ne peut se développer que parce que les honnêtes gens sont des gredins, qu'ils cachent leurs monstruosité qu'un autre monstre va tâcher de découvrir. Le cas de Saccard, alias Sicardot, en est typique. Pour le portrait des deux frères Busch et de Gundermann, Richard B. GRANT, « The Jewish question in Zola's *L'Argent* », *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 70, n°5, 1955, p. 955-967.

un personnage important qui, face à Saccard, incarne la toute-puissance en étant « le banquier roi, le maître de la Bourse et du monde » (*Ibid.*, p. 270)⁸⁴⁰. Mais surtout il est un personnage exécré et grandi par son adversaire. Qu'est-ce qui le rend si monstrueux ? Bien sûr, sa réussite totale, colossale même, lui qui a entassé une « monstrueuse fortune d'un milliard » (*Ibid.*, p. 315) et qui se place *de facto* quasiment au-dessus du commun des mortels. Saccard part à la conquête d'un Everest : vaincre Gundermann, c'est devenir à son tour maître du monde, pas moins. Outre cela, le personnage est quelque peu caricatural, ce qui n'est pas surprenant dans la mesure où il symbolise la haine ancestrale des gens comme Saccard. Les descriptions – faites le plus souvent d'ailleurs à travers les yeux de ce dernier – forment une longue liste d'idées reçues qui contribuent à distinguer Gundermann du reste des hommes.

D'abord dans la sphère privée, le banquier juif ne vit pas seul, mais groupe autour de lui un innombrable clan. « Il avait cinq filles et quatre garçons, dont trois filles et trois garçons mariés, qui lui avaient déjà donné quatorze petits-enfants » (*Id.*). À la différence de ce qui adviendra dans *Fécondité*, il y a quelque chose de volontairement suspect dans cette descendance proliférante⁸⁴¹. D'autant que le quotidien de Gundermann continue d'être étrange. « Souffrant depuis vingt ans d'une maladie d'estomac, il ne se nourrissait absolument que de lait » (*Ibid.*, p. 270). À table – à cette même table où lui et les siens sont trente-et-un – il ne se nourrit qu'ainsi, façon détournée peut-être d'évoquer des interdits alimentaires mais qui dans tous les cas fait de lui une sorte de néo-galactophage après avoir fait des habitants de Bonneville des Ichtyophages modernes. Enfin, parmi les siens encore, Gundermann est potentiellement avare : « il le regarda entrer chez un confiseur, d'où ce roi de l'or rapportait parfois une boîte de bonbons d'un franc à ses petites-filles » (*Ibid.*, p. 288)⁸⁴².

Puis dans la sphère publique, il attire la richesse avec une force supranaturelle : « maintenant, tous les fleuves de l'or allaient à cette mer, les millions se perdaient dans ces millions, c'était un engouffrement de la richesse publique au fond de cette richesse d'un seul, toujours grandissante ; et Gundermann était le vrai maître, le roi tout-puissant, redouté et obéi de Paris et du monde » (*Ibid.*, p. 315). Dans une critique d'inspiration nationaliste qui craint l'ennemi intérieur, il est aussi un mauvais Français là où d'autres juifs sont des nomades et des cosmopolites : « ah ! ce Gundermann ! un Prussien à l'intérieur, bien qu'il fût né en France ! car il faisait évidemment des vœux pour la Prusse, il l'aurait volontiers soutenue de

⁸⁴⁰ Pour ce personnage, Zola s'est inspiré de quelques traits du banquier James de Rothschild. Il lui a donné son rôle de patriarche dans la tribu familiale, sa rigueur, son obstination, sa froideur calculatrice et sa haine du jeu.

⁸⁴¹ Les notes de préparation évoquent « le pullulement juif ». É. ZOLA, *Dossier préparatoire de L'Argent*, *op. cit.*, f°419.

⁸⁴² Richard B. Grant y voit au contraire un signe de tendresse et la preuve d'une atténuation du cliché juif.

son argent, peut-être même la soutenait-il en secret ! » (*Ibid.*, p. 377)⁸⁴³. Ses sentiments, alliés à son immense fortune, achèvent enfin de développer l'idée d'un complot dont il serait la tête pensante. Agissant avec la dangereuse froideur d'un tacticien, Gundermann a à sa disposition une sorte d'armée de l'ombre contre laquelle Saccard doit lutter seul :

« Gundermann seul affectait de ne jamais mettre les pieds dans la grande salle ; il n'y envoyait même pas un représentant officiel, mais on y sentait une armée à lui, il y régnait en maître absent et souverain, par la légion innombrable des remisiers, des agents qui apportaient les ordres, sans compter ses créatures, si nombreuses, que tout homme présent était peut-être le mystérieux soldat de Gundermann. Et c'était contre cette armée insaisissable et partout agissante que luttait Saccard, en personne, à front découvert » (*Ibid.*, p. 453).

Tous ces arguments, causés par une origine juive à qui ils restent étroitement liés, font, dans l'esprit d'un Saccard, de Gundermann un véritable monstre.

Mais il y a plus odieux encore que le jugement de Saccard envers Gundermann : celui du juif converti plus intransigeant que le plus intransigeant des chrétiens. C'est le fait, dans *Vérité*, du baron Nathan, lui aussi grand banquier, dont la fortune le pousse à dissimuler plus que jamais ses origines juives⁸⁴⁴.

« Lui-même venait d'être fait baron, il s'évadait enfin du ghetto séculaire, de l'universel mépris dont le frisson le hantait. Marchand d'argent ayant entassé l'or dans ses caves, il n'avait plus que le furieux besoin d'être, comme les autres marchands d'argent catholiques, aussi âpres, un jouisseur d'orgueil et de domination, un prince de la fortune, salué, honoré, adoré, surtout délivré de la crainte obsédante des coups de pieds et des crachats. Aussi triomphait-il maintenant, s'installant chez son gendre, à la Désirade, tirant de sa fille, la comtesse, tout un bénéfice de haute considération, si peu juif désormais, qu'il s'était enrôlé parmi les plus farouches antisémites, devenu en outre royaliste fervent, patriote et sauveur de la France. » (*V*, p. 67)

Reconstruisons le cheminement qui conduit à cette situation. C'est en réalité l'argent qui fait se dédoubler les juifs. Pendant que les Lehmann se tuent au travail dans leur arrière-boutique misérable, pendant que Simon est injustement accusé d'un crime qu'il n'a pas commis, le baron Nathan, lui, enrichi, prétend se démarquer d'eux. D'un côté le juif riche, de

⁸⁴³ Beaucoup de juifs chez Zola sont d'origine étrangère et notamment germanique. Ainsi, à propos de Steiner, l'alliance entre sa judéité, son origine allemande et son métier de banquier est très souvent mentionnée.

⁸⁴⁴ Déjà dans *Pot-Bouille*, la domestique Rachel cachait son origine juive que son nez pourtant trahissait (*PB*, p. 169).

l'autre le juif pauvre⁸⁴⁵ ; le juif triomphal mis devant le juif crucifié et qui ne bouge pas (*Ibid.*, p. 184). C'est le personnage du traître qui est ici réactivé, non pas envers les chrétiens mais envers ses propres semblables. Or ce juif cherche à ce point à vouloir se démarquer de l'infamie de la race jugée monstrueuse qu'il aboie plus fort que les autres. Voulant justement s'en distinguer, il veut les rendre ou se rendre définitivement autre pour gommer toute identité entre eux – à l'inverse de Madame Caroline qui voit dans les juifs des hommes comme les autres. Partant c'est son initiative qui devient plus monstrueuse encore que les prétendus monstres contre lesquels il entend agir.

Enfin, connaissant l'importance du combat en faveur de Dreyfus dans les dernières années de la vie de Zola, il faut plus que pour les autres monstres de la société dire ici ce que pensait véritablement l'auteur. Ses propos dans *L'Argent*, même dans la bouche d'un Saccard, sont assurément très gênants au vu du futur de l'écrivain, surtout qu'ils semblent trahir un discours contagieux, repris par Hamelin, et que madame Caroline au chapitre VIII montre un geste d'abandon (*Ar*, p. 418)⁸⁴⁶. Alors se pose les questions : Zola aurait-il pu nourrir lui-même, derrière Saccard, des représentations antisémites ? L'antisémitisme est-il un trait de style romanesque ou l'extériorisation des peurs inconscientes de l'auteur ? Lui sert-il à se concilier le public pour le succès de son livre ? En effet, en lisant le roman, on est surpris de la violence des propos. Pourtant ceux-ci ne doivent pas faire se méprendre : il faut plus que jamais dissocier les monstres des personnages de ceux de l'auteur. Lorsque Zola décrit un juif dans la bouche d'un personnage, il procède de même que lorsqu'il décrit un homosexuel ou un sauvageon dans la bouche d'un autre : en usant d'une *mimésis* réaliste⁸⁴⁷. Ainsi, dans *L'Argent*, l'antisémitisme est pleinement assumé par un personnage, en discours direct ou indirect libre, en aucun cas par la narration. Si le résultat fait froid dans le dos, c'est la preuve que l'exercice a été mené avec talent. Chaque fois, si Zola reprend toute la virulence de ces discours, il prend aussi ses distances par rapport à ce que pensent ses personnages. Rarement l'auteur partage la même réprobation, tout du moins il la nuance fortement et cherche à la comprendre.

La portée antisémite des propos tenus dans *L'Argent*, si elle n'est pas à nier, tient au fait que Zola n'avait d'autre choix ni d'autre modèle romanesque en écrivant un roman sur la

⁸⁴⁵ Autrement dit, « il n'y avait pas de question juive, il n'y avait que la question de l'argent entassé, empoisonneur et pourrisseur » (*Ar*, p. 68).

⁸⁴⁶ C. BECKER, G. GOURDIN-SERVENIÈRE et V. LAVIELLE, *Dictionnaire d'Émile Zola, op. cit.*, p. 212. L'antisémitisme consenti par Madame Caroline et qui consiste à reprendre l'argent à « ces sales juifs » est par ailleurs justifié par un darwinisme inquiétant : « pouvait-on se laisser manger et ne pas manger les autres ? » En accord avec l'idée de parasitisme juif, c'est une lutte de survie qui motive la bataille antijuive.

⁸⁴⁷ A. PAGÈS, « Zola face à l'antisémitisme », *art. cit.*, p. 115.

Bourse et les milieux financiers. D'autres auteurs traitant du sujet n'ont pu y échapper⁸⁴⁸. Il ne s'agissait pas d'écrire un roman sur la question juive, mais bien sur l'or, son pouvoir et les conséquences de son acquisition. Les personnages typiquement juifs correspondent ainsi à des types, et il ne faut pas confondre le modèle littéraire et l'intention calomnieuse, l'application de l'étude d'un milieu et le portrait charge⁸⁴⁹. *L'Argent*, de toute façon, n'est pas écrit pour être un roman à thèse : Zola décrit l'antisémitisme, mais ne prétend ni le dénoncer ni apporter de solution – à la différence de *Vérité*. Les portraits de la « juiverie malpropre » relèvent du regard subjectif du personnage principal⁸⁵⁰ ; seul Saccard manifeste ces sentiments haineux qui relèvent chez lui avant tout de la pulsion irrationnelle⁸⁵¹. Enfin, c'est oublier, comme on l'a vu précédemment, que la haine nourrie par lui à l'égard de Gundermann se mêle aussi d'admiration⁸⁵² et que Madame Caroline, corollaire féminin d'Aristide dans la logique du roman, affirme hautement – maigre compensation il est vrai – que « les juifs, ce sont des hommes comme les autres. S'ils sont à part, c'est qu'on les y a mis » (*Ar*, p. 511). Aussi, « le procès qu'on lui [à Zola] fait quelquefois à propos de *L'Argent* est profondément injuste, car il isole quelques mots sans tenir compte du contexte historique et de la structure narrative du roman »⁸⁵³.

⁸⁴⁸ R. B. GRANT, « The Jewish question in Zola's *L'Argent* », *art. cit.*, p. 956.

⁸⁴⁹ C'est là la conclusion de l'article de Richard B. Grant qui montre en outre, par maints exemples, que la présentation stéréotypée des personnages juifs fut fortement atténuée du dossier préparatoire au roman définitif.

⁸⁵⁰ A. PAGÈS, « Zola face à l'antisémitisme », *art. cit.*, p. 110-111.

⁸⁵¹ Notre distinction entre le monstre et le monstrueux établie dès l'introduction pourrait d'ailleurs s'avérer juste à propos de la lecture du roman de Zola. Les juifs ont en effet des aspects louches, peu ou prou monstrueux pour bien des personnages ; pourtant rares sont ceux qui comme Saccard en font des monstres à part entière. Autrement dit, la question de la perception du judaïsme ne peut être traitée justement en termes de pleine monstruosité au risque de tomber dans une analyse grossière, mais doit l'être en termes plus nuancés de monstrueux.

⁸⁵² D'ailleurs Saccard est non seulement aidé dans son propre camp par des juifs, mais même lorsqu'il chute, c'est en raison de ses propres erreurs plus qu'en raison d'un piège tendu par Gundermann. A. PAGÈS, « Émile Zola contre l'antisémitisme : réflexions sur la question juive », *art. cit.*, p. 65-68 et « Zola face à l'antisémitisme », *art. cit.*, p. 108.

⁸⁵³ A. PAGÈS, « Émile Zola contre l'antisémitisme : réflexions sur la question juive », *art. cit.*, p. 74. Cela sera confirmé plus tard dans « Pour les juifs » où c'est l'antisémitisme qui est qualifié de monstruosité. « Depuis quelques années, je suis la campagne qu'on essaye de faire en France contre les juifs, avec une surprise et un dégoût croissants. Cela m'a l'air d'une monstruosité, j'entends une chose en dehors de tout bon sens, de toute vérité et de toute justice, une chose sottise et aveugle qui nous ramènerait à des siècles en arrière, une chose enfin qui aboutirait à la pire des abominations, une persécution religieuse, ensanglantant toutes les patries. » É. ZOLA, « Pour les juifs », *Nouvelle Campagne, O. C.*, XVII, p. 427. Le monstrueux ne sert plus à désigner celui prétendument autre, mais celui qui cherche à faire passer pour autre celui qui est notre semblable. Ce n'est plus le monstre créé qui est monstrueux, mais le fait de créer des monstres, et ce de toute pièce.

3) *Les monstres en soutane.*

Après la femme et le juif, le personnel religieux lui-même constitue de possibles monstres de la religion. Ce sont les monstres en soutane. Ce constat surprenant – un religieux monstrueux pour l'un de ses pairs ou par rapport à lui – est lié ou bien à une hiérarchie rigide et inique, ou bien à l'exacerbation de fois antagoniques. Il est évident que l'anticléricalisme de l'auteur joue ici à plein et que la figure surgissant du monstre religieux lui sert à retrouver par contrecoup la figure du croyant sincère.

La hiérarchie d'abord, s'inscrivant à la suite des figures d'intrigants préalablement étudiées⁸⁵⁴, conduit à une forme d'abus de faiblesse où les dépositaires de l'autorité apparaissent comme des chrétiens à l'action pervertie tandis que leurs victimes rappellent les martyrs des premiers temps de la religion. Dans *La Conquête de Plassans*, outre l'action de Faujas, on trouve le scénario original d'un ordre bouleversé : l'abbé Fenil, grâce à la mollesse de monseigneur Rousselot, est devenu le vrai maître de la région dont il terrorise les prêtres. Sa haine se tourne notamment envers le brave et malheureux abbé Compan qui meurt comme un pestiféré par sa faute. Plus classique mais tout aussi révoltant, dans le dernier de ses « Portraits de prêtres », Zola campe un évêque tout puissant qu'un vieillard, le pauvre curé de campagne de Villeverte, vient supplier en pleurs de réparer son église⁸⁵⁵. Si le mot « monstruosité » n'est pas prononcé, la façon dont le premier renvoie brutalement le second alors que l'état de sa chapelle est présenté comme une véritable pitié, montre bien toute l'abjection du personnage. Celui-ci enchaîne violence verbale, indifférence, blasphème même. Pourtant le curé de Villeverte ne le perçoit pas ainsi ; il ne verse pas dans la colère, l'indignation, mais, retournant à pied chez lui, reste seulement désespéré de savoir que son église prendra l'eau l'hiver prochain. Il a l'attitude du véritable chrétien faite de désintéressement, de générosité pour sa paroisse et d'abnégation dans la difficulté et la souffrance. En un mot, chez Zola, « les prêtres dont la foi est ardente et sincère sont relégués dans des petites paroisses ; les paroisses bourgeoises sont dévolues aux abbés mondains et conciliants, qui ferment, la plupart du temps, les yeux sur les turpitudes de leurs ouailles en jetant sur celles-ci le pieux “manteau de la religion” ; les évêques, quant à eux, sont à la solde du pouvoir »⁸⁵⁶. On le comprend, ce poids de la hiérarchie qui pèse sur les uns et favorise les

⁸⁵⁴ Voir le chapitre « Politique et religion » de S. GUERMÈS, *La religion de Zola, op. cit.*, p. 179-220. Rappelons que le Second Empire, fondé sur une alliance du trône et de l'autel, encourage cela. La III^e République ne le modifiera pas nécessairement.

⁸⁵⁵ É. ZOLA, [*Portraits de prêtres*], *O. C.*, XII, p. 747-750.

⁸⁵⁶ S. GUERMÈS, *La religion de Zola, op. cit.*, p. 12.

autres, ce poids de la hiérarchie qui encourage les pires iniquités dérive de fois viciées et antagoniques.

Cet antagonisme porte bien souvent sur la manière de vivre sa foi et de la faire respecter en société, plus spécifiquement sur l'intransigeance et le fanatisme de certains. Il s'illustre dans deux situations qu'il nous suffira d'éclairer brièvement : quand un religieux se trouve face à un fanatique et le perçoit comme un monstre d'intransigeance ; quand un fanatique se trouve face à un religieux tolérant et le perçoit comme un monstre de laxisme. Bornons-nous ici à mentionner, pour la première, l'exemple du père Crabot et de Monseigneur Bergerot qui voient dans l'Affaire Simon une « aventure monstrueuse et tragique où l'on engag[e] l'Église de [leur] rêve, faite de paix, d'équité et de bonté » (V, p. 85) ; pour la seconde, le cas d'Archangias qui, avant même la chute de l'abbé Mouret au Paradou, voyait dans la tolérance de Serge envers Albine ou les sauvages du village – donc envers ce qu'il considérait comme d'autres monstres – une monstruosité. Les luttes personnelles de Zola, notamment au moment de l'Affaire Dreyfus, nous conduiront à aborder plus longuement la figure de l'extrémiste et du fanatique dans ses romans.

Signalons enfin que certaines figures de prêtres concentrent sur elles ces deux caractéristiques d'êtres possiblement monstrueux aux yeux de leur hiérarchie comme aux yeux de ceux qui ne partagent pas leur conception de la foi. C'est le cas de l'abbé Ranvier dans *Germinal* dont les prêches se trouvent empreints de socialisme chrétien associant étroitement l'Église aux luttes des mineurs. « Maigre aux yeux de braise rouge » (G, p. 464), parfait contraste avec le doux abbé Joire auquel il succède au milieu de la grève, il terrorise la bourgeoisie de Montsou dont il achève de « fêler le crâne » (*Id.*) et se rapproche ainsi du monstre révolutionnaire. Pourtant, dès le départ, M. Hennebeau, à la différence des autres bourgeois, refuse de céder à la panique et « averti, se content[e] de dire, avec un haussement d'épaules : “s'il nous ennuie trop, l'évêque nous en débarrassera” » (*Id.*). Sa belle tranquillité signifie qu'il sait la puissance de la hiérarchie ecclésiastique. De fait, l'abbé compromettant finira par être déplacé par l'évêque à la fin du roman (*Ibid.*, p. 507). La lecture de la lettre qui l'annonce s'avèrera d'un ridicule consommé. « Au rôti, la victoire devint complète » : les honnêtes gens peuvent se tranquilliser et continuer de bien manger et dormir, quand une même soif d'absolu nourrit toujours l'abbé Ranvier, Étienne et les grévistes les plus farouches.

Ainsi, par les nombreux exemples de figures religieuses, politiques, sociétales, on comprend que le monde de Zola est composé de monstres moraux dont les cas sont plus

nombreux et plus riches encore que les anomalies physiologiques exposées en première partie de notre étude. La société dépeinte les inclut pleinement sous la forme de portraits aisément identifiables, objets de haines exacerbées de la part d'esprits conformistes et conservateurs. Zola ne recule pas devant ces tableaux, brossés longuement ou croqués en une ligne, car ils lui permettent de dire toutes les turpitudes, toutes les tensions, tous les antagonismes avec intensité.

La société apparaît minée par la peur ; ses monstres se caractérisent par une violence certaine, de leur part ou portée à leur rencontre. Le romancier se plaît même à sous-entendre qu'une contagion est possible. Les dérives morales des uns semblent une peste qui peut atteindre les autres, brouillant un peu plus l'identification des grands monstres, mais accroissant leur dangerosité. Non seulement beaucoup de personnages jouent sous le même nom plusieurs rôles – celui du débauché, de l'assassin, de l'intrigant par exemple –, mais ils transmettent aussi leur comportement monstrueux à ceux qui les côtoient – comme Nana, Busch, Canon envers les amants de la cocotte, la Méchain, Jésus-Christ. Chacun risque de verser dans une éthique abominable, chacun a des secrets obscurs qu'il cache de son mieux. Symbole d'une époque trouble et livrée aux plus louches individus, la société française de la fin du siècle voit se répandre ces ombres inquiétantes qui semblent éclipser la vertu des honnêtes gens. À moins que ces honnêtes gens, dans leur moralisme triomphant, ne soient eux-mêmes des monstres...

Zola, s'il ne partage pas la haine de ses personnages, partage sans doute une inquiétude et perçoit les problèmes. Tantôt fasciné, amusé ou scandalisé, il peint ses portraits avec *mimésis* ; si ses traits sont caricaturaux, c'est qu'ils se conforment à ses modèles littéraires traduisant eux-mêmes des discours, des visions figées dans la bouche des gens comme il faut dont il cherche à rendre compte. C'est justement dans ces traits exagérés qu'il est sûr de trouver des monstruosité plus sournoises encore de la part de ceux que personne ne soupçonne. Toute son œuvre est basée sur ce retournement. Si le monstre est déclaré si monstrueux, c'est que celui qui le dit est plus monstrueux encore. La plupart des personnages sont des hypocrites jouant leur rôle à merveille. Mieux vaut être l'anarchiste qui pose une bombe, la courtisane qui déprave les hommes, le sauvage qui vit en bête que celui qui partage les mêmes folies mais en secret, donnant en public ses leçons. Le tragique tient non pas à la présence de monstres en société – nécessaires à son élaboration et que Zola ne nie pas –, mais à la méprise sur celui qui est le plus monstrueux. Sa tâche est de le dévoiler. Dès lors, le catalogue du portraitiste ne suffit plus, il faut l'étude de l'analyste pour divulguer cette hypocrisie et tenter d'en décrypter le processus, des causes jusqu'aux conséquences.

CHAPITRE II

LES MONSTRES DE ZOLA OU L'ANALYSE DU ROMANCIER PHÉNOMÈNES ET MÉCANISMES DE LA MONSTRUOSIFICATION

Rejoignons ici le constat liminaire de Sophie Ménard étudiant les aveux du corps dans l'œuvre de Zola.

« On le sait, l'écriture zolienne est de nature descriptive, car elle offre un regard englobant sur sa société (“Étudier tout le Second Empire, depuis le coup d'État jusqu'à nos jours”) ; elle est aussi “décryptive”, puisqu'elle révèle les significations cachées, les identités masquées et les mécanismes involontaires, qui régissent et définissent l'individu. »⁸⁵⁷

On a passé en revue, à travers différents portraits établis, ce qu'on pourrait appeler les monstres bruyants de la société – criminels, courtisanes, révoltés, sauvages –, en un mot, ceux dont on goûte l'éclat ou dont on parle avec vacarme. Ces monstres intradiégétiques sont pour la plupart ceux de la bourgeoisie, de l'Église et du pouvoir militaire. Ceux de l'auteur, eux, divergent quelque peu : on l'a montré à plusieurs reprises, le romancier peut certes partager le point de vue des personnages qu'il a créés et frissonner devant les mêmes monstres qui leur font peur, tout comme il peut prendre ses distances et révéler d'autres « monstruosité d'autant plus abominables qu'elles auront poussé dans un terreau plus cultivé » (*RE*,

⁸⁵⁷ S. MÉNARD, *Émile Zola et les aveux du corps*, op. cit., p. 13-14.

p. 443)⁸⁵⁸. Mais surtout, indépendamment, et cette fois-ci à la différence de l'immense majorité de ses héros, il pointe aussi des phénomènes inapparents, des cheminements sourds, invisibles, sous-jacents dans la société, mais qui la conditionnent, des mécanismes silencieux dont le but est justement de désigner des monstres pour les exclure de la communauté. Reposant le plus souvent sur le contrôle des foules, lancés on ne sait trop comment, ils permettent d'identifier l'individu à abattre, de le vouer aux gémonies, de ne lui laisser aucune chance.

Ici Zola ne se fait plus portraitiste, mais analyse les mouvements de fond, les rouages du jugement, les soubassements d'opinion et les oui-dire. Il n'expose plus seulement, il dissèque pour comprendre, à la manière d'un anatomiste, les fonctionnements cachés. De la description au décryptage, il approfondit absolument le déterminisme des monstres : si un détraqué ne naît pas dans n'importe quel milieu, sa nomination par les autres est aussi favorisée par une série de conditions qui entrent dans l'histoire des représentations voulue par le romancier. Ainsi s'explique-t-on, au-delà de la simple contingence des causes qui provoquent la nature du monstre ou déclenchent son acte, comment la foule des gens « normaux » fait le monstre, le pointe du doigt, émet un avis sur lui ; on éclaire là non pas tant la naissance d'un monstre que celle du monstrueux en tant que représentation.

Écrire une histoire des représentations, c'est certes dans un premier temps se glisser dans la peau de celui qui regarde et peindre ce qu'il s'imagine, mais c'est ensuite analyser les conditions d'apparition de ce regard et de cet imaginaire. Zola, à la hauteur de la finesse de ses analyses, portant haut son objectif de tout dire, ne peut se contenter de figures simplement accumulées : ses romans sérient les monstres dans une logique horizontale mais les appréhendent aussi en profondeur dans un mouvement cette fois-ci vertical. C'est la verticalité du miroir horrifique : approfondir le monstre passe nécessairement par celui qui le montre et s'y reflète sans le savoir. Plus que jamais on ne s'intéressera pas tant aux monstres qu'à ceux qui les fabriquent ; plus que jamais la manière dont on fait et voit les monstres nous renseigne sur nous-mêmes.

Car dans le schéma d'exposition du monstre, il faut qu'il y ait un retour sur soi. Justement, bien souvent l'identification d'un monstre au sein de la société s'avère fautive ou excessive et celui qui a lancé son faisceau de rumeurs et d'accusations apparaît plus monstrueux encore que le soi-disant monstre pour lequel on n'éprouve plus que de la pitié. Dès lors, c'est dans la

⁸⁵⁸ On remarque qu'une fois de plus le monstrueux soulève la question du même et de l'autre, non plus en tant qu'objet mais sujet du jugement. L'auteur, percevant ses monstres, est-il frère de ses personnages, de son lecteur, ou quelqu'un d'irréremédiablement à part ?

méprise tragique que réside la monstruosité de la situation : le monstre n'est pas celui que l'on croit et que l'on se plaît à viser du doigt ; celui-là n'est pas pire que celui qui le condamne véhémentement. Dans le processus accusatoire, on croit – ou l'on veut croire – avoir affaire au radicalement autre, sans voir qu'il est notre semblable, qu'on ne saurait valoir mieux que lui, qu'on est peut-être pire dans la manière obtuse dont on veut s'en démarquer. On l'a vu à travers quelques exemples, c'est cette erreur en elle-même qui est la pire des monstruosité.

Comment fabrique-t-on un jugement monstrueux en société ? Comment celui-ci passe-t-il du jugement sur le monstre sur lequel les regards se braquent au jugement émis par des monstres que nul ne soupçonne ? Qui s'arroge le droit de le faire et de diriger l'avis des autres ? À qui profite le monstre ? Pour quelle raison ? S'imposant avec quelle force ? Y a-t-il une limite à ce pouvoir ? Quelles en sont enfin les conséquences, néfastes on se l'imagine ? Autant d'interrogations auxquelles certains romans de Zola tentent de répondre.

Ces romans sont le plus souvent des romans de l'opinion, de la foule, partant des romans du pouvoir et du vivre-ensemble tolérable. Nombre de personnages zoliens sont un jour ou l'autre confrontés à l'opinion qui « survient » pour les modifier⁸⁵⁹ : tantôt favorable, elle les rend plus positifs qu'ils ne sont ; tantôt défavorable, elle les tourne en mauvaise part et dans le pire des cas elle en fait même des monstres. Sur ce dernier point se focalisera notre propos. Mélange de préjugés, de présuppositions mais aussi de connaissances fondées, l'opinion, reposant sur des arguments essentiellement subjectifs, est avant tout une *doxa* opposée à la raison, à la science, à la vérité dont le bien-fondé est proclamé par l'auteur. Elle présente un rapport entre un pouvoir (elle fait le monstre, prive les individus d'un vouloir personnalisé) et un savoir ambigu (elle est le jugement de tous et de personne à la fois), si bien qu'on observe le même retournement déjà explicité : l'opinion devient monstrueuse dès l'instant où elle résulte d'une défaillance du savoir au profit d'un renforcement de son pouvoir.

À ce titre on retiendra tout particulièrement parmi les romans de Zola *La Fortune des Rougon*, *Le Ventre de Paris*, *La Conquête de Plassans*, *Vérité*, voire *Madeleine Férat*, *Nana* ou *Le Docteur Pascal* auxquels il faut adjoindre les chroniques journalistiques de l'auteur. Zola y analyse notamment le pouvoir de la parole, colportée ou écrite, dans l'élaboration du monstre sans qu'il soit porté sur lui de jugement raisonné et froid et se fait l'observateur minutieux des mécanismes psychologiques et médiatiques propres à stimuler les névroses collectives. On y trouve des personnages – Félicité, Geneviève, Faujas –, des foules – celles des bourgeois, des commerçants, des habitants de Plassans –, ou des entités obscures et

⁸⁵⁹ Sur l'opinion, P. HAMON, *Le personnel du roman*, *op. cit.*, p. 255-256 et 272-274. Zola est selon lui le premier à lui accorder un statut et un rôle aussi importants.

générales – les forces cléricales, les congrégations, les « honnêtes gens » –, tous prêts à accuser le monstre. Les foules, propices aux débordements les plus bêtes et aux comportements les plus hystériques, y sont instrumentalisées pour se liguer subitement contre un individu, ce qui pose la question de leur contrôle et de leur versatilité⁸⁶⁰. De même qu'elles contribuent à faire les miracles de Lourdes, elles contribuent à faire le monstre. Elles sont le terreau fertile où l'on sèmera la peur, l'obscurantisme, l'hypocrisie, la jalousie. À l'inverse on reconnaît aussi des personnages porte-parole de l'auteur – Claude, Jean, Pascal, Marc – qui non seulement se veulent porteurs de lumière, de tolérance, de bon sens et de progrès, mais qui assistent aussi, impuissants, aux monstruosité qui se trament, quitte à voir la vindicte populaire se retourner contre eux⁸⁶¹.

Par l'intermédiaire de ces derniers, c'est l'*éthos* du romancier qui est ici convoqué – tantôt moraliste, tantôt satiriste, tour à tour flambeau de vérité et de raison, justicier, seul contre tous, pourfendant le mensonge et clairvoyant quand la foule se méprend parce qu'elle ne s'arrête qu'à l'esclandre facile.

« Les savants, n'était-ce pas demain, l'espoir de plus de vérité et de plus de justice, une fraternité plus grande entre les hommes, une société nouvelle où la part de chacun serait faite selon son mérite et selon son travail ? Et si cela même ne devait se réaliser que dans un siècle ou deux encore, qui donc ne sent pas que nous allons à cette vérité et à cette justice, et qui donc oserait ne pas se mettre du côté de cet espoir du travail, de la paix, de l'intelligence enfin maîtresse du bonheur universel ? »⁸⁶²

Partant, il faudra s'interroger sur la possibilité que le monstre, seul contre tous, soit un double du romancier, voire du lecteur lui-même.

A) Les fourvoiements de l'esprit aux origines du jugement monstrueux.

On l'a vu en introduction à notre étude, dès le début de sa carrière, le naturalisme de Zola porte en lui une problématique du savoir et du progrès. Plus que tout autre courant littéraire du

⁸⁶⁰ Plutôt que de faire l'objet d'une analyse seule, la question de la foule recoupera régulièrement notre étude. Pour un panorama complet de la question dans l'œuvre de Zola, on se reportera au n°86 des *Cahiers naturalistes* et son dossier « Zola et la foule » auquel on a emprunté certaines réflexions. En ce cas, les articles seront mentionnés explicitement.

⁸⁶¹ Les personnages porte-parole de Zola sont avant tout des personnages de tolérance et de raison. Ils ne sont plus tant personnages témoins d'un milieu qu'observateurs sagaces et lucides d'une réalité qu'on peine à déchiffrer.

⁸⁶² É. ZOLA, [*Pour l'Affaire*], O. C., XVIII, p. 539.

siècle, il se veut une méthode allant de pair avec les avancées de la science et il pense l'idée de perfectionnement et de modernité. Mais si Zola fait du progrès un des objectifs littéraires de sa méthode, c'est parce qu'il trouve devant lui des archaïsmes intellectuels encore puissants – aveuglement, obscurantisme, hypocrisie, stupidité – qu'il dénonce dès la publication de *Mes Haines*. Or, ce sont ces mêmes archaïsmes primaires qui sont à l'origine des monstres en ce qu'ils lancent ou favorisent les jugements les plus hâtifs et les plus violents à l'encontre des exclus de la communauté et conduisent à toutes les paranoïas et à tous les délires d'interprétation.

Dès lors c'est en eux que réside la véritable monstruosité. Elle est de deux types : celle naïve, grossière et mensongère qui vise à vilipender le juif, le communard, le savant ; celle beaucoup plus complexe, mais aussi plus dangereuse, qui vise à corrompre les esprits, à les faire se fourvoyer et s'obstiner dans leur erreur. Car il est très facile de se méprendre, même pour une intelligence avisée, tant le monstre est proche de nous, plus encore le monstre inventé que celui bien réel. Zola le souligne lui-même à propos de François Mouret : « rien n'a plus l'air d'un fou qu'un homme possédant tout son bon sens »⁸⁶³. Ce qui est valable pour le fou est valable pour les autres figures monstrueuses de la société.

1) *L'obscurantisme à l'œuvre : l'Église, le prêtre, l'hystérique et la femme monstre.*

On l'a compris en étudiant les grandes figures monstrueuses de la société, l'œuvre de Zola présente une France profondément divisée entre les tenants du progrès et de l'amélioration des connaissances et ceux qui persistent à verser dans toutes sortes de fantasmagories et dont la raison ensommeillée enfante des monstres. Certains de ses contemporains⁸⁶⁴ ont gardé les réflexes d'une époque lointaine qu'on croyait disparus, une époque pleine d'erreurs, de préjugés et de superstitions, alors même que d'autres sont déjà entrés dans l'ère du

⁸⁶³ É. ZOLA, *Dossier préparatoire de La Conquête de Plassans*, BnF, ms. NAF 10280, f°25r. Une identique affirmation apparaît dans une nouvelle de 1868, « Histoire d'un fou », faisant office de prélude à *La Conquête*. É. ZOLA, « Histoire d'un fou », *Contes et nouvelles*, O. C., III, p. 416 ; P. ALEXIS, *Émile Zola. Notes d'un ami*, op. cit., p. 99. Sur cette question, voir Naomi SCHOR, « Le délire d'interprétation. Naturalisme et paranoïa », *Le naturalisme. Colloque de Cerisy*, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1978, p. 237-262.

⁸⁶⁴ Parmi ceux-là, citons d'ores et déjà l'intransigent Jules Barbey d'Aurevilly. Dans une sous-partie de *Mes Haines* intitulée « Le Catholique hystérique », Zola écrit à propos de l'un de ses romans : « voici les principes monstrueux que l'on peut formuler après la lecture d'*Un prêtre marié* : la science est maudite, savoir c'est ne plus croire, l'ignorance est aimée du Ciel ; les bons paient pour les méchants, l'enfant expie les fautes du père ; la fatalité nous gouverne, ce monde est un monde d'épouvante livré à la colère d'un Dieu et aux caprices d'un démon. Telles sont en substance les pensées de l'auteur. » Autant d'arguments réprochés par Zola que nous allons approfondir dans les lignes suivantes. É. ZOLA, « Le Catholique hystérique », *Mes Haines*, O. C., I, p. 744.

positivisme où l'importance de l'observation est comprise et où s'apprennent la tolérance et la prudence qui en découlent.

On retrouve là bien sûr le souci de « la science exacte contre les croyances imprécises » qui anime le tenant du naturalisme dont on a parfois oublié qu'il prenait sa source dans une opposition fondamentale au christianisme⁸⁶⁵. On retrouve là aussi une occasion de réaffirmer les grands évangiles zoliens où justice et vérité côtoient fécondité et travail. On retrouve là encore le modèle qui est autant celui du scientifique que du romancier, parce que pour le savant comme pour l'écrivain l'interrogation est une règle de perpétuelle remise en cause des certitudes et une aspiration à chercher plus de vérité. Ce qui est vrai en science l'est aussi en matière d'éthique. De même qu'il y a la médecine d'autrefois et celle d'aujourd'hui, il y a une manière archaïque de percevoir la société et une autre très moderne parce qu'elle cherche la vérité et la justice. Une telle opposition entre science et superstition est manifeste dans nombre de romans dont *Madeleine Férat* et *Le Docteur Pascal* sont de bons exemples. On note, dans le premier, la réaction de Geneviève à la mort de M. de Viargue dans son laboratoire :

« ce qui la terrifiait surtout, c'était les taches que le corps portait à la face et au cou, et qui ressemblaient à des meurtrissures : le diable avait enfin étranglé son maître, la marque de ses doigts le prouvait du reste. Depuis longtemps, elle s'attendait à ce dénouement ; quand elle voyait le comte s'enfermer, elle murmurait : "Il va encore invoquer le Maudit ; Satan lui jouera quelque mauvais tour ; une de ces nuits, il le prendra à la gorge pour avoir son âme tout de suite." Sa prédiction se réalisait, et elle frissonnait en pensant à la terrible lutte qui avait dû amener la mort de l'hérétique. Son imagination ardente lui montrait le diable, noir et velu, sautant à la gorge de sa victime, lui arrachant son âme et disparaissant par le trou de la cheminée » (*MF*, p. 239-240).

Dans le second, on retrouve le même antagonisme entre le personnage éponyme – porte-parole intellectuel autant que moral du romancier – et sa servante Martine qui invoque chaque fois le démon⁸⁶⁶ et est horrifiée de ce que son maître, un savant, soit hostile à la religion : devant le comportement étrange du docteur, elle « finit par hasarder l'opinion qu'un diable était entré peut-être dans le corps de Monsieur, et qu'on ferait bien d'avertir le curé de Saint-Saturnin » (*DP*, p. 446). Quand Félicité et elle brûlent les dossiers de Pascal après sa mort,

⁸⁶⁵ Ce qui ne l'empêche pas d'en rester empreint toute sa carrière. Voir à ce propos l'ouvrage de S. GUERMÈS, *La religion de Zola*, *op. cit.*

⁸⁶⁶ Les mauvaises langues de Plassans, au premier rang desquelles Félicité, prétendent que Pascal, lorsqu'il travaille, est « à sa cuisine du diable » dans sa chambre et qu'il y « pile des os de mort dans du sang de nouveau-né », renvoyant par là à de lointains fantasmes de sorciers et d'alchimistes (*DP*, p. 375-377).

elles représentent d'ailleurs les forces de l'obscurantisme en puissance et s'apparentent à des sorcières maléfiques, comme l'a analysé Michel Serres :

« le feu mauvais, au contraire, dévorant et destructeur : elle riait, hors d'elle, effrayante ; galop de sorcière, bûcher diabolique, martyre d'un saint, la pensée écrite brûlée en place publique. Le cauchemar. La servante Martine est affolée par le ronflement d'incendie. La grande clarté faisait danser au plafond leurs ombres démesurées : ronde du sabbat »⁸⁶⁷.

On comprend par ces deux exemples que les croyances populaires n'ont plus ici valeur de témoignages ethnologiques sur une culture rurale en passe de disparaître – comme c'était le cas à propos des veillées de *La Terre* ou même des paysans illettrés de *Madeleine Féral*⁸⁶⁸ –, mais celle d'archaïsmes faussés et pervers de toute une partie de la société qu'il faut combattre. Dans le meilleur des cas, les vieilles crédulités apparaissent comme un phénomène révolu, dans le pire comme un phénomène ridicule et dangereux. Et les monstres en sont les révélateurs.

Dans cette lutte violente, c'est l'Église bien sûr qui tire les ficelles et se charge de guider les représentations les plus ténébreuses et les plus dépassées. Les conceptions anticléricales de Zola se font ici jour – on l'a aussi vu à propos des monstres de la religion. Voire, elles se durcissent au moment de l'Affaire Dreyfus. L'auteur prend alors soin de montrer que les monstres pointés par l'Église la dénoncent en réalité comme une force archaïque dangereuse. Ainsi les persécutions antijuives sont propres à l'an mille et dignes « d'un louche catholicisme de sectaires »⁸⁶⁹ ; ainsi la France retourne au cléricisme d'autrefois tandis qu'il faudrait l'écraser telle une résurgence de l'Infâme voltairien. Ce qui est contre-nature, mortifère, régressif, voilà le véritable monstre pour Zola.

⁸⁶⁷ M. SERRES, *Feux et signaux de brume*, op. cit., p. 118-119. Il y a ici main basse intellectuelle, comme le suggère J. BORIE, *Zola et les mythes*, op. cit., p. 221 : « Félicité tente au nom de l'Église et de la Religion, de voler à son fils, non seulement celle qui sera sa femme, mais, dans une agression plus directe encore, son cerveau, ses documents ».

⁸⁶⁸ À propos du cadavre de M. de Viargue, [les gens illettrés du château] « le descendirent et le couchèrent sur un lit, avec des frissons de peur de voir sortir quelque animal immonde par la bouche ouverte et noire du cadavre. Il resta acquis à plusieurs lieues à la ronde que le comte était sorcier et que Satan l'avait emporté. Le médecin qui vint constater le décès l'expliqua d'une autre façon » (*MF*, p. 240). Leur réaction est cependant complètement différente de celle de Geneviève en ce qu'ils ne vivent pas dans l'intimité du savant et donc ne représentent pas un obstacle fondamental à ses activités. Par ailleurs, leur réaction est plutôt celle d'une stupidité passive, il n'y a pas de réelle animosité à la différence de la servante.

⁸⁶⁹ É. ZOLA, « Pour les juifs », *Nouvelle Campagne*, O. C., XVII, p. 428 et 429. Sur la question de l'anticléricalisme, on relira l'ouvrage de Louis CAPÉLAN, *L'anticléricalisme et l'affaire Dreyfus (1897-1899)*, Toulouse, imprimerie régionale, 1948. Sans doute de manière excessive, Zola y est notamment, p. 68, qualifié de « chef occulte du dreyfusisme anticlérical » sous l'influence de Ranc et Clemenceau.

Parmi les quatre figures du « monde à part » établies dès l'ébauche des *Rougon-Macquart* et même avant⁸⁷⁰, les prêtres ont quelque chose d'inquiétant de par leur nature mais aussi de par les discours qu'ils délivrent. Le borné, grossier et sale Archangias, le lugubre Gorgias n'en sont que les exemples les plus aboutis. Le prêtre, pour Zola, est l'homme en robe, l'homme-femme ; plus largement il est celui dont la nature, oscillant entre divers états est insaisissable, hybride, proprement monstrueuse : à la fois masculin et féminin, viril et efféminé, adulte et enfant, vivant et mort. « Tu ne peux rien pour moi, dit Pierre à Guillaume dans *Paris*, je suis en-dehors de la nature, je suis un monstre » (*P*, p. 213).

Par ailleurs, sur un plan intellectuel, il revendique, à l'image de Serge Mouret, l'ignorance de la vie et le rejet de la science ; plus encore il éveille des passions chez ses ouailles attentives à ses sermons, mais se garde bien de les satisfaire, préférant les colères de la frustration intellectuelle aux joies de l'accomplissement de la vérité. Zola vise ici « le prêtre paresseux et jouisseur, qui ne fait rien et veut être payé, qui s'empare de la femme et débauche la fille, au nom d'un Dieu invisible, jaloux et méchant » (*V*, p. 94), et par son intermédiaire il vise l'Église. Car c'est l'Église qui accuse le juif d'être un monstre alors qu'il n'est qu'un homme, c'est l'Église qui est à l'origine de l'image ambiguë de la femme, c'est toujours l'Église qui est censée protéger des monstres qui sortent de la bouche des possédés et se répand en mensonges lénifiants et grotesques⁸⁷¹. De la même manière que les prêtres orchestraient la mise en scène des monstres pitoyables de Lourdes, de même ils instrumentalisent les consciences pour désigner à la foule *leurs* monstres moraux. C'est un mouvement puissant ; même le bon abbé Rose de *Paris* ne peut se déprendre de ce pouvoir obscur dont il n'est qu'un maillon. Si Jean Borie rappelle que l'Église apparaît dans *Les Rougon-Macquart* sous deux thématiques possibles : celle de la menace extérieure et celle de l'expérience intérieure, c'est bien la première qui est ici à l'œuvre⁸⁷².

Sous cet obscurantisme, c'est la peur des individus et des foules qui est la corde que l'on tire : la peur envers l'autre, l'inconnu, le changement, le progrès. On l'a déjà constaté à propos du juge Denizet et des craintes populaires face au criminel, Zola est un grand romancier de la peur dont il a compris la force de propagation dans les esprits et le levier puissant qu'elle peut être pour qui sait la mettre en branle. La peur peut certes s'exprimer comme le besoin enfantin et tout bourgeois de frissonner près du monstre : c'est la témérité de Delaherche s'approchant le plus près possible des lignes ennemies des barbares bavares, c'est

⁸⁷⁰ É. ZOLA, *Notes préparatoires à la série des Rougon-Macquart*, op. cit., f°22r.

⁸⁷¹ É. ZOLA, [*Portraits de prêtres*], O. C., XII, p. 736.

⁸⁷² J. BORIE, *Zola et les mythes*, op. cit., p. 219 et sq.

l'excitation de Mademoiselle Saget d'apprendre la vérité sur le passé de Florent à laquelle répondent les fanfaronnades tout aussi ineptes de Gavard de côtoyer le même monstre. Mais la peur, c'est aussi cette vague plus profonde, qui vient de plus loin et qui, soulevant des sentiments inconscients enfouis en nous, submerge tout. On la fait naître dès le plus jeune âge, on y baigne les esprits dans l'éducation religieuse que l'on dispense, si bien que « l'épouvante règn[e], la peur de Dieu, la peur du diable, la peur basse et laide qui pren[d] l'homme dès l'enfance, le courb[e] jusqu'au tombeau, au travers de l'épaisse nuit de l'ignorance et du mensonge » (V, p. 126). Son effet n'est plus de révéler notre médiocrité, mais de nous faire devenir autres, le jouet de forces obscures qui nous dépassent. À ce titre, la peur est l'arme farouche dont use l'obscurantisme et le prétendu monstre est sa visée. Zola l'a bien perçu et ne s'y trompe pas quand il écrit dans sa *Lettre à la France* : « que s'est-il donc passé, comment ton peuple, France, ton peuple de bon cœur et de bon sens, a-t-il pu en venir à cette férocité de la peur, à ces ténèbres de l'intolérance ? »⁸⁷³

Le personnage-relai très souvent porteur de cette peur et du passéisme de l'Église a déjà été étudié : c'est la femme⁸⁷⁴. Cette fois-ci elle n'est plus objet, mais sujet du jugement monstrueux, illustrant dans tous les cas un lien sensuel entre elle et la religion⁸⁷⁵. C'est là le deuxième fil conducteur de notre étude de la femme monstre qui met en avant sa crédulité pour la faire devenir l'adjuvant des ténèbres qui menacent la société. Par l'enseignement dispensé aux femmes ou par l'ignorance dans laquelle on les laisse⁸⁷⁶, la bête de luxure est détournée par celle-là même, l'Église, qui l'avait créée pour servir ses intérêts. L'Église, aidée

⁸⁷³ É. ZOLA, « Lettre à la France », *La Vérité en marche*, O. C., XVIII, p. 431.

⁸⁷⁴ Pour une présentation très approfondie de la mainmise de l'Église sur la femme, nous renverrons au chapitre que Sophie Ménard y a consacré sous l'intitulé « Débauche de l'âme au confessionnal ». S. MÉNARD, *Émile Zola et les aveux du corps*, op. cit., p. 51-86.

⁸⁷⁵ L'Église apparaît comme « l'abri privilégié de rêveries érotiques ». *Ibid.*, p. 219. Elle est le lieu de la conservation, de la préservation intellectuelle comme le boudoir l'est pour le corps féminin. Dans son conte « La Petite Chapelle », Zola campe justement une baronne qui, friande de la dévotion alors à la mode, installe sa petite chapelle personnelle dans son boudoir. É. ZOLA, « La Petite Chapelle », *Contes et nouvelles*, O. C., III, p. 427-431. Pour d'autres exemples, S. MÉNARD, *Émile Zola et les aveux du corps*, op. cit., p. 79-80.

⁸⁷⁶ P. Hamon revient sur la question de l'enseignement des personnages zoliens en distinguant l'ignorance, le savoir mal digéré et le savoir digéré. P. HAMON, *Le personnel du roman*, op. cit., p. 42 et 281. Si Geneviève, l'épouse de Marc, digère peu à peu la vérité que son mari lui apporte, les servantes en règle générale restent à l'état de savoir mal acquis. Or cette digestion, quand elle est mal effectuée, peut conduire à des opinions monstrueuses car erronées. À propos de l'enseignement religieux et notamment du rôle des couvents, on relira la critique du jeune Zola publiée sous le titre « Au couvent » : l'auteur y aborde les monstruosité morales, les vices qui y naissent. S'il s'agit avant tout de vicier l'intelligence des jeunes filles, il s'agit aussi de vicier leur sexualité puisque c'est au couvent que se développent un lesbianisme, des « passions monstrueuses » qui ne sont pas sans évoquer *La Religieuse* de Diderot et qui rappelle la figure de la lesbienne monstrueuse déjà étudiée. Souvenons-nous à ce titre que Suzanne Haffner et Adeline d'Espanet sont les deux inséparables que l'on connaît depuis le couvent. É. ZOLA, « Au couvent », *Contes et nouvelles*, O. C., III, p. 424-427. Enfin, dès l'introduction de notre étude, on avait souligné le point de vue de Zola sur l'enseignement congréganiste : « il est insensé que l'on reconnaisse pour ainsi dire officiellement la légitimité d'un enseignement monstrueux, en tolérant l'existence des collèges congréganistes. Car le christianisme est une doctrine antisociale, antihumaine, une doctrine de mort ». É. ZOLA, « Enquête sur l'éducation », O. C., XX, p. 454-455.

par un personnage d'aïeule, de grand-mère fanatique et puritaine, détourne et corrompt la femme, la spolie de son intelligence et la vole à son mari⁸⁷⁷, inaugurant la lutte de la raison contre la foi, de la virilité contre la féminité. Elle déclenche une « guerre au foyer », pour reprendre un sous-titre de Sophie Ménard⁸⁷⁸, et opère par là-même un retournement délicat de la monstruosité du sexe féminin : d'abord dénoncé, ce dernier en vient à être utilisé par les forces ecclésiastiques car il est le point faible de l'homme.

« S'il s'agit, dans un premier temps, pour l'Église "d'écraser le sexe dans la femme", en la soûlant d'images de "femme idéale" et "déssexuée", elle utilise aussi la "toute-puissance sexuelle de la femme sur l'homme", elle se sert, comme l'écrit Zola, "du sexe pour agir sur l'homme, le reconquérir et l'enchaîner". »⁸⁷⁹

Ainsi un thème renouvelé de la femme-démon traverse toute l'œuvre de Zola en lien avec la religion et les figures de fanatisme. Quand elle est aveuglée, la femme soutient des idées elles-mêmes monstrueuses aux yeux de l'auteur : des superstitions religieuses aux préjugés antisémites en passant par l'autoritarisme politique ou l'intransigeance intellectuelle. Autrement dit, la religion crée un monstre quand elle exacerbe la dévotion, parvenant au paradoxe que ce qui devait être amour devient haine. La femme se dresse ici comme une alliée farouche, pire une esclave docile, dans la lutte contre la science et le progrès⁸⁸⁰. C'est particulièrement flagrant dans *Madeleine Férat*, *Le Docteur Pascal* ou encore *La Conquête de Plassans* et *Vérité*. Dans les deux premiers romans apparaît la figure de la servante dévote⁸⁸¹ ; dans les deux autres, celle de l'épouse manipulée.

⁸⁷⁷ C'est l'histoire du rapt même de Bernadette et du mensonge éhonté de ses miracles.

⁸⁷⁸ S. MÉNARD, *Émile Zola et les aveux du corps*, op. cit., p. 55. Cette guerre au foyer fait implorer la cellule familiale – et l'on a déjà vu qu'il s'agissait là d'une monstruosité dans nombre de textes de Zola. Dans *Vérité*, la petite Louise devient l'enjeu d'une lutte entre ses deux parents, mais il est un exemple autrement intéressant des effets de cet obscurantisme monstrueux : celui qui porte sur le monstre physique lui-même, plus précisément l'enfant monstre. Zola présente l'Église comme dépositaire d'une longue tradition faisant de lui la traduction du péché. Geneviève croit accoucher d'un enfant monstre car issu d'une union avec un incroyant. « À plusieurs reprises, elle parla désespérément du pauvre petit être qui allait naître, prise d'une sorte de terreur, ainsi qu'il arrive à certaines mères hantées de la crainte d'accoucher d'un monstre. Et, s'il naissait normal, comment le protégerait-elle du péché environnant, où l'emporterait-elle afin de le soustraire à la demeure sacrilège de son père ? Cela faisait un peu de lumière sur la rupture d'alcôve exigée par elle, sans doute le remords d'avoir enfanté d'un incroyant. » (V, p. 195)

⁸⁷⁹ S. MÉNARD, *Émile Zola et les aveux du corps*, op. cit., p. 49.

⁸⁸⁰ À cela s'ajoute de simples mentions de superstitions et de terreurs féminines qui représentent davantage, comme pour les gens du château de *Madeleine Férat*, un ridicule qu'une réelle menace : ainsi la servante Victorine de *Rome* a eu peur des revenants la première nuit qu'elle a dormi au palais des Boccanera (Ro, p. 396). On remarquera quand même que c'est là encore une servante qui assume ce type de croyances.

⁸⁸¹ À ces dernières on pourrait ajouter Rose, la vieille domestique dévote des Mouret dans *La Conquête de Plassans*.

On l'a déjà dit, la protestante Geneviève, voyant le comte s'enfermer dans son laboratoire, affirme que son maître va invoquer Satan (*MF*, p. 239-240) ; plus loin elle se lance dans de véritables exorcismes lugubres contre Madeleine en qui elle voit « le sourire gras, la chevelure insolente de la courtisane, du monstre vomi par l'abîme » (*Ibid.*, p. 275)⁸⁸² et celle-ci sent que « sa raison droite, sous les coups de la vieille femme, chancel[le] chaque jour davantage » (*Ibid.*, p. 349)⁸⁸³. Tourbillon démoniaque, mélange de sorcellerie et de religion. Il en va de même de Martine envers son maître Pascal qu'elle aime pourtant en secret (*DP*, p. 375-377).

Ces personnages sont des opposantes à la science, au progrès et précipitent Madeleine ou Clotilde dans la chute ; de bonne foi, mais en proie à des idées archaïques et arriérées, elles deviennent monstrueuses dans leur désir d'éradiquer ce qu'elles considèrent être précisément une monstruosité : une possession diabolique. Illustrant ici la subjectivité de la notion de monstrueux et le retournement de l'appréciation de ce jugement, ce sont bien elles qui sont les plus monstrueuses car ce sont elles qui font preuve d'intolérance, de fanatisme et qui conduisent à la destruction, voire au meurtre. Il y a même pire, si l'on note avec Jean Borie une évolution entre les deux personnages :

« Martine vient tout droit (à travers une série d'avatars) de la Geneviève de *Madeleine Férat*. C'est la mesure du chemin parcouru depuis ce roman que Zola va faire de l'ancienne fanatique une pauvre femme au bord de l'hystérie, éperdument et charnellement amoureuse de son maître »⁸⁸⁴.

Si l'hystérie est un mal d'amour non contenté, elle est logiquement le stade suivant. De fanatique la servante, et plus généralement la femme, devient névrosée, perverse et gagne en monstruosité.

De fait, comme l'écrit Sophie Ménard, la religion « enfante des déréglées du sang, du sexe et du sens : la thérapeutique de l'âme déforme les volontés, les esprits et les corps. Elle engendre la folie et le détraquement »⁸⁸⁵. Plus précisément, pour Zola, dès le plus jeune âge

⁸⁸² Quelques lignes plus bas, elle est « convaincue que c'était le diable dont elle se trouvait possédée [et] n'aurait pas été trop étonnée de voir le corps superbe et voluptueux de la jeune femme se changer en un monstrueux crapaud ». Aussi les descriptions de Madeleine faisant songer à un monstre ne manquent pas, p. 289, 294 et 344. Zola fut très critique à l'égard du protestantisme, tout du moins avant l'Affaire Dreyfus. Dans sa lutte désespérée contre le péché et ses interprétations chaque fois rigides et litigieuses des versets de la Bible, la religion réformée était devenue à ses yeux un dogmatisme aussi funeste et dangereux que le catholicisme, un obstacle à la liberté et à la vérité, une ennemie de la science. On ne manquera pas de s'en souvenir pour étudier de façon détaillée la rhétorique des paroles incantatoires de Geneviève. S. GUERMÈS, *La religion de Zola*, *op. cit.*, p. 55-57.

⁸⁸³ P. 349 et 359, l'accent est mis sur les divagations de la fanatique contre celle qu'elle nomme Lubrica. Signe de leur maléfice, ces prières ont d'ailleurs pour conséquence de susciter des cauchemars chez Madeleine.

⁸⁸⁴ J. BORIE, *Zola et les mythes*, *op. cit.*, p. 202.

⁸⁸⁵ S. MÉNARD, *Émile Zola et les aveux du corps*, *op. cit.*, p. 49.

« la confession et la communion [c'est-à-dire ces deux moments privilégiés où le prêtre entre dans l'intimité de la jeune fille] engendrent des êtres déviés, car trop rapidement initiés au péché ; handicapés, car incapables de remplir leur rôle de mère et d'épouse ; hystériques, car souffrant d'une défaillance de la volonté. En régime zolien, le confesseur forme des monstruosité morales parce qu'il transmet son savoir du sexe »⁸⁸⁶.

Non seulement les jeunes adolescentes sont de « véritables couveuses, où leur est ménagée la vie mentale la plus étroite et la plus superficielle », mais elles portent la trace d'une première défloration qui les enchaîne, physiquement et moralement, au confesseur. Il est intéressant ici de constater que la lecture de Michelet conduit Zola à expliquer les monstruosité morales dont la femme fera preuve par une imprégnation du prêtre. Le lien est établi entre la sexualité naissante et la sexualité pleinement opérante. La nature des femmes elle-même en est modifiée. Si l'on a déjà vu l'imprégnation à l'origine de monstruosité héréditaires physiologiques, son action est ici éthique mais tout autant redoutable. Le prêtre, qui est entré le premier en contact avec la jeune fille dont l'âme et le corps étaient vierges, l'a marquée de telle sorte qu'elle lui appartient pour ainsi dire toute sa vie. Et l'on ne s'étonne pas de voir Marthe Mouret retomber en enfance devant l'abbé Faujas...⁸⁸⁷

On ne s'étonne pas non plus de voir la femme devenir hystérique, malgré l'absence d'une définition claire de cette pathologie et malgré des symptômes évolutifs chez Zola⁸⁸⁸. Non seulement la névrose, inexplicée et impressionnante, a, par sa dimension physique autant que morale, quelque chose de monstrueux, étant « vecteur d'un comportement dévié face à une norme »⁸⁸⁹, mais surtout elle sert à faire le monstre quand elle est causée et manipulée par l'Église : déjà, dans un contexte profane, l'hystérie d'Adélaïde Fouque renforçait l'étrangeté de Macquart et de leur vie commune hors-normes, mais ici les troubles de Marthe orchestrés par Faujas servent à fabriquer de toute pièce la folie monstrueuse de Mouret et les troubles de Bernadette récupérés par des prêtres peu scrupuleux servent à monter un pèlerinage riche en monstres à Lourdes. L'hystérique conforte le ragot, la légende, la tradition.

Prenons le premier de ces cas, celui de Marthe lorsqu'elle visite Mouret aux Tulettes⁸⁹⁰.

« Alors ce fut une épouvantable scène : il se tordait comme un ver, se bleussait la face à coups de poing, s'arrachait la peau avec les ongles. Bientôt il se trouva à demi nu, les vêtements en

⁸⁸⁶ *Ibid.*, p. 73. Sur la dimension érotique de la confession et l'exemple d'une religieuse, A. CORBIN, « L'emprise de la religion », *Histoire du corps*, *op. cit.*, p. 79-80.

⁸⁸⁷ S. MÉNARD, *Émile Zola et les aveux du corps*, *op. cit.*, p. 74.

⁸⁸⁸ *Ibid.*, p. 92-94.

⁸⁸⁹ *Ibid.*, p. 96.

⁸⁹⁰ Les réflexions suivantes sont encore empruntées à Sophie Ménard. *Ibid.*, p. 129-130.

lambeaux, écrasé, meurtri, râlant. [...] Marthe était clouée. Elle se reconnaissait par terre ; elle se jetait ainsi sur le carreau, dans la chambre, s'égratignait ainsi, se battait ainsi. Et jusqu'à sa voix qu'elle retrouvait ; Mouret avait exactement son rôle. C'était elle qui avait fait ce misérable » (CP, p. 210).

Partant du principe que la figure du fou est, comme on l'a fait en première partie de notre étude, peu ou prou assimilable à celle du monstre, c'est bel et bien l'hystérique qui a fait le monstre en lui transmettant ses caractéristiques qui sont celles-là même dont l'Église l'a imprégnée. Plus que jamais, le monstre apparaît ici comme un miroir, un double où l'on se voit dans l'autre. Non seulement l'hystérique sert la parole énoncée contre lui, non seulement elle permet l'action de l'exclure de la communauté des gens normaux, mais même elle donne à ce qui n'était que de l'ordre de l'invention, du mensonge pur et simple, un fondement de vérité en déléguant sa névrose. Cela sous la férule de l'abbé.

Le prêtre pourtant ne fait pas tout. Signe d'une transmission – fatalité héréditaire dirait-on – de cette monstruosité morale qui frappe la femme, c'est dans ce contexte de fanatisme pathologisant qu'intervient l'aïeule, résurgence d'une figure maternelle ancestrale monstrueuse⁸⁹¹. Dans *Le Docteur Pascal* et *Vérité* apparaît le couple de la grand-mère intransigeante et de sa petite-fille qu'elle tente de convertir à ses vues : Félicité⁸⁹² tente de détourner Clotilde de son oncle Pascal de même que Madame Duparque tente d'éloigner Geneviève de son mari Marc. Là encore c'est parce qu'elles jugent Pascal et Marc monstrueux qu'elles en viennent à adopter des comportements à leur tour monstrueux et violents : Félicité et Martine brûlent les dossiers de Pascal dans un gigantesque autodafé ;

« c'était un galop de sorcières, activant un bûcher diabolique, pour quelque abomination, le martyr d'un saint, la pensée écrite brûlée en place publique, tout un monde de vérité et d'espérance détruit. Et la grande clarté, qui, par instants, pâlisait la lampe, embrasait la vaste pièce, faisait danser au plafond leurs ombres démesurées » (DP, p. 560)⁸⁹³.

La mère de Pascal fait figure de criminelle sournoise et Michel Serres ne s'y trompe pas quand il écrit, à propos d'un autre épisode – celui de la combustion de l'oncle Macquart qu'elle laisse brûler – qu'« alors, oui, le schéma est complet, c'est Félicité le monstre : elle

⁸⁹¹ Elle rejoint d'autres personnages comme Madame Chanteau par exemple.

⁸⁹² Il faut ici nuancer que Félicité n'est pas particulièrement dévote. « Clotilde incarne l'inquiétude fin-de-siècle [quant à la portée de la science], alors que sa grand-mère Félicité défend la religion comme une police des mœurs et que Martine, la servante, possède la foi des simples », écrit S. GUERMÈS, *La religion de Zola, op. cit.*, p. 311.

⁸⁹³ C. BERTRAND-JENNINGS, *L'éros et la femme, op. cit.*, p. 44.

n'a pas éteint le feu, tout se passe comme si elle l'avait mis »⁸⁹⁴. Madame Duparque, quant à elle, exerce une pression psychologique sur sa petite-fille pour l'empêcher de voir Marc, ce qui équivaut à une manipulation doublée d'une séquestration. De cet obscurantisme défendu bec et ongle, la femme en devient criminelle car elle est le sexe aveuglé par ses sentiments et sa crédulité, et elle ne peut s'en défaire – à moins d'un nouvel exorcisme, non plus lugubre comme celui de la première Geneviève, mais éclatant et plein de vie comme celui de la seconde reconnaissant la vérité⁸⁹⁵.

2) *La bêtise, apanage des foules et des élites : l'exemple de « la serre parlementaire » et du procès Courbet.*

Il est un autre fléau de la société aussi pernicieux que le fanatisme auquel est joint le ridicule : c'est la bêtise qui guette tout un chacun, et principalement la bourgeoisie conservatrice⁸⁹⁶. Dans la lignée d'un Flaubert, à une époque où sa représentation littéraire atteint une apogée, Zola, dès ses jeunes années, partagé entre le haussement d'épaules, le pessimisme et la colère⁸⁹⁷, observe à son tour la bêtise. Sous ce nom entendons deux postures différentes : celle du conformisme social prétentieux, de l'immobilisme idéologique plein de morgue, de l'obéissance mécanique à des idées toutes faites, aux modes édictées par la société⁸⁹⁸ et celle qui se rapproche de la bestialité, des instincts les plus bas et des réactions les plus précipitées, exprimant la primitivité de l'homme déjà étudiée comme caractéristique du monstrueux. L'une est davantage l'apanage des élites, l'autre celui des foules⁸⁹⁹, mais il s'agit toujours de la même paresse de l'esprit. On saisit aisément en quoi elles peuvent toutes deux être à l'origine des jugements les plus durs sur un prétendu monstre.

⁸⁹⁴ M. SERRES, *Feux et signaux de brume*, op. cit., p. 116.

⁸⁹⁵ C'est d'ailleurs dans le seul roman du même nom que cet obscurantisme trouve une solution, Geneviève reconnaissant ses erreurs.

⁸⁹⁶ La bêtise peut se conjuguer bien sûr à l'obscurantisme. Zola souligne par exemple le lien de l'une à l'autre à propos de l'antisémitisme : « cela m'a l'air d'une monstruosité, j'entends la chose en dehors de tout bon sens, de toute vérité et de toute justice, une chose sotte et aveugle qui nous ramènerait à des siècles en arrière ». É. ZOLA, « Pour les juifs », *Nouvelle Campagne*, O. C., XVII, p. 427.

⁸⁹⁷ « À chaque échauffourée de la sottise publique, à chaque tapage idiot qui emplit les rues et la presse, je suis révolté du temps perdu et des idées fausses lancées dans la circulation, sans avoir d'ailleurs l'espoir naïf de jamais changer le train de ce bas monde ». É. ZOLA, « Bêtise », *Une campagne*, O. C., XI, p. 750.

⁸⁹⁸ Dans son article « Bêtise », Zola cite un bon exemple de conformisme intellectuel à propos du positivisme en rappelant que beaucoup se sont subitement déclarés positivistes parce que Gambetta, dans un discours à la Sorbonne, avait évoqué le nom d'Auguste Comte. *Id.*

⁸⁹⁹ Les rapports entre la foule et l'individu débordent largement la question de la confrontation avec le monstre si l'on songe aux exemples de Luc et de Marc. De fait, si elle lynche Luc dans *Travail*, la foule ne le tient jamais pour un monstre, un fou ou un criminel. Si elle est en désaccord avec Marc dans *Vérité*, c'est bien vers Simon qu'elle tourne sa haine.

Dès lors, il ne s'agit pas ici d'étudier la bêtise pour elle-même mais dans ces liens avec le monstrueux. Pourquoi la bêtise, loin d'être inoffensive sous couvert de ridicule, est-elle en réalité abominable aux yeux de Zola ? Et comment se trouve-t-elle être à l'origine des jugements les plus monstrueux ? Deux exemples suffiront pour y répondre, puisés pour plus d'originalité non pas dans les grands romans mais dans des articles moins connus : celui de « la serre parlementaire » et du procès Courbet⁹⁰⁰.

Comme l'obscurantisme, la bêtise des élites est le revers de la modernité : par leur statut social et intellectuel, elle consiste non plus à refuser le progrès, mais à croire qu'on a assez progressé, qu'on est arrivé à un tel point de perfection qu'on n'a plus rien à apprendre et qu'il est inutile de se remettre en question. La bêtise, c'est la fatuité béate, la suffisance en politique, en art, en affaires, qui sclérose la pensée et jugule l'audace de vérité et de justice. Il est logique que ce soit la classe au pouvoir, celle qui détient les richesses et qui est sûre de son avenir qui en soit la plus honteuse représentante. Mais là où l'obscurantisme constituait une menace dangereuse mais isolée chez un individu ou un groupe défini, la bêtise apparaît comme un déluge qui envahit tout⁹⁰¹.

Entre 1871 et 1872, Zola écrivit une longue série de chroniques politiques sur les débuts parlementaires de la III^e République. Ses comptes rendus des séances de l'Assemblée nationale lui font la présenter comme un théâtre, un lieu du paraître plutôt que de l'être – justifié par l'endroit même où se déroulaient les débats – où les hommes politiques sont le plus souvent aussi risibles que bon comédiens. « D'emblée, en tant qu'observateur, Zola est frappé par l'ambiguïté du parlementarisme, à la fois noble et vulgaire, digne et trivial, de par les matières dont il a à traiter et par les moyens qu'il met en œuvre »⁹⁰². Le spectacle politique, de gauche comme de droite, représente à cette époque le summum de la bêtise à cause de ses attermolements et ses manigances et il est le fait de « grotesques polichinelles », de « guignols », d'« un groupe de pantins susceptible de remplir tous les rôles de la mascarade

⁹⁰⁰ Il existe d'autres exemples. Notamment, comme pour tout ce chapitre, Zola dénonce la bêtise du grand nombre dans l'Affaire Dreyfus, « la plus monstrueuse des obstinations, la plus effroyable des infaillibilités » qui tend à faire du juif un monstre. É. ZOLA, *La Vérité en marche*, O. C., XVIII, p. 422. Sur la question, Alain PAGÈS, « La violence des foules dans les romans de l'Affaire Dreyfus », *Violence politique et littérature au XIX^e siècle*, op. cit., p. 299-317.

⁹⁰¹ « Mais quelle ballade à la bêtise humaine ! Bêtes, ceux qui tiennent le pouvoir et qui, pour le garder, finissent par se prendre à leurs ruses et à leurs mensonges ! Bêtes, ceux qui, rêvant le pouvoir, tombent dans le cloaque de la politique et y laissent le meilleur d'eux-mêmes, leur talent, leur vie et jusqu'à leur dignité ! Et bête moi-même, qui oublie chaque fois la puissance de la bêtise [...]. Ô bêtise ! bêtise ! » É. ZOLA, « Bêtise », *Une campagne*, O. C., XI, p. 750-751.

⁹⁰² É. REVERZY et N. BOURGUINAT, « Zola et la “fiction du parlementarisme” », art. cit., p. 139.

parlementaire »⁹⁰³. Par ses affinités politiques, c'est surtout la droite qui est la cible des attaques de Zola, plus particulièrement le parti légitimiste qui par son intransigeance sotte voit disparaître ses dernières chances de Restauration. Mais nul n'est véritablement épargné s'il fait montre d'idiotie.

C'est dans ce contexte que Zola écrivit une chronique – parue dans *La Cloche* du 19 juillet 1871 – où il présenta l'Assemblée nationale métamorphosée en une immense serre tropicale où les députés s'apparentaient à des plantes exotiques. Citons-en le début et la fin.

« Je sors d'une fournaise. La salle des séances est une serre chaude où pousserait toute la flore des tropiques.

En fermant les yeux, dans l'écrasante chaleur, on peut se croire au fond de quelque jungle de l'Inde. Certaines voix montent avec des sifflements de serpent, d'autres rugissent doucement avec le grondement de volupté des fauves couchés au grand soleil. Et l'on étouffe, dans l'air chargé de senteurs âcres, comme dans cette serre du jardin des Plantes, où les nymphéas et les pandanus de Java élargissent leurs feuilles étranges sur l'eau tiède d'un colossal aquarium.

Quand on ouvre les yeux, on s'étonne que M. Grévy n'ait pas jeté des tiges et enlacé son fauteuil, comme un brin odorant de vanille. On cherche M. de Lorgeril le long d'une colonne, étalant les larges feuilles d'une courge gigantesque. M. Trochu doit être changé en narcisse, M. Baze en chardon, M. de Gavardie en lis, M. Jaubert en sensitive, ces messieurs de la droite en nénuphars et ces messieurs de la gauche en coquelicots.

Hélas ! non. Les fleurs ne poussent pas dans la serre parlementaire. Les discours seuls éclosent, et il semble que l'intolérable chaleur les allonge encore. Lorsqu'un éclat de voix me tire de ma somnolence, j'aperçois, au lieu des étoiles bleues du nymphéa, les faces congestionnées, rouges et violettes, de nos honorables représentants. Ils suent.

[...]

Je m'endors le soir dans la terreur de la séance du lendemain. Et, la nuit, par ces insomnies cruelles des heures brûlantes, je revois, les yeux ouverts, la serre chaude emplie de la pullulation vibrante d'une forêt vierge. Peut-être un jour décrirai-je tout au long cette bizarre et monstrueuse flore parlementaire.

J'ai une idée plus douce. Je compte semer des petits pois sous mon banc. Dans huit jours, j'inviterai mes amis. »⁹⁰⁴

Zola reprend dans cet extrait le *topos* de la comédie parlementaire burlesque. Analysons-le en détail pour comprendre en quoi la bêtise des députés est monstrueuse aux yeux de l'auteur – le mot est lâché à la fin. Pour cela, il convient de rappeler le contexte d'écriture.

⁹⁰³ Ces qualificatifs sont de Corinne SAMINADAYAR-PERRIN, « Zola journaliste : histoire, politique, fiction », *CN*, n°87, 2013, p. 16.

⁹⁰⁴ É. ZOLA, [« La serre parlementaire. Les conseils généraux »], *O. C.*, V, p. 524-526.

Voilà un texte contemporain de *La Curée* où la serre de l'hôtel Saccard a l'importance que l'on sait tant dans l'organisation du roman que dans le devenir des personnages. Il est frappant ici de constater que Zola reprend exactement les mêmes plantes que celles de Renée – nymphéas, pandanus de Java et autres nénuphars. Celles-ci sont également monstrueuses : elles ont des formes bizarres qui étonnent, pullulent, se répandent en tous sens pour susciter les cauchemars de l'écrivain. Mais là où dans le roman, elles allégorisent la luxure et la débauche, elles deviennent ici le signe de la bêtise politique. Nul doute que les dirigeants cités sont condamnés par Zola qui reprend le même procédé que dans *La Curée*, mais l'adapte à une cible différente⁹⁰⁵. Après avoir été assimilés à des serpents ou des fauves, les Grévy, Trochu et autres politiciens le sont à des plantes exotiques. L'image n'est plus la même : le serpent et le fauve suggèrent des ambitions débordantes, des manœuvres carnassières ou surnoisées quoiqu'inutiles et de parade, tandis que la vanille, la courge, le narcisse, le lis suggèrent de tout autres qualités des discours – les complaisances mielleuses, l'inanité, l'autosatisfaction, les opinions royalistes désuètes mais de bon ton⁹⁰⁶. C'est la parole politique qui est ici mise en cause, chaque plante renvoie à une illustration de la bêtise. L'étoile elle-même du nymphéa révèle le visage congestionné et bleui d'un député qui n'a d'honorable que le nom. On étouffe sous la chaleur et le parfum des fleurs, mais il n'y a rien de la mort sublime d'une Albine au milieu de ses bouquets ; le ressenti est plutôt de l'ordre de la nausée qui prête à vomir. La serre, cette même serre où Renée devient une plante, ayant été empoisonnée par une plante et où les plantes deviennent femmes, la serre reste le lieu intermédiaire de la métaphore où se compromettent les catégories et les distinctions sémantiques⁹⁰⁷ et où se révèlent les monstres les plus inattendus : ceux de médiocrité et de vanité.

On le voit, le thème est ici traité avec humour, sans dramatisation, et suscite la curiosité ; dans d'autres chroniques il laisse pourtant place à la colère⁹⁰⁸. Car de telles postures feraient simplement rire si elles n'avaient des conséquences plus graves. C'est le cas du procès intenté

⁹⁰⁵ Nombre de commentateurs ont déjà souligné la reprise des mêmes schémas fictionnels entre les romans, contes et nouvelles et les écrits journalistiques de Zola. On pourrait citer entre autres exemples l'évasion de Bazaine, objet d'une chronique qui reprend les ficelles les plus éculées du roman-feuilleton, et inversement sa nouvelle « L'Inondation » tirée d'une idée d'article.

⁹⁰⁶ Déjà l'image du colossal aquarium renvoyait au poisson, animal dont la bouche dessine ses mouvements mais dont aucune parole ne sort véritablement.

⁹⁰⁷ P. HAMON, *Le personnel du roman*, op. cit., p. 223.

⁹⁰⁸ Cette colère trouve sans doute son paroxysme bien des années plus tard dans le roman *Paris* où s'exprime à plein l'antiparlementarisme de Zola. On y retrouve en effet les mêmes considérations que dans sa chronique de 1871 sur Courbet. « Jamais son refus des "agitations vaines de la politique, aussi bien la révolutionnaire que la conservatrice", jamais son mépris pour la "cohue" parlementaire, "la lâcheté frissonnante des uns", "l'audace insolente des autres", les "tares salissantes du plus grand nombre" ne se sont exprimés avec plus de violence que dans *Paris* », commente Jacques NOIRAY dans son introduction du roman, *O. C.*, XVII, p. 19.

au peintre Courbet après son implication dans la Commune et sa responsabilité dans l'effondrement de la colonne Vendôme. Zola y a consacré une chronique parue dans *Le Sémaphore de Marseille* du 17 août 1871 où il proclame sa « vive sympathie pour cette grosse bête de grand peintre »⁹⁰⁹. Il s'y fait fort de conduire son lecteur dans la salle d'audience où siègent des notabilités mais aussi des dames en toilette. Au cours de ce procès la bêtise est à l'origine d'un jugement monstrueux parce qu'elle s'aggrave de deux facteurs déterminants : le comportement des acteurs du procès qui ne concerne plus tant l'action des élites, mais celle des foules et l'incapacité à adapter l'échelle du jugement.

En effet, tout dans cette histoire est le résultat d'une bêtise généralisée. D'abord, Courbet est victime de ce paradoxe que lui, l'homme doux par excellence, paie pour les aspirations criminelles du grand nombre – paradoxe déjà relevé à propos des communards. Il ne s'agit plus ici des élites françaises mais bien du peuple dans ce qu'il a lui aussi de plus bête. Dans l'épisode de la Commune, c'est la multitude qui est la première responsable, déclare Zola : « les malheureux et les misérables qui ont siégé à l'Hôtel de Ville n'étaient pas les maîtres du mouvement, endossaient la responsabilité des crimes de la masse et étaient fatalement portés à l'incendie et au meurtre par le flot hurlant de la foule. [...] Comme les foules sont bêtes et méchantes et comme les crimes poussent partout où un peuple passe »⁹¹⁰. On l'a vu avec l'exemple de François Mouret où la foule goûtait un plaisir sadique à le poursuivre de huées, de cris d'animaux, de sifflets. Elle accuse ou fait en sorte qu'on accuse, trop facilement. Avec le procès Courbet, bien avant l'Affaire Dreyfus, l'Histoire et la fiction se rejoignent. Comme dans le roman, par le déchaînement de sa violence, la bêtise s'apparente ici à la bête : « derrière ces hommes bêtes et fous, victimes et bourreaux, sentez-vous le monstre qui s'agite effroyablement dans l'ombre ? »⁹¹¹

Ensuite, Courbet lui-même s'est montré une « grosse bête de grand peintre » à se laisser ainsi piéger par la foule extrémiste⁹¹². Même enrôlé il garde sa part de responsabilité et,

⁹⁰⁹ É. ZOLA, [« Courbet devant le conseil de guerre »], *O. C.*, V, p. 546-548.

⁹¹⁰ *Ibid.*, p. 547. Libérée de la fièvre obsessionnelle et de l'exaspération qui touchent tous les Parisiens en 1871, l'opinion de Zola sur la Commune évolue et se nuance. Certes les *Lettres de Paris* en témoignent déjà, mais cela se confirme ensuite : si la Commune fut d'une monstruosité terrifiante, ce fut d'abord l'affaire de la foule, souvent monstrueuse, que l'on songe à celle des femmes de mineurs dans *Germinal*, à celle qui poursuit Luc dans *Travail* ou à celle qui cautionne l'injustice dans *Vérité* et dont la monstruosité est soulignée.

⁹¹¹ *Id.*

⁹¹² On notera que ce schéma est à l'œuvre dans *Jacques Damour* et *La Débâcle*. Jacques Damour est un doux, victime des événements, piégé par Berru, le mauvais ouvrier, le paresseux. Si Maurice est partiellement coupable de la fièvre qui le gagne, Chouteau surtout joue un rôle malsain et monstrueux : il manipule les autres, les pousse à se battre sur les barricades et, lâcheté notable, retourne son jugement *in extremis* au moment de la Semaine sanglante en appelant à fusiller les communards. Allons même plus loin en avançant que chez le fou, l'halluciné, le monstre, il y a de la foule. Coupeau dans son *delirium tremens*, Serge Mouret dans ses visions, Jacques Lantier dans ses pulsions assassines montrent tous « une individualité chaotique, émietlée, faite de bribes des foules

comme les autres condamnés, dépassé, grisé par un rôle à jouer dans l'Histoire, il justifie par sa sottise son procès : « ils paieront pour la masse, et ce sera justice après tout. Il faut frapper les monstres à la tête »⁹¹³. Enfin, au cours du procès lui-même, le commissaire de la République, M. Gaveau, « jouant au Jupiter tonnant, et aiguisant sa foudre à chaque incident » ne vaut pas mieux. Trois exemples de bêtise : celle de la foule bestiale, du brave homme imbécile et de l'avocat qui travaille à sa popularité ; leur faisceau a des conséquences monstrueuses.

D'autant que le public bourgeois qui se presse sur les bancs de la salle d'audience n'est pas en reste. Lui aussi forme une foule – celle des élites, non plus du peuple – encline à précipiter son jugement ou à en avoir un des plus conformistes⁹¹⁴, et lui aussi finit par se rapprocher de la primitivité. Plus particulièrement, tandis que la bêtise consiste le plus souvent à ne pas prendre de recul pour traiter comme il faut des généralités⁹¹⁵, celle du bourgeois consiste ici à ne pouvoir comprendre la particularité d'une situation ou d'un individu. Les dames, les notables, les anciens fonctionnaires de l'Empire présents sont nerveux ; ils hurlent après l'accusé comme ils applaudiront plus tard dans une fièvre bestiale à la condamnation de Cabuche et dans un rut de la mort à l'exécution de Salvat. Courbet est forcément coupable, sa responsabilité relève forcément de l'atrocité par cette seule raison qu'il a trempé dans la Commune. Et Zola de ressentir encore la même nausée devant tant de vulgarité : « quel que soit le criminel assis sur la sellette, il m'a toujours répugné de voir la foule l'exécuter à l'avance »⁹¹⁶.

En résumé, lors des événements ou lors de son procès, c'est la bêtise de tous qui a fait de Courbet un monstre alors que le monstre véritable était sans doute à chercher ailleurs. Cette bêtise relève aussi de l'hypocrisie, chacun refusant d'assumer ses responsabilités ou de voir la vérité et préférant accabler un seul homme. « Je suis sorti navré de l'audience, regrette Zola pour le moment. Il m'a semblé que l'humanité, de sang et de boue, y agonisait dans une crise

échantillonnées qui ont habité le roman » ; tel est l'avis d'Olivier LUMBROSO, « “Système des masses et grands ensembles” : poétique des foules dans *Les Rougon-Macquart* », *CN*, n°86, 2012, p. 21.

⁹¹³ É. ZOLA, [« Courbet devant le conseil de guerre »], *O. C.*, V, p. 547. Dans ses *Lettres de Paris*, Zola émet un jugement similaire à propos des membres de la Commune : « les déviations morales, en fait de politique, changent d'honnêtes gens en monstres inconscients ». É. ZOLA, *Lettres de Paris*, *O. C.*, IV, p. 501.

⁹¹⁴ Dès les premières lignes de *Mes Haines*, Zola avait fustigé cette médiocrité du « râtelier de la bêtise commune ».

⁹¹⁵ C'est le propos de l'article « Bêtise » déjà cité, p. 746-751, où les députés ne s'occupent plus de politique mais simplement d'une lettre de Rochefort qui aurait été remise à Gambetta. Tout le monde ne parle que de cette lettre, là est la mode du moment, et délaisse les affaires graves. Comme on l'avait signalé pour l'antisémitisme, soulignons, p. 747, l'intérêt de la presse à voir les hommes politiques se déchirer sur de pareils scandales.

⁹¹⁶ É. ZOLA, [« Courbet devant le conseil de guerre »], *O. C.*, V, p. 547.

de bêtise folle »⁹¹⁷. Après l’Affaire Dreyfus, autre procès mêlant l’entêtement et le complot, il accentuera sa position quitte à surenchérir : « l’antisémitisme que l’on prêche aujourd’hui est une monstruosité. Pire qu’une monstruosité, une chose sotté »⁹¹⁸. La bêtise dépasse toutes les iniquités et devient le summum des abjections de l’esprit.

3) L’hypocrisie : de l’exclusion du monstre à celle du lecteur dans *Le Ventre de Paris*.

L’hypocrisie est sans doute l’un des premiers vices dénoncés par Zola en accord avec l’*éthos* adopté de transparence. Au mot d’hypocrisie on songe inmanquablement à *Pot-Bouille* et aux secrets honteux des familles bourgeoises auxquelles s’oppose le monsieur du deuxième qui s’occupe de livres et dont on ne sait à peu près rien. Pourtant, ce n’est pas ce roman que nous convoquerons ici car nous ne nous intéresserons pas au mensonge et à l’hypocrisie en eux-mêmes, mais à la manière dont ils sont monstrueux et dont ils font le monstre. L’hypocrisie se répercute alors collectivement en complot.

Le thème du complot qui fabrique un monstre bouc-émissaire pour mieux l’accabler et assurer la cohésion du groupe, fort de l’idée que ceux qui ourdissent ce complot sont pires encore que leur victime, reparaît régulièrement dans l’œuvre de Zola. On le trouve dès *La Fortune des Rougon* où la famille éponyme du roman hurle à la monstruosité du républicain et laisse exécuter Silvère dont elle partage pourtant le même sang ; on le trouve bien sûr dans *Le Ventre de Paris* où l’hypocrisie des « honnêtes gens » à l’égard du bagnard évadé Florent prouve que les habitants des Halles sont en réalité des gens malhonnêtes ; on le retrouve dans *La Conquête de Plassans* où dès l’ébauche du roman Zola a l’idée de faire des prêtres et des fonctionnaires de Plassans les comparses lâches de Faujas⁹¹⁹ ; on le trouve encore dans les textes de Zola traitant de l’Affaire Dreyfus – *Vérité*, *La Vérité en marche* et tous les autres écrits sur le sujet – où le juif est accusé d’être un traître alors que ceux qui lancent cette accusation sont eux-mêmes les traîtres de la France.

Il s’agit ici d’éclairer les liens entre hypocrisie et monstruosité. En quoi la première est-elle monstrueuse ? C’est que motivée par la jalousie, la peur, la haine, elle a trait à la trahison et la lâcheté. Elle permet de développer une thématique du masque pour dire l’avilissement des individus. On a déjà vu que dans le schéma des rôles attribués aux personnages, le monstrueux participait d’une dimension théâtrale – la femme notamment jouant un double

⁹¹⁷ *Ibid.*, p. 548.

⁹¹⁸ É. ZOLA, [« À propos de l’antisémitisme »], *O. C.*, XVIII, p. 594.

⁹¹⁹ É. ZOLA, *Dossier préparatoire de La Conquête de Plassans*, *op. cit.*, f°23r.

jeu, mais pas seulement – et d'un rapport de confiance rompu – le communard trahissant, l'habile manœuvrant dans le dos de ceux qui ne le soupçonnent pas. Par ses mensonges, ses secrets, l'hypocrite est un acteur dont le jeu de scène tourne à l'imposture. Pourtant on franchit ici un degré supplémentaire car ce sont ceux qui fustigent l'hypocrisie des autres qui s'en rendent responsables ; c'est en désignant un monstre qu'ils sont eux-mêmes monstrueux.

Prenons comme exemple *Le Ventre de Paris*. Sans remettre en cause les points obscurs de Florent, peut-être pas aussi innocent qu'il en a l'air, intéressons-nous à son entourage. On connaît le scénario du roman : un bagnard évadé, Florent, se réfugie chez son demi-frère Quenu dans le quartier des Halles de Paris d'où il esquisse, avec quelques complices, un projet d'insurrection jusqu'à être finalement arrêté, dénoncé par ses propres comparses qui n'étaient autres que des espions et des délateurs. Or, non seulement ce climat délétère contribue à métamorphoser Florent en un personnage monstrueux, mais à ce jeu, ce sont bien les honnêtes commerçants des Halles qui en deviennent les plus infâmes. Ils accusent l'ancien forçat d'être un dissimulateur, un comédien, un conspirateur, bref un hypocrite, et formulent cette accusation dans son dos...avec hypocrisie.

Dans *Le Ventre de Paris*, il y a à vrai dire deux groupes de ce genre : ceux qui, comme Mademoiselle Saget, Madame Lecoœur ou la Sarriette, mènent leurs actions vipérines sous des allures doucereuses et ceux qui, comme Logre et Lebigre, semblent tremper dans le projet de conjuration de Florent, mais sont en réalité des mouchards de la police⁹²⁰. Les premières agissent *a priori* par réflexe de communauté, les seconds également tout en étant aussi motivés par l'idée d'en tirer de substantiels intérêts – comme un commerce de tabac pour Lebigre à la fin du roman⁹²¹. Sans s'intéresser encore à la parole qui dit l'individu à abattre mais simplement aux actes des personnages, l'hypocrisie de tous est à l'origine du monstre car, d'une part, sans croire à l'appui d'un véhément Logre et d'un Lebigre dont la maison était un refuge, Florent n'aurait sans doute rien entrepris de décisif et n'aurait pas mérité une telle appellation ; d'autre part, c'est en trempant dans son projet d'insurrection ou en se renseignant sur son passé de bagnard à force d'enquêtes indiscretes que chacun a pu élaborer l'image du

⁹²⁰ Il faut s'interroger sur Logre et sur Lebigre. Outre la richesse évocatrice de leur nom, on notera des détails pertinents. Dans la présentation de Lebigre par Gavard, on relève qu'« il avait dit un jour qu'il s'était battu en 48. Il causait peu, paraissait bêta » (*VP*, p. 325). Au regard de ces renseignements peu vérifiables et des faits ultérieurs que nous connaissons, on sent que la vérité ici nous échappe et qu'il y a une part de possible mensonge. Son estaminet d'ailleurs est marqué par la transparence des verres, des glaces, du cabinet vitré d'où le patron voit tout et les autres rien. Quant à Logre, le crieur des Halles, sa voix est paradoxalement plus efficace quand elle se fait basse et qu'elle dénonce. Lors de sa première apparition au café, on le voit dissimulé derrière un grand cache-nez rouge « comme le pan d'un manteau vénitien » (*Ibid.*, p. 326), développant ainsi une isotopie du complot et des intrigues.

⁹²¹ Le premier groupe est plutôt féminin, Jules et Auguste étant menés par des femmes dans leur trahison ; le second est plutôt masculin, Rose étant caractérisée par son mutisme et sa soumission à Lebigre.

monstre qu'il dénoncerait ensuite à la police. Tant qu'ils le voient de loin, Florent n'est que suspect ; quand ils savent de près ce qu'il trame, ils s'en font un monstre.

Le complot et le mensonge généralisé ont pour effet de grouper la communauté ou de conforter le régime politique contre le présumé monstre révolutionnaire. On assiste là à une mise en scène inquiétante des contrôles collectifs. Chacun s'épie, se surveille, se dénonce ; la société des Halles se régule en excluant celui qui est en trop ou à part. Logiquement l'ignorance de Florent va de pair avec l'omniscience des autres personnages. Mais ce qui est notable dans *Le Ventre de Paris*, c'est que la dénonciation du bagnard évadé relève au départ d'initiatives isolées dont la répétition fortuite, le faisceau réalisé par hasard finit par faire le monstre aux yeux de la police et de tous. Le monstre résulte ici d'un savant dosage d'hypocrisie, de manœuvres basses et secrètes et de hasard. C'est un hasard si tous le dénoncent au final, si tous ont l'idée de jouer le même rôle du traître et de trahir en dénonçant, c'est-à-dire en pointant du doigt, celui qu'ils feront passer pour un monstre. Et en même temps le hasard est peut-être davantage de l'ordre de la fatalité car il ne pouvait en aller autrement de l'étranger, du maigre qu'on accepte difficilement quand on est soi-même un gras groupé au sein d'une meute⁹²².

Certes Florent était par certains aspects coupable, mais les honnêtes gens apparaissent en définitif bien pires, et le projet de Zola est de l'exposer en clôturant son roman. Reprenons les dernières pages du chapitre VI : l'auteur nous montre l'arrestation de Florent, la réjouissance de ceux qui se sont ligüés contre lui, ainsi que la réaction finale des rares amis du bagnard, Claude et Madame François. Cette construction vise à nous montrer pour de bon la valeur de ceux qui trahissent. La réaction des instigateurs mêmes du complot est la preuve par les faits, celle des amis de Florent sert de conclusion.

Quels sont les critères qui rendent les honnêtes gens plus monstrueux encore que le monstre ? Comment même Barbey d'Aurevilly, dans sa sévère critique du roman, reconnaît-il au final que les « femmes méchantes, vindicatives, acharnées, rappellent, il est vrai, les sorcières de Macbeth »⁹²³ ? D'abord, là où Florent était d'une sincérité maladroite, les autres se caractérisent par leur dissimulation. Le monde de la Halle est celui du paraître comme l'est ailleurs l'Assemblée nationale. Jusqu'au bout, on joue son rôle avec la lâcheté de vouloir sauver les apparences : au moment de l'arrestation de Florent, tandis qu'ils guettent tous

⁹²² Émettons l'hypothèse que le gras peut « se cacher » derrière sa graisse : son corps, parce qu'il est épaissi, est potentiellement riche de multiples facettes, à la différence du maigre immédiatement mis à nu dans son intégrité véritable.

⁹²³ Jules BARBEY D'AUREVILLY, « *Le Ventre de Paris*, par M. Émile Zola », *Le Constitutionnel*, 14 juillet 1873, p. 3. On notera que la figure de la sorcière rejaillit pour qualifier la femme monstrueuse, comme c'était déjà le cas à propos de Félicité et Martine.

l'issue ultime, Lisa semble fuir sa charcuterie car elle n'est pas « femme à se compromettre » (VP, p. 460), Logre et Lebigre « paraiss[ent] prendre l'air sur le seuil de l'établissement de ce dernier » (*Id.*) et sourient en messieurs respectables. Ensuite, loin de nourrir des scrupules (*Ibid.*, p. 442-443), ils montrent au contraire un raffinement de cruauté, une jouissance secrète éclatant au grand jour. Ils souhaitent une surenchère dans le châtement de celui qu'ils ont contribué à décréter comme monstre : c'est la joie mauvaise de la mère Méhudin à faire une dernière farce à Florent en lui disant qu'un homme l'attend dans sa chambre et qu'il doit y monter, le précipitant ainsi vers son arrestation (*Ibid.*, p. 460-461) ; ce sont les moqueries, c'est la jouissance de tout le quartier⁹²⁴ ; c'est la Sarriette avec ses dents blanches qui prône la guillotine pour les hommes qui ont « tout à fait cette figure-là » (*Ibid.*, p. 462). Il y a un plaisir du mal, un raffinement de vengeance et de perversion qui se dévoile ici lorsque les masques des braves gens tombent pour de bon. Enfin, cette surenchère se finalise dans la déformation des projets de Florent lors de son procès et du nombre extravagant de complices qu'on lui attribue (*Ibid.*, p. 464) ; nouveau mensonge, non plus pour comploter mais grossir la monstruosité de l'accusé et grandir par là-même le service qui a été rendu de le dénoncer. Hypocrisie sur sa propre action. Point de révolution, mais un renforcement de la réaction. En un mot, tout cela correspond à l'état d'esprit de celui que le complot a rendu maître et qui peut se découvrir définitivement méchant. Le complot n'a pas tant suffi, c'est l'attitude après son succès qui est ici parfaitement révélatrice. Le vainqueur est fourbe car les moyens de la victoire ont été déloyaux. Et Claude de conclure : « quels gredins que les honnêtes gens ! »

Zola, pour le montrer, attend les dernières pages de son livre. Le complot entre dans l'organisation même du roman où l'auteur joue la carte de la surprise et « trahit » à son tour son lecteur, faisant de lui un même objet de mensonges et, traité semblablement, quelqu'un de compatissant vis-à-vis du monstre. Loin de la terreur ressentie face à ce dernier, on partage au contraire une forte pitié car il y a identification entre le monstre et le lecteur. Le monstre est abominable tout comme les révélations de la lecture⁹²⁵. Nous aussi lisons notre *Clef des songes* en nous méprenant et nous aussi faisons preuve d'idéalisme et de naïveté : le complot

⁹²⁴ Au moment de l'arrestation de Florent, p. 461, les femmes regroupées dans la poissonnerie en face du commerce Quenu rient des événements comme d'une bonne blague, souhaitent ironiquement à leur ennemi un bon voyage, espèrent un bel inspecteur pour mener l'interpellation, se mettraient presque à danser. Florent n'est pas la seule cible de ces moqueries ; il y a aussi ceux qui l'ont soutenu comme Claire Méhudin, p. 462.

⁹²⁵ Zola est, en effet, amené à « superposer, dans une curieuse surimpression, les effets de sens et les efforts de composition. L'intrigue presque policière du roman des Halles signifie, en la mimant, l'investigation du romancier acharné à transcrire la vérité, et lorsque Lisa feuillette les pièces du dossier de Florent au Palais de Justice, elle y retrouve « les chapitres détachés de l'histoire qu'elle (vient) de conter » au préfet, comme si les plans préparatoires de Zola transparaisaient dans le dossier final dressé sur son personnage, à l'aide de lettres anonymes, par la police de l'Empire. Dans tous les cas, on le voit, l'énoncé des événements coïncide avec la dénonciation des hommes ». A. DEZALAY, « Ceci dira cela », *art. cit.*, p. 33.

déclaré en cache un autre plus perfide, la suspicion ambiante n'est pas l'œuvre d'un seul, c'est de tous qu'il faut se méfier. Chacun joue un rôle en parfait hypocrite et il ne faut pas se laisser abuser. Mise à part Mademoiselle Saget d'emblée suspecte, ceux en qui l'on avait une hypothétique confiance, tout comme Florent – surtout les hommes, Logre, Lebrigre, Auguste dont on était entré dans l'intimité culinaire – nous ont trahis.

À l'exact inverse de *La Conquête de Plassans* où l'on suit de bout en bout les manœuvres des comploteurs, on se cantonne, dans *Le Ventre de Paris*, et ce par un parallèle trompeur entre deux complots, l'un enchâssant l'autre, à en suivre la seule victime. Si bien que le lecteur lui aussi devient l'objet d'une exclusion, exclusion des manœuvres sourdes les plus graves à défaut des messes basses les plus viles ; celles de Mademoiselle Saget que l'on suit n'étaient qu'un leurre, une diversion pour mieux cacher les autres. Au final, si les Halles, en tant qu'ensemble architectural ultramoderne, allégorisent le roman naturaliste, le lecteur, lui, partage avec le bagnard évadé le même statut de rejeté de la communauté des gens « normaux ». Tous deux ont des points communs : ils ont la même instruction, ils côtoient la modernité artistique, l'un en rencontrant le peintre Claude, l'autre en lisant précisément *Le Ventre de Paris*. Tous deux vont d'étonnement en étonnement, découvrent les métiers, les lieux, les rapports humains des Halles qu'aucun lecteur n'avait jamais vus jusqu'alors. On accompagne Florent dans les allées, on s'introduit avec lui dans les boutiques et quand les femmes le dévisagent, c'est le lecteur qu'elles dévisagent aussi car l'un et l'autre ne font plus qu'un. À l'image de Florent inspecteur du pavillon de la marée, on ne peut ramener le calme dans ce roman pour en avoir une lecture saine.

Surtout l'arrivée de Florent aux Halles coïncide avec le début de la lecture, son renvoi avec la fin du livre. Indigné d'assister au piège tendu au frère de Quenu, on subit en même temps la désillusion de constater la valeur vraie des commerçants des Halles. Les hypocrites se dévoilent enfin à nos yeux, mais on se découvre en même temps frère de sort du personnage monstrueux. Si Claude est le double de l'auteur, le lecteur est bien celui malheureux de Florent⁹²⁶. Effet dont le but est de brandir le même poing de colère vers ces prétendus honnêtes gens et grandir le sentiment d'injustice et de révolte.

Pour autant, on le conçoit bien, l'action de ces derniers est inséparable des propos qu'ils tiennent. Il a déjà été abondamment souligné par la critique que *Le Ventre de Paris* est un roman de la parole colportée où le dire équivaut au faire. Le complot, réalité de plus en plus

⁹²⁶ Le sort de Claude se rapproche par ailleurs de celui de Florent, redevenu bagnard à la fin du roman. Dans *L'Œuvre*, en effet, le peintre est enterré au cimetière de Saint-Ouen « que le peuple a nommé du nom inquiétant et lugubre de Cayenne » (*Œ*, p. 251). L'exclusion semble ainsi symboliquement la même.

bruyante, se fait, par une croissante accentuation sonore, bruit de la rumeur, et c'est toute la narration qui bruisse de cet étrange parasitage. De fait, l'action, qu'elle soit mue par la bêtise, l'obscurantisme ou l'hypocrisie, ne peut pas à elle seule assurer la pérennité du monstre, du bouc-émissaire que l'on tente de créer. Il faut lui associer le pouvoir démiurgique de la parole, des commérages, et passer du rôle monstrueux que d'aucuns endossent aux mots qu'ils prononcent et qui forgent le monstre.

B) La parole galvaudée : puissant vecteur de désinformation.

Le monstrueux étant le produit d'un jugement et la parole exprimant ce jugement, il est logique de voir sa qualification résulter de discours. Les habitants de la Halle apprécient d'ailleurs les légendes débordantes d'imagination, les récits sommaires commençant par « il était une fois... », les histoires de monstres quitte à en créer un de toute pièce. Mademoiselle Saget se fait tout un roman de ce Florent dont elle tente de percer le mystère et elle apprécie d'en écrire les pages au jour le jour, au gré de ses découvertes.

L'existence même du monstre est liée à la parole. Le plus souvent construction de l'esprit que réalité vraie, on fait le monstre, mais surtout on le dit. C'est la parole qui crée le monstre. Avant même son enfermement aux Tulettes, c'est parce qu'on décrète Mouret fou, qu'on colporte sur son compte toutes sortes de potins qu'il le devient. Partant, s'opère le même retournement : d'une parole sur le monstre, on s'achemine vers une parole monstrueuse. On l'a vu avec le juif et la tradition colportée ; on l'a entraperçu avec les intrigues et complots du *Ventre de Paris*. Il faut maintenant le confirmer en l'analysant en détails. On ne se penchera pas sur la langue en tant que monstruosité au sens où celle argotique de *L'Assommoir* est monstrueuse, mais comme outil vecteur d'information. Ou plutôt de désinformation car les renseignements transmis sont erronés, pervertis par les données de l'imagination. Sans reprendre ici nos propos sur la tradition ni sur l'aveu des pénitentes au prêtre – qui pour l'une fait des innocents des monstres, pour l'autre dépossède une âme au profit d'une autre –, on étudiera trois paroles différentes : celle de la rumeur, celle de la presse écrite, celle de la rhétorique, toutes vectrices d'opinion. Le romancier les cible, les analyse, les sanctionne, lui dont la parole est fictive, mais se veut porteuse de vérité.

1) *La rumeur ou l'incarnation de la parole monstre anonyme.*

La rumeur a une place importante dans la société qu'analyse Zola. Elle est le mode de circulation orale, la voix de l'opinion. Reposant sur les on-dit, les avis faciles et les préjugés les plus infondés, elle participe de la construction identitaire du groupe quand, se répandant de bouche en bouche, elle établit le monstre pour mieux l'opposer à la foule des gens normaux. Parce qu'elle mêle les sphères publique et privée, elle facilite les contrôles⁹²⁷ : sur le plan éthique, elle apparaît comme un pouvoir d'approbation ou de désapprobation des questions de moralité ; sur le plan politique, elle sert également à conforter les régimes, signe de la fragilité, voire de l'imposture des classes dirigeantes. Plus généralement, « les voix du voisinage, de la collectivité et de la famille se font les gardiennes de la norme : usant de la disqualification morale et mentale, elles stigmatisent toutes les formes d'écarts et de conduites scandaleuses »⁹²⁸. À ce titre, obscure, abstraite, impalpable, omniprésente et diffuse, semblant vivre d'une vie sourde que rien n'endigue, le rôle de la rumeur est bien souvent central aux yeux de l'auteur et, sans contre-pouvoir réel, la puissance qu'elle acquiert contribue à la rendre monstrueuse.

Dans son ouvrage *Le carnaval des Halles*, Marie Scarpa revient plusieurs fois sur la puissance destructrice de cette voix publique. Rappelant tout d'abord que Zola est le premier à lui conférer une si grande importance romanesque, elle précise ensuite que ce qui est remarquable chez lui, c'est la manière dont il fait converger les voix individuelles dans un seul et même faisceau pour construire une voix collective⁹²⁹. Chœur antique moderne⁹³⁰, nouvelle *fama*, cette *vox populi*, cette résonance du voisinage⁹³¹ peut être proprement monstrueuse, car elle contribue à « enserrer perpétuellement le personnage d'un réseau particulièrement dense de jugements et d'évaluations sur son être et son faire, déplaçant donc l'accent du texte des *passions* des personnages aux *réactions* de l'opinion »⁹³². En termes de qualité et de quantité, elle repose sur l'avis de tous et de personne à qui elle donne la parole, elle amplifie et altère les informations.

⁹²⁷ M. SCARPA, *Le carnaval des Halles*, *op. cit.*, p. 143.

⁹²⁸ S. MÉNARD, *Émile Zola et les aveux du corps*, *op. cit.*, p. 92.

⁹²⁹ M. SCARPA, *Le carnaval des Halles*, *op. cit.*, p. 107.

⁹³⁰ On renverra ici à des considérations similaires de P. HAMON, *Le personnel du roman*, *op. cit.*, p. 273-274.

⁹³¹ Le voisinage des voix est devenu voix du voisinage et finit par se transformer en voix du quartier tout entier. M. SCARPA, *Le carnaval des Halles*, *op. cit.*, p. 141-142.

⁹³² P. HAMON, *Le personnel du roman*, *op. cit.*, p. 320.

En quoi consiste sa monstruosité ? Justement à faire des innocents des monstres : le bagnard est un croquemitaine (*VP*, p. 421), le mari un fou brutal⁹³³, les utopies sont monstrueuses (*Tr*, p. 142), le judaïsme devient une religion d'infamie. Il n'y a pas jusqu'à Rougon le puissant ministre qui n'en soit victime : c'est précisément la rumeur du micro-milieu social de ses amis⁹³⁴ qui, par la voix de Kahn, le qualifie de monstre (*SER*, p. 417).

Pour faire des innocents des monstres, la rumeur, parfois vraie, souvent fausse, déforme ; plus que jamais, la distinction prévaut ici entre ce que dit le narrateur et ce qu'affirment les personnages. Suivant Marie Scarpa qui analyse l'exemple de Florent, on constate que la narration, tenante de la vérité, fait de ce dernier un être asexué, un maigre, un doux, alors que la rumeur, elle, en fait un séducteur de femmes, un ogre dévorateur, un croquemitaine responsable des vols commis aux Halles. Ce faisant, elle amplifie aussi les défauts des propres personnages qui l'ont lancée ; « bref, on le transforme en mâle surpuissant, avide d'argent et de pouvoir : on lui [Florent] attribue les valeurs (d'établissement) des Halles, mais si exagérées qu'elles le transforment en monstre »⁹³⁵. Il en va exactement de même pour Eugène Rougon : sa monstruosité prétendue n'est-elle pas la somme, amplifiée par les on-dit, des petits travers des médiocres qui gravitent autour de lui ? Dès lors, il ne s'agit plus d'une seule question de représentation ; la rumeur, lancée par des personnages bien souvent médiocres⁹³⁶ mais dont les actes peuvent s'avérer monstrueux, a des répercussions concrètes très graves : c'est elle qui emprisonne et condamne Florent à retourner au bagne, qui destitue Eugène, qui prend au piège Simon, contre laquelle se débat Luc qui manque d'être lynché.

Ce qui condamne Florent, Rougon ou Simon, c'est qu'ils ne participent pas à ce jeu capricieux du tapage, mais n'en sont que les victimes⁹³⁷. À l'inverse, qui maîtrise la rumeur obtient le pouvoir. Le maniement de l'opinion apparaît comme une arme puissante chez Zola. La rumeur ne fait pas que déstabiliser Rougon, elle assoit aussi sa force. Octave Mouret, lui,

⁹³³ Zola avait initialement prévu une lapidation de Mouret à la fin de *La Conquête de Plassans* – scénario proche de *Travail et Vérité*. Contre lui, la rumeur culmine dans un charivari qui organise le dix-huitième chapitre du roman en se présentant paradoxalement comme un désordre visant à la restauration de l'ordre et donc à l'ostracisation des indésirables.

⁹³⁴ La rumeur en effet s'étend bien souvent sur un territoire nettement circonscrit, au sein d'une communauté ou dans un milieu social ou politique clairement identifié. M. SCARPA, *Le carnaval des Halles*, *op. cit.*, p. 107.

⁹³⁵ *Ibid.*, p. 149-150.

⁹³⁶ On l'a vu avec le rôle des domestiques, il s'agit aussi bien souvent de femmes du peuple. Il peut paraître logique après tout, sous la plume d'un auteur masculin et bourgeois de l'époque, de voir les commérages être le fait de la gent féminine populaire. Marie Scarpa revient sur l'exemple du *Ventre de Paris*, p. 140-141.

⁹³⁷ Pour Florent, M. SCARPA, *Le carnaval des Halles*, *op. cit.*, p. 143. Ce qui empêche Florent, c'est son extrême naïveté qui en fait sa faiblesse, Simon son sens de l'honnêteté, Rougon sa force non dénuée d'une certaine noblesse qui l'oppose à la bassesse des ragots.

tire ses succès de la réclame qui n'est autre que la forme publicitaire de la rumeur⁹³⁸. Pourtant, la force que l'on en tire finit par être si importante qu'elle en est démesurée et en devient monstrueuse. Ceux qui lancent ou utilisent cette rumeur, ce sont eux les vrais monstres. Faujas est bien plus monstrueux que Mouret. Mademoiselle Saget ramasse les cancons comme les détritiques de nourriture et sa parole souillée, hétéroclite, n'est jamais très éloignée d'une thématique du sale et du composite.

Mais tôt ou tard, les initiateurs de la rumeur semblent eux-mêmes dépassés par cet « actant diffus », cet « actant collectif à la fois puissant et anonyme » qu'est l'opinion⁹³⁹. La rumeur apparaît comme une arme d'autant plus redoutable qu'elle peut se retourner contre ceux qui l'ont lancée, comme on le voit à la fin de *Vérité* où les puissances d'Église sont à leur tour vouées à la vindicte populaire⁹⁴⁰. Tout le monde peut en faire les frais : telle est la leçon du *Ventre de Paris* où Louise Méhudin, la Belle Normande, lance d'abord ses commérages avant d'en être à son tour la victime. Car la voix collective finit par vivre d'une vie autonome et incarner un monstre : le monstre-opinion.

Suivons-en, à travers un extrait, la métamorphose.

« Dès le lendemain, une rumeur sourde courut dans les Halles. Madame Lecœur et la Sarriette tenaient leurs grands serments de discrétion. En cette circonstance, mademoiselle Saget se montra particulièrement habile : elle se tut, laissant aux deux autres le soin de répandre l'histoire de Florent. Ce fut d'abord un récit écourté, de simples mots qui se colportaient tout bas ; puis, les versions diverses se fondirent, les épisodes s'allongèrent, une légende se forma, dans laquelle Florent jouait un rôle de Croquemitaine. Il avait tué dix gendarmes, à la barricade de la rue Grenéta ; il était revenu sur un bateau de pirates qui massacraient tout en mer ; depuis son arrivée, on le voyait rôder la nuit avec des hommes suspects, dont il devait être le chef. Là, l'imagination des marchandes se lançait librement, rêvait les choses les plus dramatiques, une bande de contrebandiers en plein Paris, ou bien une vaste association qui centralisait les vols commis dans les Halles. On plaignait beaucoup les Quenu-Gradelle, tout en parlant méchamment de l'héritage. Cet héritage passionna. L'opinion générale fut que Florent était revenu pour prendre sa part du

⁹³⁸ C'est P. HAMON dans *Le personnel du roman, op. cit.*, p 263, qui souligne les aspects bénéfiques de la rumeur, du bruit, de la parole pour qui sait la maîtriser. On relèvera d'ores et déjà, à propos de Mouret, le lien que nous reverrons entre la presse et la rumeur : « aucun magasin n'avait encore remué la ville d'un tel fracas de publicité. [...] C'était l'envahissement définitif des journaux, des murs, des oreilles du public, comme une monstrueuse trompette d'airain, qui, sans relâche, soufflait aux quatre coins de la terre le vacarme des grandes mises en vente » (*BD*, p. 537). Nul doute que le monstrueux est ici positif.

⁹³⁹ *Ibid.*, p. 272.

⁹⁴⁰ Dès le début du roman, elles en sont d'ailleurs l'objet. Avant de se retourner contre Simon, la foule s'en prend d'abord aux frères du fait justement des rumeurs les plus sombres qui courent sur leur école. « Toutes sortes de vilains bruits couraient depuis cette époque, des monstruosité qui se passaient dans cette école, des enfants qui refusaient de parler, sous le coup d'une terreur profonde. Naturellement, ces mystérieuses abominations s'étaient encore exagérées en passant de bouche en bouche. » (*V*, p. 38)

trésor. Seulement, comme il était peu explicable que le partage ne fût pas encore fait, on inventa qu'il attendait une bonne occasion pour tout empocher. Un jour, on trouverait certainement les Quenu-Gradelle massacrés. On racontait que déjà, chaque soir, il y avait des querelles épouvantables entre les deux frères et la belle Lisa.

Lorsque ces contes arrivèrent aux oreilles de la belle Normande, elle haussa les épaules en riant.

“Allez donc, dit-elle, vous ne le connaissez pas... Il est doux comme un mouton, le cher homme”. » (VP, p. 421)

Il y a ici adéquation entre le narrateur et le narré, la parole se faisant monstrueuse à mesure qu'elle amplifie le monstre. L'écriture suggère la vie autonome de la rumeur à la fois personnifiée et indéterminée. Par les verbes employés (« écouter », « se fondre », « s'allonger », « courir »), l'évolution des noms qui la désignent (« un récit écourté », « de simples mots », « les versions diverses », « les épisodes », « une légende »), les adverbes de temps et de savoir (« déjà », « certainement »), elle inclut une isotopie de la croissance qui devient celle de la prolifération inévitable, tandis que l'usage des articles et pronoms indéfinis exprime son origine imprécise. Mieux, l'utilisation du discours indirect libre permet de donner voix à cette opinion générale sans que personne ne l'assume véritablement et d'en montrer toute la malléabilité, s'arrangeant des contradictions de la réalité pour mieux survivre (« Seulement, comme il était peu explicable que le partage ne fût pas encore fait, on inventa qu'il attendait une bonne occasion pour tout empocher »). Alors même que les commères des Halles s'astreignent théoriquement à la discrétion et au silence, la rumeur se propage comme si elle évoluait seule dorénavant. Faisant immédiatement suite au spectacle de Mademoiselle Saget ramassant la nourriture ici et là, elle apparaît à son tour comme un ramassis de bribes orales faisant feu de tout bois sur son passage.

On trouverait le même exemple dans la publicité de Mouret jetée aux quatre coins de Paris, « le monstre des réclames, le phalanstère dont les ailes, multipliées sans cesse, dévoraient les quartiers, jusqu'aux bois lointains de la banlieue » (BD, p. 561). Ne peut-on voir en ces deux cas un nouveau visage du monstre, proche de ce que Ronsard avait imaginé sous la forme d'une allégorie dans les *Discours des misères de ce temps*⁹⁴¹ ? En conformité avec ce que nous avons déjà démontré par maints exemples, Zola réinvestit ici un modèle antique : celui de la célèbre *fama* virgilienne qu'il adapte toutefois au monde moderne. Car là où l'allégorie nécessitait une concrétisation, une description suffisamment précise de sa

⁹⁴¹ Pierre DE RONSARD, *Discours des misères de ce temps*, « Discours à la Reine », v. 127-148 et « Remontrance au peuple de France », v. 255-264, *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994.

constitution merveilleuse, le propre du monstre zolien, c'est justement d'être invisible et son action n'en est que plus néfaste.

L'opinion est donc faite de cancans, de bruits, de on-dit, de commérages et, finissant par devenir un personnage à part entière, elle fait le monstre⁹⁴². *Le Ventre de Paris*, roman de la rumeur, montre ainsi de manière puissante l'importance de l'oralité dans la fabrication de ce dernier. Signe de son empreinte ancestrale, le mécanisme de l'origine du monstrueux réside pour beaucoup dans cette voix insaisissable qui bruisse de rue en rue dans le quartier des Halles. Pourtant l'opinion n'est pas liée qu'à cette seule voix. Sa parole s'exprime autrement. L'auteur notamment, et c'est là un trait de sa modernité, sait aussi le pouvoir de l'écriture : on l'a vu avec les dénonciations sur feuille à la police où chaque écriture que Lisa reconnaît équivaut à la voix d'un personnage et qui tiennent, on l'imagine aisément, autant du fantasme que du témoignage vrai sur les agissements de Florent. Mais là où ce modèle reste un exemple limité que Zola ne pouvait reproduire à l'infini, il en est d'autres autrement plus importants en ce second XIX^e siècle tels que la publicité, la propagande, et surtout un que l'auteur connaît bien : la presse. De fait, rumeur et presse sont liées, les mauvais journaux faisant leurs choux gras de tous les scandales propagés. Dès lors, cette dernière a un rôle à jouer comme faiseuse d'opinion dans la fabrication des monstres.

2) *La presse ou le scandale du monstrueux.*

Dans plusieurs de ses romans, Zola a attribué un rôle fort à la presse. Dès *La Fortune des Rougon*, les journaux ont une influence croissante sur le destin de ses personnages ; dans *Paris* et *Vérité*, à la fin des derniers cycles, leur portée est devenue de premier plan dans l'intrigue du roman. Là où la rumeur était déjà un mode de circulation de l'opinion, la presse apparaît comme un instrument tout aussi puissant. Ses particularités diffèrent néanmoins. Préfigurant une ère des masses, elle cherche d'abord, là où les cancans demeuraient confinés à des initiés, à s'adresser au plus grand nombre⁹⁴³ ; par sa réclame et ses moyens de diffusion, elle va chercher loin son public, sans attendre qu'il se constitue de lui-même, pour lui délivrer l'information. Parallèlement, quotidiens et périodiques, plus nombreux qu'aujourd'hui, relaient leurs nouvelles à grande échelle. Là où la rumeur ne circulait que dans le monde relativement étroit de la bande, du quartier, de la petite ville de province, la presse s'élargit

⁹⁴² Pour le récapitulatif du sujet, P. HAMON, *Le personnel du roman, op. cit.*, p. 322.

⁹⁴³ Pour quelques chiffres rapides de tirage, Pascale GOETSCHER et Emmanuelle LOYER, *Histoire culturelle de France de la Belle Époque à nos jours*, Paris, Armand Colin, coll. « Coursus Histoire », 2002, p. 8-9.

considérablement à une région et de plus en plus au pays tout entier. Enfin, les informations qu'elle transmet – surtout au XIX^e siècle où elle est devenue suffisamment libre pour s'exprimer et où l'objectivité du journaliste n'est pas un sacerdoce – sont biaisées par deux regards : celui de l'auteur et celui du lecteur. Bref, c'est l'âge d'or de la presse d'opinion qui, à ce titre, fait montre d'un « savoir » et d'un « vouloir » en même temps. Écrite à partir des renseignements plus ou moins étayés du journaliste, elle « exige » aussi certains faits et une présentation adéquate de ces derniers pour plaire au lectorat qu'elle a cerné et qui, par sa taille, son anonymat, offre une nouvelle image de l'opinion : ce qu'on appelle l'opinion publique, c'est-à-dire un jugement commun à la majorité des gens d'un pays. Renchérissons : l'époque de Zola est celle de la nouvelle fraîche, des scandales et des révélations fracassantes. On les recherche, par goût de la nouveauté et de l'indignation ; l'affaire Dreyfus a prouvé qu'il y a même rivalité pour décréter qui est monstrueux et qui ne l'est pas dans les journaux. Cette rivalité dans la sensation, force est de constater que Zola lui-même l'a recherchée avec son article « J'accuse ». On le comprend aisément, c'est pour toutes ces raisons qu'on analysera la presse comme mécanisme de monstruosification. L'instrumentalisation des foules et leur absence de recul, mais aussi leur bêtise si dangereuse que ceux qui croyaient les maîtriser – leaders de tous bords ou faiseurs d'opinion – ne parviennent plus à le faire, demeurent plus que jamais de ses enjeux.

Depuis toujours, le monstre est lié aux nouvelles que l'on apporte et le monstrueux porte en lui une dimension d'inédit et pour tout dire de scandale. Le scandale de la nature qu'il est doit être révélé aux hommes pour être mis pleinement en lumière. C'est là le rôle des moyens d'information. Dans l'Antiquité, faute de presse, ce sont les relations de voyageurs qui faisaient sensation dans leur présentation des monstres et Jean Céard a montré le lien qui existait à la Renaissance entre le monstre et les « canards », ces feuilles d'information paraissant à foison dont la matière était avant tout le fait divers⁹⁴⁴. En d'autres temps et d'autres mœurs, les scandales de la nature ont laissé place à ceux de la société ; l'émerveillement, la curiosité pour la création, s'ils existent encore dans la presse du XIX^e siècle, sont bien moins relayés que l'indignation haineuse et morbide envers les menteurs, les trompeurs, les criminels⁹⁴⁵. Plus spécifiquement, si l'on songe à la presse conservatrice et au

⁹⁴⁴ J. CÉARD, *La nature et les prodiges*, op. cit., p. 468 et sq.

⁹⁴⁵ Il faut s'interroger ici sur la littérature réaliste du XIX^e siècle dont les problématiques sont similaires à celles de la presse. Elle veut montrer des vérités en plein jour, découvrir des monstruosité morales pour mieux les guérir ; or, le public n'accepte de les lire que par goût des bassesses et non par goût de la vérité. C'est le regret que formule Zola dans sa préface à *Mademoiselle Giraud* d'Adolphe Belot traitant de ce qu'il nomme la « lèpre de Lesbos ». Cet appétit de scandale de la foule est le même que celui de la presse. Comme pour les affaires révélées par celle-ci, Zola ne nie pas que le saphisme est monstrueux, mais déplore l'attitude des lecteurs qui

contexte de l’Affaire Dreyfus, « la France vendue à la juiverie, les complots ourdis contre la nation et la menace de guerre constituent le socle de son discours »⁹⁴⁶. L’étymologie du mot « scandale » – du grec *σκάνδαλον* – renvoie à une pierre d’achoppement ; là où la nature présentait des ratés, des obstacles à son bon ordre dans le monde, la société, elle, dévoile en lui ses failles et ses angoisses.

Ainsi la presse se nourrit de monstruosités de tous acabit du moment qu’elles sont flagrantes et choquantes. Elle tend à débusquer les faits les plus scandaleux. *Paris* est le roman zolien du vacarme médiatique. Il y apparaît pleinement le type balzacien du journaliste ; c’est aussi la première fois où Zola aborde, dans l’un de ses romans, l’histoire immédiate de la France en relatant des événements pratiquement contemporains de l’écriture⁹⁴⁷. Plus précisément on y suit le journaliste Sanier – dont la richesse évocatrice du nom a déjà été relevée – et son journal *La Voix du peuple* qui fait profession de divulguer les faits les plus effroyables pour mieux noyer son public de haine.

« Ce qui m’émerveille, moi, dit Massot à Pierre Froment, c’est sa fertilité dans la dénonciation et dans le scandale. Pas un matin qui se passe, sans qu’il découvre une horreur nouvelle, sans qu’il livre de nouveaux coupables à la haine des foules. Non ! jamais le flot de boue ne s’épuise, il y ajoute sans cesse une moisson imprévue d’infamies, c’est un redoublement d’imagination monstrueuses chaque fois que le public écœuré donne des marques de lassitude. Et voyez-vous, monsieur l’abbé, c’est là qu’est le génie, car il sait parfaitement que le tirage monte dès qu’il lance, comme aujourd’hui la menace de tout dire, de publier les noms des vendus et des traîtres... Voilà sa vente assurée pour plusieurs jours. » (*P*, p. 51-52)⁹⁴⁸

Le scandale fait vendre, le journaliste le cherche donc en tâchant de ne jamais faire retomber la pression médiatique et en faisant s’enchaîner les révélations les unes aux autres. La presse est un commerce, ses auteurs sont pareils aux « honnêtes gens » des Halles. À ceci

s’en repaissent, en cachette, pour assouvir leur hypocrisie plutôt que pour progresser dans l’honnêteté. On se fera enfin la réflexion que Zola adresse à la presse le reproche exact qu’on lui a adressé à lui : celui de rechercher avant tout le scandale pour vendre. Adolphe BELOT, *Mademoiselle Giraud, ma femme*, préface d’Émile Zola, New-York, Modern Language Association of America, coll. « Texts and Translations », 2002, p. 3-7.

⁹⁴⁶ Béatrice LAVILLE, « Introduction de *Vérité* », *O. C.*, XX, p. 16.

⁹⁴⁷ J. NOIRAY, « Introduction de *Paris* », *O. C.*, XVII, p. 17.

⁹⁴⁸ On rapprochera cet extrait de l’article « Bêtise » déjà cité. Il y est question de la révélation fracassante de l’existence d’une lettre de Rochefort remise à Gambetta. Zola regrette la bêtise du scandale, juge que la politique s’en trouve plus sottée encore et ne voit pas du tout l’utilité de cette affaire. « Restent les journaux dont le tirage a monté pendant quelques jours. Il est certain que, pour une feuille qui ne se vend guère et qui semble menacée d’une prochaine déconfiture, c’est une véritable aubaine que de lancer un scandale pareil. Tout d’un coup, la vente double ; on bourre le journal de documents et d’extraits, à le faire éclater ; on emploie des caractères d’affiche, on spéculé tant qu’on peut et jusqu’au bout sur l’affolement public. Mais le bénéfice reste assez piètre, car le tirage baisse de nouveau, dès que le scandale cesse. » É. ZOLA, « Bêtise », *Une campagne*, *O. C.*, XI, p. 747.

près que là où ces derniers ne tiraient pas nécessairement profit de leurs ragots, eux si, et ils faussent tout car la vérité n'apporte jamais de gain immédiat. Zola le sait bien. Massot se rapproche ici de sa conception si l'on considère que là où le personnage s'émerveille, l'auteur, lui, s'indigne avec raison des imaginations monstrueuses de la presse. D'un côté, il y a fascination pour la prolixité du journaliste, sa facilité à renifler l'horreur et à l'exposer aux foules et pour son génie stratégique car Sanier a compris que pour maîtriser les masses, leur faire lire son journal, il doit recourir aux fantaisies les plus folles et non aux strictes informations vérifiées. De l'autre, les images du « flot de boue », de la « moisson imprévue d'infamies », du « redoublement d'imaginaires » expriment la nausée qu'éprouve logiquement tout homme de bon sens féru de saine vérité. Émerveillement, indignation : deux réactions *a priori* antagoniques face au monstrueux dont la limite – on va le voir avec Nana – est pourtant trouble, *a fortiori* dans les titres de la presse.

Pour le moment, analysons plus particulièrement la divulgation du scandale des Chemins de fer africains relatée tout au long du roman⁹⁴⁹. Zola modifie les noms véritables et il faut reconnaître sous la fiction l'affaire du scandale de Panama révélée à l'opinion publique quand Drumont publia en 1892 dans son journal *La Libre Parole* une liste des parlementaires compromis par des pots-de-vin versés par la Compagnie du canal. L'affaire est choquante ; il y a « monstruosité d'un mandataire du peuple vendant son vote » (*Ibid.*, p. 202). Le monstrueux réside ici dans la révélation d'une trahison. Celui qui représentait un idéal de démocratie représentative, celui à qui le citoyen avait symboliquement accordé sa confiance par le geste de son vote, celui-là – le parlementaire – s'avère n'être qu'un homme faillible et corrompible. Il y a donc chute, écart décevant entre ce que l'on s'imaginait et ce qui est réellement⁹⁵⁰. C'est là l'objet de la révélation dont la surprise est renforcée par le fracas de

⁹⁴⁹ Sanier s'intéresse aussi tout particulièrement à un autre scandale monstrueux : celui de l'anarchie. P. 249, Massot affirme qu'il doit « une fière chandelle à Salvat, pour l'abominable réclame qu'il a battue sur le dos de ce misérable ». La page suivante, on apprend que Massot lui-même n'a pas hésité à exploiter la misère de l'entourage de l'accusé pour faire un reportage qui lui a rapporté gros.

⁹⁵⁰ Zola revient dans *Une campagne* sur cette déception et prend ses distances vis-à-vis de la réaction de la foule. Pour lui, s'il ne nie pas l'abjection de l'affaire, il n'y a pas non plus de quoi s'étonner et donc de quoi hurler au scandale. « Que s'est-il donc passé de si extraordinairement monstrueux dans ce Panama dont les adversaires de la République usent et abusent, avec une telle persistance de scandale ? On y a vu un ministre vendu, d'autres soupçonnés de complaisances louches : on y a compté jusqu'à une douzaine, mettons deux douzaines, de députés et de sénateurs achetés plus ou moins cher. Et voilà le crime sans exemple qu'on affiche, devant le monde entier, à grand renfort d'ignobles indiscretions, en vidant les carnets graisseux des hommes de police ! Mais, grand Dieu ! cela s'est passé sous tous les régimes, il faut être sous cette grande bête de République vertueuse pour affecter de l'ignorer et de s'en étonner. On le savait, on le disait moins haut, voilà tout. » É. ZOLA, « La Vertu de la République », *Nouvelle campagne*, O. C., XVII, p. 382. Il est vrai que cette réflexion lui sert à défendre le régime républicain plus que son personnel contre ses détracteurs.

l'annonce et l'ampleur des personnalités concernées, à la fois auteurs de la monstruosité (ils sont coupables des faits) et victimes (ils sont à la merci du journal)⁹⁵¹.

Les affaires de corruption ainsi révélées sont nombreuses – Zola le suggère implicitement – et ce qui fait leur monstruosité, c'est qu'elles ont un effet avalanche, entraînant catastrophe sur catastrophe et ressurgissant toujours à la surface à la manière des plantes du Paradou. Ainsi le baron Duvillard se souvient « d'un banquier qui, dans un récent scandale, affolé, acculé, ruiné par le chantage, avait cru finir les choses en se tuant, un drame pitoyable, une mare de boue et de sang, d'où le scandale avait repoussé monstrueusement, en une pullulante et indestructible végétation » (*Ibid.*, p. 175). Alors même que ce banquier a voulu en finir et éteindre le scandale, ce dernier, motivé par la cause même de sa mort, le suicide, a repoussé de plus belle. De tels événements obéissent bien malgré eux à la logique de surenchère de la presse qui en sort renforcée dans ses pratiques.

Mais plus encore la presse, dans son besoin constant de dénoncer les monstruosité, vient à faire le monstre. C'est là l'effet de ces « imaginations monstrueuses » que dénonçait Massot à propos de Sanier. Cela passe d'abord par des mises en scène, ensuite par des portraits. Dans *Paris*, le parlementaire devient par exemple monstrueux par la manière dont on apprend son crime. Nul doute qu'une autre forme de révélation n'aurait pas entraîné pareil jugement. Mais dès *La Fortune des Rougon*, Vuillet, rédacteur de *La Gazette*, dresse un compte-rendu des luttes récentes survenues à Plassans. Tout dans la présentation des républicains est fait pour les rendre faussement monstrueux aux yeux des lecteurs bourgeois de Plassans. Sans s'interroger encore sur la rhétorique déployée, on note que « ces bandits, ces faces patibulaires, cette écume des bagnes » a la sauvagerie des bêtes fauves, assassine, viole, se vautre dans la luxure avec des femelles (*FR*, p. 226). En un mot, on retrouve là condensés sous la plume de Vuillet tous les types de monstruosité évoqués en début de seconde partie de notre étude. Et il y en a justement trop pour être crédible ; le monstre est trop monstrueux pour être vrai.

Plus fortement, là où la cohorte des députés ou des républicains reste anonyme vu le nombre d'impliqués⁹⁵², la presse a aussi le besoin d'élaborer des figures monstrueuses isolées emblématiques immédiatement identifiables. Deux exemples sont notables : celui de Nana en

⁹⁵¹ On notera, p. 174-175 de *Paris*, que cette affaire monstrueuse chasse une autre monstruosité dans l'esprit de Duvillard, l'un des impliqués, quand il l'apprend : l'attitude désobligeante de Silviane à son égard la veille.

⁹⁵² Toutefois, en termes d'infamie, le personnage de Montferrand semble se dégager des députés corrompus dans *Paris*, et ce bien avant le scandale, justement par l'action de Sanier. Dans le portrait qui est fait de lui, il est en effet précisé : « un voleur, écrivait Sanier, un assassin qui avait étranglé deux de ses tantes, pour hériter d'elles » (*P*, p. 52). Le ministre de l'Intérieur est, dès le départ, le pire des criminels ; partant, son implication et son rôle de chef dans le scandale des Chemins de fer africains ne sauraient faire de doute.

ce qu'il fait évoluer une simple courtisane au rang de divinité maléfique et celui de Simon en ce qu'il cristallise sur un individu toute la haine portée à l'encontre des juifs en règle générale.

La présentation de Nana dans le roman éponyme se fait sous la plume de Fauchery. Le monstrueux réside dans la comparaison établie entre la courtisane et un animal déjà étudié : la mouche.

« La chronique de Fauchery, intitulée *La Mouche d'or*, était l'histoire d'une fille, née de quatre ou cinq générations d'ivrognes, le sang gâté par une longue hérédité de misère et de boisson, qui se transformait chez elle en un détraquement nerveux de son sexe de femme. Elle avait poussé dans un faubourg, sur le pavé parisien ; 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. Avec elle, la pourriture qu'on laissait fermenter dans le peuple remontait et pourrissait l'aristocratie. Elle devenait une force de la nature, un ferment de destruction, sans le vouloir elle-même, corrompant et désorganisant Paris entre ses cuisses de neige, le faisant tourner comme des femmes, chaque mois, font tourner le lait. Et c'était à la fin de l'article que se trouvait la comparaison de la mouche, une mouche couleur de soleil, envolée de l'ordure, une mouche qui prenait la mort sur les charognes tolérées le long des chemins, et qui, bourdonnante, dansante, jetant un éclat de pierreries, empoisonnait les hommes rien qu'à se poser sur eux, dans les palais où elle entrait par les fenêtres. » (N, p. 135)

Le passage est écrit au discours indirect libre et reproduit l'article même du journaliste. Que raconte ce dernier ? Une histoire proprement romanesque, celle d'une fille née dans la misère qui parvient à venger les siens en dominant ceux qui dominant d'ordinaire par la seule arme qu'elle ait : son sexe. L'article est ainsi fondé sur une logique ascensionnelle, marqué par des verbes d'état (« devenir », « être le produit de ») ou de croissance (« pousser »), et par une alternance entre les isotopies de bestialité (la mouche) et de souillure (le sang gâté, l'ordure, le poison, le pourrissement) et celle de pureté (les palais, les cuisses de neige, l'éclat des pierreries, la couleur du soleil). Le titre lui-même, *La Mouche d'or*, suggère l'équivoque de la créature à la fois belle et impure. Mais surtout, par ce même titre et par l'idée de venger une injustice⁹⁵³, on voit que son histoire est à rapprocher de l'esthétique primaire des contes et des feuilletons populaires qu'on trouvait alors dans la presse. Élevée au rang de mythe vivant, la créature monstrueuse n'est pas tant faite ici pour dégoûter que pour étonner et émerveiller le lecteur du journal. Comment cette fille née dans la crotte est-elle parvenue à conquérir le beau monde et à le détruire de l'intérieur pour se venger ? La presse montre son intérêt, le

⁹⁵³ On notera là le rôle du poison, arme traditionnellement féminine mais noble en même temps que traître et digne des meilleures pages de feuilleton.

journaliste lui-même est fasciné et l'on sent qu'il veut transmettre son sentiment à ses lecteurs. Bel exemple de l'ambiguïté du monstrueux dont seules les victimes comme Muffat peuvent à la rigueur s'indigner⁹⁵⁴.

« Muffat la contemplait. Elle lui faisait peur. Le journal était tombé de ses mains. Dans cette minute de vision nette, il se méprisait. C'était cela : en trois mois, elle avait corrompu sa vie, il se sentait déjà gâté jusqu'aux moelles par des ordures qu'il n'aurait pas soupçonnées. Tout allait pourrir en lui, à cette heure. Il eut un instant conscience des accidents du mal, il vit la désorganisation apportée par ce ferment, lui empoisonné, sa famille détruite, un coin de société qui craquait et s'effondrait. Et, ne pouvant détourner les yeux, il la regardait fixement, il tâchait de s'emplir du dégoût de sa nudité. » (*Ibid.*, p. 135).

Dans *Vérité*, il en va tout autrement. On y suit cette fois-ci non pas un journaliste, mais un journal, *Le Petit Beaumontais*, c'est-à-dire une entité anonyme et plus abstraite. Si le journal que Marc Froment consulte demeure une réalité matérielle, le personnage principal n'est jamais confronté à l'un de ses rédacteurs. Il en va pareillement de l'autre feuille évoquée dans le livre, *La Croix de Beaumont*. Or, dans un roman qui est une transposition de l'Affaire Dreyfus, ces journaux attaquent bien sûr les juifs en général, mais ils s'en prennent aussi au bouc-émissaire Simon en particulier. Insinuant dans les esprits les clichés les plus faux, ils occupent à ce titre une large place dans la tournure des événements. *La Croix de Beaumont*, s'écrie Salvan, « a fait une campagne atroce contre notre ami Simon, l'instituteur juif, empoisonneur et tueur d'enfant », tandis que *Le Petit Beaumontais*, lui, a publié des « délations [et des] calomnies ramassées dans la boue » (V, p. 72)⁹⁵⁵. Autrement dit, ce qui attire ici le journaliste, ce n'est plus une posture séductrice comme ce l'était pour Nana, mais un objet de haine et de suspicion certain ; ce n'est plus un retournement imprévu, mais la confirmation d'une différence ancestrale. Le sensationnel ne réside plus dans la revanche choquante d'une fille des rues, mais dans la révélation d'un supposé danger mortel qui plane sur les têtes. Le juif Simon dont les accusations sont poussées très loin servira à soulever et concentrer la colère excessive du peuple ; les accusations de démonisme reprises par la presse et la proposition d'un procès à huis-clos permettent d'accroître le mystère, l'occultisme, et d'accabler un peu plus le présumé monstre : « le journal n'avait sûrement pas trouvé cela tout seul, on y sentait la connaissance profonde des foules, l'espoir de ce que le mystère ajouterait

⁹⁵⁴ Toutes ne le font pas d'ailleurs, d'aucuns trouvent très chic de se faire « nettoyer » par Nana.

⁹⁵⁵ Sous les titres inventés *La Croix de Beaumont* et *Le Petit Beaumontais*, il faut reconnaître les vrais *La Croix* et *Le Petit Journal*.

de monstrueux à l'accusation, la commodité ensuite de justifier la condamnation de l'innocent par les charges que le public n'aurait pas connues » (*Ibid.*, p. 87). Toujours la parole est fielleuse et perverse. On excite les masses en brandissant un épouvantail⁹⁵⁶, on flatte leurs sentiments antisémites en perpétuant l'image des juifs monstrueux⁹⁵⁷, on manipule les foules en tâchant de leur dissimuler les conditions mêmes du procès.

On le comprend facilement, Zola condamne ici la presse. Bien plus que dans *Nana* où la fille de Gervaise et Coupeau n'était pas innocente et méritait l'article de Fauchery, dans *Vérité*, non seulement la presse fait le monstre, mais elle broie, pour le faire, un innocent et diffuse son accusation avec une efficacité redoutable – proprement monstrueuse. Comment s'y prend-t-elle ? D'abord en déformant et en mentant effrontément. Si le dernier roman de Zola porte le nom de *Vérité*, c'est certes qu'il y a une vérité à faire éclater, mais aussi qu'il y a surtout des obstacles posés à celle-ci et notamment les mensonges de la presse. Auparavant les exemples ne manquent pas où le journal exploite toutes les illusions imaginatives possibles. Dès *La Fortune des Rougon*, l'article de Vuillet revisite les pires visions des bourgeois effrayés, persuadés d'avoir vu « dans la campagne, des hauteurs de Plassans, des danses de cannibales dévorant leurs prisonniers, des rondes de sorcières tournant autour de leurs marmites où bouillaient des enfants, d'interminables défilés de bandits dont les armes luisaient au clair de lune » (*FR*, p. 221). On est là proche du délire ; rien d'étonnant à voir Vuillet parler de sauvages et de sauvageonnes par la suite pour décrire les républicains. Dans *Paris*, le baron Duvillard, découvrant la publication de la liste des députés par Sanier, sait qu'il y a habituellement dans les pages de *La Voix du peuple* quelques vérités pour beaucoup d'imbécillités et de mensonges (*P*, p. 175). Massot, qui soulignait les imaginations monstrueuses du journaliste, y va de nouveau de son commentaire :

« il est étonnant, Sanier ! Quand il n'y a plus d'ordures, il en trouve encore. Il ajoute à la boue, il crache et souille le cloaque. Si le fond est vrai, il s'arrange pour mentir quand même, dans la monstrueuse végétation de ses commentaires. Chaque jour, il faut qu'il renchérisse, qu'il serve le nouveau poison à ses lecteurs pour que le tirage de son journal monte... » (*Ibid.*, p. 196).

⁹⁵⁶ C'est ainsi que Zola qualifie le monstre fantasmé des antisémites dans « Pour les juifs », *Nouvelle Campagne*, *O. C.*, XVII, p. 429.

⁹⁵⁷ En cela, Zola n'est pas éloigné de la réalité si l'on se souvient qu'un journal comme le *Journal d'Indre-et-Loire* du 27 mars 1892 prétendait qu'un meurtre rituel avait été commis à Châtellerault, tandis qu'un autre journal, *Le Temps*, expliquait, lui, beaucoup plus sobrement que l'enfant avait été tué par sa mère. Une partie de la presse, très orientée, était donc encline à créer ces monstres et trouvait un écho dans la population.

Et la narration de confirmer les dires des personnages : « les chiffres de la liste de Sanier circulaient [...] cela, au milieu des histoires les plus extraordinaires, des commérages, des calomnies, un incroyable mélange de vérités et de mensonges, dans lequel il devenait impossible de se reconnaître » (*Id.*). Voix de l'opinion, la presse rejoint ici la rumeur.

Comme cette dernière, elle réactualise précisément les mensonges les plus surannés. Elle fait des paroles les plus anciennes des accusations nouvelles, atemporelles, en changeant simplement le mode de circulation de l'information. Le cas de l'antisémitisme est encore ici le plus évident où la parole passe ainsi de la tradition orale latente à l'accusation explicitement écrite et diffusée à grande échelle dans la presse. Fantômes malléables, imperméables au temps, les monstres se perpétuent, s'adaptent avec une plasticité proprement stupéfiante et, une fois de plus, créés dans le monde d'autrefois ils sont récupérés par les plus habiles et les plus fourbes dans le monde moderne.

Tout scandale, tout grief est bon à reprendre du moment qu'il fait l'opinion et favorise les ventes en la flattant. Un personnage comme Vuillet l'a parfaitement compris ; la manière dont il s'empare de l'hôtel des Postes de Plassans s'apparente à un calcul machiavélique et à une manœuvre politique. Fouillant dans le courrier, il flaire la correspondance de Rougon et y trouve une lettre d'Eugène grâce à laquelle il rallie sa *Gazette* au pouvoir. Partant il flatte les bourgeois en dénonçant la monstruosité supposée des insurgés, sachant de toute manière qu'il trouvera en eux un écho favorable. Pire, cette séduction de la presse se fait aussi action : elle pousse à commettre des actes monstrueux, elle les fait presque d'elle-même parce qu'elle recherche précisément ce monstrueux. C'est particulièrement le cas du *Petit Beaumontais* qui profite de sa position privilégiée à Beaumont : ne publiant d'abord que des romans-feuilletons, « pendant de longues années, il est devenu l'ami, l'oracle, le pain quotidien des innocents et des pauvres, de la multitude qui ne peut penser par elle-même » ; il a alors eu les coudées franches pour « [s'introduire] chez les simples d'un air de bonhomie, et mêler ensuite de l'arsenic à chaque plat, les faire délirer, les pousser aux actions monstrueuses, dans l'intérêt du tirage, je ne sais pas de crime plus grand... [...] et l'opinion publique, c'est *Le Petit Beaumontais* qui se flatte de la faire, cause première de l'iniquité, semence d'imbécilité et de cruauté jetée partout dans les masses profondes et dont nous allons [...] voir maintenant se lever l'exécrable moisson » (V, p. 72). À des fins où des orientations politiques antisimonistes le disputent maintenant aux simples objectifs commerciaux, la presse devient manipulatrice et use du monstrueux comme d'un outil, le plus pervers qui soit, jouant sur les peurs enfouies et les réflexes latents de chacun pour mieux empoisonner les esprits. C'est en cela que le crime est le plus grand.

Implicitement le mauvais journaliste aspire à exercer un pouvoir sur les foules. À Plassans, c'est le cas de Vuillet rejoignant le nouveau pouvoir impérial ; à Paris, c'est, de manière plus flagrante, celui de Sanier :

« vous ne vous imaginez pas la vanité débordante du personnage, s'exclame encore Massot. Dernièrement, vous avez vu qu'il s'est fait acclamer par la populace, car il joue au roi des Halles. Peut-être bien qu'il s'est pris lui-même à une belle attitude de justicier et qu'il finit par croire qu'il sauve le peuple, qu'il aide à la vertu » (*P*, p. 51)

Le journaliste vise à devenir maître des foules, il outrepassé ses fonctions et verse dans une sorte de populisme. À l'époque des nationalismes et autres courants boulangistes, entendons par là toute prise de position politique qui prend le parti de la foule contre les élites dirigeantes. C'est exactement ce à quoi procède Sanier dans le scandale des Chemins de fer africains. Or le populisme, s'il est un pouvoir facile reposant sur les masses, a aussi besoin d'une figure charismatique en qui s'incarner. On soupçonne Sanier de vouloir être cette figure intronisée. À trop fréquenter les arcanes du pouvoir, il est tenté d'y jouer un rôle. Mais ce faisant il s'abuse lui-même, par une vanité débordante, et lorsqu'il se décrète parangon de vertu, il est pris au propre pouvoir de sa parole médiatique car il est tout sauf un être vertueux. En attendant, nul hasard si c'est aux Halles, quartier de la rumeur, qu'il devient roi⁹⁵⁸ et si sa nomination se fait par acclamation, c'est-à-dire par oralité. La rumeur l'a travesti en homme juste, son pouvoir repose sans aucun doute sur des assises populaires trompées. Le nom de son journal *La Voix du peuple* était déjà suspect, renvoyant depuis longtemps au bruit colporté, à la voix démagogique dans ce qu'elle a de plus sombre⁹⁵⁹.

Par ailleurs, l'actualité récente de la France sert cette identité du journaliste à l'apprenti politique. En effet, on l'a dit, sous les traits de Sanier révélant l'affaire des Chemins de fer africains il faut reconnaître Drumont dénonçant le scandale de Panama et s'essayant à la politique⁹⁶⁰. *La Voix du peuple* n'est autre que *La Libre Parole*. Sanier est donc un personnage inventé pour reprendre le type même du journaliste antisémite, nationaliste, faiseur d'opinion et plus tard antidreyfusard et ennemi acharné de Zola lui-même. La

⁹⁵⁸ L'expression renvoie aussi à François de Vendôme dit « le roi des Halles » qui avait gagné son surnom lors d'un duel au marché aux chevaux, se mêla à diverses intrigues politiques, et, fait intéressant, prit part à la Fronde contre la monarchie. Personnage à la réputation sotté et à l'éloquence grotesque, il apparaît notamment dans l'œuvre d'Alexandre Dumas.

⁹⁵⁹ À propos de la censure, Zola complète cette présentation peu élogieuse et démagogique de la presse en regrettant que certains journalistes, lorsqu'ils deviennent hommes politiques, en arrivent à cette aberration de justifier la censure. É. ZOLA, « La censure », *O. C.*, XXI, p. 591.

⁹⁶⁰ J. NOIRAY, « Introduction de *Paris* », *O. C.*, XVII, p. 17.

monstruosité du journaliste démagogique rejoint celle de l'antisémite convaincu d'être le pire monstre de la société de son temps selon l'auteur.

Pourtant, au-delà de ce parallèle très simple entre le roman et la réalité, il en est un autre beaucoup plus ténu : celui entre le journaliste et l'auteur lui-même. Reprenons *Nana* et *Vérité*. On se souvient de l'article de Fauchery présentant la fille de Gervaise comme une bête, une mouche d'or et lui conférant une dimension mythique. Or, il est intéressant de remarquer que Fauchery, retraçant dans sa chronique l'histoire héréditaire de Nana, fait exactement ce que Zola fait dans son roman en présentant la jeune femme comme une bête d'or nourrie du fumier des boulevards et de la décadence des hautes sphères du Tout-Paris. Dire, ici, c'est faire. En parlant de l'article de Fauchery, par une habile mise en abîme, Zola le met aussi en œuvre dans son livre. Pareillement, quand il attaque fictivement le juif dans *Le Petit Beaumontais*, il procède exactement de même, mais avec la cible contraire, que lorsqu'il dénonce les antidreyfusards dans « J'accuse ». La portée de la révélation et du scandale se veut la même ; il faut frapper les esprits. On convoquera une ultime fois Massot dont la parole, sous ses allures désabusées, est décidément très instructive. La fascination du tirage de Sanier, sa prolixité à faire le monstre apparaissent aussi comme celles de l'écrivain : c'est Zola, ancien journaliste par ailleurs, qui publie à très forts exemplaires, c'est lui – et c'est là un des objets de notre étude – qui insère des personnages, des actes monstrueux dans chacun de ses romans pour mieux susciter le scandale et peut-être vendre davantage. Sauf que ses monstres à lui sont les vrais monstres et non les grossiers, les trop évidents et trop faciles de Sanier. Il existe une limite fragile dans la dénonciation des monstres qui tient à leur juste identification. Les mécanismes de monstruosification sont les mêmes, mais dans le cas de l'auteur ils sont approfondis et intègres, dans celui du journaliste bâclés et mensongers.

Pour conclure, revenons à ce que Jacques Noiray écrit sur l'image de la presse dans *Paris* et qui accompagne des réflexions déjà commentées sur l'antiparlementarisme de Zola.

« Jamais son refus des “agitations vaines de la politique, aussi bien la révolutionnaire que la conservatrice”, jamais son mépris pour la “cohue” parlementaire, “la lâcheté frissonnante des uns”, “l'audace insolente des autres”, les “tares salissantes du plus grand nombre” ne se sont exprimés avec plus de violence que dans *Paris*. La condamnation s'étend à la presse, dont les représentants, souvent inspirés de la réalité (Sanier est un Drumont aggravé, Fonsègue un Hébrard plus cynique), participent à cette démoralisation générale en faisant de leurs journaux des amplificateurs de scandales (comme *La Voix du peuple* de Sanier, double de *La Libre Parole* de Drumont), ou des soutiens hypocrites de la société corrompue (comme *Le Globe* de Fonsègue, double du *Temps* d'Hébrard). Jamais la recherche de la vérité, le souci de l'élévation intellectuelle et morale du

lecteur, qui devraient être le but du journaliste en des temps démocratiques, ne rachètent cette presse à scandales et à sensations, “sans conviction ni croyance aucune”, dont le symbole est dans *Paris* le “petit Massot”, ce reporter ironique et désabusé que Zola, dans l'*Ébauche* de son roman, définit en une formule brutale comme “le type complet de Jemenfoutiste” »⁹⁶¹.

Presse et politique ne valent pas mieux l'une que l'autre parce qu'elles ont les mêmes visées basses et les mêmes moyens dénués de scrupules pour y parvenir. Si la presse cherche le scandale à tout prix, la pierre d'achoppement, c'est pour faire chuter. Un degré de plus est franchi qui conduit de cette pierre d'achoppement au véritable piège, au chausse-trappe – comme c'était déjà le cas du complot ou de la rumeur. Zola ne consacre pas un livre entier à la presse seule. Mais son évocation ne laisse pas d'inquiéter et il prend définitivement ses distances avec le genre qu'il a lui-même pratiqué. Il a compris qu'elle était un moyen redoutable d'instrumentalisation et que comme tous ces moyens elle pouvait se retourner contre n'importe qui, quitte à devenir un monstre d'injustice. À y regarder de plus près, elle renvoie de ce fait à des figures monstrueuses déjà identifiées telles que l'intrigant, le délateur, le prêtre obscurantiste, le politique fat, l'homme vaniteux. Par leur intermédiaire pourtant, ce n'est peut-être pas tant la presse dans son intégralité que Zola cible. Ce qu'il vise, c'est en fait la parole – non plus orale comme la rumeur, mais écrite – quand elle déforme volontairement pour satisfaire les bas instincts du grand nombre, repaître leur aspect bestial et le développer davantage. À vrai dire, il n'a aucunement rompu ses liens avec l'univers du journalisme et s'il n'y écrit plus, il continue d'accorder volontiers nombre d'interviews. Comment pourrait-il en être autrement chez un homme qui a compris l'utilité de la publicité et montre le sens du débat public ? Il continue même d'être optimiste sur son évolution ; en témoigne la transformation radicale et positive du *Petit Beaumontais* à la fin de *Vérité*, devenu soutien de l'école républicaine, et cette phrase écrite dans un présent empli d'espoir : « la presse doit devenir le plus admirable instrument d'instruction, lorsqu'elle ne sera plus aux mains des bandits politiques et financiers, abêtissant et détroussant leur clientèle » (V, p. 373). L'instruction : précisément cette voix par laquelle disparaissent les faux monstres.

3) *La rhétorique du monstrueux.*

On l'a compris, la rumeur orale, la presse écrite sont inséparables d'un art de la parole, d'une rhétorique au sens large du terme qui donne au propos toute son amplitude et sa

⁹⁶¹ *Ibid.*, p. 19.

puissance évocatrice. On entendra par rhétorique non pas tant l'art du discours formel des anciens logographes, mais l'art de bien parler en public, c'est-à-dire tous les moyens d'expression mis en œuvre pour convaincre ou persuader son auditoire ou son lectorat. On reprendra à ce titre la distinction originelle entre ces deux verbes et nous verrons dans la parole convaincante celle qui s'adresse à la raison, dans la persuasive celle qui s'adresse aux sentiments. Si le monstrueux est une notion inséparable de l'*éthos* de celui qui émet le jugement, il sous-entend aussi un *logos* et/ou un *pathos* chez celui qui le partage. Il s'agit bel et bien de produire un effet sur quelqu'un, que l'on cible son esprit critique ou ses émotions. On a vu que cela pouvait passer par les impressions et les réflexions que le monstre physique ou moral fait naître, par son seul dévoilement, chez l'individu qui lui est confronté. La parole est ici un autre moyen d'exercer cette influence ; plus encore elle joue un rôle essentiel dans l'élaboration du monstrueux.

Or la rhétorique partage une longue histoire avec les monstres à tel point que le monstrueux est devenu un concept de l'art du discours autant que de la philosophie⁹⁶². Dès l'Antiquité, on use du monstrueux comme d'un instrument pour émouvoir son auditoire ou le faire réfléchir. Le monstre physique, mythique ou réel, sert d'*exemplum* édifiant, d'allégorie pratique, d'anecdote amusante ; le monstre moral est, quant à lui, un moyen efficace d'accabler un peu plus l'adversaire. Il apparaît dans les trois axes principaux de la rhétorique : judiciaire, politique, religieux qui correspondent aux différents domaines où sa figure est active comme nous l'avons vu dans l'œuvre de Zola. On se proposera ici d'analyser un exemple de chaque et de montrer en quoi l'abus de cette parole envers ceux que l'on décrète, à tort ou à raison, être des monstres devient, via un discours trop maîtrisé aux cibles déviées ou injustes, à son tour monstrueux.

La rhétorique judiciaire apparaît à plusieurs reprises dans l'œuvre de Zola, notamment lors des procès de *La Bête humaine*, de *Paris*, de *Vérité*. Mais à y regarder de plus près, dans le procès Roubaud-Cabuiche, l'auteur présente davantage la réaction des deux accusés que la rhétorique du procès qui se limite à des plaidoiries médiocres du procureur impérial et des avocats : aucun des participants n'est véritablement maître des débats (*BH*, p. 244-246). Dans le procès Salvat, on assiste davantage à l'interrogatoire de l'accusé et à sa propre justification de l'attentat qu'à la plaidoirie du procureur résumée au discours indirect libre (*P*, p. 247-252).

⁹⁶² À titre d'exemples, à propos de la rhétorique du monstrueux dans la Rome antique, on renverra de manière générale aux travaux de Blandine CUNY-LE CALLET, portant notamment sur Cicéron ; à propos de la rhétorique du monstre à la Renaissance, au livre de Laure GONIN-HARTMAN, *La rhétorique du monstre au XVI^e siècle*, Ann Arbor, Michigan, ProQuest, 2008. Th. doct. : langue et littérature françaises, Washington University, 2008.

Au cours de l'affaire Simon enfin, on découvre davantage les rouages d'une machine judiciaire implacable, propre à broyer un innocent, qu'on assiste à des moments de bravoure rhétorique (V, p. 87-93)⁹⁶³.

Mais il est un autre procès où la parole des acteurs est mise en avant : celui de l'espion Goliath, jugé par les francs-tireurs Sambuc, Ducat et Cabasse dans *La Débâcle*. Dans un contexte nationaliste auquel, on l'a vu, Zola lui-même affirme prendre part, le Prussien, tombé dans un traquenard et ficelé comme un porc, se retrouve couché sur la table de la cuisine du père Fouchard, à la merci de ses juges qui ouvrent son procès en vue de le saigner. Or, ce qui est notable, c'est que la rhétorique déployée lors de ce simulacre de procès fait rejaillir le statut de monstre porté au départ sur l'accusé sur ses accusateurs.

Reprenons la plaidoirie de chacun des francs-tireurs, étant entendu que l'accusé, bâillonné, ne peut parler :

« Non, non ! Pas de bêtises !... Nous ne sommes pas des brigands, nous autres, nous sommes des juges... Entends-tu, salop de Prussien, nous allons te juger ; et n'aie pas peur, nous respectons les droits de la défense... ce n'est pas toi qui te défendras, parce que toi, si nous t'enlevions ta muselière, tu nous casserais les oreilles. Mais, tout à l'heure, je te donnerai un avocat, et un fameux ! »

Il alla chercher trois chaises, les aligna, composa ce qu'il appelait le tribunal, lui au milieu, flanqué à droite et à gauche de ses deux lieutenants. Tous trois s'assirent, et il se releva, parla avec une lenteur goguenarde, qui peu à peu s'élargit, s'enfla d'une colère vengeresse.

« Moi, je suis à la fois le président et l'accusateur public. Ce n'est pas très correct, mais nous ne sommes pas assez de monde... Donc, je t'accuse d'être venu nous moucharder en France, payant ainsi par la plus sale trahison le pain mangé à nos tables. Car c'est toi la cause première du désastre, toi le traître qui, après le combat de Nouart, as conduit les Bavares jusqu'à Beaumont, pendant la nuit, au travers des bois de Dieulet. Il fallait un homme qui eût longtemps habité le pays, pour connaître ainsi les moindres sentiers ; et notre conviction est faite, on t'a rencontré guidant l'artillerie par les chemins abominables, changés en fleuves de boue, où l'on a dû atteler huit chevaux à chaque pièce. Quand on revoit ces chemins, c'est à ne pas croire, on se demande comment un corps d'armée a pu passer par là... Sans toi, sans ton crime de t'être gobergé chez nous et de nous avoir vendus, la surprise de Beaumont n'aurait pas eu lieu, nous ne serions pas allés à Sedan, peut-être aurions-nous fini par vous rosser ! Et je ne parle pas du métier dégoûtant

⁹⁶³ Cela ne veut pas dire que la rhétorique n'est pas présente dans le roman. Bien au contraire, elle nous semble une des clefs de sa lecture si l'on songe que la rhétorique des frères ignorantins permet de manipuler la foule et si l'on se souvient que Gorgias, nom latin de Georges Plumet, rappelle évidemment ce monstre de paroles qu'était le sophiste grec du même nom. Ce nom se rapproche par ailleurs de celui de la Gorgone et du grec γοργός signifiant terrible, effrayant par le regard ou l'aspect. On se souviendra pour mieux le comprendre de la description faite du personnage lors du procès Simon (V, p. 89).

que tu continues à faire, du toupet avec lequel tu as reparu ici, triomphant, dénonçant et faisant trembler le pauvre monde... Tu es la plus ignoble des canailles, je demande la peine de mort.”

Un silence régna. Il s'était assis de nouveau, il dit enfin :

“Je nomme d'office Ducat pour te défendre... Il a été huissier, il serait allé très loin, sans ses passions. Tu vois que je ne te refuse rien et que nous sommes gentils.”

Goliath, qui ne pouvait remuer un doigt, tourna les yeux vers son défenseur improvisé. Il n'avait plus que les yeux de vivants, des yeux de supplication ardente, sous le front livide, que trempait une sueur d'angoisse, à grosses gouttes, malgré le froid.

“Messieurs, plaïda Ducat en se levant, mon client est en effet la plus infecte des canailles, et je n'accepterais pas de le défendre, si je n'avais à faire remarquer, pour son excuse, qu'ils sont tous comme ça, dans son pays... Regardez-le, vous voyez bien, à ses yeux, qu'il est très étonné. Il ne comprend pas son crime. En France, nous ne touchons nos espions qu'avec des pincettes ; tandis que, là-bas, l'espionnage est une carrière très honorée, une façon méritoire de servir son pays... Je me permettrai même de dire, messieurs, qu'ils n'ont peut-être pas tort. Nos nobles sentiments nous font honneur, mais le pis est qu'ils nous ont fait battre. Si j'ose m'exprimer ainsi, *quos vult perdere Jupiter dementat*... vous apprécierez, messieurs.”

Et il se rassit, tandis que Sambuc reprenait :

“Et toi, Cabasse, n'as-tu rien à dire contre ou pour l'accusé ?

— J'ai à dire, cria le Provençal, que c'est bien des histoires pour régler son compte à ce bougre-là... J'ai eu pas mal d'ennuis dans mon existence ; mais je n'aime pas qu'on plaisante avec les choses de la justice, ça porte malheur... À mort ! à mort !”

Solennellement, Sambuc se remit debout.

“Ainsi, tel est bien votre arrêt à tous les deux... La mort ?

— Oui, oui ! La mort !”

Les chaises furent repoussées, il s'approcha de Goliath, en disant :

“C'est jugé, tu vas mourir.” » (*D*, p. 308-309)

Ici la rhétorique fait d'abord le monstre. C'est le rôle de l'accusation prononcée par Sambuc, et l'utilisation véhémement du pronom « tu » permet de cibler précisément Goliath. Il est intéressant de constater que cette accusation s'adresse d'abord au *logos* des personnages présents dans la pièce ; on relèvera avec profit les connecteurs logiques « car », « pour », « et » : il y a démonstration d'une thèse à défendre, celle de la culpabilité. Seul Goliath, espion et traître, a pu renseigner l'ennemi et lui faire remporter des combats précieux pour la victoire. Il n'a pu en être autrement, la conviction est faite, c'est la logique qui pousse à le reconnaître coupable. Puis le discours change peu à peu de but et glisse au *pathos* et à l'indignation suscitée par l'impudence du Prussien – indignation déjà présente en filigrane avec les verbes dépréciatifs « moucharder », « se goberger », « vendre ». Les dernières phrases, plus brèves, culminent de rage : non content d'avoir trahi, Goliath est revenu en

triomphe et a entrepris de terroriser ceux chez qui il avait auparavant vécu. La parataxe finale « tu es la plus ignoble des canailles, je demande la mort », faisant l'économie même du connecteur logique impliquant la conséquence, montre que le jugement qui attend Goliath est en réalité arrêté depuis longtemps et qu'il faut en finir.

La défense de Ducat, prononcée ensuite, est perverse et l'accable un peu plus. Elle repose sur une sorte de syllogisme qui est le suivant : 1) Goliath est un monstre anormal ; 2) or tous les Prussiens sont par nature des monstres, c'est normal chez eux ; 3) donc Goliath est un monstre normal. Évidemment, c'est une question de frontière : vérité sur une rive du Rhin, erreur sur l'autre, oserait-on dire. Car le monstre normal n'existe pas ; on disculpe Goliath en prétendant *in fine* qu'il est impossible de le disculper. Autrement dit, si le procès de Goliath, à la différence de ceux de Roubaud et Cabuche, Salvat ou Simon, ne s'éternise pas mais est vite expédié, c'est parce que la rhétorique – accusation et même défense – fait d'emblée le monstre. Elle ne le construit pas ni ne cherche à le reconnaître dans un faisceau de faits ; elle le décrète. La réaction de Cabasse excédé est significative⁹⁶⁴. Quelques phrases suffisent qui avancent trois arguments simplistes : Goliath mérite la mort car il est un espion, un despote en puissance, un Prussien. On retrouve là les figures du comploteur, du tyran, de l'étranger.

Ainsi, malgré les bonnes résolutions de Sambuc au départ (« n'aie pas peur, nous respectons les droits de la défense »), le procès de Goliath dévie rapidement et s'apparente à une parodie monstrueuse. Le bien-fondé de la rhétorique judiciaire est complètement remis en question. L'accusé est incapable d'assurer sa défense, ses juges sont à la fois ses accusateurs et ses défenseurs⁹⁶⁵. La parole n'est donc jamais neutre ni objective mais pâtit d'une collusion des rôles et des points de vue. Toutes les visées – défense, accusation, jugement – sont mêlées pour une seule issue connue à l'avance : la mort. Par ailleurs, la rhétorique de Sambuc et Ducat souffre d'une absence d'auditoire. Plus précisément, l'auditoire, c'est l'accusé, c'est celui qui connaît déjà son sort comme l'indiquent ses yeux désespérés : il peut entendre, mais il ne peut réagir et brider la parole de l'orateur. Or, sans contre-puissance pour cautionner ou sanctionner une parole, celle-ci peut dévier dramatiquement : il n'y a ni persuasion ni conviction à apporter et l'on peut énoncer tous les syllogismes absurdes imaginables. L'art de bien parler en public tombe à plat en l'absence de public.

⁹⁶⁴ Dans la réaction du personnage, il nous semble y avoir aussi un fond de croyance selon laquelle il ne fallait pas transiger devant les monstres, mais les mettre à mort au plus vite. Si elle est purificatrice, la mise à mort reste un acte dont il convient de s'acquitter rapidement.

⁹⁶⁵ Cette alternance des rôles est d'ailleurs marquée par l'*actio* des personnages : Sambuc est accusateur quand il se lève, juge quand il s'assoit ; un silence vient marquer le changement. Il en va de même pour Ducat le défenseur. À propos de celui-ci, on relève qu'il a autrefois fait partie de la machine judiciaire en tant qu'huissier, mais qu'il a fini par y être confronté suite à des aventures douteuses avec des petites filles. Il incarne à ce titre, et ce avant même le procès de Goliath, une certaine déviance de la Justice.

Ainsi Zola ne nie pas la monstruosité des actes de Goliath, mais l'attitude des francs-tireurs ne vaut pas mieux. La sentence de Ducat *quos vult perdere Jupiter dementat* – ceux que Jupiter veut perdre, il commence par leur ôter la raison⁹⁶⁶ – peut s'appliquer autant aux uns qu'aux autres et cette fois-ci on retrouve la figure du fou comme équivalente du monstre. Prosper ne s'y méprend pas ; éprouvant un dégoût révélateur, ils les renvoient tous dos à dos.

« Lui, n'était pas pour qu'on égorgeât ainsi un homme à plusieurs. Mais quand il vit arriver son frère avec ses deux lieutenants, le dégoût qu'il avait de ce vilain monde s'ajouta à son exécration des Prussiens : sûrement qu'il n'allait pas en sauver un, de ces sales bougres, même si on lui faisait son affaire d'une façon malpropre ; et il aimait mieux se coucher, enfoncer sa tête dans le traversin, pour ne pas entendre et n'être pas tenté de se conduire en soldat » (*Ibid.*, p. 307).

Le franc-tireur est capable de cette monstruosité parce qu'il n'est pas un soldat – à la différence de Prosper qui tue, lui, à la régulière. Être soldat sous-entend un code de l'honneur, voire une paradoxale fraternité de sort avec l'ennemi. C'est là une des lectures possibles de *La Débâcle*. Si Prosper n'intervient pas, c'est parce qu'il est partagé entre les deux monstruosité ; quel monstre sauver : le Prussien ou le franc-tireur qui se fait justice lui-même ? Ne pouvant trancher, il préfère enfoncer sa tête dans l'oreiller et oublier cette histoire avant même qu'elle ait débuté⁹⁶⁷.

La rhétorique politique, quant à elle, s'illustre dans l'article de Vuillet dans *La Fortune des Rougon*. Nous l'avons déjà abordé à propos de la presse et de sa tendance à déformer les faits pour accroître le scandale. Il s'agit ici de s'intéresser aux moyens rhétoriques et stylistiques mis en œuvre par le libraire de Plassans pour y parvenir. Car si Fauchery avait écrit à la diable son article sur Nana, « avec des cabrioles de phrases, une outrance de mots imprévus et de rapprochements baroques » (*N*, p. 135), tout porte à croire que tel n'est pas le cas de Vuillet. Son intention n'est pas la même et paraît beaucoup plus ambitieuse. Le passage du roman qui le présente mérite d'être cité intégralement. Il prend place peu après la formation des bandes insurgées ; Plassans, plongé dans l'épouvante, est en état de siège.

⁹⁶⁶ On note dès à présent l'importance rhétorique du latin qui confère une image savante au discours. On le reverra avec l'exemple de Geneviève dans *Madeleine Férat*.

⁹⁶⁷ L'idée de faire tuer Goliath semble à Silvine aussi d'abord monstrueuse avant de s'implanter en elle comme une idée fixe (*D*, p. 306) : la haine qu'elle nourrit pour le père de son enfant, non pas tant en raison de sa nationalité ou de son espionnage, mais pour tout ce qu'il lui a fait subir, le dispute à sa conscience et finit par l'emporter. Silvine représente ainsi l'exact pendant de Prosper puisqu'elle ne s'abstient pas de choisir et penche pour l'assassinat. Cela dit, sa transparence, puis ses larmes de terreur durant la scène de la saignée prouvent que ce choix ne va pas sans doute.

« C'était un superbe article, d'une violence inouïe contre les insurgés. Jamais tant de fiel, tant de mensonges, tant d'ordures dévotes n'avaient coulé d'une plume. Vuillet commençait par faire le récit de l'entrée de la bande dans Plassans. Un pur chef-d'œuvre. On y voyait "ces bandits, ces faces patibulaires, cette écume des bagnes", envahissant la ville, "ivres d'eau-de-vie, de luxure et de pillage" ; puis il les montrait "étalant leur cynisme dans les rues, épouvantant la population par des cris sauvages, ne cherchant que le viol et l'assassinat". Plus loin, la scène de l'hôtel de ville et l'arrestation des autorités devenaient tout un drame atroce : « Alors, ils ont pris à la gorge les hommes les plus respectables ; et, comme Jésus, le maire, le brave commandant de la garde nationale, le directeur des postes, ce fonctionnaire si bienveillant, ont été couronnés d'épines par ces misérables, et ont reçu leur crachat au visage." L'alinéa consacré à Miette et à sa pelisse rouge montait en plein lyrisme. Vuillet avait vu dix, vingt filles sanglantes : "Et qui n'a pas aperçu, au milieu de ces monstres, des créatures infâmes vêtues de rouge et qui devaient s'être roulées dans le sang des martyrs que ces brigands ont assassinés le long des routes ? Elles brandissaient des drapeaux, elles s'abandonnaient, en pleins carrefours, aux caresses ignobles de la horde tout entière." Et Vuillet ajoutait avec une emphase biblique : "La République ne marche jamais qu'entre la prostitution et le meurtre." Ce n'était là que la première partie de l'article ; le récit terminé, dans une péroraison virulente, le libraire demandait si le pays souffrirait plus longtemps "la honte de ces bêtes fauves qui ne respectaient ni les propriétés ni les personnes" ; il faisait un appel à tous les valeureux citoyens en disant qu'une plus longue tolérance serait un encouragement, et qu'alors les insurgés viendraient prendre "la fille dans les bras de la mère, l'épouse dans les bras de l'époux" ; enfin, après une phrase dévote dans laquelle il déclarait que Dieu voulait l'extermination des méchants, il terminait par ce coup de trompette : "On affirme que ces misérables sont de nouveau à nos portes ; eh bien ! que chacun de nous prenne un fusil et qu'on les tue comme des chiens ; on me verra au premier rang, heureux de débarrasser la terre d'une pareille vermine." » (FR, p. 226)

Ce passage est en fait le concert de trois voix : celle de Vuillet l'auteur de l'article, celle du personnage qui le lit (en l'occurrence Félicité, mais possiblement tous les habitants de Plassans) et qui porte un jugement stupéfait ou séduit, et celle de l'auteur, Zola, qu'on devine entre les lignes indigné et amusé à la fois.

Le texte de Vuillet est cité par bribes, mais cela suffit à s'en faire une idée. En quoi est-il un « chef-d'œuvre » comme l'écrit Zola ? Il apparaît comme un pur morceau de rhétorique propre à séduire sans mal son lectorat. La *dispositio* est d'abord soignée et graduée, assurant par là la vivacité et la diversité nécessaires pour ne pas lasser le lecteur. L'article est ainsi construit sur une narration, celle de l'entrée des insurgés dans Plassans, occasionnant leur portrait en action, puis sur une digression sur le martyre du maire, du commandant de la garde nationale et du directeur des postes, et une autre sur les femmes suscitant une hypotypose de Miette et de sa pelisse rouge ; enfin une péroraison, classiquement constituée d'une

amplification et d'une indignation sous la forme d'un appel aux citoyens, puis d'un recours à Dieu clôt le texte. Le coup de trompette finale, annonçant comme une nouvelle apocalypse, est censé affoler les lecteurs et emporter leur adhésion. On le voit, c'est tantôt le *logos*, tantôt le *pathos* du lecteur qui est ici convoqué, comme l'*éthos* de Vuillet qui n'hésite pas à la fin, lui le lâche, à affirmer, dans un futur plein d'aplomb, qu'il prendra le fusil contre les insurgés⁹⁶⁸.

Parallèlement, Vuillet use des ressources stylistiques les plus évidentes. On ne compte plus les rythmes ternaires (« ces bandits, ces faces patibulaires, cette écume des bagnes », « ivres d'eau-de-vie, de luxure et de pillage », « le maire, le brave commandant de la garde nationale, le directeur des postes »), et les parallélismes (« la fille dans les bras de la mère, l'épouse dans les bras de l'époux »). On retrouve sans surprise les déictiques qui montrent sous les yeux l'objet de l'indignation (« ces bandits, ces faces patibulaires, cette écume des bagnes »), les jeux d'allitérations (« ces bandits, ces faces patibulaires, cette écume des bagnes ») ainsi que l'entremêlement du concret et de l'abstrait (de l'eau-de-vie à la luxure et au pillage qui en sont la conséquence), du tout et de la partie (les bandits et leur face patibulaire), du prosaïsme et de l'image (des bandits à l'écume des bagnes). Autant de procédés qui visent à renforcer la monstruosité des républicains, danger imminent aux yeux des lecteurs qui croient les voir et pouvoir les toucher.

Les cas particuliers ne sont pas en reste. Dans une avalanche de marqueurs mélioratifs, la comparaison du maire avec le Christ, modèle de vertu et de souffrance, apparaît comme un passage obligé ; la focalisation sur Miette, figure emblématique de la révolte, donne lieu à une surenchère mensongère (« dix, vingt filles sanglantes ») et à une question oratoire sur ces filles que justement personne n'a vues⁹⁶⁹ (« Et qui n'a pas aperçu, au milieu de ces monstres, des créatures infâmes vêtues de rouge et qui devaient s'être roulées dans le sang des martyrs que ces brigands ont assassinés le long des routes ? »). Et la sentence, prononcée dans un présent gnominique emphatique, vient reprendre sous forme de chiasme ces deux exemples : « la République ne marche jamais qu'entre la prostitution et le meurtre ».

On le voit, Vuillet a été à bonne école et a retenu avec application les principes de l'écriture rhétorique. Il faut en être *a priori* admiratif. Son écriture se veut efficace et en cela elle est dangereuse parce qu'elle n'a pas besoin d'être trop raffinée pour séduire les lecteurs d'une sous-préfecture comme Plassans. Respecter les règles d'écriture suffit. Pourtant, Vuillet

⁹⁶⁸ Pareillement c'est son *éthos*, celui d'un homme honnête, qui est sollicité quand il affirme avoir vu *de visu* les femmes ensanglantées dont il parle.

⁹⁶⁹ Rappelons-nous les visions des bourgeois effrayés croyant voir des cannibales dans la plaine juste auparavant (*FR*, p. 221).

les respecte presque trop à ce point que l'on croirait lire là une page de manuel ; son texte est trop parfait pour être crédible et Félicité, celle-là même qui en tant que lectrice devait être séduite, reste dubitative. Par son intelligence rompue à toutes les manigances, elle se démarque des autres lecteurs de la gazette. Quand elle se demande pourquoi Vuillet a écrit cela, elle subodore qu'il sent la défaite des républicains et elle relie précisément son intuition au style de l'article : « Vuillet avait l'injure trop impudente et le courage trop facile, pour que la bande insurrectionnelle fût réellement si voisine des portes de la ville » (*Ibid.*, p. 227). Le style apparaît donc un indice⁹⁷⁰ et Félicité comprend bientôt tout le monstrueux de l'écriture de Vuillet. Les procédés rhétoriques pour accabler le monstre sont en réalité des moins audacieux parce qu'il n'y a aucun danger à les dénoncer, parce que les insurgés ne sont pas prêts d'envahir la ville et que Vuillet le sait, via une lettre d'Eugène qu'il a interceptée. La bravoure n'est qu'une gloriole feinte. Reprenons dès lors l'article et nous verrons que les procédés relevés étaient trop systématiques, que la comparaison avec le Christ, si elle semblait à première vue cohérente par le catholicisme de Vuillet et face à des républicains accusés d'être des ennemis de l'Église, apparaissait en réalité décalée, enfin que la pose finale de Vuillet faisant le coup de feu péchait par excès de vanité. C'est d'ailleurs elle qui retient l'attention de Félicité qui la trouve trop grotesque pour être vraie : « l'image de ce bedeau manqué, un fusil à la main, faisant le coup de feu sur les remparts de Plassans lui semblait une des choses les plus bouffonnes qu'on pût imaginer » (*Id.*). Le mot est lâché : le discours bouffon perd en crédibilité. Dès lors, Félicité s'approche du point de vue de Zola lui-même très ironique. Si cet article est parfait, c'est en vanité et falsifications haineuses : « jamais tant de fiel, tant de mensonges, tant d'ordures dévotes n'avaient coulé d'une plume ». Ainsi faut-il sûrement comprendre l'adjectif « superbe » qui ouvre la lecture : non pas tant comme synonyme de perfectionné que d'orgueilleux. L'emphase, le lyrisme, l'indignation ne sont que des postures, l'article de Vuillet est une merveille de fumisterie et d'arrogance. Dès lors, il n'y a aucune surprise à voir Félicité, maîtresse des complots dans *La Fortune des Rougon* et de l'obscurantisme à venir dans *Le Docteur Pascal*, s'acoquiner avec le libraire de Plassans.

Dernier exemple, et non des moindres, de l'usage du monstrueux en rhétorique : celui de la religion où l'art de la parole s'apparente au sermon, à la prière ou à l'imprécation. Nous relirons, pour ce faire, les paroles de Geneviève dans *Madeleine Férat*. On a précédemment

⁹⁷⁰ On relèvera comme exemple l'ironie de Vuillet à l'égard du directeur des postes, « ce fonctionnaire si bienveillant », qu'il n'a pourtant pas hésité à remplacer à son poste dès le départ des insurgés.

insisté sur l'esprit fanatique de la vieille servante protestante⁹⁷¹ ; on a rappelé qu'elle tenait l'épouse de son maître pour un démon, une bête de luxure et l'on a vu qu'elle était, en cela, le premier personnage d'une longue série s'étendant jusqu'à *Vérité* en passant par *Le Docteur Pascal*. Il s'agit à présent de s'intéresser à la qualité de sa parole en elle-même. Les passages relatifs sont brefs, rares, mais très forts en intensité : on en relèvera précisément trois (*MF*, p. 289-290, 348-349 et 359) et l'on montrera que leur ordre d'apparition, loin d'être anodin, révèle en réalité non seulement l'efficacité du monstrueux sur le *pathos* dans le discours religieux, mais aussi la manière dont s'illustre une fois de plus l'anticléricisme de Zola.

Pour commencer, il est sans doute plus pratique de se pencher sur le passage intermédiaire (*Ibid.*, p. 348-349) et l'anathème que lance Geneviève à la face de Madeleine en présence de Guillaume. Citant des passages de la Bible qu'elle veut prophétiques, elle a déjà prié Dieu de châtier la coupable et ne s'est pas privée de dire tout haut qu'elle voyait Satan lorsqu'elle posait les yeux sur Madeleine.

«Écoute, mon fils, disait-elle alors, tu devrais, le soir, venir faire tes prières dans ma chambre, comme lorsque tu étais petit. Tu te souviens : tu joignais les mains, tu répétais une à une les paroles que je prononçais... Cela te sauverait des pièges du démon.» Le jeune homme faisait la sourde oreille, mais la protestante n'en devenait que plus âpre. Elle s'expliquait nettement.

«Toi, reprenait-elle, tu peux encore échapper aux griffes de Satan. Tu n'es pas à jamais souillé et condamné. Mais, prends garde ! Si tu restes entre les bras de l'impure, elle t'emportera une de ces nuits dans l'abîme... Une prière rachèterait ton âme. Quand tu es sur la poitrine de cette femme, si tu voulais répéter trois fois une oraison que je vais t'apprendre, elle pousserait un grand cri et tomberait en poussière. Essaie, tu verras.»

Madeleine était toujours là ; elle écoutait la vieille folle avec effarement.

Alors Geneviève récitait lentement l'oraison qui devait faire tomber la jeune femme en poussière : «Lubrica, fille de l'enfer, retourne dans les flammes dont tu es sortie pour la damnation des hommes. Que ta peau noircisse, que tes cheveux roux coulent sur ton corps entier et le couvrent d'un poil de bête ! Va-t'en, au nom de Celui dont la pensée te brûle, au nom de Dieu le Père.»

Cette adjuration avait sans doute été composée par la fanatique elle-même. Elle l'accompagnait de certaines recommandations, il fallait la prononcer à trois reprises, et faire chaque fois un signe cabalistique sur le corps de l'impure, la première fois sur le sein gauche, la seconde sur le sein droit, la troisième sur le nombril. C'était après ce troisième signe, que ce corps de neige devait se changer en une fange ignoble.

⁹⁷¹ La rhétorique protestante fait autant usage du monstre que la catholique, comme l'illustre l'œuvre d'Agrippa d'Aubigné. Voir le chapitre « La rhétorique du monstre et la propagande politico-religieuse dans *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné », L. GONIN-HARTMAN, *La rhétorique du monstre au XVI^e siècle*, op. cit., p. 194 et sq.

Les époux, en entendant les divagations atroces de Geneviève, croyaient avoir tout éveillé un cauchemar sans cesse renaissant. Ce mélange de religion et de sorcellerie finissait par leur faire perdre le sens réel des choses. Madeleine se sentait entraînée dans une sorte de tourbillon diabolique ; sa raison droite, sous les coups de la vieille femme, chancelait chaque jour davantage. Guillaume menait, comme elle, une vie atroce de secousses nerveuses, de peurs bêtes. Pendant un mois, ils vécurent dans ce milieu d'épouvante. La Noiraude s'emplissait des exorcismes de Geneviève. La chanteuse de cantiques suivait les longs corridors en murmurant des prières, et souvent, la nuit, elle chantait des psaumes, dont les versets se traînaient lugubrement dans le silence. On eût dit qu'elle prenait à tâche de rendre ses maîtres fous à lier. »

Avant même d'étudier la teneur des paroles de la vieille folle, notons le contraste entre son oraison presque assassine et les conseils salutaires adressés au *logos* de Guillaume. Étudions ensuite sa rhétorique proprement dite. Tout est mis en œuvre pour lui conférer l'efficacité la plus redoutable face au supposé démon. D'abord son *elocutio* est travaillée : Geneviève récite son oraison lentement, elle la répète toute la journée, recommande de la prononcer à trois reprises. Puis son *actio* lui fait joindre les gestes à la parole pour donner plus de poids à son adjuration⁹⁷² : les signes cabalistiques qu'elle préconise de tracer portent sur les deux seins et le nombril, c'est-à-dire sur des signes corporels de la féminité à la fois maternelle et sexuelle⁹⁷³.

L'*inventio*, quant à elle, porte sans contredit sur le monstre, la succube que représente Madeleine à ses yeux. L'esthétique de la révélation, du contraste, de la métamorphose est celle-là même de l'exorcisme : Lubrica doit révéler sa nature de bête, ses cheveux doivent devenir les poils qu'ils sont véritablement, sa peau de neige doit noircir pour être en adéquation avec sa nature dissimulée, puis elle doit devenir poussière sous l'effet du commandement religieux. Là est la seule destinée possible.

On l'a déjà dit, par son appellation de Lubrica, Geneviève se réfère *a priori* à une gravure, soit réelle soit fictive, mais aussi et surtout à une tradition héritée des pères de l'Église pour qui la *lubrica*, c'est la *lena*, la *meretrix*. Cette tradition fut reprise tout au long du Moyen Âge. Si l'adjectif *lubricus* désigne en latin classique ce qui est glissant, dangereux, il revêt en latin médiéval le sens d'impudique, de salace. Geneviève est donc bien la dépositaire d'une tradition – mode de préservation de la parole que l'on a déjà vu monstrueux dans ses dérives. À ce titre, elle conserve les mêmes canons esthétiques, les mêmes leitmotifs descriptifs de la littérature antidémoniaque qu'on retrouve par exemple dans *Nana* tels que les cheveux roux

⁹⁷² En tout cas elle dit de procéder ainsi et l'on peut supposer qu'elle le fait elle-même dans ce passage.

⁹⁷³ Le geste renvoie sans doute inconsciemment à la vieille tradition de craindre une naissance monstrueuse issue d'un démon.

fauves ou le corps de neige séduisant. Mais au-delà, tout en se conformant à un folklore préétabli, Geneviève a inventé son exorcisme, elle l'a composé elle-même. À partir d'une gravure ou de lectures mal digérées, son esprit a déliré sur la nature prétendument monstrueuse de Madeleine. Ce détail rend le discours de la servante beaucoup plus inquiétant car imprévisible. Là où le modèle de la parole inventée par autrui offrait nécessairement une limite (on *obéit* à une tradition, on ne fait ni ne dit n'importe quoi à moins de la ruiner), Geneviève n'en a pas, elle, et l'on ne sait jusqu'où peut aller le fanatisme dans son cerveau.

En attendant, analysons les traits de style de son imprécation. Celle-ci se caractérise par une série d'injonctions (impératifs « retourne », « va-t'en » ; subjonctifs « que ta peau noircisse », « que tes cheveux coulent et couvrent »), une apostrophe « Lubrica » où la connotation savante du latin le dispute à celle démoniaque de son apposition « fille de l'enfer », un rythme ternaire (trois phrases, chacune segmentée en trois) et des sonorités dures (occlusive vélaire sourde [k] de « *lubrica* », « *que* ta peau noircisse, *que* tes cheveux roux coulent sur ton *corps* entier et le *couvrent* d'un poil de bête », paronomase « coulent »/« couvrent »). Comme chez Vuillet, les procédés rhétoriques sont très classiques ; la particularité de Geneviève ne s'illustre, à l'évidence, pas tant dans la forme de son discours que dans ses visées à l'encontre de Madeleine. Mais à la différence du libraire de Plassans, ce qui empêche son imprécation de sonner trop faux, c'est sa brièveté et son intensité. Dès lors, loin d'être ridicule et médiocre, elle est au contraire d'une diabolique efficacité.

Replaçons maintenant ce passage au sein des trois moments d'exorcisme que nous avons préalablement distingués. Geneviève s'était déjà adressée à Madeleine en ces termes :

«“Lubrica, Lubrica, [...]... L'enfer t'a vomie, et tu tentes le saint en découvrant ton impure nudité. Ta chevelure rouge, tes lèvres rouges brûlent du feu éternel. Tu as blanchi ton corps et tes dents dans les brasiers du gouffre. Tu t'es engraisée du sang de tes victimes. Tu es belle, tu es forte, tu es impudique parce que tu te nourris de chair... Mais un souffle de Dieu te fera tomber en poussière, Lubrica, fille maudite, et tu pourras comme une chienne crevée sur le bord d'un chemin...” »

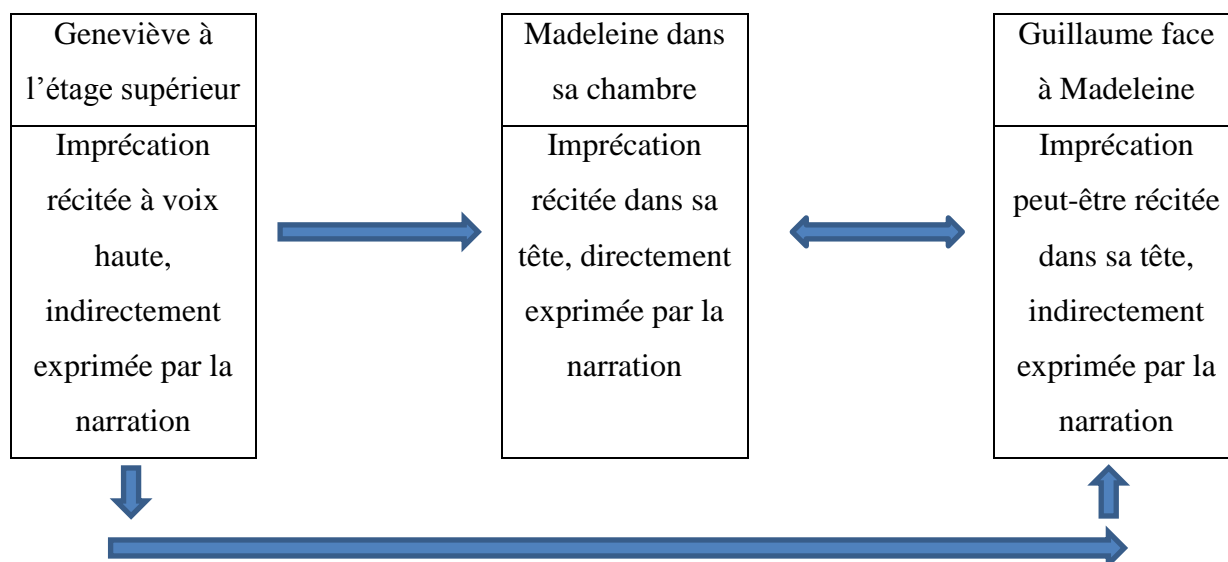
Puis, peu avant la fin du roman :

« à ce moment, un chant de cantique descendit de l'étage supérieur. Ce chant, assourdi par l'épaisseur du plafond, traînait dans la nuit calme comme une plainte de mort. C'était Geneviève qui, ne pouvant dormir sans doute, travaillait à son salut et à celui de ses maîtres. Cette nuit-là, sa voix se mourait en lamentations étrangement sinistres. Madeleine prêta l'oreille, prise de terreur :

elle s'imagina qu'un enterrement défilait dans les corridors de la Noiraude, que des prêtres venaient la prendre en psalmodiant pour l'enterrer vive. Puis elle reconnut la voix aigre de la protestante, elle fit un cauchemar plus fou encore. En voyant Guillaume toujours muet, les lèvres serrées, les yeux fixes, elle se dit que les cantiques de Geneviève allaient peut-être lui rappeler la prière d'exorcisme dont cette femme lui avait enseigné l'usage. Il se pencherait sur elle, il lui ferait un signe cabalistique sur le sein gauche, un autre sur le sein droit, un troisième sur le nombril, en répétant trois fois : "Lubrica, fille de l'enfer, retourne dans les flammes dont tu es sortie pour la damnation des hommes. Que ta peau noircisse, que tes cheveux roux coulent sur ton corps entier et le couvrent d'un poil de bête ! Va-t'en, au nom de Celui dont la pensée te brûle, au nom de Dieu le Père." Et, qui sait ? peut-être alors tomberait-elle en poussière. Dans son effarement, à cette heure trouble de la nuit, elle acceptait, encore frissonnante de ses mauvais rêves, les divagations de la fanatique, se demandant si une prière ne suffirait pas en effet pour la tuer. Une terreur d'enfant la prit. Elle se recoucha doucement, se fit toute petite. Ses dents claquaient, elle craignait à chaque instant de sentir les doigts de Guillaume tracer des signes sur sa peau. S'il restait ainsi muet et les yeux ouverts, c'est qu'il attendait sans doute qu'elle fût endormie, pour s'assurer si elle était une femme ou un démon. Cette peur bête, écrasante, la tint éveillée jusqu'au matin ».

Du constat, par la servante, de la possession diabolique de Madeleine et de la volonté farouche de lutter contre la bête tapie en elle, on est passé à un exorcisme dont les mots ont été si puissants qu'ils ne sont pas restés au stade de prière orale, mais ont fini par s'insinuer dans l'esprit de ceux qui les ont entendus. Guillaume autant que Madeleine hésite ; la raison des deux époux chancelle, retrouvant le sens premier de l'adjectif *lubricus*. C'est comme un tourbillon infernal qui les emporte, un coup immense qui les ébaubit. Dès lors, la victoire ne fait plus de doute ; la prophétie de Geneviève se réalisera et, comme elle le dit à la dernière ligne, Dieu le père ne pardonnera pas.

Or cette acceptation, par Madeleine et Guillaume, de l'accusation de démonisme et de la tentative d'exorcisme de Geneviève est habilement orchestrée par l'auteur puisqu'ici c'est Madeleine, se récitant en elle l'oraison de Geneviève, qui offre l'occasion à Zola de la répéter sur le papier. Et c'est toujours Madeleine, personnage intermédiaire, qui se demande si Guillaume ne se la récite pas à son tour dans sa tête. Il y a ainsi une mise en abîme (Madeleine se récitant les paroles qu'elle entend de Geneviève) doublée d'une mise en miroir (Madeleine face à Guillaume se demandant s'il pense comme elle) qui obéit au schéma suivant :



Ainsi deux particularités rendent la parole de Geneviève monstrueuse. Si on l'écoute avec effarement, si l'on qualifie ses dires de divagations atroces, c'est bien sûr en raison de sa violence foncière qui apparaît décalée. Par un anachronisme lugubre, alors qu'elle prétend s'en prendre au démon, c'est elle qui devient démoniaque. À force de vouloir exorciser la sorcière Madeleine Férat, c'est son exorcisme à elle, replacé dans le contexte positiviste du XIX^e siècle, qui s'apparente lui-même à une louche sorcellerie. Ce qui serait passé autrefois pour une lutte glorieuse, dans le monde moderne zolien qui ne croit plus aux démons et selon qui c'est le positivisme, la science qui peut lutter contre⁹⁷⁴, toute prière d'exorcisme s'apparente au mieux à une supercherie, au pire à de sinistres manipulations. Le monstrueux réside dans l'écart entre Madeleine/Guillaume et Geneviève, entre la modernité de leur couple, de leur monde, et les réflexes sombres et ancestraux de celle qui les rattrape. Dans un roman médiéval, dans un conte, les imprécations de Geneviève paraîtraient logiques, ce qui atténuerait leur monstruosité. Ici elles apparaissent incompréhensibles et aberrantes, ce qui accroît leur caractère cauchemardesque.

Pourtant cet anachronisme lugubre est propre à tout obscurantisme ; en cela la rhétorique initiée par Geneviève n'est pas plus monstrueuse que le positionnement du dernier des fanatiques. En réalité elle s'apparente surtout à un cauchemar parce que le processus d'influence de la vieille servante est implacable et ne laisse aucune chance au couple. Les mots s'insinuent dans les esprits avec une perversion que seule une parole bien travaillée pouvait réaliser. Ce qui fait que la rhétorique du monstrueux devient elle-même monstrueuse c'est qu'elle fait passer l'oraison du statut de parole à celui d'idée fixe et qu'elle a un effet de contagion sur ceux-là mêmes qui sont destinés à en être les victimes. Or toute parole n'aurait

⁹⁷⁴ On relèvera, jusqu'à la fin du roman, l'importance du laboratoire du père de Guillaume.

pu le faire ; c'est parce qu'elle a été menée avec art, parce qu'elle a un rythme martelant, des images frappantes, une visée hallucinatoire qu'elle a cette efficacité et est propre à entrer dans le cerveau des plus faibles.

Ainsi la parole devient définitivement une arme dangereuse qui explique les ravages de la rumeur ou de la presse. Mais là où la rumeur obéissait à des instincts sourds et invisibles, là où la presse était une profession, la rhétorique, elle, est un art. En cela elle peut être plus monstrueuse encore car elle sous-entend une perfection, un raffinement là où les deux autres étaient sans doute plus grossières. Son art s'exerce de trois façons différentes : il peut être accusation brutale : c'est le cas des francs-tireurs pointant du doigt le monstre Goliath ; il peut être séduction plaisante : c'est le cas de Vuillet flattant – ou terrifiant, c'est selon⁹⁷⁵ – par son écriture les bourgeois de Plassans ; il peut être enfin insinuation fourbe : c'est le cas de Geneviève suggérant peu à peu son exorcisme à ceux qui en seront justement les victimes. Mais chaque fois, la rhétorique du monstre devient monstrueuse car elle dépasse les limites tacites : elle les dépasse en l'absence d'un auditoire ou d'un juge distinct de l'accusateur ; elle les dépasse en copiant trop bien ses modèles littéraires ; elle les dépasse en écrivant à son tour une page de la tradition. Le discours élaboré, alambiqué, pernicieux nuit à l'affirmation de la vérité et de la justice. À cela s'oppose une autre rhétorique du monstrueux, celle de l'auteur qui vise au contraire à leur accomplissement. Un dossier comme *La Vérité en marche*, regroupant des articles, des procès-verbaux, des lettres à la France, à la jeunesse, au Sénat, possède d'indéniables qualités rhétoriques. Le monstrueux y apparaît quasiment à chaque page, mais pour être dénoncé. Pour Zola, plus que jamais, il faut montrer les monstruosité au grand jour non pas pour les accroître ou leur en adjoindre d'autres plus perverses et plus fourbes, mais pour les faire disparaître. Preuve s'il en est d'un bon usage possible de l'art de la parole publique.

C) Égalité, fraternité à l'épreuve du monstrueux.

Les vrais monstres – ceux que Zola redoute particulièrement et qui sont des mécanismes autrement plus complexes qu'une simple figure inquiétante que la société s'est forgée – sont donc ceux de la raison ensommeillée et de l'esprit séduit par le plaisir de la parole qu'on écoute ou qu'on délivre. Pour parfaire cette présentation, on dira maintenant l'importance de la fraternité et de son revers, la discrimination, dans la construction des monstres, étant

⁹⁷⁵ Les terrifier revient à les conforter dans leur place sociale, donc à les séduire

entendu que tous ces éléments sont liés dans l'opinion que chacun nourrit sur l'autre. Le dévot par exemple se fait un monstre du juif parce que la justesse de son jugement a été déviée, parce qu'il a été aveuglé par une rhétorique haineuse, parce qu'il refuse de voir un homme, sous la variété de ses traits ou de ses mœurs, comme son semblable. Le monstre est aussi lié chez Zola à une question de différenciation ou de solidarité. Si la première fait le monstre et en devient elle-même monstrueuse, la seconde apparaît comme le moyen contraire de le faire disparaître.

1) *La discrimination du monstre : iniquités et cloisonnements de la société.*

Ce qui fait d'emblée le monstre, c'est la discrimination. On entendra par là l'acte de distinguer un individu d'un autre, d'en faire un dissemblable. Évidemment, la reconnaissance du monstre, par son caractère exceptionnel, choquant, inouï, repose sur cette discrimination. Si l'on montre du doigt le monstre, c'est bien qu'il est un être distinct des autres. Mais ce que l'on aimerait montrer présentement, c'est que cette faculté de distinguer les individus, de les démarquer les uns des autres pour en isoler un – à tort ou à raison – et en faire un monstre constitue l'organisation même de la société que peint Zola et contre laquelle il finira à la fin de sa vie par proposer un contre-modèle : celui de *Travail*. En attendant, les valeurs d'égalité et de fraternité sont des valeurs très théoriques et le monstre en est le révélateur. Il ne s'agit plus tant de se cantonner à des faits que pointer un mécanisme en lien avec l'opinion. Plus précisément la société que dévoile l'auteur est une société de la catégorisation et du cloisonnement – social, moral, juridique, etc. – qui empêche toute entente, toute compréhension, toute solidarité et similitude possibles entre les êtres. Dire de quelqu'un qu'il est un monstre résonne comme un aveu d'impuissance ou, plus souvent, de refus à identifier et comprendre celui dont les actes soulèvent une interrogation abyssale sur son appartenance à la communauté, voire à l'humanité. Le vrai monstrueux pour Zola, c'est conséquemment l'individualisme. L'altérité du monstre passe par cette partition profonde qui entraîne une fracture. Il en va de même qu'en physiologie : c'est en commençant à dessiner des catégories qu'on en invente rapidement une pour l'être d'exception qui devient un monstre ; à l'inverse, si l'on ne reconnaît que de simples variétés superficielles et une profonde unité de l'espèce, la monstruosité s'estompe. En attendant, le cloisonnement est quotidien, la ségrégation de chaque instant, et elle se concrétise par une iniquité foncière. N'oublions pas que *Justice* est l'un des *Évangiles* zoliens. Deux injustices paraissent tout particulièrement flagrantes, l'injustice sociale et l'injustice juridique – deux domaines que l'on se propose ici d'étudier.

La misère, en effet, sépare les hommes et crée les monstres, véritables ou non. On a déjà vu que le travail et la maladie, causant faiblesses, blessures et difformités, déformaient les corps ; le malheur, le besoin criant de tout dévie aussi les âmes. À ne lire que *L'Assommoir*, *Germinal*, *L'Argent*, *Paris*, *Travail*, même les *Contes à Ninon*⁹⁷⁶, on trouve d'innombrables exemples de miséreux monstrueux dans l'œuvre de Zola ; nous choisirons de les puiser dans *Rome*. Dans ce roman, Pierre Froment visite les quartiers populeux de la capitale italienne où naissent des enfants sauvages, futurs malfrats, prostituées et autres rebuts de la société. Alors il apparaît clairement que la précarité fait le monstre en avilissant ceux qu'elle touche. Pierre s'en fait lui-même la réflexion devant « la saleté immonde où tant de créatures se gâtaient, cette abominable injustice sociale qui condamne le plus grand nombre à une existence de bêtes maudites, sans joie, sans pain » (*Ro*, p. 542). On pense inmanquablement aux corons du Nord, à la cité de Naples et au cloaque de la rue des Saules à Paris où sévit la même indigence. Le jour où il n'y aura plus de taudis, il n'y aura plus de monstres. Parce que le monstre est souillure, le débarrasser de la souillure qui l'entourne, c'est déjà le transformer en homme. En attendant, nulle échappatoire n'est permise à ceux qui y vivent ; ils sont comme enfermés, sans possibilité de s'extirper de leur condition.

Mais plus encore, si elle fait le monstre, la précarité le catégorise surtout dans l'opinion des autres. C'est là l'utilité d'avoir imaginé cette traversée des quartiers pauvres guidée par le prince Dario (*Ibid.*, p. 526) à laquelle s'opposent les visites des bouges de Paris par Pierre et l'abbé Rose. Dans un passage entièrement bâti sur une fracture sociale insurmontable, ce personnage, de noble et riche ascendance, illustre par son dégoût tout le fossé qui sépare les individus :

« réellement, il souffrait ; et, selon le mot de Benedetta elle-même, il ne savait pas souffrir. Cela lui semblait monstrueux, un crime imbécile, que d'attrister sa vie par une promenade pareille. La vie était faite pour être vécue légère et aimable, sous le ciel clair. Il fallait l'égayer uniquement par des spectacles gracieux, des chants, des danses. Et dans son égoïsme naïf, il y avait une véritable horreur du laid, du pauvre, du souffrant, à ce point que la vue seule lui en causait un malaise, une sorte de courbature physique et morale » (*Ibid.*, p. 527).

Que veut dire ce constat que Dario souffre réellement, mais que parallèlement il ne sait pas souffrir ? Dans un cycle portant sur les valeurs du christianisme, cela signifie qu'il souffre

⁹⁷⁶ On songera au texte intitulé « Le Chômage » dans les *Nouveaux contes à Ninon*, O. C., VI, p. 270-273. Pour un panorama en image des extraits de l'auteur traitant de cette misère, on consultera avec profit *Le Paris de Zola* de Henri MITTERAND, Paris, Hazan, coll. « Beaux-Arts », 2008, p. 179-193.

pour lui et non pour autrui, qu'il est incapable de « com-patir », de « souffrir avec ». Il y a égoïsme au sens où Dario est tourné uniquement vers sa propre existence et refuse de descendre au rang d'autrui pour voir de quoi est fait son quotidien⁹⁷⁷. L'autre est pauvre, donc laid et souffrant, il est donc inutile de gâcher sa vie joyeuse en posant les yeux sur lui, de gâter sa belle journée par cette vision (*Ibid.*, p. 525) – ce serait le comble du monstrueux ! C'est la logique du contraste insurmontable : l'autre rend mal à l'aise, terrifie parce qu'on est son exact opposé. Il y a dissimilitude absolue et profonde méconnaissance, faute de contact ; l'autre devient pour Dario un monstre par une absence totale de fraternité et de sympathie. Peut-être même le prince agit-il ainsi parce qu'il sait qu'il peut à tout moment devenir ce misérable monstrueux qu'il a sous les yeux ; autrement dit, c'est parce qu'il le sent son possible frère qu'il refuse d'établir un lien de fraternité avec lui. C'est Benedetta, voulant être brave devant Pierre, qui le pousse à aller de l'avant, non lui. Catégorisation intéressante du personnage si l'on considère que le récit s'ingénie à la brouiller pour mieux en démontrer les travers : avec ironie, il veut que cette population déshéritée vive dans des palais laissés à l'abandon, c'est-à-dire dans ce qui aurait dû être le lieu d'habitation de ceux qui refusent de connaître le malheur. Les opinions sont toutes faites et elles n'évoluent pas⁹⁷⁸.

L'autre forme d'injustice n'est plus celle des taudis, mais celle des tribunaux. On a déjà longuement parlé des procès faits aux monstres, des moyens erronés de les reconnaître coupables, des rhétoriques perverses déployées à leur encontre. Ici il est question de voir en quoi les tribunaux déploient toute leur violence sur ceux qu'ils reconnaissent comme des monstres sociaux et en quoi leur sanction les catégorise définitivement comme tels. La réflexion est plus largement celle de la réponse apportée par la loi au problème du monstre.

Foucault a montré que celle-ci s'applique mal au monstre alors même qu'il pose par essence un problème juridique : « au fond, ce que suscite le monstre [...] ce sera la violence, ce sera la volonté de suppression pure et simple, ou encore ce seront les soins médicaux, ou

⁹⁷⁷ La même logique est à l'œuvre dans *Fécondité*. Les riches Parisiens, envoyant leurs enfants à Rougemont pour s'en débarrasser, ne se soucient en rien de leur existence de misère et préfèrent les oublier. Mathieu songe, en les voyant, « au dieu monstrueux de l'égoïsme social » (*F*, p. 283).

⁹⁷⁸ D'autres exemples abondent en ce sens. L'épisode de la brioche dans *Germinal* offre le même type de rencontre sauf que cette fois-ci ce sont les monstres, les mineurs, qui se rendent chez les bourgeois dont la fraternité n'est que d'apparence : malgré leur charité, ils restent emplis de défiance. Leur réaction à la découverte des sept enfants de la Maheude, leur refus de donner cent sous de crainte qu'ils ne soient bus prouvent par ailleurs leur profonde incompréhension de la misère et Monsieur Grégoire est rêveur devant la dégénérescence laide de ces enfants. La Maheude essaie d'expliquer leur état, mais déjà ils se lassent de ses explications (*G*, p. 298-301). L'inverse est aussi vrai, quoique plus rare : le pauvre refuse de se mettre à la place du bourgeois. Salvat s'empporte en voyant Pierre, un prêtre, faire irruption dans son monde où il n'est pas le bienvenu. Peut-être peut-on interpréter aussi en ce sens la folie subite de Bonnemort étranglant Cécile comme l'interdiction faite par un mineur au bourgeois de descendre dans son monde ? C'est aussi que le luxe, quand il est distinctif, fait le monstre : c'est la surabondance, l'excès qui fait l'*hybris* morale. Comme pour les galetas de fortune, le jour où il n'y aura plus de serre où promener son ennui, il n'y aura plus de monstre non plus.

encore la pitié. Mais ce n'est pas la loi elle-même, qui répond à cette attaque que représente pourtant contre elle l'existence du monstre »⁹⁷⁹. Chez Zola, la pitié n'est pas de mise ni les soins médicaux ; l'iniquité et la violence sont les seules postures campées face au crime du monstre. Au lieu d'apporter une réponse fondée sur le droit et la justice, les tribunaux versent dans la répression à outrance, aveugle et monstrueuse. Là encore aucune sympathie, aucune tentative de compréhension n'est manifestée. La loi a été violée ; pourtant sous ses allures de jugement en bonne et due forme, ce n'est pas une réponse par la loi, mais par la force qui est apportée. Ce sont les travaux à perpétuité pour Cabuche et Roubaud, c'est la relégation à l'autre bout du monde pour Florent, c'est la peine de mort pour Salvat⁹⁸⁰. La pitié n'est que celle de quelques-uns, la masse approuve. La catégorisation est systématique, le monstre est décrété d'emblée et la sanction toute trouvée, l'accusé n'a aucune chance d'y échapper à moins de faire changer carrément les mentalités au prix de longues années comme dans *Vérité*⁹⁸¹.

L'injustice sociale fait le monstre et la Justice le confirme. Dès lors, il ne lui reste plus que la révolte aveugle, la vengeance et la répétition indéfinie des actes monstrueux que l'on a condamnés. Le processus de monstruosification est complet ; non seulement on a fait des monstres en les décrétant avec la plus grande injustice, mais en plus on les a poussés à le devenir dans leurs actes. C'est le constat que fait Guillaume dans *Paris* évoquant d'abord la misère, puis la cour d'assises : « et puis, tiens ! un Salvat, sais-tu de ce dont est fait son crime ? De nos siècles d'impudence et d'iniquité, de tout ce que les peuples ont souffert, de tous les chancres actuels qui nous rongent, l'impatience de jouir, le mépris du faible, le monstrueux spectacle que présente notre société en décomposition. » (*P*, p. 137) ; « ils me rendront enragés, avec leur monstrueuse injustice, à écraser tous ce misérable » (*Ibid.*, p. 243). Guillaume ne nie pas que l'acte de Salvat est monstrueux mais c'est l'injustice de la société, la misère qui est la sienne depuis si longtemps et la Justice brutale qui en sont les premières responsables. C'est bien l'iniquité qui est monstrueuse, non pas quand elle est seulement inégalité – Zola sait bien qu'une égalité parfaite est impossible et naïve – mais quand elle est

⁹⁷⁹ M. FOUCAULT, *Les anormaux*, *op. cit.*, p. 52.

⁹⁸⁰ Dans une interview accordée au *Gaulois*, Zola a partagé sa réprobation vis-à-vis de cette violence ultime de la peine de mort. À la question de savoir s'il en est partisan, il répond : « nullement ! Je trouve monstrueux que la société s'approprie le droit d'ôter la vie à un individu, quel qu'il soit. C'est, chez moi, un sentiment profond et que rien ne peut extirper ». É. ZOLA, « Chez Monsieur Zola », [entretien avec Mario Fenouil], *O. C.*, XIV, p. 576, ainsi que le récit qu'il a fait de deux exécutions pour les lecteurs du *Sémaphore de Marseille*, [« Exécutions capitales »], *Lettres de Paris*, *O. C.*, VI, p. 583.

⁹⁸¹ Dans *Vérité*, plus que la décision des procès qui n'en est que la conséquence, ce qui est monstrueux, c'est d'une part le complot de ceux qui savent la vérité mais qui veulent la cacher, d'autre part l'entêtement de bonne foi de ceux qui l'ignorent et ne veulent changer de point de vue pour la découvrir.

refus de comprendre, refus de fraterniser pour mieux créer le monstre⁹⁸². Et fort logiquement, l'attentat de Victor Mathis perpétré pour venger Salvat est « plus monstrueux et plus inutile encore » que le premier (*Ibid.*, p. 330). La vengeance infinie que l'on avait tenue, dans le premier chapitre de cette deuxième partie, pour la monstruosité anarchiste par excellence n'est que le résultat d'un acharnement de la société autrement plus monstrueux.

2) La fraternité, remède au monstre ?

Si l'égalité absolue entre les hommes n'est qu'une chimère, il en va différemment de la fraternité⁹⁸³. On entendra par elle le sentiment de bienveillance envers celui que l'on reconnaît comme un semblable. Zola croit à la fraternité comme valeur, lui qui prétendit l'homme frère de l'animal, de la plante et du caillou⁹⁸⁴ et qui voyait dans le triomphe de la science « l'espoir de plus de vérité et de plus de justice, une fraternité plus grande entre les hommes »⁹⁸⁵. Pourquoi n'en irait-il pas de même du monstre ? À propos des juifs victimes de stigmatisation, il écrit que « l'effort des civilisations est justement d'effacer ce besoin sauvage de se jeter sur son semblable, quand il n'est pas tout à fait semblable »⁹⁸⁶. Le monstre est-il le frère ou non des individus sains ? La compassion, la tolérance, la solidarité peuvent-elles être le remède aux pires maux de la société ? La fraternité apparaît comme un moyen efficace de gommer les dissimilitudes, les monstruosité et les discriminations. On a déjà vu que le monstre sous-entendait la question du même et de l'autre ; or, cette question porte en elle-même une problématique de fraternité, qu'on retrouve dans la bipolarisation des couples de

⁹⁸² Ces dispositions demeurent même après le procès et l'exécution de Salvat, puisque le mari de Madame Chrétiennot, « vaniteux, petit et rageur », déjà honteux de la pauvreté de son beau-frère avec qui il a cessé tout contact, est « outré d'avoir maintenant un guillotiné dans la famille de sa femme » (*P*, p. 297). La mise à mort du monstre ne protège plus de l'opprobre, mais l'accroît au contraire à ses yeux.

⁹⁸³ En accord avec nos remarques préalables sur Pauline, rappelons aussi que Zola rejette le modèle de la charité chrétienne auquel il préfère celui d'une humanité fraternelle. « L'amour du prochain est une fable dénoncée par Zola ligne après ligne ; le monde est régi par la loi darwinienne de sélection des espèces, les plus puissants vainqueurs des plus faibles [...] et augmentant ainsi leur force », écrit S. GUERMÈS, *La religion de Zola, op. cit.*, p. 289 ; voir plus généralement p. 289-293. Rappelons également ces paroles de Zola au moment de la rédaction de *L'Argent* : « aujourd'hui les grognements et grommellements émanant des centres socialistes sont le prélude à une éruption qui modifiera plus ou moins les conditions sociales existantes. Mais le monde a-t-il été rendu meilleur par notre grande Révolution ? Les hommes sont-ils en quoi que ce soit en réalité plus égaux qu'ils ne l'étaient il y a cent ans ? Pouvez-vous donner à un homme la garantie que sa femme ne le trompera jamais ? Pouvez-vous rendre tous les hommes également heureux ou également avisés ? Non ! Alors arrêtez de parler de l'égalité ! La liberté, oui ; la fraternité, oui ; mais l'égalité, jamais ! » On nuancera néanmoins ce propos en relisant l'utopie égalitaire de *Travail*.

⁹⁸⁴ É. ZOLA, « Lettre du 14 mars 1885 à Jules Lemaitre », *Correspondance, O. C.*, XII, p. 893.

⁹⁸⁵ É. ZOLA, [*Pour l'Affaire*], *O. C.*, XVIII, p. 539.

⁹⁸⁶ É. ZOLA, « Pour les juifs », *Nouvelle Campagne, O. C.*, XVII, p. 427.

frères dont l'un est pour une raison ou une autre monstrueux (Quenu-Florent, Maxime-Victor, Alzire-Jeanlin) et plus généralement pour tout le genre humain.

Arrêtons-nous de nouveau sur le roman *Paris* dont l'intrigue est construite en partie sur les retrouvailles de deux frères, Pierre et Guillaume, depuis longtemps séparés. Chacun découvre l'autre porteur d'une monstruosité avant d'avouer la sienne propre : Guillaume retrouve son frère Pierre qui est prêtre et Pierre confesse que cet état, hors de la nature, fait de lui un monstre (*P*, p. 213) ; *a contrario*, Pierre découvre les sympathies anarchistes de Guillaume⁹⁸⁷ et lorsque il tente *in extremis* de l'arrêter, son frère le blesse et se juge un monstre à son tour⁹⁸⁸. Mais ce qu'il est important de voir, c'est que la monstruosité de l'un comme de l'autre disparaît au cours du roman, précisément sous l'action du frère : Pierre se défroque et retourne à la vie civile une fois qu'il est entré dans l'intimité familiale de Guillaume ; Guillaume ne commet pas l'attentat sous le Sacré-Cœur parce que son frère est là pour l'en dissuader. Tout se passe dans *Paris* comme si l'affection et le soutien d'un homme pour son frère, pour tout dire son amour, suffisait à redresser les sentiments, les décisions déviées et à faire revenir le concerné dans la voie de la raison, qu'il s'agisse de sortir de l'imposture de la religion ou d'échapper à la démence hallucinée de l'anarchisme. Premier signe que la monstruosité pour Zola n'est pas irrémédiable si l'on brise l'individualisme qui l'entoure souvent.

Bien sûr, le schéma des deux frères de sang n'est pas répétable à l'infini. Surtout, à travers le bilan qu'elle a dressé des couples de frères et sœurs zoliens, Corinne Saminadayar-Perrin a montré, dans son article « *Les Rougon-Macquart* : la fraternité de Caïn » que les liens familiaux ne suffisent pas à gommer toutes les monstruosité, pire qu'ils les exacerbent souvent chez Zola⁹⁸⁹. Le sang ne fait pas tout ; au contraire, c'est l'affection qui fait la véritable fraternité. Dès lors, celle-ci peut s'élargir à l'humanité entière : c'est le rêve d'une fraternité universelle où chaque homme est le frère de misère de son prochain. L'idée apparaît dans *La Débâcle*, favorisée par le contexte de la fraternité d'armes et de la guerre civile⁹⁹⁰. Au cours de la guerre franco-allemande, Maurice est devenu le frère de souffrance de Jean qui a

⁹⁸⁷ « En outre, il y avait les idées exaltées du savant et du révolutionnaire, la négation de tout, les pires violences acceptées, provoquées peut-être, le monstre vague de l'anarchie entrevu au fond » (*P*, p. 88).

⁹⁸⁸ « Oh ! frère, petit frère, que t'ai-je fait ? Je suis un monstre ! » (*Ibid.*, p. 315).

⁹⁸⁹ Corinne SAMINADAYAR-PERRIN, « *Les Rougon-Macquart* : la fraternité de Caïn », *Adelphiques. Sœurs et frères dans la littérature française du XIX^e siècle*, dir. Claudie Bernard, Chantal Massol, Jean-Marie Roulin, Paris, Éditions Kimé, coll. « Détours littéraires », 2010, p. 355-375. Elle y montre que les liens de fraternité familiale sont souvent, chez le personnel zolien, faits d'appétits monstrueux et de brutalités sans scrupules.

⁹⁹⁰ Le contexte des dissensions civiles favorise évidemment l'image du frère assassin. On en prendra pour exemple le célèbre début des *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné peignant la France déchirée entre ses deux fils, résurgences d'Esau et de Jacob. Agrippa D'AUBIGNÉ, « Misères », *Les Tragiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, v. 97-130.

été pour lui plus qu'un protecteur dans les pires moments⁹⁹¹. Ainsi Maurice bénéficiait de deux soutiens qui le préservaient des dangers : Henriette, sa sœur de sang, sa jumelle⁹⁹², l'éloignait des fièvres politiques, Jean, son frère d'armes, des monstruosité de la guerre. Or le roman s'achève précisément sur la séparation de Maurice avec Henriette et sur son meurtre, tué sur une barricade de la rue de Lille par Jean lui-même. Bien sûr le fratricide est monstrueux en tant que tel parce qu'il est l'assassinat de la personne qui est la plus chère : « mourir, il le voulait, il en avait l'enragée impatience. Mais mourir de la main de son frère, c'était trop cela, cela lui gâtait la mort, en l'empoisonnant d'une abominable amertume » (*D*, p. 343) ; « ça ne servait donc à rien d'avoir passé ensemble des jours sans pain, des nuits sans sommeil, avec la mort toujours présente ? C'était donc, pour les amener à cette abomination, à ce fratricide monstrueux et imbécile, que leurs cœurs s'étaient fondus l'un dans l'autre, pendant ces quelques semaines d'héroïque vie commune ? » (*Ibid.*, p. 347). Le sentiment, l'affection profonde, est annihilé par l'acte, la violence brutale. Mais surtout cette fraternité entre les deux hommes allégorisant l'unité nationale, le fratricide est monstrueux parce qu'il est l'événement qui permet le déchaînement des pires monstruosité. Dans le chapitre suivant, le dernier, la répression de la Semaine sanglante peut s'abattre avec son cortège d'exactions et d'injustices sommaires, qui voit la France divisée pour longtemps entre bons Versaillais et monstrueux communards. Et l'amour de Jean pour Henriette, cet amour qui aurait uni définitivement les trois êtres et aurait contribué au métissage social de la France, ne peut se concrétiser.

L'absence de fraternité conduit donc au monstrueux, son annihilation dans le sang devient même la pire des monstruosité. Dans les dernières productions de Zola, une utopie vient le confirmer : celle des *Évangiles* dont *Travail* nous semble fournir l'exemple le plus pertinent⁹⁹³. La question de l'injustice est d'abord posée, celle de l'égoïsme et de la « monstrueuse tyrannie d'un état social basé sur l'iniquité » (*T*, p. 52). Une fois les succès de Luc accomplis à la Crêcherie, on y lit en effet que

⁹⁹¹ Sur cette question, Nicolas WHITE, « *La Débâcle* d'Émile Zola : une fraternité d'armes ? », *Adelphiques*, *op. cit.*, p. 253-266. Il en montre notamment toute la complexité tendant vers une homosociabilité.

⁹⁹² Le détail est important dans cette thématique de la fraternité : comme au cours de nombreux mythes, dans les combats de la France, la gémellité implique, sous peine de guerre civile, la mise à mort sociale de l'un des deux jumeaux. Il est rassurant que ce soit le plus sain des deux qui survive.

⁹⁹³ On pourrait cependant élargir cette utopie de la fraternité universelle aux autres romans du même cycle. En effet, dans *Fécondité*, la fraternité innombrable des descendants de Mathieu et Marianne empêche toute monstruosité, et les intérêts égoïstes ou les cupidités sont étouffés dans l'œuf comme le rappelle Marta CARAION, « *Fécondité* de Zola : la fraternité à l'épreuve de l'intrigue », *Adelphiques*, *op. cit.*, p. 98-99 à propos d'une question d'héritage du domaine paternel. Dans *Vérité*, c'est la fraternité de sang entre Simon et David, celle d'idéal entre Simon et Marc qui vient à bout des pires injustices. Enfin, *Justice* devait prôner « l'entente solidaire de tous les peuples », « la guerre faisant place au travail et à la paix ». É. ZOLA, « Pour *Justice* », *O. C.*, XX, p. 400.

« c'était l'admirable, le victorieux spectacle que Luc avait sans cesse sous les yeux, la Cité du bonheur dont les toitures aux couleurs vives, parmi les arbres, se déroulaient devant sa fenêtre. Arche en avant que la première génération, imbue des antiques erreurs, gâtée par le milieu inique, avait si douloureusement commencée, au milieu de tant d'obstacles, de tant de haines encore, les générations nouvelles, instruites, refaites par les écoles, par les ateliers, la poursuivaient d'un pas allègre, atteignant les horizons déclarés jadis chimériques. Grâce au continuel devenir, les enfants, les enfants des enfants semblaient avoir d'autres cœurs et d'autres cerveaux, et la fraternité leur devenait facile, dans une société où le bonheur de chacun était pratiquement fait du bonheur de tous. Avec le commerce, le vol avait disparu. Avec l'argent, toutes les cupidités criminelles s'en étaient allées. L'héritage n'existait plus, il ne naissait plus d'oisifs privilégiés, on ne s'égorgeait plus autour de testaments. À quoi bon se haïr, s'envier, chercher à s'emparer du bien d'autrui par la ruse ou la force, puisque la fortune publique appartenait à tous, chacun naissant, vivant et mourant aussi fortuné que le voisin ? Le crime devenait vide de sens, stupide, tout l'appareil sauvage de répression et de châtement, institué pour protéger le vol des quelques riches contre la révolte de l'immense foule des misérables, avait croulé comme inutile, les gendarmeries, les tribunaux, les prisons. Il fallait vivre au milieu de ce peuple ignorant l'atrocité des guerres, obéissant à l'unique loi du travail, dans une solidarité faite simplement de raison et d'intérêt personnel bien entendu, pour comprendre à quel point les prétendues utopies du bonheur universel devenaient possibles, avec un peuple sauvé des monstrueux mensonges religieux, instruit enfin, sachant la vérité, voulant la justice. Depuis que les passions, au lieu d'être combattues, étouffées, se trouvaient cultivées au contraire, comme les forces mêmes de la vie, elles perdaient leur âcreté de crimes, elles devenaient des vertus sociales, des floraisons continues d'énergies individuelles. Le bonheur légitime était dans le développement, dans l'éducation des cinq sens et du sens d'amour, car tout l'homme devait jouir, se satisfaire sans hypocrisie, au plein soleil. Le long effort de l'humanité en lutte aboutissait à la libre expansion de l'individu, à une société de satisfaction complète, l'homme étant tout l'homme et vivant toute la vie. Et la Cité heureuse s'était ainsi réalisée dans la religion de la vie, la religion de l'humanité enfin libérées des dogmes, trouvant en elle-même sa raison d'être, sa fin, sa joie et sa gloire » (*Ibid.*, p. 341-342).

L'utopie est là pour montrer que la véritable fraternité ne se réalisera que dans un changement radical des mentalités de la société. Plus spécifiquement, la thèse de l'auteur est ici qu'outre la vérité et la justice, c'est dans le travail que s'accomplira l'homme pour être heureux. Mais pas n'importe quel travail : celui poursuivi fraternellement. C'est la fraternité qui atténuera le monstrueux, et celle-ci passera par la mise en commun sur un modèle fouriériste ; elle sera non plus spontanée comme pour Jean et Maurice, ni sanguine comme pour Pierre et Guillaume, mais socialement organisée, dans une solidarité raisonnée et une égalité entre tous. Les taudis disparaîtront, les différences sociales. Parce que tous se

reconnaîtront comme des frères dans le travail, il n'y aura plus de différenciations, partant plus d'iniquités ni d'injustices. Les monstruosités morales – celles-là même qu'on a étudiées, les crimes, la cupidité, l'hypocrisie, la haine, les dogmes mensongers – disparaîtront par cette « religion de l'humanité » planifiée et, parce qu'elles sont les plaies du genre humain, celui-ci pourra retrouver le bonheur qu'il a perdu.

Ainsi, au terme de ce chapitre, a-t-on vu que pour Zola les véritables monstres ne sont sans doute pas les figures inquiétantes que la société s'est construites, mais d'autres beaucoup plus pervers et dangereux. Ils résident à vrai dire dans les dérives de l'opinion qui s'insinue dans les esprits isolés ou en foule et risque leur métamorphose. Ce sont d'abord les errements de l'esprit – obscurantisme, bêtise, hypocrisie – que Zola dénonce. Contraires à son idéal positiviste d'honnêteté, d'intelligence et de progrès, ils renvoient à ce qu'il y a de potentiellement sombre, de bête, de feint en tout un chacun. Parallèlement, il s'agit aussi de la réception d'une parole, d'un dogme, d'une rumeur plus ou moins juste, qu'elle soit écrite ou orale, assumée ou anonyme, et le monstrueux renvoie ici à la séduction, à la jouissance que l'on se plaît à subir ou à faire subir. Enfin, le monstrueux demeure dans les barrières infranchissables qu'on met entre soi et autrui et que l'on retrouve au tribunal, dans le cadre formel du jugement, mais aussi dans un quotidien fait de vexations sociales et de différenciations immuables. Aucune fraternité ne semble réellement possible autrement que dans la théorie ou l'utopie envers ceux que l'on tend à considérer comme des monstres.

Toujours ceux-là sont injustement désignés et avec une violence des plus sommaires. Zola a senti que le monstre est nécessaire à la vie en société, à l'élaboration de normes, et il le rend avec une logique manifeste. Un lien de cause à effet se dessine entre les mécanismes de l'opinion. Quand l'esprit simplifie dramatiquement son jugement critique, qu'il se fourvoie dans l'erreur et la grossièreté, il s'empresse de croire le premier maître de la parole publique et cette hâte le conduit aux pires iniquités, aux idées préconçues si enracinées qu'elles sont pratiquement impossibles à faire évoluer. Bien souvent, qui tombe dans l'un de ces travers finit par sombrer dans les autres. C'est un processus entier qu'il faut craindre et dénoncer hautement. C'est une lutte de chaque jour qui est celle-là même du romancier lui opposant la sobriété, la raison, l'union.

C'est là le premier enseignement : dans un rêve de solidarité et de tolérance, le monstrueux véritable réside dans le processus même de monstruosification. Le vrai monstre n'est pas la victime, mais le responsable du jugement ; ce n'est pas celui qui est appelé monstre, mais celui qui l'appelle ainsi et le pointe du doigt. Le deuxième enseignement, c'est

que ce processus de monstruosification est toujours tyrannique – on avait parlé en introduction de ce chapitre du pouvoir de l'opinion ; ce pouvoir impose sa conception du monstre et son bouc-émissaire. Violent, il renvoie aux défaillances de ceux à qui il s'adresse et demeure en elles. L'intuition de Zola, c'est que le monstre n'est jamais évident – les exemples de Cabuche ou de Salvat le prouvent assez – pour cette raison qu'il n'est pas forcément l'autre qu'on dresse exprès face à soi, il n'est pas nécessairement la figure que la société s'est construite pour se faire peur ou au contraire se rassurer, mais il est aussi en nous-mêmes. Le monstre est en nous, le monstre vient de nous. Partant il est aussi nos angoisses les plus enfouies, les plus inattendues, il est aussi nos propres inventions : paradoxalement l'homme est capable d'enfanter des monstres dans ce qu'il croit être lui-même un progrès réjouissant parce que dans toutes ses créations il y a une part de ses faiblesses. De l'intellectuel au matériel, on devine que se profile là l'ombre de la machine, au sens général du terme, dont on rappellera qu'elle est autant porteuse d'espérances que de craintes. On devine aussi là les grandes allégories et les grands mythes inventés ou exploités par l'auteur en des résonnances ambiguës. Des monstres du romancier, il nous reste alors à voir ceux de sa mythologie.

CHAPITRE III

MONSTRES, MÉTAPHORES ET GRANDS MYTHES OPTIMISME ET ANGOISSES DU ROMANCIER

On l'a vu dès le début de notre étude avec l'exemple de saint Georges, le monstre est lié depuis la nuit des temps à la mythologie. Cette mythologie, si on la comprend comme un ensemble de mythes propres à une civilisation ou une religion, est anonyme et transmise par tradition de génération en génération⁹⁹⁴. Mais elle peut être aussi personnelle quand elle renvoie à l'univers original et récurrent d'un artiste – ce dont Zola est un bon exemple – qui met en scène des actions imaginaires, des fantasmes, des êtres surnaturels donnant aux choses une importance particulière⁹⁹⁵. Dans tous les cas, la mythologie est étroitement liée à une société et aux comportements humains qu'elle prétend expliquer. Ses récits suggèrent un enseignement⁹⁹⁶, mais aussi des espoirs, des angoisses indicibles, et le monstre y apparaît

⁹⁹⁴ Nous savons que le mythe est une notion imprécise, polysémique, autant que le monstre. Nous n'ignorons pas l'usage très varié, voire galvaudé qu'il implique en fonction des époques ou des disciplines qui le considèrent. On n'entrera cependant pas dans les débats que ses différentes acceptations soulèvent, notamment celle de savoir s'il s'agit de mythes ou de thèmes littéraires. Sur ces questions, André DABEZIES, « Des mythes primitifs aux mythes littéraires », *Dictionnaire des mythes littéraires*, dir. Pierre Brunel, Paris, Éditions du Rocher, 1988, p. 1129-1139.

⁹⁹⁵ Dans le cas de Zola, la qualification de mythologie se justifie aussi par l'implication d'une collectivité, la foule s'emparant de figures comme Gervaise, Nana, ou de lieux comme le Voreux, les reprenant, les discutant, les aimant ou les haïssant, mais leur conférant toujours un statut de premier plan. La vitalité et l'actualité d'un mythe se mesurent à sa « réception » et aux variations de cette réception.

⁹⁹⁶ « Sera réputé "mythe" un récit (ou un personnage impliqué dans un récit) symbolique, qui prend valeur fascinante (idéale ou répulsive) et plus ou moins totalisante pour une communauté humaine plus ou moins étendue à laquelle il propose en fait l'explication d'une situation ou bien un appel à l'action. [...] Les mythes normatifs ou dynamiques semblent plus orientés vers un avenir à accomplir, les autres vers un ordre à maintenir. » *Ibid.*, p. 1131.

comme un acteur fondamental du mythe, le plus souvent lié à une genèse (genèse d'un mal, d'un état, d'une lignée, etc.) qui participe de l'explication du monde.

Cette volonté d'expliquer le monde fait que Zola recourt souvent au mythe pour mieux décrire, dans son cas, les ressorts de la modernité qu'il a entrepris d'exposer aux yeux du lecteur. Son personnel n'y est pas réfractaire, en témoigne celui de l'Homme noir dans *Germinal*. Son projet d'écriture non plus n'est pas incompatible, loin s'en faut ; aussi paradoxal qu'il puisse paraître, il existe un lien entre ce dernier, la raison et la science. « Le mythe reste dans le savoir, et réciproquement », écrit Michel Serres⁹⁹⁷ ; le *Dictionnaire d'Émile Zola*, quant à lui, rappelle son rôle complémentaire de la science : « l'écriture mythique est, pour Zola, un moyen de transcrire la complexité du monde dont la reproduction et la compréhension exactes sont impossibles »⁹⁹⁸ ; enfin, Kelly Basilio propose une réflexion semblablement équivalente en avançant que « le naturalisme [...] veut fouiller plus profondément encore au cœur des êtres et ne craint pas pour cela de plonger dans le gouffre nauséeux de nos origines, de notre protohistoire, pour mieux toucher du doigt notre réalité essentielle et la révéler dans sa nudité, dans sa vérité »⁹⁹⁹. Du *muthos* au *logos*. Là où l'explication raisonnée, là où la pédagogie immédiate du positivisme ne suffit plus à rendre compte des inextricables complexités auxquelles l'homme doit faire face, la poétique du mythe permet au lecteur une approche de la réalité sans avoir à l'énoncer toujours clairement : le récit et ses ambiguïtés, ses figures troubles suffisent et en disent parfois même plus long sous la forme d'un symbole, d'une allégorie ou d'un apologue. D'une explication poussée jusque dans ses limites, on est passé à une transcription plus pratique du monde. Partant, Zola réactualise d'anciens mythes ou en élabore de nouveaux, toujours en lien avec l'univers actuel qui demeure son sujet.

Suivant le cours de notre étude du monstrueux, il faudra ici interroger le monstre dans le cadre des grands mythes élaborés par l'auteur en reprenant ce qu'on a déjà vu : un monstre qui interroge, bouleverse, révèle nos faiblesses et nos peurs et qui apparaît constitutif de la société. Ce monstre n'est plus humain ni même animal ; c'est une entité inanimée – une machine, un bâtiment, une ville – et pourtant profondément humanisée ou animalisée par la force de la métaphore. Kelly Basilio considère que l'imagination de Zola repose sur deux catégories, celles du mécanique et du vivant : l'animé tend, par une sorte de chiasme, à se

⁹⁹⁷ M. SERRES, *Feux et signaux de brume*, op. cit., p. 49.

⁹⁹⁸ C. BECKER, G. GOURDIN-SERVENIÈRE et V. LAVIELLE, *Dictionnaire d'Émile Zola*, op. cit., p. 281.

⁹⁹⁹ K. BENOUDIS BASILIO, *Le mécanique et le vivant*, op. cit., p. 33.

réifier et la chose à s'animer¹⁰⁰⁰. Aussi retrouverons-nous, dans notre chapitre, des traits en rapport avec le monstre moral, mais aussi et surtout avec le monstre physiologique ; Zola a le « souci de rendre vivant “le fait physique”, même quand ce dernier est, par essence, inorganique » comme les Halles par exemple¹⁰⁰¹. À la limite, l'analyse de la mythologie des monstres aurait pu prendre place en première partie de notre étude¹⁰⁰².

Avec ces monstres personnifiés ou bestialisés, Zola ne fait pas que réagir aux injustices trop faciles de la société. Il ne dénonce plus seulement les iniquités et les haines. Il crée cette fois-ci les monstres – ses monstres. Si le monde moderne a construit les « nouveaux monstres »¹⁰⁰³ que sont la locomotive, la mine, les grands magasins et tant d'autres, c'est bien le romancier qui leur insuffle une vie dans ses romans et leur donne une dimension mythologique. Zola se fait ici l'homme de deux discours : l'écrivain réaliste positiviste le cède à l'écrivain poétique. Il fait œuvre d'artiste et conséquemment place beaucoup de lui-même, de ses craintes, de ses espoirs, de ses doutes dans ces monstres qu'il imagine. L'existence qu'il leur confère résulte d'une représentation individuelle, intime qui entend s'imposer à tous avec puissance. L'auteur passe de la chose vue dans ses enquêtes à la vision dans ses livres et si ces visions abondent bien souvent dans le registre fantastique, elles n'en sont que plus marquantes car elles prétendent s'adresser au plus grand nombre en révélant les angoisses du romancier qui sont aussi celles de tous.

Comme le rappelle Henri Mitterand dans sa préface à l'ouvrage de Kelly Basilio, alors que le projet de Zola est de décrire les choses de manière très réaliste, sans atours ni détours, son œuvre romanesque n'en constitue pas moins un extraordinaire gisement d'images. Évidemment, plus que jamais, un tel constat pose la question de la métaphore et de la métonymie¹⁰⁰⁴. Selon Zola, le langage doit donner une vue sans entrave de la réalité et la fonction du narrateur-descripteur se réduit à la transmission d'une observation quasi-

¹⁰⁰⁰ Voir le titre de son ouvrage : *Le mécanisme et le vivant : la métonymie chez Zola*.

¹⁰⁰¹ M. SCARPA, *Le carnaval des Halles*, op. cit., p. 29.

¹⁰⁰² Les visions zoliennes, loin d'être les productions d'un seul esprit poétique, résultent aussi de la conception de la physique et des sciences des naturalistes : « il existe donc une physique naturaliste, écrit Alain Pagès, qui réunit dans une même vision le monde animé et le monde inanimé : la vie est perçue comme un mécanisme et une somme d'énergies, tandis que la matière s'emplit d'un souffle vital. Le résultat est un panthéisme généralisé fondé sur une prise en considération des forces de la vie et du mouvement. C'est ce qui donne au roman naturaliste à la fois sa force philosophique et sa richesse scientifique ». A. PAGÈS, *Le naturalisme*, op. cit., p. 30.

¹⁰⁰³ L'expression est de H. MITTERAND, *Le Paris de Zola*, op. cit., p. 219. Une autre quasiment identique constitue le titre même d'un article de Daniel COMPÈRE, « Les monstres nouveaux », *Romantisme*, n°41, 1983, p. 91-99.

¹⁰⁰⁴ Entendons par là toute figure d'analogie : comparaison, identification et métaphore à proprement parler ; ainsi que toute figure de glissement de désignation comprenant la synecdoque et l'antonomase.

scientifique¹⁰⁰⁵. Or, les métaphores produisent un effet qui est en contradiction avec ces idées sur la stricte objectivité du discours naturaliste. Elles entrent *a priori* en opposition avec le savoir, l'enquête de Zola pour chaque roman. Elles transforment ce que Zola a noté dans ses carnets conférant au discours un statut mixte entre discours-savoir et discours-métaphorique. Paradoxalement, à mesure qu'on avance au plus près sur le terrain, la fascination grandit et pousse à dévier ce regard posé sur le réel et à en proposer un moins réaliste et plus imagé, à moins que le réel ne réside justement dans cette image. Les métonymies, elles, établissant des rapports de contiguïté et d'équivalence entre les choses désignées, créent un effet de prolifération du monstrueux qu'il nous faudra voir en détail. Mais de même qu'on a vu que l'écriture du mythe n'était pas contradictoire avec le naturalisme, de même la métaphore et la métonymie, prêtant une âme aux objets, apparaissent comme deux tropes essentielles pour comprendre le projet du romancier.

Aussi s'interrogera-t-on : quelle utilité revêt le monstre quand il se fait mythologique ?, comment l'auteur conjugue-t-il réalisme et métaphores poétiques ?, quelle vision sociale, morale traduit-il ?, quelle part personnelle y est apportée ? Et fort des remarques préalables, on s'intéressera aux grands monstres mythiques zoliens. Le présent chapitre se situera à mi-parcours entre cette partie et la suivante consacrée à l'esthétique du monstre : ayant trait aux grands bouleversements quotidiens de la société, à ses transformations morales, ses mutations techniques et la lecture qu'en propose Zola, il en analysera aussi les images très fortes qui annoncent déjà l'importance du traitement visuel du monstre dans l'art. On s'intéressera d'abord au récit même des mythes, à la mythographie en régime naturaliste, impliquant des réécritures ou non, des reprises de mythes dont le monstre est inséparable. Nul mythe sans monstre central et nécessaire. Le mythe antique sert à glorifier, exposer, dire le monstrueux entrevu par l'auteur dans le présent et permet de construire un futur en contrepoint. Des monstres mythiques le récit tourne peu à peu à une mythologie du monstre ou, plus justement, une mythologie du monstrueux. En effet, les nouveaux monstres du monde moderne sont mis en avant, portés à tel point dans l'univers de Zola qu'ils font naître une mythologie dont ils sont l'unique objet.

Sous le coup de la métaphore et de la métonymie, le paysage dans son ensemble, les bâtiments en particulier et les machines qu'on y trouve subissent des métamorphoses proprement inquiétantes mais tout aussi fascinantes qui reflètent l'ambiguïté foncière du

¹⁰⁰⁵ « Toute œuvre d'art est comme une fenêtre ouverte sur la création. [...] L'écran réaliste est un simple verre à vitre, très mince, très clair, et qui a la prétention d'être si parfaitement transparent que les images le traversent et s'y reproduisent ensuite dans toute leur réalité. » É. ZOLA, « Lettre du 18 août 1864 à Antony Valabrègue », *Correspondance*, O. C., I, p. 393.

progrès entre optimisme et inquiétude, entre perfectionnement et piège pour l'homme. Dans son ouvrage *Le romancier et la machine*, Jacques Noiray parle d'un « élargissement de la vision mécaniste » partant de la machine comme pur objet technique et contaminant celle qui relève du « champ de l'imagination technique » : celui-ci « applique l'image de l'objet technique à des objets de nature primitivement non technique, et qui se trouvent ainsi assimilés à des machines »¹⁰⁰⁶. Nous nous permettrons de suivre ce processus métaphorique à l'envers et d'aborder d'abord le paysage parisien avant de voir les bâtiments qui le constituent et les appareils qu'ils recèlent. Ce mouvement nous permettra de nous concentrer peu à peu sur ce qui forme l'essence de la monstruosité des grands mythes zoliens et non où elle se diffuse.

A) Mythographie du monstre en régime zolien : résurgences, reprises et évolution.

Les mythes antiques fournissent une matière intarissable à l'auteur des *Rougon-Macquart*. Les monstres naturalistes, qu'ils constituent une allégorie ou qu'ils soient ressuscités tels quels, obéissent en ce sens à une tradition classique puissante remontant aux littératures les plus anciennes. Ces références mythologiques, reprises sans changement ou adaptées au second XIX^e siècle, sont aisément identifiables dans le personnel romanesque zolien. L'œuvre en regorge d'exemples qu'il nous faut mentionner. L'objet du présent développement sera de se demander comment Zola reprend les schèmes d'anciens mythes où le monstre tient un statut prépondérant et ce qu'il en fait pour dériver sur une mythologie atemporelle mais fortement personnalisée.

Cela veut-il dire qu'il reprend consciemment ces modèles où apparaissent les grands monstres, que ceux-ci font pleinement partie de son projet littéraire ? Parfois oui, mais le plus souvent on peut avancer que c'est involontairement que surgit sous sa plume un schéma cauchemardesque de destinée, celui du monstre, qui s'offre à l'humanité depuis la nuit des temps. Ses préoccupations, son traitement du monstrueux font qu'il le rejoint, l'adopte presque par hasard, mais sans l'avoir clairement décidé à l'avance.

Par ses études et la culture artistique alors dominante, c'est bien sûr les mythologies gréco-latine et biblique que Zola connaît le mieux¹⁰⁰⁷. Mais *La Bête humaine* prouve par ses

¹⁰⁰⁶ Jacques NOIRAY, *Le romancier et la machine, l'image de la machine dans le roman français (1850-1900). L'univers de Zola*, Paris, Corti, I, 1981, p. 235.

¹⁰⁰⁷ Ces mythologies ont fourni les premiers modèles de monstres comme le rappellent C. LECOUTEUX, *Les monstres dans la pensée médiévale européenne*, op. cit., p. 86-89 et S. AUDEGUY, *Les monstres, si loin et si proches*, op. cit., p. 21-26.

considérations préhistoriques qu'il est possible de remonter à un fond plus ancien et plus universel. Quelle place tient le monstre dans ces reprises ? Quel est son sens, son utilité ? On montrera que le monstre zolien, s'il est ancré dans une société donnée avec ses assassins, ses tyrans, ses pervers définis, relève également de craintes, d'angoisses éthiques atemporelles et universelles.

1) Genèse et présentation du monstre.

D'abord, le récit des origines est le même, marqué par une souillure ancestrale, la violation d'un tabou qui fait le monstre. Celui-ci relève chez Zola, comme dans tous les grands mythes, de la dualité pur-impur ; il outrepassé les grands interdits fondamentaux – ceux-là mêmes que nous avons sériés précédemment – et son existence témoigne d'une faute originel. Ce miasme ancestral se concrétise dans le liquide que l'on verse : le sang de la mise à mort ou le sperme de l'acte sexuel. Le sang, c'est évidemment celui de Silvère sacrifié sur l'autel des ambitions familiales. La fin de *La Fortune des Rougon* concentre la souillure primitive à l'origine du devenir monstrueux de la famille¹⁰⁰⁸. Sacrifice injuste, digne d'*Iphigénie*, perpétré par le prêtre-gendarme Rengade avec l'aval des oncles et cousins du jeune homme¹⁰⁰⁹. Mais cette souillure primordiale ne doit pas éclipser les autres ; elle rejoint, dans un faisceau final, toutes les taches rouges symboliques, celles du régime impérial imposé dans le sang :

« le chiffon de satin rose, passé à la boutonnière de Pierre, n'était pas la seule tache rouge dans le triomphe des Rougon. Oublié sous le lit de la pièce voisine, se trouvait encore un soulier au talon sanglant. Le cierge qui brûlait auprès de M. Peirotte, de l'autre côté de la rue, saignait dans l'ombre comme une blessure ouverte. Et, au loin, au fond de l'aire Saint-Mittre, sur la pierre tombale, une mare de sang se caillait » (*FR*, p. 270).

¹⁰⁰⁸ Naomi Schor rappelle l'importance du sous-titre du roman : *Les Origines*, renvoyant à sa dimension mythique. Elle rappelle également que la présence de la pierre tombale de Marie, « sosie » de Miette, sur laquelle mourra Silvère prouve que le meurtre de ce dernier n'est que la répétition cyclique de morts antérieures et déjà originelles. Silvère, s'il est la première victime connue du lecteur, ne l'est pas dans l'absolu : d'autres l'ont précédé qui se perdent déjà dans l'oubli. N. SCHOR, « Mythe des origines, origine des mythes : *La Fortune des Rougon* », *art. cit.*, p. 124-134 Dans ce même article, elle qualifie le récit de Zola de « mytho-mimétique » dans son imitation de l'écriture des mythes.

¹⁰⁰⁹ L'acte de Rengade est d'autant plus injuste qu'il tue en même temps Mourgue, paysan à l'esprit grossier dont les motivations révolutionnaires et la culpabilité sont quasi nulles. Quant au gendarme, le détail est signifiant, p. 270, du bandeau maculé autour de son œil et de sa moustache saignante.

C'est tout le roman fondateur du cycle qui se trouve infecté et l'on sait qu'il impose aux suivants le leitmotiv de cette bavure écarlate qu'on retrouve sur les décorations comme sur les cadavres du régime. La logique du sang se poursuit, de roman en roman : après le massacre des mineurs, elle active la révolution à la fin de *Germinal* où l'engloutissement du Voreux et la métaphore finale des blés ravivent le souvenir de Cadmos semant les dents d'un dragon tué pour faire naître une armée fantastique.

Le sperme, quant à lui, c'est celui du viol de l'enfance, à l'origine de l'inceste de Renée jouant sa nouvelle *Phèdre* (C, p. 69)¹⁰¹⁰ ; c'est celui de l'homme sans scrupule, Saccard fraîchement débarqué à Paris et qui explique que sa course à la fortune soit immanquablement aussi une course à la faillite financière et morale. On en a déjà recensé les multiples exemples. Et, comme dans les mythes, ces fautes premières génèrent une logique monstrueuse implacable qui se répercute d'acte en acte, de génération en génération : dans *La Bête humaine*, le viol de Grandmorin sur Séverine entraîne l'assassinat du violeur, puis celui projeté sur Roubaud, puis le meurtre inattendu de Séverine elle-même. La tache ancestrale va de pair avec la fêlure initiale, le déterminisme cher au naturalisme le dispute au fatalisme monstrueux des grands mythes ; là est l'intérêt de réécrire leur récit paradigmatique.

Les exemples de Renée et de Séverine montrent que les Rougon-Macquart ne sont pas les seuls concernés. Ce qui est vrai à l'échelle d'une famille, d'un individu du XIX^e siècle l'est aussi à celle du genre humain. Le destin de l'humanité entière est marqué par une sauvagerie séculaire. « L'anthropologie mythique de Zola est fondée, précisément, sur la conception d'une violence originaire, d'un meurtre primitif qui revient à jamais visiter la race humaine. Il y a un *éternel retour* de la bête humaine, de ce monstre dont nous ne connaissons jamais la première apparition. »¹⁰¹¹ Cette brutalité fait ressurgir l'être sombre tapi en chacun : « la bête humaine, donc, c'est une violence, ou un monstre, caché sous le "vernis" de la civilisation, monstre que ce vernis est impuissant à contenir et qui, périodiquement, s'échappe de par le monde. »¹⁰¹² Sur un plan qui n'est plus scientifique mais symbolique, une monstruosité originelle a décidé des mille et une monstruosité morales du siècle qui ne font que la rejouer sous d'autres formes, en d'autres temps et d'autres lieux. Elle renvoie aux meurtres immémoriaux de la race humaine, refoulés dans un inconscient individuel et collectif, ceux que revit Jacques à travers ses pulsions dans le roman. Cette souillure est à l'œuvre depuis la nuit des temps, elle l'est dans le présent diégétique, elle le sera dans son futur, jouant

¹⁰¹⁰ Avant même ce viol, on remarque, p. 69, que l'accouchement qui voit naître la sœur de Renée coûte la vie à sa mère. Le sang versé lors de ces couches apparaît comme un mauvais présage pour l'avenir de la famille.

¹⁰¹¹ J. BORIE, *Zola et les mythes*, op. cit., p. 69. C'est lui qui souligne.

¹⁰¹² *Id.*

indéfiniment les mêmes schémas mythologiques. En découvrant la dette des monstres présents vis-à-vis de leurs ancêtres, on assiste peut-être même à la naissance de nouveaux monstres ; si l'on ignore leur devenir, le scénario est bel et bien identique. On pense aux enfants de Buteau dont le père cumule parricide, viol, inceste et qui assistent à l'assassinat de leur grand-père ; on pense à Charlot découvrant son père saigné comme un animal sans jugement véritable, par la complicité de sa propre mère. La logique répétitive implacable ne semble pas prête de s'arrêter...

Outre leur genèse, la description même des monstres témoigne elle aussi de l'importance du modèle des mythes antiques. Certaines figures mythologiques reprises telles quelles président aux scénarios monstrueux. Ainsi du sphinx de *La Curée*, présenté sous la forme d'une statue accroupie sur un bloc de granit avec un sourire de chat discret et cruel. Symbole énigmatique alors à la mode¹⁰¹³, renvoyant tour à tour, dans la tradition, à la vigilance, la connaissance, l'ignorance ou la volupté¹⁰¹⁴, c'est l'idole négative qui favorise les turpitudes : sa couleur, son matériau, son sourire en font l'inverse d'un dieu bienveillant. Il allégorise les mystères du désir et de la perversion sexuelle. Alors que dans le mythe, c'est sa mort qui permet l'inceste d'Œdipe et Jocaste, son existence l'encourage au contraire dans le roman à tel point que Renée adopte la même attitude, la même pose et le même sourire quitte à devenir « la sœur blanche de ce dieu noir » (C, p. 148)¹⁰¹⁵.

D'autres monstres apparaissent, davantage fondus dans la société contemporaine, comme la résurrection de personnages mythologiques qu'on croyait disparus. Ou bien leur modèle antique est monstrueux et reproduit en conséquence, ou bien il ne l'est pas nécessairement mais apparaît avili et déchu dans le monde contemporain jusqu'à devenir tel. L'ouvrier Fauchard de *Travail* a gardé des jambes et des bras d'Hercule, mais pris à seize ans par le monstre il est déformé physiquement par sa terrible besogne (T, p. 43) ; le Hyacinthe de *Paris* qui juge sales la femme et la maternité et marche dans « un léger dandinement des hanches » (P, p. 123), semble le rappel dégénéré de celui de la mythologie qui, selon certaines versions, donna naissance à la pédérastie ; la pièce *Narcisse et Écho* dans laquelle joue Maxime n'a d'autre but que de montrer le physique androgyne du fils de Saccard (C, p. 188) et son souci constant d'entretenir son image ; tous les conflits entre frères zoliens ont quelque chose

¹⁰¹³ Zola n'est pas seul à peupler de créatures mythologiques et monstrueuses son jardin ; le sphinx est le monstre ornemental le plus courant. I. KRZYWKOWSKI, *Le jardin des songes*, op. cit., p. 191.

¹⁰¹⁴ G. LASCAULT, *Le monstre dans l'art occidental*, op. cit., p. 271.

¹⁰¹⁵ Louise aussi subit cette influence en gagnant, p. 219, un sourire vague de sphinx vicieux. Mais il faut voir là le sourire de la divinité qui ne dit mot aux turpitudes dont elle est le témoin, non pas celle qui les réalise.

d'Abel et Caïn, de Romulus et Rémus ou de quelconque autre fratricide mythologique¹⁰¹⁶. Plus généralement, les habitants de Paris sont les nouveaux habitants de Babylone, de Sodome et de Gomorrhe.

Mais prenons le cas de Vulcain, le dieu au physique monstrueux. Il apparaît dans *Nana* dès le premier chapitre du roman. Fontan, le comédien, interprétant le « dieu des cocus », obtient un succès de laideur lors de son entrée sur scène dans *La Blonde Vénus*. Son entrée contraste avec celle de Nana arrivant juste après. Puis le roman reprend, mais cette fois dans la vie réelle, l'union des deux acteurs et l'on retrouve, mêlée de références au satyre, la représentation d'un Vulcain-faune au physique hideux s'opposant à la blonde Vénus, le monstre moral. « Son museau de bouc, sa laideur de monstre cocasse s'étalaient dans l'adoration dévote de cette fille superbe, si blanche et si grasse. [...] Fontan mimait le désespoir, avec ses airs drôles de Vulcain pleurant Vénus. » (*N*, p. 149) On ne sait si cette analogie entre le dieu et le comédien est réelle ou si elle relève d'un jeu d'acteur poursuivi hors des planches. Cependant, elle permet d'ores et déjà d'exploiter un contraste esthétique évident entre beauté et laideur. La figure réapparaît bien des années plus tard dans *Travail* avec la description de Morfain et de ses enfants vivant au contact des hauts-fourneaux. Le feu y forme et déforme le métal ; il forme et déforme aussi les corps. Tout dans le physique, le métier, la descendance rappelle le maître de l'Etna, et Zola le reconnaît explicitement.

« Les Morfain étaient de père en fils maîtres fondeurs à la Crêcherie. Le grand-père avait aidé à la fondation, le petit-fils surveillait encore les coulées, après plus de quatre-vingts ans de règne ininterrompu ; et cela lui donnait une fierté, ainsi qu'un titre irrécusable de noblesse. Il y avait quatre ans déjà que sa femme était morte, laissant un garçon de seize ans et une fille de quatorze. Le garçon s'était mis tout de suite au travail du haut fourneau, la fille avait pris soin des deux hommes, faisant la soupe, balayant, en bonne ménagère. Et cela durait, elle avait dix-huit ans, son frère en avait vingt, le père regardait tranquillement sa race continuer, attendant de transmettre le haut fourneau à son fils, comme son père le lui avait transmis. [...] »

Luc, surpris, regardait Morfain, ce colosse, un des Vulcains d'autrefois, vainqueurs du feu. La tête énorme, la face large, ravinée et roussie par la flamme. Un front bossué, un nez en bec d'aigle et des yeux de braise, entre des joues que des laves semblaient avoir dévastées. Une bouche enflée, tordue, d'un rouge fauve de brûlure. Et des mains qui avaient la couleur et la force de deux pinces de vieil acier. Puis, Luc regardait le fils, Petit-Da, comme on le nommait d'un surnom qui lui était resté, parce que, tout enfant, il prononçait mal certains mots, et qu'il avait failli, un jour, laisser ses petits doigts dans une gueuse de fonte à peine refroidie. Un autre colosse, presque aussi gigantesque que son père, dont il avait la face carrée, le nez souverain, entre des yeux flamboyants,

¹⁰¹⁶ La référence à ces mythes est faite par C. SAMINADAYAR-PERRIN, « *Les Rougon-Macquart* : la fraternité de Caïn », *art. cit.*

mais moins durci, moins touché par le feu, sachant lire ce qui adoucissait et éclairait ses traits d'une pensée nouvelle. Puis, Luc regardait la fille, Ma-Bleue, que le père, avec tendresse, avait toujours nommée ainsi, tellement ses grands yeux bleus de déesse blonde étaient bleus, d'un bleu clair, infini, si vaste, qu'on ne voyait plus, dans son visage, que ce bleu de ciel sans bornes. Une déesse de haute taille, d'une beauté magnifique et simple, la plus belle, la plus muette, la plus sauvage du pays, dont la sauvagerie pourtant rêvait, lisant des livres, voyant venir au loin des choses que son père n'avait point vues, et dont l'attente inavouée la rendait frissonnante. C'était pour Luc un émerveillement que ces trois héros, cette famille où il sentait le long labeur écrasant de l'humanité en marche, l'orgueil de l'effort douloureux et sans cesse repris, l'antique noblesse du travail meurtrier. » (*Tr*, p. 92-93)

Sous l'allure anodine de l'ouvrier, tout renvoie au dieu forgeron – difformité du corps, peau roussie par le feu, outils incorporés directement aux mains – ou au géant traditionnel qui vit en marge du monde connu et dont la taille est soulignée en même temps que la laideur¹⁰¹⁷.

L'exemple montre que, si ces figures sont aisément identifiables, c'est aussi par leur fonction sociale mythologique bien connue. La monstruosité physique des avatars de Vulcain le dispute effectivement à sa tâche démiurgique impressionnante, parfois inquiétante et passablement monstrueuse dans le bon ou le mauvais sens du terme. Sans traiter du mythe du forgeron en lui-même, il s'agit de voir en quoi il a trait au monstrueux. « Les forgerons sont des possédés, presque des démons. Liés à leur tâche infernale, ils émettent des grincements de chaînes. »¹⁰¹⁸ Il n'y a aucune difficulté à les reconnaître dans *Travail* mais aussi dans *L'Assommoir*, parce qu'ils participent de deux références démiurgiques antagoniques évidentes. Les uns sont démoniaques et abîment, les autres prométhéens et construisent. Les Boit-sans-soif et Fauchard apparaissent comme des forgerons ratés, infernaux, des créatures de l'alcool dont les réalisations échouent ; en témoigne le boulon abîmé du premier. « Les forgerons alcooliques, ou – ce qui revient au même – brûlés par l'ambition, nous apparaissent effectivement en proie à une crise de possession, livrés à la *mania* divine. »¹⁰¹⁹ Ouvriers dégénérés, ils deviennent monstrueux au sens vil du terme, abjects et méprisables ; ils sont, dans leur physique comme dans leur labeur, une régression par rapport à l'état créateur glorieux qui devrait être le leur. À l'inverse, Goujet et Morfain, le premier « colosse de vingt-

¹⁰¹⁷ Dans la littérature médiévale le géant est traditionnellement immense, laid, à la peau noire, la tête énorme, les yeux espacés, rougis et les cheveux crépus. C. LECOUTEUX, *Les monstres dans la pensée médiévale européenne*, op. cit., p. 66-68.

¹⁰¹⁸ J. BORIE, *Zola et les mythes*, op. cit., p. 100. Plus généralement, sur le traitement du forgeron chez Zola, on renverra à cet ouvrage, p. 100-108, ainsi qu'à Élise RADIX, *L'homme-Prométhée vainqueur au XIX^e siècle*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2001. Th. doct. : littérature du XIX^e siècle, thèse de l'université Lyon III, 2001, p. 243-247 ou encore J. NOIRAY, *Le romancier et la machine*, op. cit., p. 312-321.

¹⁰¹⁹ J. BORIE, *Zola et les mythes*, op. cit., p. 102.

trois ans, superbe, le visage rose, les yeux bleus, d'une force herculéenne » (*As*, p. 83), le second Vulcain préhistorique dont le corps déformé n'est pourtant pas répugnant, opposent leur maîtrise, leur *technè* à cette *mania* et le monstrueux de leur physique ou de leurs efforts traduit une puissance positive : ils sont le symbole du travailleur superbe, du forgeron bienfaiteur. Ils rejoignent ainsi l'ambiguïté même du maître des forges et au contraste esthétique vu dans *Nana* s'ajoute un versant social essentiel.

2) *Les lieux des monstres.*

Les lieux participent aussi de cette reconnaissance facile des modèles mythologiques monstrueux. Ils ont d'abord des gardiens dont Zola revisite la fonction. Les cerbères des monstres-maisons sont nombreux, que l'on songe au sein du *Bonheur des dames* à l'inspecteur Jouve ou à l'autoritaire Madame Aurélie dont le père était justement concierge d'immeuble en son temps. Ils apparaissent dès les premiers textes de l'auteur. Dans celui intitulé « Le Monstre aux mille sourires », le jeune Zola imaginait déjà en 1868 un portier d'immeuble comme remplaçant contemporain du gardien des Enfers. La référence au chien à trois têtes est évidente dans le titre et le sujet même du texte. Le quotidien d'une maison bourgeoise du XIX^e siècle se relisait à l'aune de la mythologie traditionnelle, et le monstre en était la figure essentielle.

Pourtant, à le lire de plus près, cette figure subit des modifications majeures. La première est que ce portier, Anatole, est un être de douceurs et de petites attentions. Rien à voir *a priori* avec le Cerbère antique : il apporte le journal au narrateur jusque dans sa chambre, balaie son palier et le garde de la poussière, lui prodigue ses conseils, l'interroge sur son sommeil, etc. Bref, il surjoue son rôle. Sous ses allures doucereuses, il ne faut pas se méprendre, se cache une créature qui choisit froidement ses sourires et peut prendre n'importe quel visage. Quand on le connaît bien, quand on pénètre dans sa loge faussement accueillante, certains détails le trahissent : « Anatole avait des yeux luisants, des mouvements souples de serpent ; il tournait rapidement autour de moi, et il me semblait qu'il m'enfermait dans des cercles magiques »¹⁰²⁰. La seconde modification apportée par Zola est qu'on ne fait pas que croiser Anatole comme on croise Cerbère, mais on partage sa vie avec lui, on entre dans son intimité autant qu'il entre dans la nôtre. Il ne garde pas seulement un endroit alors que sa fonction même de portier l'exigerait, mais, tandis que le narrateur cherche un nouvel immeuble et

¹⁰²⁰ É. ZOLA, « Le Monstre aux mille sourires », *Contes et nouvelles*, O. C., III, p. 422.

passé devant le sien, il le happe, ne le lâche plus et le force à vivre avec lui par prédation ; il se fait ainsi tyran, tyran à l'eau de rose à défaut de gardien farouche¹⁰²¹. Ces deux modifications de son modèle antique prouvent, s'il en était encore besoin, que le vernis de la civilisation, cachant expressément la bête humaine, rend Anatole pire encore que Cerbère car il est d'une surnoiserie fourbe, non plus d'une violence sommaire : « si le portier classique est terrible, conclut Zola, le portier fantaisiste est féroce. Je préférerais fraterniser avec le dogue infernal, le monstre aux trois têtes, que de vivre avec Anatole, le monstre aux mille sourires »¹⁰²².

Au-delà du rôle attribué aux gardiens des lieux, l'organisation de l'espace renvoie aussi à des endroits mythologiques où sévirent des monstres. On peut en distinguer deux principaux, d'ailleurs superposables : le labyrinthe dont le modèle est bien sûr celui de Minos et le monde chtonien marqué chez Zola par le feu. Le modèle du dédale est celui des Halles, de l'immeuble de la Goutte-d'Or, du grand magasin de Mouret, de la mine qui forment des galeries interminables et enchevêtrées renvoyant au mythe du Minotaure. Dans ces lieux où les mêmes configurations reviennent constamment, on se perd dans un espace-temps circulaire : les Halles par exemple, divisées en pavillons, en bureaux, creusées de caves et de resserres, segmentées d'étals, d'allées couvertes, de grilles et de rues étranglées alentour, apparaissent d'emblée comme un lieu propice à l'emprisonnement. Le modèle du monde souterrain, lui, est clairement à l'œuvre dans *Germinal* où la mine est présentée comme l'univers chtonien par excellence¹⁰²³. Mais la reprise mythologique qui en dépend se situe paradoxalement au-dessus terre : celle du Tartaret visité par les Hennebeau au milieu du roman. Le lieu apparaît comme un mélange du Tartare païen et de l'Enfer du christianisme. Il semble une punition divine à l'instar de l'antique Sodome ; le châtiment des monstres moraux se découvre dans ses flammes.

« Le Tartaret, à la lisière du bois, était une lande inculte, d'une stérilité volcanique, sous laquelle, depuis des siècles, brûlait une mine de houille incendiée. Cela se perdait dans la légende, des mineurs du pays racontaient une histoire : le feu du ciel tombant sur cette Sodome des entrailles de la terre, où les herscheuses se souillaient d'abominations ; si bien qu'elles n'avaient pas même eu le temps de remonter, et qu'aujourd'hui encore, elles flambaient au fond de cet enfer. Les roches calcinées, rouge sombre, se couvraient d'une efflorescence d'alun, comme d'une lèpre. Du souffre

¹⁰²¹ Le portier Anatole reprend ainsi la figure du despote. Son habit de robe de chambre grise le fait aussi ressembler à un curé de campagne, autre figure passablement inquiétante. *Ibid.*, p. 420.

¹⁰²² *Ibid.*, p. 422.

¹⁰²³ Sur les images infernales liées aux machines monstres, J. NOIRAY, *Le romancier et la machine, op. cit.*, p. 296-329.

poussait, en une fleur jaune, au bord des fissures. La nuit, les braves qui osaient risquer un œil à ces trous, juraient y voir des flammes, les âmes criminelles en train de grésiller dans la braise intérieure. Des lueurs errantes couraient au ras du sol, des vapeurs chaudes, empoisonnant l'ordure et la sale cuisine du diable, fumaient continuellement. Et, ainsi qu'un miracle d'éternel printemps, au milieu de cette lande maudite du Tartaret, la Côte-Verte se dressait avec ses gazons toujours verts, ses hêtres dont les feuilles se renouvelaient sans cesse, ses champs où murissaient jusqu'à trois récoltes. C'était une serre naturelle, chauffée par l'incendie des couches profondes. Jamais la neige n'y séjournait. L'énorme bouquet de verdure, à côté des arbres dépouillés de la forêt, s'épanouissait dans cette journée de décembre, sans que la gelée en eût même roussi les bords. » (G, p. 422-423)

Le Tartaret dont la légende ancienne se perd dans les âges relève du mythe. Sa mention, somme toute très brève, permet à Zola d'inscrire la mythologie inédite de la mine sous le signe d'autres mythologies puissantes, illustres et parfaitement connues du lecteur¹⁰²⁴. Les monstres simplement suggérés du Tartare et de Sodome appuient celui métaphorique de la mine amplifié tout au long du roman.

Sur ce terrain s'effectue le gros de la réécriture mythologique zolienne. Comme on le reverra, Zola ne fait pas que conférer des traits monstrueux aux humains, il le fait aussi pour des lieux allégorisés et mécanisés. L'influence mythologique est toujours aussi présente, à ceci près que ces lieux ne sont plus considérés en tant que lieux seuls mais qu'ils s'animent aussi. Et pourtant, même là Zola n'innove pas vraiment ; il systématise un procédé qu'on trouve déjà chez Hésiode où Abîme – le nom même de l'usine de *Travail* – est personnifié et donne naissance aux premiers dieux¹⁰²⁵.

Ainsi le labyrinthe de l'immeuble de *L'Assommoir* n'est plus seulement un labyrinthe, il est aussi le Minotaure qui dévore Gervaise ; la mine n'est plus seulement un enfer, elle est aussi un monstre chtonien digne des créatures les plus sombres de l'Antiquité. Lorsqu'Étienne arrive à Montsou, le Voreux est une bête goulue, sa cheminée une corne menaçante, l'échappement de sa pompe une respiration (G, p. 248). Tout au long du récit, les phares du beffroi, l'entrée de la fosse, son puits, ses galeries correspondent encore aux yeux hypnotisant, à la gueule, au gosier, aux boyaux du monstre. La mine, caractérisée par sa stéatopygie et sa voracité, est une résurgence des Titans, des Hécatonchires aux cent mains et cent yeux, et d'autres monstres souterrains. Quant à l'Abîme près duquel habite Vulcain-Morfain, il sonne

¹⁰²⁴ À la mythologie biblique et grecque semble s'ajouter un fond médiéval tel qu'on le trouve dans la tradition arthurienne : celui du jardin merveilleux formant une serre naturelle au milieu d'une nature ingrate.

¹⁰²⁵ HÉSIODE, *Théogonie*, éd., trad. et notes par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Universités de France », 2002, v. 116 et sq.

comme une adaptation de l'ancien Etna personnifié dès l'origine de son mythe. Ses éruptions s'expliquaient autrefois par le mythe du géant Encélade frappé par Athéna et écrasé sous la Sicile où il resta emprisonné : les coulées de lave du volcan correspondaient à son haleine de feu. Un mythe similaire expliquait que le monstre Typhon fut enfermé par Zeus sous le volcan dont il causait les éruptions. Il était gardé précisément par Héphaïstos-Vulcain. Zola en personnifiant son usine s'accorde une fois de plus, consciemment ou non, avec les grands monstres mythiques.

3) *La lutte du héros contre les monstres.*

Ces deux derniers exemples rappellent l'importance du mytheme de la lutte de l'homme contre le monstre pour rétablir un équilibre perdu. Survivant d'un chaos originel, celui-là doit disparaître ; le héros dont la mission est de purger la terre de cette redoutable engeance fait œuvre de civilisateur¹⁰²⁶. Là encore Zola retrouve les grands schémas ancestraux et ses personnages deviennent, bon gré mal gré, de nouveaux héros¹⁰²⁷. Les exemples ne manquent pas et voient ce combat tantôt couronné de succès, tantôt signe d'échec¹⁰²⁸.

Nombre de personnages se livrant au monstre échouent en effet à le maîtriser et à prendre l'ascendant sur lui. Il faut d'abord les distinguer des victimes : les mineurs avalés par la mine ne se rebellent jamais contre elle, aucune lutte n'est engagée, ils se laissent dévorer¹⁰²⁹. Il en va de même des clientes, des employées du grand magasin, des épargnants de la banque, à la limite même de Florent qui se laisse prendre par la police, mais avec la complicité sourde des Halles, comme un mouton. Au-delà de ces victimes, certains personnages entreprennent de résister au monstre, sans succès. C'est Gervaise face à l'alambic, c'est Étienne face au Voreux et au monstre-capital. Même s'ils représentent des collectifs – d'ouvriers, de mineurs –, leur combat se mène individuellement. La grève des mineurs ne doit pas faire illusion ; Étienne continue la lutte seul en rejoignant Paris. Ils sont donc l'équivalent de héros et ils perdent face au monstre. Il y a bien face-à-face, mais, parce qu'ils prennent conscience de ne jamais pouvoir battre leur adversaire, leur action fait alterner l'acte de désespoir et la révolte véritable. Chez Étienne passé dans la clandestinité à l'heure de la grève et isolé des autres

¹⁰²⁶ C. LECOUTEUX, *Les monstres dans la pensée médiévale européenne*, op. cit., p. 87.

¹⁰²⁷ On avait abordé en introduction de notre étude la contradiction du naturalisme zolien à ce sujet : s'il récuse le principe du héros, il renouvelle en revanche le face-à-face épique avec le monstre.

¹⁰²⁸ Sur cette question, voir Maarten VAN BUUREN, *Les Rougon-Macquart d'Émile Zola, de la métaphore au mythe*, Paris, José Corti, 1986 p. 92-97

¹⁰²⁹ Certes cette mine est engloutie par la terre, mais d'autres prennent le relais si bien qu'à la fin les mineurs sont plus que jamais des victimes impuissantes.

mineurs, le face-à-face prend la forme de sentiments contraires : « l'espoir renaissait, il finissait par croire qu'un troisième mois de résistance achèverait le monstre, la bête lasse et repue, accroupie là-bas comme une idole, dans l'inconnu de son tabernacle » ; puis au gré des nouvelles que Jeanlin lui apporte, il désespère ou reprend courage, c'est selon (*G*, p. 467). Chez Gervaise peu à peu entraînée à trinquer avec les ouvriers, le face-à-face prend la forme d'un abandon progressif ; alors qu'elle s'est mise à boire à son tour, sa pensée se redirige vers l'alambic ;

« derrière elle, la machine à souler fonctionnait toujours, avec son murmure de ruisseau souterrain ; et elle désespérait de l'arrêter, de l'épuiser, prise contre elle d'une colère sombre, ayant des envies de sauter sur le grand alambic comme sur une bête, pour le taper à coups de talon et lui crever le ventre. Tout se brouillait, elle voyait la machine remuer, elle se sentait prise par ses pattes de cuivre, pendant que le ruisseau coulait maintenant au travers de son corps » (*As*, p. 231)

Dans l'un et l'autre cas, un jeu d'usure a été entamé, et à ce jeu l'homme ne rivalise guère contre la machine.

Kelly Basilio rapproche en outre *L'Assommoir* du *Bonheur des Dames*. Deux héroïnes, d'humble origine, y sont aux prises avec le désir des hommes et une forme de mécanisation de l'existence humaine : la machinerie commerciale où se distille l'argent s'apparente à l'alambic du père Colombe. Mais la différence est de taille en ce que Denise, contrairement à Gervaise, réussit à dompter le monstre. Il n'y a pas parallélisme entre les deux, plutôt symétrie. Le combat de Gervaise contre ses monstres – l'alambic, l'immeuble – la conduit à la mort ; celui de Denise contre le grand magasin et son maître¹⁰³⁰ lui permet de sortir plus vivante et plus forte que jamais. À l'intérieur du roman, on retrouve exactement la même symétrie entre la lutte de Denise et celle du boutiquier Bourras condamné lui aussi à échouer. Bourras, gérant d'un commerce de cannes et de parapluies, refuse de céder devant le grand

¹⁰³⁰ Mouret est inséparable de son magasin en ce que lui aussi est un monstre. Kelly Basilio revient longuement sur son statut dans *Le mécanique et le vivant*, *op. cit.*, p. 241 et sq. Dès l'embauche de Denise, il est présenté comme un mythe vivant prestigieux et attendu. Il n'a physiquement rien d'affreux, au contraire il est très séduisant. Seuls indices : son œil d'or peut le montrer d'une beauté démoniaque, lui qu'on appelle justement « ce diable d'homme » ; son nom mélange l'« amourette », la « mort » et évoque la machine, le monstre, la manducation. Il est par ses ambitions et son allure à l'image du magasin qui séduit pour faire un profit hors norme. Le style Mouret, c'est la brutalité caressante, tentaculaire. « Mais c'est bien précisément en cela que Mouret tient encore du monstre : sa séduction est *mortelle* ; elle aussi est tout entière tendue vers un seul objectif : la mise à mort – symbolique, et symbolisée par celle de Mme Hédouin –, l'anéantissement de ses victimes. » *Le Bonheur des Dames* coïncide ainsi avec le côté monstrueux de son créateur. Expérimentalement, Zola part de la création pour en déduire le personnage et montrer un Mouret tout autre que l'Octave de *Pot-Bouille* : il est devenu un homme doublé d'une machine – un homme-machine.

magasin qui monte en puissance. Mais comme souvent dans nombre de mythes, il pêche d'orgueil et d'obstination : sûr de vaincre le monstre, il repousse avec mépris les offres de Mouret (*BD*, p. 406-407) et précipite sa fin¹⁰³¹.

Le combat s'annonce épique dès le début et voit s'affronter l'infiniment frêle et l'infiniment grand. Jetée d'emblée dans la gueule du loup, Denise « se sentait perdue, toute petite dans le monstre, dans la machine encore au repos » (*BD*, p. 315)¹⁰³² ; mais la valeur de sa victoire réside justement dans ce renversement et au final « sa petite main [pèse] tout d'un coup si lourd au milieu de la besogne du monstre » (*Ibid.*, p. 536). Comment y parvient-elle ? C'est qu'introduite dans l'intérieur de la machine, elle va plier sa victoire aux conditions de l'adversaire. Nul doute qu'elle tente d'améliorer le sort des employés et que l'amour, la générosité, la pitié sont des sentiments importants dans son action utopique, mais à y regarder de plus près c'est pour mieux l'adapter au mécanisme du monstre : « elle ne pouvait s'occuper d'une chose, voir fonctionner une besogne, sans être travaillée du besoin de mettre de l'ordre, d'améliorer le mécanisme » (*Ibid.*, p. 513). Là réside l'ambiguïté de sa victoire et l'ambivalence d'un Zola qui reste un défenseur enthousiaste du progrès industriel contemporain. Le monstre n'est pas vaincu ; il fonctionne d'autant mieux. Si son aspect inhumain est atténué, sa mécanique ne l'est assurément pas et l'annonce du mariage de Mouret se double de la menace du renvoi des employés (*Ibid.*, p. 562). « Elle pouvait d'un mot précipiter ou ralentir le colosse » (*Ibid.*, p. 515) : à la manière d'un Jacques Lantier qui dompte mais ne réduit pas la Lison, Denise ne l'a pas tué, elle en est simplement devenue le maître. Et pour ce faire, elle est plus précisément devenue la maîtresse du maître : Mouret. Le roman n'a été écrit que pour faire triompher ce paradoxe : la plus petite des femmes venant à bout du plus grand des hommes, du plus grand des monstres.

Ainsi pouvons-nous rattacher sa victoire à un traitement bien particulier du thème mythique du labyrinthe, illustré notamment par le pétrarquisme¹⁰³³. Dans ce dernier, au-delà de la construction concrète de murs ou de haies, le véritable labyrinthe, c'est la passion amoureuse où l'on entre sans pouvoir sortir. Dès lors, le labyrinthe reste le *Bonheur des*

¹⁰³¹ Il est intéressant que Bourras soit présenté comme un monstre physique, quoique antagonique de Mouret. Il ne séduit pas, mais effraie les enfants par son aspect hirsute menaçant (*BD*, p. 405). La lutte engagée entre les deux hommes via leur magasin, c'est la lutte à mort de deux monstres du commerce où dans une logique de sélection naturelle c'est le plus fort qui l'emporte.

¹⁰³² Kelly Basilio analyse la phrase « le maître de la terrible machine qui depuis le matin la tenait dans les dents de fer de ses engrenages » : l'allitération en m, la métaphore des dents de fer, l'association phonique machine-mâchoire confèrent à l'ensemble un caractère implacable et préparent déjà la métaphore de la dévoration qui s'imposera peu à peu comme celle dominante du magasin et du roman. K. BENOUDIS BASILIO, *Le mécanique et le vivant*, *op. cit.*, p. 228.

¹⁰³³ André PEYRONIE, « Labyrinthe », *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op. cit.*, p. 892.

dames et ses innombrables rayonnages toujours réorganisés. Il le reste non plus, cependant, du point de vue de la jeune femme fraîchement embauchée, mais du point de vue du propriétaire surprenamment tombé amoureux de son employée. En son centre, on ne trouve plus un monstre mais la femme aimée qui fait souffrir davantage. Mouret devient le héros-amant vaincu à défaut d'être l'architecte concepteur de ce dédale. À moins que Denise ne soit le véritable monstre, le minotaure réincarné sous des allures séduisantes qui sont celles-là mêmes du jeu de la dissimulation féminine.

4) *Utilité et traitement des reprises.*

À présent, quel intérêt Zola a-t-il à reprendre ces mythes? Pourquoi aborder encore des modèles déjà traités amplement? Quel sens donner à l'évolution infléchie par ses monstres? Il semble qu'il y ait plusieurs pistes d'interprétation.

La plus simple mais néanmoins très juste consiste à dire que le monstre mythologique permet de développer la représentation puissante de réalités sociales auxquelles il confère une dimension littéraire via des figures traditionnelles. L'intérêt est de faire s'accorder les deux – grandir le monstre pour dénoncer ou montrer sous un jour nouveau une réalité éthique. Le monstre est l'illustration littéraire la plus évidente, la plus facile des problématiques humaines. La divine monstruosité de Vulcain sert ainsi à prouver l'ambiguïté du feu : à la fois source de progrès, de création et cause de misères et de difformités physiques. Il pointe un endroit et un envers dans un même personnage, avec l'avantage supplémentaire que sa célébrité permet d'en accroître les effets. Puis il est évident que le monstre mythologique permet d'exprimer une réalité de souffrance atemporelle en montrant des schémas de laideur, d'iniquité, de lutte permanents et universels. La perte symbolisée par le mythe du labyrinthe dans lequel on découvre un monstre, le Minotaure, le contact avec le monde des morts où grésillent les condamnés à des peines éternelles, la lutte contre une monstruosité que l'on vise à éradiquer sont des schèmes invariables applicables à nombre de situations sociales, morales ou philosophiques que l'humanité entière connaît. Bien sûr Zola les adapte au monde moderne et à ses propres réflexions. Le mythe d'Abel et Caïn est relu à l'aune de l'hérédité ou de la lutte des Gras et des Maigres ; celui de Phèdre à celle de l'argent et du pouvoir qui corrompt tout, même les désirs.

Le monstre mythologique sert aussi la clarté et la lisibilité du récit. Son apparition permet de baliser une narration déstabilisante. Montrer le portier Anatole en Cerbère des temps nouveaux, forcer la comparaison entre les deux, c'est interpréter d'emblée le personnage

comme un portier pas comme les autres ; c'est livrer une grille de lecture propre à mieux interpréter la paradoxale spécificité douloureuse de sa douceur et de ses prévenances excessives ; c'est indiquer la lecture adéquate d'un texte de toute façon trop court et trop énigmatique pour être parfaitement compréhensible. Montrer Vulcain dans sa forge sous les traits de Morfain, c'est décrire un être monstrueux que l'on connaît bien avant de présenter les grands monstres inédits de l'utopie sociale, de la cité prochaine.

Justement l'exemple de Morfain prouve à notre sens la dernière utilité du monstre hérité de la mythologie. Sa monstruosité n'est plus bouleversement ni angoisse, mais jalon rassurant qui rattache le récit révolutionnaire de *Travail* au monde social que l'on connaît. Ce monde fait partie du passé auquel Zola oppose l'avenir de l'utopie, ce grand saut dans l'inconnu qui pousse à se défaire justement des monstres d'autrefois. La présence de Vulcain-Morfain est signe d'un monde du labeur en devenir¹⁰³⁴. Or, comme pour la machine, le monstre mythologique constitue ici un lien entre un passé obsolète persistant¹⁰³⁵ et un futur plein d'espoir mais incertain. Morfain meurt symboliquement, et sa mort exprime certes l'appétit, la faim démesurée de l'Abîme qui finit par entraîner dans la mort celui-là même qui le choyait¹⁰³⁶, mais il exprime aussi la mort, la fin du Vulcain d'antan symboliquement tué par l'électricité (*Tr*, p. 281). Le monde souterrain de l'Etna mythique est révolu par le bouleversement que connaît l'Abîme. Le modèle figé des mythes sombres d'autrefois est remplacé par un modèle que le roman à thèse rend tout aussi fixe : celui de l'utopie, mythologie positive du futur. Cette mythologie du bonheur de demain exclut celle de la souffrance d'hier : les acteurs des anciens mythes, évidemment entêtés et refusant le progrès, doivent céder la place à ceux de la nouvelle.

« Avec lui [Morfain], finissait la lutte première, l'homme dompteur du feu, conquérant des métaux, courbé sous l'esclavage de la douloureuse besogne, fier de se faire une noblesse de ce long labeur écrasant de l'humanité en marche pour le bonheur futur. Il avait même évité de savoir que des temps nouveaux étaient nés, apportant à chacun, grâce à la victoire du juste travail, un peu de repos, un peu de la joie libre, de la jouissance heureuse, dont seuls, jusque-là, quelques privilégiés avaient goûté la douceur, grâce à l'inique souffrance du plus grand nombre. Et il tombait en héros farouche et têtu de l'ancienne et terrible corvée, en Vulcain enchaîné à sa forge,

¹⁰³⁴ Le cas de Morfain seul, que l'on considère ses prédécesseurs familiaux ou ceux qui ailleurs effectuent la même tâche, est dépassé puisqu'il est fait mention de Vulcains d'autrefois au pluriel (*Tr*, p.93).

¹⁰³⁵ Une fois de plus, ce passé remonte jusqu'à la préhistoire – Vulcain est dit préhistorique – et persiste sous forme de retour social atavique.

¹⁰³⁶ « Il n'avait sans doute pas voulu survivre au monstre aimé, à ce haut fourneau antique dont il restait le dernier fervent » (*Ibid.*, p. 281).

ennemi aveugle de tout ce qui le libérait, mettant sa gloire dans son asservissement, refusant comme une déchéance que la souffrance et l'effort pussent un jour être diminués. » (*Id.*)

Place sera faite dorénavant à cette nouvelle mythologie incarnée par l'évolution positive de Petit-Da, théorique successeur de son père, mais qui, enthousiasmé par les technologies nouvelles, brisant la fatalité héréditaire, perpétue le mytheme prométhéen du dompteur de feu en le dépourvoyant pourtant de toute idée de souffrance et de toute monstruosité. Dans sa mythologie personnelle – notamment sa mythologie du feu – Zola n'est pas prêt à abandonner la figure du gardien du feu, mais il l'a fait évoluer et la rend plus heureuse.

Pour toutes ces raisons, le mythe est cher à Zola. Cela dit, il ne saurait bien sûr en reprendre textuellement les récits dont il n'existe de toute façon pas de version figée. C'est dans sa faculté à générer des adaptations infinies que réside une des propriétés essentielles du mythe.

« Le mythe de Phèdre, par exemple, c'est la succession des traitements dont ce canevas a fait l'objet depuis l'Antiquité jusqu'à l'époque moderne ; ces métamorphoses, ou plus exactement ces variations, témoignent à la fois de la relative rigidité du schéma diégétique et de son aptitude néanmoins à exprimer, par de menues translations, par des transpositions ou des lectures allégoriques, des époques, des visions ou des mentalités très diverses. »¹⁰³⁷

Partant, il appartient à celui qui reprend le canevas mythique d'y ajouter sa touche personnelle. Zola, lui, en fait un usage bien particulier en ce que sa réécriture consiste en une dramatisation accrue du monstrueux comme c'était déjà le cas de son traitement de ses sources physiologiques. Il semble l'amplifier, voire le fabriquer de toute pièce à partir d'un mythe donné.

Ainsi le Paradou grouille d'une végétation monstrueuse là où l'Éden, son modèle, en est complètement dépourvu. Ainsi les figures du mythe de Phèdre gagnent en monstruosité, mais cette monstruosité, triviale et abjecte, est dépourvue de toute grandeur. Le rôle racinien de la confidente Cœnone qui soutient Phèdre disparaît, remplacée par la femme de chambre Céleste qui assiste tranquillement à l'inceste et par le valet Baptiste, complice muet, versant lui-même dans des amours monstrueuses. Le veule Maxime-Hippolyte n'a rien de la figure héroïque de

¹⁰³⁷ Bernard BEUGNOT, « Phèdre », *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 1109-1110. Cette succession de traitements se retrouve dans la mise en abyme – Renée et Maxime allant voir *Phèdre* au théâtre – qui assure « la fonction d'opérateur de lisibilité du personnage ». P. HAMON, *Le personnel du roman*, op. cit., p. 47-48. Elle est « hétérodiégétique, c'est-à-dire qu'elle met en scène des personnages différents de ceux de l'histoire enchâssante, mais dont l'action est analogique de celle des personnages principaux ».

celui qui délie les chevaux et les dompte. Mais surtout, l'inceste de Phèdre sous-entend une figure d'interdiction : celle du mari, Thésée, tueur de monstres. Or, chez Zola, Thésée, c'est Saccard ; ce n'est pas un tueur de monstres ; bien au contraire, c'est l'être qui encourage toutes les monstruosité, voire les perpète quand il viole les jeunes filles ou intrigue dans ses manœuvres immobilières. Saccard d'ailleurs ne s'indigne pas de l'inceste parce qu'il veut son argent, ce même argent qui lui sert à alimenter ses louches combines et qui rend, par cet intermédiaire, Paris monstrueux. Saccard est de ceux qui font le nouveau labyrinthe, l'antre du Minotaure où plus tard Gervaise se perdra¹⁰³⁸.

De fait, le thème du labyrinthe subit le même traitement. Zola l'hyperbolise par une série d'emboîtements que l'on retrouvera dans l'étude des monuments de Paris. Gervaise connaît différents labyrinthes, concrets ou abstraits, en amont ou en aval de l'immeuble où elle se perd : celui de Paris, la ville tentaculaire, où elle a débarqué de sa Provence natale et où elle erre et se prostitue au moment de sa misère la plus noire ; celui de l'alambic où l'alcool suit goutte à goutte le processus de distillation ; celui de ses rêves, de ses illusions, de ses entreprises où la chute la ramène au point de départ dans ce qui semble un cycle d'éternel retour. Le mythe du labyrinthe pose le problème du choix, mais chez Zola il n'y a aucun élément de résolution. À l'horizontalité du complexe architectural se substitue la verticalité de la déchéance. Le labyrinthe parfait sa nature implacable, mécanique, qui nous pousse à l'analyser en détail pour lui comme pour de nombreux autres exemples.

B) Métaphores et métonymies du monstre mécanique : du paysage monstrueux à la machine mortifère.

Parce que le sens du naturalisme est notamment de poser la question de la relation de l'homme à son milieu et de son intégration dans celui-ci, le roman zolien apparaît comme un roman de l'espace. L'homme n'y évolue pas isolé, mais en immersion dans le monde. Aussi est-il normal de voir le personnel littéraire et le romancier lui-même reporter leurs angoisses sur ce qui les entoure et le rendre monstrueux. Étant donné la modernité des sujets, cet environnement est le plus souvent artificiel et correspond à des activités humaines.

Pour une démonstration plus efficace, nous choisirons d'exploiter uniquement l'exemple très riche de Paris, ses lieux, ses bâtiments, ses nouvelles machines, l'un contenant chaque

¹⁰³⁸ Le Paris qu'il imagine se rapproche d'ailleurs de la serre de son hôtel particulier. « Son cerveau bouillait. Il eût proposé sans rire de mettre Paris sous une immense cloche pour le changer en serre chaude, et y cultiver les ananas et la canne à sucre. » (C, p. 99)

fois l'autre en une sorte de cercles concentriques. La ville a non seulement toute sa place dans cette étude consacrée au monstre moral puisque l'intuition de Zola se compose d'un rapport étroit entre les aspects physiques et éthiques de l'environnement urbain, mais elle est surtout le meilleur exemple regroupant sur trois échelles différentes des aspects mécaniques monstrueux. Les appareils y déteignent sur les bâtiments ; la somme de ces bâtiments et de ces appareils fait de Paris une ville-machine¹⁰³⁹. En conséquence de quoi, nous retrouverons bien souvent les mêmes caractéristiques du monstrueux d'une échelle à une autre. On laissera donc de côté les autres exemples de paysages mythiques pour lesquels les caractéristiques du monstrueux sont sensiblement les mêmes, le plus célèbre étant celui des paysages miniers, dans *Germinal*, où le Tartaret, lande stérile de feu et de souffre, voisine le Voreux. Il en ira de même des autres machines monstres, notamment la forge de l'Abîme dans *Travail*.

1) *Paysages de la ville monstre : l'exemple de Paris.*

Déjà la Guyane, l'Afrique, la mer, les entrailles de la terre ou les gorges de Provence étaient des espaces naturels que la taille ou la violence rendaient monstrueux. Il faut ici s'interroger sur un lieu qui n'est plus naturel mais qui relève de la création humaine par excellence : la ville, en privilégiant la notion de paysage plutôt que celle d'espace. On parlera de préférence d'espace quand le personnage est immergé dans un lieu qu'il mesure (la Guyane, l'Afrique, la Provence) ou qu'il imagine sa possible immersion (dans les profondeurs de la mer, dans les entrailles de la terre) ; on parlera *a contrario* de paysage quand l'individu est posté en face et le contemple d'un point de recul avec des considérations esthétisantes. Dans les deux cas peut se développer une vision tendant à transformer radicalement la réalité et il nous appartient de voir en quoi cette vision participe d'une mythologie de la ville monstre.

L'exemple le plus fréquent chez Zola en est sans doute celui de Paris, ville à laquelle l'auteur voue une véritable admiration. Ce Paris est en pleine mutation : Zola est né dans l'ancien et mourra dans le nouveau empreint de la griffe d'Hausmann. Pendant plus de vingt ans, la ville est en chantier. Les grands boulevards remplaçant les rues étroites, le Sacré-Cœur et la Tour Eiffel succédant aux Tuileries incendiées, les magasins, les usines, les marchés se modernisant, à coups de destructions et de reconstructions, c'est un Paris qui se métamorphose et qui, comme tout ce qui se métamorphose, en devient plus inquiétant mais

¹⁰³⁹ J. NOIRAY, *Le romancier et la machine*, op. cit., p. 285-291.

aussi plus fascinant. Paris fait peur, Paris attire. Il n'en fallait pas plus à Zola pour rêver sa vision d'un Paris monstrueux.

« Méfions-nous, défions-nous d'une conception platement scolaire du "naturalisme" de Zola, pour employer un mot qu'il a affectionné. Il s'est absorbé dans le spectacle réel de Paris, mais il l'a tout aussitôt transfiguré : par le travail de son regard et de sa palette, mais aussi par son pouvoir extraordinaire de discerner, sous la surface du réel, les images, les symboles et les fragments de mythes qui lui donnent sens. »¹⁰⁴⁰

Zola a, face à Paris, « l'intuition d'un monde protéiforme, mystérieux, dont seule l'imagination poétique peut déchiffrer les signes »¹⁰⁴¹. Bien sûr, il n'est pas le premier à proposer une telle lecture ; Hugo, Balzac s'y sont illustrés avant lui et Zola se fait ici leur héritier¹⁰⁴².

Ces visions de Paris passent notamment par une animation de la ville : bruisant d'activité, elle finit par vivre d'une vie autonome. « Dès ma vingtième année, déclara Zola à propos d'*Une page d'amour*, j'avais rêvé d'écrire un roman dont Paris, avec l'océan de ses toitures, serait un personnage. »¹⁰⁴³ Les transfigurations poétiques font de Paris un être à part entière. En effet, la monstruosité passe d'abord par le récit de métamorphoses, le récit d'une renaissance à défaut d'être celui de la naissance première. « Jamais le paysage de Paris n'a été si vite et si complètement remodelé », juge Henri Mitterand¹⁰⁴⁴. Les transformations qui font de la ville une cité monstre s'opèrent dans la souffrance et dans la fièvre, rejoignant par là de nombreux mythes où la genèse du monstre est plus douloureuse et empreinte de folie que n'importe quelle autre genèse¹⁰⁴⁵. Le nouveau Paris – comme la nouvelle Rome d'ailleurs – résulte d'un ravage. C'est le sujet même de *La Curée*, depuis les féroces entailles imaginaires

¹⁰⁴⁰ H. MITTERAND, *Le Paris de Zola, op. cit.*, p. 8-9. Pour une approche globale du Paris de Zola, on se reportera à cet ouvrage ainsi qu'à ceux de Max STEFAN, *Les métamorphoses de la grande ville dans Les Rougon-Macquart*, Paris, Nizet, 1966 et de Nathan KRANOWSKI, *Paris dans les romans d'Émile Zola*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, notamment le chapitre I « Un examen physique et moral »

¹⁰⁴¹ H. MITTERAND, *Le Paris de Zola, op. cit.*, p. 8-9.

¹⁰⁴² Pour quelques exemples, H. DE BALZAC, *Ferragus, La Comédie humaine*, V, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, p. 793-796. Quant à Victor Hugo, il suffit de se souvenir du titre du deuxième livre de la cinquième partie des *Misérables*, « L'intestin du Léviathan », relatif aux égouts de Paris pour prendre toute la mesure de la représentation monstrueuse de la ville par l'auteur. V. HUGO, *Les Misérables, op. cit.*, p. 1281 et sq.

¹⁰⁴³ É. ZOLA, « Lettre de la mi-novembre 1884 à D. Jouaust et J. Sigaux », *Correspondance, O. C.*, XII, p. 888.

¹⁰⁴⁴ H. MITTERAND, *Le Paris de Zola, op. cit.*, p. 32.

¹⁰⁴⁵ H. DE BALZAC, *Ferragus, op. cit.*, p. 822-823 sur les métamorphoses de la capitale sous la restauration : « en ce temps-là, Paris avait la fièvre des constructions. Si Paris est un monstre, il est assurément le plus maniaque des monstres. Il s'éprend de mille fantaisies [...] Il a ses manies pour le mois, pour la saison, pour l'année, comme ses manies d'un jour. En ce moment donc, tout le monde bâtissait et démolissait quelque chose, on ne sait quoi encore. »

de Saccard du haut des buttes Montmartre jusqu'à sa promenade dans les ruines effectives des rues à la fin du roman¹⁰⁴⁶. Lors de cette promenade, on découvre l'état des immeubles après les saignées effectuées.

« Le chemin où ces messieurs s'engagèrent était affreux. Il avait plu toute la nuit. Le sol détrempé devenait un fleuve de boue, entre les maisons écroulées, sur cette route tracée en pleines terres molles, où les tombereaux de transport entraient jusqu'aux moyeux. Aux deux côtés, des pans de murs, crevés par la pioche, restaient debout ; de hautes bâtisses éventrées, montrant leurs entrailles blafardes, ouvraient en l'air leurs cages d'escalier vides, leurs chambres béantes, suspendues, pareilles aux tiroirs brisés de quelque grand vilain meuble. Rien n'était plus lamentable que les papiers peints de ces chambres, des carrés jaunes ou bleus qui s'en allaient en lambeaux, indiquant, à une hauteur de cinq et six étages, jusque sous les toits, de pauvres petits cabinets, des trous étroits, où toute une existence d'homme avait peut-être tenu. Sur les murailles dénudées, les rubans des cheminées montaient côte à côte, avec des coudes brusques, d'un noir lugubre. Une girouette oubliée grinçait au bord d'une toiture, tandis que des gouttières à demi détachées pendaient, pareilles à des guenilles. Et la trouée s'enfonçait toujours, au milieu de ces ruines, pareille à une brèche que le canon aurait ouverte ; la chaussée, encore à peine indiquée, emplie de décombres, avait des bosses de terre, des flaques d'eau profondes, s'allongeait sous le ciel gris, dans la pâleur sinistre de la poussière de plâtre qui tombait, et comme bordée de filets de deuil par les rubans noirs des cheminées. » (C, p. 221-222)

Les participes passés « écroulées », « crevés », « éventrées », « suspendues », « brisés », « dénudées », « détachées », les noms « entailles », « lambeaux », « trous », « guenilles », « trouée », les adjectifs « vilain », « lamentables », « sinistres » indiquent tous une isotopie de la blessure, du deuil et du démembrement pathétique. La ville est devenue malpropre, ruinée, peu confortable – un monstre de laideur, avant de devenir celui de grandeur qu'elle sera par la suite.

Le changement est forcé et imprime la marque d'une violence inouïe sur la nouvelle ville à venir. Ceux qui ont coupé Paris ont quelque chose d'effrayant dans leurs fringales et leurs brutalités ; rien d'étonnant à ce que ces mêmes hommes qui ont participé à sa reconstruction lui ait insufflé leur *hybris*¹⁰⁴⁷. Du monstre de hideur poussé à son paroxysme par les travaux, Paris devient celui de superbe qu'aucune limite ne semble devoir contenir. Il n'y a plus de

¹⁰⁴⁶ On pourrait formuler les mêmes remarques à propos d'autres romans comme *La Débâcle* où Paris brûle pour mieux se régénérer.

¹⁰⁴⁷ Dans la préface du roman, Zola classe comme monstruosité sociale « la spéculation furieuse d'une époque s'incarnant dans un tempérament sans scrupule, enclin aux aventures ». É. ZOLA, *La Curée*, « préface de la première édition », O. C., V, p. 23.

place pour les naïvetés enfantines dans la nouvelle ville, comme il n'y en a plus dans le cœur de ses apprentis bâtisseurs courant maintenant à l'argent et aux plaisirs du luxe.

« Comme ils dépassaient la rue Ménilmontant, l'un des industriels, l'ancien rémouleur, devint inquiet. Il examinait les ruines autour de lui, ne reconnaissait plus le quartier. Il disait qu'il avait demeuré par là, il y avait plus de trente ans, à son arrivée à Paris, et que ça lui ferait bien plaisir de retrouver l'endroit. Il furetait toujours du regard, lorsque la vue d'une maison que la pioche des démolisseurs avait déjà coupée en deux, l'arrêta net au milieu du chemin. Il en étudia la porte, les fenêtres. Puis, montrant du doigt un coin de la démolition, tout en haut :

— « La voilà ! s'écria-t-il, je la reconnais.

— « Quoi donc ? demanda le médecin.

— « Ma chambre, parbleu ! C'est elle ! »

C'était au cinquième, une petite chambre qui devait anciennement donner sur une cour. Une muraille ouverte la montrait toute nue, déjà entamée d'un côté, avec son papier à grands ramages jaunes, dont une large déchirure tremblait au vent. On voyait encore le creux d'une armoire, à gauche, tapissé de papier bleu. Et il y avait, à côté, le trou d'un poêle, où se trouvait un bout de tuyau.

L'émotion prenait l'ancien ouvrier.

— « J'y ai passé cinq ans, murmura-t-il. Ça n'allait pas fort dans ce temps-là, mais, c'est égal, j'étais jeune... Vous voyez bien l'armoire ; c'est là que j'ai économisé trois cents francs, sou à sou. Et le trou du poêle, je me rappelle encore le jour où je l'ai creusé. La chambre n'avait pas de cheminée, il faisait un froid de loup, d'autant plus que nous n'étions pas souvent deux.

— « Allons, interrompit le médecin en plaisantant, on ne vous demande pas des confidences. Vous avez fait vos farces comme les autres.

— « Ça, c'est vrai, continua naïvement le digne homme. Je me souviens encore d'une repasseuse de la maison d'en face... Voyez-vous, le lit était à droite, près de la fenêtre... Ah ! ma pauvre chambre, comme ils me l'ont arrangée ! »

Il était vraiment très triste.

— « Allez donc, dit Saccard, ce n'est pas un mal qu'on jette ces vieilles cambuses-là par terre. On va bâtir à la place de belles maisons de pierres de taille. Est-ce que vous habiteriez encore un pareil taudis ? Tandis que vous pourriez très bien vous loger sur le nouveau boulevard.

— « Ça, c'est vrai », répondit de nouveau le fabricant, qui parut tout consolé. » (C, p. 223-224)

Il y a certes émotion à voir éliminer les morceaux les plus anciens de la ville pour la faire entrer dans la modernité. Mais cette émotion n'est qu'un sentimentalisme passager. L'idée du luxe présent console immédiatement la tristesse de voir disparaître à jamais les « vieilles

cambuses » et les années d'antan. L'entrepreneur laisse détruire, tournant le dos au passé comme Paris va le faire avec ses propres bâtiments.

Ses bâtiments justement sont une première explication de cette représentation d'un Paris monstre. Tous, des nouveaux immeubles de boulevards aux plus prestigieux monuments, assurent sa grandeur. Sans encore les étudier en eux-mêmes, il faut bien voir qu'ils contribuent à construire une mythologie de la ville : immenses, ils sont aisément repérables en même temps que surprenants et permettent d'identifier les quartiers, de quadriller les espaces pour mieux les (re)découvrir et les explorer¹⁰⁴⁸ ; nombreux, ils sont concentrés en une densité impressionnante ; anciens ou récents, ils ont enfin une charge historique et symbolique lourde qui fait que sur chaque monument court un mythe qui s'emboîte lui-même, telles des poupées gigognes, dans le grand mythe de Paris¹⁰⁴⁹. L'exemple des églises est éclairant à ce sujet : dans *L'Œuvre*, la cathédrale Notre-Dame au centre de Paris apparaît monstrueuse à Christine se promenant pour la première fois avec Claude sur les quais ; par sa position et sa célébrité, elle constitue un point immédiatement repérable que la jeune femme ne reconnaît pourtant pas « vue ainsi du chevet, colossale et accroupie entre ses arcs-boutants, pareils à des pattes au repos, dominée par la double tête de ses tours, au-dessus de sa longue échine de monstre » (*Œ*, p. 82) – image qui suggère ici toute une mythologie fantastique de la chimère et de la mutation¹⁰⁵⁰. Dans *Paris*, en une veine plus réaliste, si Guillaume veut faire sauter le Sacré-Cœur, c'est parce que la basilique représente le triomphe des forces conservatrices dans la lutte épique pour la vérité et la justice et parce qu'elle surplombe Paris : « on n'imagine pas un non-sens plus imbécile, Paris, notre grand Paris, couronné, dominé par ce temple bâti à la glorification de l'absurde » (*P*, p. 310). Entre visions et symboles, les bâtiments de Paris servent bien la monstruosification de la capitale.

¹⁰⁴⁸ Zola le reconnaît dans sa technique d'écriture des paysages d'*Une page d'amour* : « lorsque, en avril 1877, je montais sur les hauteurs de Passy pour prendre mes notes [...] je fus très ennuyé de ne trouver, au nord, aucun repère qui pût m'aider à fixer mes descriptions ». É. ZOLA, « Lettre de la mi-novembre 1884 à D. Jouaust et J. Sigaux », *Correspondance, O. C.*, XII, p. 888.

¹⁰⁴⁹ Cette idée de poupées gigognes est applicable dans de nombreux cas de monstres, autres que celui des monuments : on a déjà signalé bien plus haut l'exemple du prodigieux L'homme évoluant dans le fascinant *Bonheur des Dames* au sein de cette capitale monstrueuse qu'est Paris. On vient de rencontrer également le portier du « Monstre au mille sourires » qui s'intègre lui aussi dans ce jeu d'enchâssement parisien. Pour le justifier, on trouve, toujours dans le *Ferragus* de Balzac, une « étude analytique » de cette profession : « à Paris, les différents sujets qui concourent à la physionomie d'une portion quelconque de cette monstrueuse cité, s'harmonisent admirablement avec le caractère de l'ensemble. Ainsi, portier, concierge ou suisse, quel que soit le nom donné à ce muscle essentiel du monstre parisien, il est toujours conforme au quartier dont il fait partie, et souvent il le résume ». H. DE BALZAC, *Ferragus, op. cit.*, p. 866.

¹⁰⁵⁰ Dans *Rome* également, Saint-Pierre est « le monstre, par son droit de colosse, encore plus grand que les plus grands, démesuré témoignage de ce que peut la folie de l'énorme, quand l'orgueil humain rêve de loger Dieu » (*Ro*, p. 464).

En même temps qu'il gagne en grandeur, Paris mute, Paris grossit dangereusement. Il devient une ville géante, tentaculaire que l'horizon ne borne plus. C'est l'occasion de développer un deuxième trait monstrueux de la ville : son appétit dévorateur. Paris avale tout : les travailleurs comme au début de *L'Assommoir* (As, p. 23-24)¹⁰⁵¹, les denrées dans *Le Ventre de Paris*, les finances du monde entier à la Bourse de *L'Argent*, les communes alentour¹⁰⁵². C'est un gouffre abyssal que rien ne peut remplir. Pire, Paris exige cette logique voratrice pour assurer son bon fonctionnement. La ville apparaît comme une machine qu'il faut sans cesse alimenter pour la voir fonctionner à plein régime. C'est ce que crie, à l'acte IV de *L'Enfant-Roi*, le boulanger François, personnage emblématique en ce qu'il nourrit le monstre :

« ce Paris qui toujours mange, qui chaque matin a besoin de sa ration, pour son écrasant travail du jour ! Du pain, du pain, il faut toujours du pain au géant dévorateur ! Et il n'y a jamais trop de blé, trop de farine, c'est par panerées, par charretées, qu'on jette le pain à l'insatiable faim de Paris !

Va, pauvre homme, pauvre boulanger que le deuil frappe, aie le cœur en morceaux, la cervelle à l'envers, traîne-toi dans ta maison en larmes et quand même il te faudra commander, surveiller, travailler la nuit, pour la faim du monstre ! Tu n'as pas droit au sommeil, au néant, il faut du pain, du pain, du pain, pour Paris qui dévore et qui enfante ! »¹⁰⁵³

Non seulement Paris nécessite des apports journaliers énormes en nourriture, mais ce faisant il sacrifie la vie des individus dont c'est la tâche. Cette nécessité de le nourrir est néanmoins justifiée : Paris dévore, mais Paris enfante aussi ; la ville peut dès lors s'apparenter aux pays africains où, on l'a vu, la fécondité apparaît monstrueuse en même temps que positive, liée à une force de vie démesurée.

Paris dévore donc, Paris engendre. Sa nature est double, parfois obscure, parfois bénéfique, comme le revers d'une même médaille. À ce titre la ville apparaît également comme celle de toutes les destinées, tantôt lieu du succès, de la célébrité et du progrès, tantôt lieu de perte, de déchéance et de misère. Ville lumière, cité éteinte : c'est cette ambivalence, cette même incertitude qui fait passer soudainement de l'un à l'autre qui rend

¹⁰⁵¹ Si au début du roman, les travailleurs affluent vers la capitale depuis les faubourgs, l'exemple de Gervaise et de Lantier nous rappelle qu'ils viennent aussi des quatre coins de la France. Favorisées par une centralisation puissante et un exode rural massif, les migrations vers Paris sont nombreuses – on n'en compte plus les cas chez Zola. Elles tendent, selon J.-F. WAGNIART, *Le vagabond à la fin du XIX^e siècle*, op. cit., p. 151, à considérer la grande ville comme un ogre, un minotaure qui engloutit les forces vives de la nation.

¹⁰⁵² C'est à cette époque que Paris annexe Auteuil, Passy, les Batignolles, Montmartre, La Chapelle, Belleville, Charonne, Bercy, Vaugirard, Grenelle. H. MITTERAND, *Le Paris de Zola*, op. cit., p. 33 et N. KRANOWSKI, *Paris dans les romans d'Émile Zola*, op. cit., p. 32.

¹⁰⁵³ É. ZOLA, *L'Enfant-Roi*, O. C., XIX, p. 473.

Paris monstrueux. Plus précisément, la ville est effrayante parce qu'elle peut faire ou défaire une personnalité du jour au lendemain, parce que les destinées qu'elle offre d'accomplir sont extrêmes et conséquemment parce qu'elle peut enfanter des monstres dans l'élogieux sens du terme (les monstres sacrés de l'écriture, de l'art, de la science) comme dans le plus mauvais (les criminels, les courtisanes, les politiciens). Paris se reproduit, pour le meilleur ou pour le pire ; il détermine dans tous les cas le destin de ses habitants qui lui doivent leur évolution. Un passage de *Sylvanire* dont l'héroïne éponyme, fille du pavé de la ville, est une nouvelle Nana le montre clairement¹⁰⁵⁴, via l'intervention du personnage de Godefroid :

« (*Montrant Paris, au fond*). Regarde ! le monstre est là, le brasier resplendissant d'où sortent toute gloire et toute mort, la ville incendiée qu'il faut conquérir et qui vous brûle de l'haleine de ses femmes. Paris, Paris ! l'immense champ d'amour où Sylvanire a poussé et dont elle est le charme adorable et destructeur ! »¹⁰⁵⁵

Le rapport métonymique ville-habitants, en plus de celui ville-machine, favorise le mythe en une interaction : Paris détermine les actes qu'on y accomplit ; en retour, ces mêmes actes contribuent à grandir et à démarquer la capitale des autres villes de France. Elle n'est plus une ville comme les autres, elle est une ville monstre. Un autre exemple, celui politique, en est révélateur. Si Paris est présenté comme un monstre dans les *Lettres de Bordeaux*, reflétant les terreurs de la droite face au foyer de révolution de la capitale, c'est parce que les députés de la toute nouvelle Assemblée nationale répercutent sur l'entité de la ville les actions commises par ses habitants¹⁰⁵⁶. Ce faisant ils l'élèvent au rang de grand monstre mythique, en mal ou en bien, puisqu'ils en font un objet de haine et poussent en même temps leurs adversaires à en faire un foyer de raison et de progrès. Pour Zola lui-même, Paris, s'il est le lieu du changement, semble aussi responsable des pires iniquités et prédatons possibles : « c'est Paris, c'est ce gueux de Paris » (*VP*, p. 465), conclut Madame François à l'arrestation de Florent, insinuant par là le lien entre l'hypocrisie odieuse des commerçants des Halles et l'appétit insatiable de la ville. Comme il engloutit les vivres que les commerçants lui apportent, Paris a fini par avaler Florent pour mieux le digérer et le renvoyer en Guyane¹⁰⁵⁷.

¹⁰⁵⁴ C'est une fois encore le thème de la fille des rues qui est exploité et qui s'accorde avec l'influence de la ville sur les individus. Dès *La Confession de Claude*, le personnage de Marie est ainsi décrit : « elle était fille de la grande ville, et la grande ville en avait fait cette créature monstrueuse qui n'était ni un enfant ni une femme » (*CC*, p. 444).

¹⁰⁵⁵ É. ZOLA, *Sylvanire ou Paris en amour*, *op. cit.*, p. 410.

¹⁰⁵⁶ É. ZOLA, [« Le siège de l'Assemblée »], *Lettres de Bordeaux*, *O. C.*, IV, p. 387.

¹⁰⁵⁷ On trouve là ce que Jacques Noiray appelle le « cycle du ventre » et qui comprend l'engloutissement, la digestion, mais aussi la défécation. J. NOIRAY, *Le romancier et la machine*, *op. cit.*, p. 350-369.

On comprend ainsi la fascination qui a pu être celle d'un esprit comme Zola, capable de voir la réalité du terrain et ayant le recul suffisant pour transformer cette réalité et donner ses lettres de noblesse grandioses à la ville. C'est dans *Une page d'amour* que cette fascination transparait le plus, dans la présentation qui en est faite comme dans le rôle qui lui est assigné.

Placées en fin de chaque partie, on y trouve cinq descriptions de Paris à des heures et des saisons différentes. Dans ces descriptions reparaissent des traits mythologiques que Zola diffuse par palettes et qui grandissent encore la ville. Dès le premier tableau, Paris est énorme : son éveil est colossal (*PA*, p. 328), c'est « un monument cyclopéen » (*Ibid.*, p. 406), une « cité géante » avec « ses deux millions d'existences » (*Ibid.*, p. 361). Paris est incommensurable : l'océan de ses toits, c'est « la pleine mer, avec l'infini et l'inconnu de ses vagues » (*Ibid.*, p. 328). Paris est anarchique : c'est « un chaos inextricable de pierres » où les passants y ont « un mouvement de fourmilière » (*Id.*). Paris est prodigieux : la nuit, sous un ciel criblé d'étoiles, les réverbérations des lanternes du pont des Invalides font sur la surface de la Seine « un prodige, une bande de comètes dont les queues d'or s'allongeaient en pluie d'étincelles » (*Ibid.*, p. 406).

Ces qualités sont autant positives que dramatiques : si l'infini apaise Hélène qui y voit un moyen de s'y perdre et d'oublier ses passions présentes (*Ibid.*, p. 361), il désespère Jeanne qui juge Paris trop vaste où l'on ne retrouve personne (*Ibid.*, p. 443). Si Paris laisse rêveuse attendrie la mère (*Ibid.*, p. 363), il est pour la fille « pareil à ces villes des cauchemars que l'on aperçoit dans un reflet d'astre mort » (*Ibid.*, p. 440). C'est que la description du Paris monstre est liée à l'état d'esprit des personnages et à l'environnement naturel de la ville. Là sont deux caractéristiques du monstrueux zolien tel que nous l'avons déjà vu : produit d'un état d'esprit, il dépend aussi d'une impression dans un cadre naturel.

D'abord, le monstrueux est le résultat d'un bien-être ou d'un mal-être ; dans *Une page d'amour*,

« le paysage joue dans la vie de ces deux femmes [Hélène et Jeanne] le rôle d'un calmant, ou d'un miroir, ou d'un compagnon de leur solitude, de leurs peurs, de leur frustration, et [...] il doit être avant tout considéré comme un support de leur rêve, le matériau privilégié de leur imagination, en même temps qu'une toile encore informe et grise qui s'anime et se colore au gré des intentions et des fantasmes qu'elles y projettent »¹⁰⁵⁸.

¹⁰⁵⁸ J. BORIE, *Zola et les mythes*, op. cit., p. 212.

L'esprit anime la matière ; par un transfert métonymique, le décor est souvent choisi pour être en contiguïté avec l'âme du héros. Le paysage devient mental. L'apparence que prend Paris dépend de la perspective de celui qui entre en contact avec lui. Rien d'étonnant à ce que l'imagination favorise alors les cauchemars monstrueux de Paris, menace de nuages reptiliens, rougeur de crime, cendre froide¹⁰⁵⁹.

Puis, le monstrueux est inséparable d'un environnement naturel. On a vu que cet environnement pouvait influencer physiquement sur l'homme, il peut aussi influencer sur ses impressions et son imaginaire. Le Paris d'*Une page d'amour* n'y échappe pas : « nulle part [...] le paysage n'est aussi exemplaire en ce qu'il réunit étroitement [...] la nature et la ville »¹⁰⁶⁰. Plus précisément, vu le cadre particulier de Paris, ce sont les lumières du ciel qui jouent à plein. Zola décrit à la manière d'un impressionniste¹⁰⁶¹ ; c'est la lumière qui modifie nos visions de la ville ; partant c'est la lumière qui la rend monstrueuse ou non. D'où le rôle joué par la lune, le soleil, la brume, les averses et surtout les nuages qui apparaissent eux-mêmes comme « un troupeau monstrueux » (*Ibid.*, p. 361), « une barre [...] qui entass[e] un écroulement de roches crayeuses » (*Ibid.*, p. 362) ; ces éléments favorisent, par des contrastes entre obscurité et clarté, des visions animales inquiétantes projetées sur la ville : « des lueurs rondes tиграient la rive droite, déroulée au bord du fleuve comme une gigantesque peau de bête », « une ombre immense, allongée, ouvrant une gueule de reptile, barra un instant Paris, qu'elle semblait vouloir dévorer » (*Ibid.*, p. 363) et les nappes de brouillard laissent à peine distinguer « la ville tremblante et fuyante, comme un de ces fonds sous-marins que l'œil devine par les eaux claires, avec leurs forêts terrifiantes de grandes herbes, leurs grouillements pleins d'horreur, leurs monstres entrevus » (*Ibid.*, p. 327). Ainsi deux considérations s'entrecroisent et contribuent à faire naître les visions monstrueuses de Paris : l'une philosophique qui veut que la ville, création humaine par excellence, soit inséparable de la nature qui l'environne ou la surplombe, même dans les fantasmes qu'elle génère ; l'autre esthétique, liée à l'impressionnisme et à la découverte des nuances de lumière sur notre vision des choses.

Forts de ces descriptions, reprenons la citation déjà convoquée à propos du roman et prolongeons-la.

¹⁰⁵⁹ On pourrait établir la même remarque à propos de Renée contemplant le Bois de Boulogne dans les premières pages de *La Curée*.

¹⁰⁶⁰ J. BORIE, *Zola et les mythes*, op. cit., p. 211.

¹⁰⁶¹ La critique a relevé l'impressionnisme de ces descriptions. Citons sur ce sujet l'article de Rodolphe WALTER, « Émile Zola et Claude Monet », *CN*, n°26, 1964, p. 51-61. L'auteur revient sur le vibrant hommage de Zola aux peintures de Paris par Monet et rapproche ses vues systématiques de la ville de celles à venir du peintre.

« Dès ma vingtième année, j'avais rêvé d'écrire un roman dont Paris, avec l'océan de ses toitures, serait un personnage, quelque chose comme le chœur antique. Il me fallait un drame intime, trois ou quatre créatures dans une petite chambre, puis l'immense ville à l'horizon, toujours présente, regardant avec ses yeux de pierre rire et pleurer ces créatures. C'est cette vieille idée que j'ai tenté de réaliser dans *Une page d'amour*. »¹⁰⁶²

Il est intéressant de relever ici le statut de Paris dans la logique du roman – statut complémentaire des descriptions qui en sont faites. Comme c'était déjà le cas de la rumeur, Zola confère à la ville la fonction d'un chœur antique¹⁰⁶³. Son nombre, son anonymat, son impossibilité d'intervenir dans la vie de chacun justifient ce choix. Or le chœur, dans la tragédie grecque, est un spectateur du mythe en ce qu'il n'influe pas sur le drame, mais y assiste. Paris participe donc de sa propre mythologie en même temps qu'il n'intervient pas dans le mythe des autres qui font pourtant partie de lui. À y regarder de plus près cependant, il relève peut-être d'une monstruosité qui n'est pas celle de l'acteur, mais celle plus difficile à discerner du témoin qui n'agit pas et feint son impuissance. Alors que la rumeur commentait et orientait au moins l'opinion, Paris, lui, observe le destin de ses habitants, ce destin qu'on a dit souvent extrême, sans s'émouvoir aucunement. Ce mutisme laisse hésitant : s'il ne dit rien aux drames qui se jouent devant lui, peut-il vraiment n'y rien faire ? Autrement dit, on sent l'ambiguïté fondamentale de Paris qui n'agit pas tout en déterminant les destinées – ambiguïté qui se double d'une autre puisque, quand Paris agit sur ceux qui le peuplent, ce peut être en bien ou en mal. Dans son entêtement aveugle, sa régularité imperturbable à l'accomplissement sourd du devenir de chacun, Paris est-il *anankè* fatidique ou *choros* bienveillant ? La grande ville peut assumer ces deux fonctions à la fois ; il est quasiment impossible de trancher. Devant le tombeau de Jeanne que Paris a laissé mourir quand elle prenait froid à sa fenêtre¹⁰⁶⁴, Hélène réalise, aux dernières pages du roman, ce statut équivoque de la ville et prend du recul par rapport à la question :

« alors, Hélène, une dernière fois, embrassa d'un regard la ville impassible, qui, elle aussi, lui restait inconnue. Elle la retrouvait, tranquille et comme immortelle dans la neige, telle qu'elle

¹⁰⁶² É. ZOLA, « Lettre de la mi-novembre 1884 à D. Jouaust et J. Sigaux », *Correspondance, O. C.*, XII, p. 888.

¹⁰⁶³ Il a confirmé ce statut bien des années plus tard dans sa correspondance : « encore une vieille idée de ma jeunesse, Paris témoin muet d'un drame, Paris, pareil au chœur antique, assistant aux joies et aux douleurs d'une action, à toutes les heures, par tous les temps. J'ai écrit une préface où j'explique ces choses, pour une édition illustrée d'*Une page d'amour*, publiée chez Jouaust ». É. ZOLA, « Lettre du 8 juin 1892 à Jacques van Santen Kolff », *Correspondance, O. C.*, XV, p. 709.

¹⁰⁶⁴ Jeanne meurt ensuite en regardant Paris, p. 469.

l'avait quittée, telle qu'elle l'avait vue chaque jour pendant trois années. Paris était pour elle plein de son passé. C'était avec lui qu'elle avait aimé, avec lui que Jeanne était morte. Mais ce compagnon de toutes ses journées gardait la sérénité de sa face géante, sans un attendrissement, témoin muet des rires et des larmes dont la Seine semblait rouler le flot. Elle l'avait, selon les heures, cru d'une férocité de monstre, d'une bonté de colosse. Aujourd'hui, elle sentait qu'elle l'ignorerait toujours, indifférent et large. Il se déroulait, il était la vie. » (*Ibid.*, p. 482)

Paris a accompagné Hélène dans ses joies et ses malheurs, sans jamais intervenir en rien dans son destin en même temps qu'il la soutenait ou l'accablait un peu plus. Aussi douloureux qu'il soit de le reconnaître, il est à l'image des aléas de la vie : atemporel, immuable et immobile. Il est au-dessus des vicissitudes des existences de chacun. Il est la vie, tantôt monstrueux, tantôt bon, et ne s'embarrasse pas de faire la différence entre l'un et l'autre.

À l'image de ce qu'on trouverait dans d'autres romans, pour exprimer le caractère monstrueux positif ou négatif de Paris, Zola reprend donc, dans *Une page d'amour*, des traits efficaces déjà étudiés : ceux des espaces traversés colossaux, infinis, chaotiques et fourmillants ; ceux du spectacle de la nature quand elle tombe sur l'homme et ses créations ; ceux des rouages anonymes et imperturbables de la rumeur assimilée à un chœur antique. La lumière, celle du feu qui incendie, y répond à l'autre infini de la mer, de l'océan des toits. Pour autant, il ne faut pas chercher un monstrueux particulièrement appuyé, mais diffus dans une vision d'ensemble de la ville, un monstrueux global qui, parce qu'il correspond aux potentialités de Paris, s'apparente aux potentialités mêmes de la vie. Il est d'autant plus global qu'on en retrouvera – conséquence logique d'un transfert du contenant au contenu – des caractéristiques concentrées dans chacun de ses bâtiments en particulier. Paris s'incarne sous mille formes différentes, il a parfois un corps visible, matériel, qui peut être précisé dans le détail. C'est cette anatomie qu'il nous faut maintenant étudier.

2) *Les monstres-maisons : de la bâtisse au monument.*

Paris apparaît dans l'imaginaire zolien comme un grand monstre dont les possibilités sont innombrables et diffuses. Ce faisant, il permet à l'auteur, dans sa présentation détaillée de la spécificité de la ville, d'approfondir le regard et de l'arrêter sur certains bâtiments pris isolément que nous qualifierons de maisons au sens large du terme. Ceux-là sont nouveaux et modernes, soit qu'ils n'existaient carrément pas auparavant, soit qu'ils ont subi une transformation ou qu'on ne s'y est pas intéressé plus tôt. Ce sont les immeubles ouvriers, les

halles, les banques, les usines, les gares, les grands magasins, les hôtels particuliers répartis aux quatre coins de la ville. Tous ont exercé une attraction forte sur le romancier¹⁰⁶⁵.

Dans ces bâtiments, ce sont les mêmes caractéristiques du monstrueux qui sont à l'œuvre, mais beaucoup plus accentuées. La logique mythologique reste la même, les techniques de description aussi (jeux de lumière aux différents moments de la journée, subjectivité du regard), à ceci près qu'il n'y a plus tant peinture d'un tableau que description d'une machine en marche¹⁰⁶⁶. Bien souvent, en effet, les bâtiments, décor urbain et objet technique à la fois, se confondent chez Zola avec la machine parce qu'ils sont un assemblage de pièces et possèdent en eux un mécanisme de fonctionnement, calqué sur un modèle physiologique¹⁰⁶⁷, qui fait en sorte qu'ils périssent si ce mécanisme tombe en panne. La maison est parfois une mécanique, la mécanique parfois s'apparente à une maison. On établira néanmoins une distinction en ce que le bâtiment est avant tout un lieu, capable d'avaloir, d'enfermer, d'intégrer concrètement d'autres corps – principe qui favorise une image physique de la manducation –, tandis que la machine au sens strict d'appareil, si elle le permet, ne le fait qu'en un sens métaphorique plus poussé.

Esthétique de l'architecture, fonctionnement de la machine, tels sont les deux points qui ont retenu chaque fois l'attention de Zola. Dans ses souvenirs sur la constitution du dossier du *Ventre de Paris*, Paul Alexis abonde en ce sens. L'aspect des Halles a d'abord enthousiasmé l'auteur :

« une fois, en nous en allant, arrivés à un certain endroit de la rue Montmartre, il me dit tout à coup : "Retournez-vous et regardez !" C'était extraordinaire : vues de cet endroit, les toitures des Halles avaient un aspect saisissant. Dans le grandissement de la nuit tombante, on eût dit un entassement de palais babyloniens empilés les uns sur les autres. Il prit note de cet effet, qui se trouve décrit quelque part dans son livre. Et c'est ainsi qu'il se familiarisait avec la physionomie pittoresque des Halles. Un crayon à la main, il venait les visiter par tous les temps, par la pluie, le soleil, le brouillard, la neige, et à toutes les heures, le matin, l'après-midi, le soir, afin de noter les différents aspects »¹⁰⁶⁸.

¹⁰⁶⁵ Paul Alexis rapporte ainsi la passion qui entraîna Zola dans le ventre de Paris jusqu'à « posséd[er] tout à fait ses chères Halles ». P. ALEXIS, *Émile Zola. Notes d'un ami, op. cit.*, p. 97.

¹⁰⁶⁶ La limite est bien sûr ténue. Le même Paul Alexis rapporte, p. 96, que Zola rêvait d'une immense nature morte en écrivant *Le Ventre de Paris*.

¹⁰⁶⁷ En régime naturaliste, il n'y a guère de différence entre la machine et la nature : c'est la même toute-puissance, avec les mêmes propriétés, la même organisation et le même fonctionnement régulier, lent et certain qui est à l'œuvre. Le fonctionnement même de l'homme s'apparente à une mécanique. L'animation de l'inerte, le souffle vital donné aux machines ne sont donc pas contradictoires avec le naturalisme ; au contraire, celui-ci consiste en la naturalisation, c'est-à-dire, chez Zola, en la vitalisation systématique de tout l'univers, en l'universelle animation. K. BENOUDIS BASILIO, *Le mécanique et le vivant, op. cit.*, p. 55.

¹⁰⁶⁸ P. ALEXIS, *Émile Zola. Notes d'un ami, op. cit.*, p. 96.

Puis c'est le fonctionnement qui l'a intrigué :

« quand il posséda tout à fait ses chères Halles, qu'il en connut les divers aspects, les dessus et les dessous, la face et le profil, les larges avenues et les coins ignorés, qu'il se fut même livré à une étude approfondie des environs, des rues adjacentes, de tout le quartier, ce ne fut pas fini : les véritables difficultés commencèrent. Comment se faire expliquer l'organisation intérieure, toutes sortes de rouages administratifs, policiers et autres, qu'il ne suffisait pas de voir fonctionner, qu'il fallait aussi comprendre ? À quels documents écrits recourir ? »¹⁰⁶⁹

Nous nous proposons dans notre étude de suivre ces deux centres d'intérêt et de montrer en quoi ils favorisent chaque fois le fantasme d'un bâtiment monstre.

Ces nouveaux bâtiments d'abord ne ressemblent à rien de ce que l'on connaît, ou plutôt ils sont un mélange innovant d'éléments identifiés. Ils rappellent quelque chose qu'ils ne sont cependant pas. Ils sont hybrides, insaisissables, à la fois pareils et complètement autres. Le monstrueux porte là une notion de nouveauté subversive qui fait scandale. Ainsi les Halles sont un monstrueux épanouissement où les matières – métal, bois, verre, fonte – se mêlent et contreviennent à l'ordre naturel ; elles forcent par ailleurs la comparaison avec une ville ou une église – Saint-Eustache, Notre-Dame – dont elles diffèrent pourtant radicalement. C'est particulièrement net quand Florent les visite pour la première fois au moment où le jour va poindre. Dans la nuit, la confusion est possible et l'on peut reconnaître dans leur description, sans pouvoir trancher nettement en faveur de l'un ou de l'autre, des traits d'architecture ecclésiastiques ou urbains, à moins qu'il ne s'agisse de similitudes avec une forêt¹⁰⁷⁰ :

« Florent levait les yeux, regardait la haute voûte, dont les boiseries intérieures luisaient entre les dentelles noires des charpentes de fonte. Quand il déboucha dans la grande rue du milieu, il songea à quelque ville étrange, avec ses quartiers distincts, ses faubourgs, ses villages, ses promenades et ses routes, ses places et ses carrefours, mise tout entière sous un hangar, un jour de pluie, par quelque caprice gigantesque. L'ombre, sommeillant dans les creux des toitures, multipliait la forêt des piliers, élargissait à l'infini les nervures délicates, les galeries découpées, les persiennes transparentes ; et c'était, au-dessus de la ville, jusqu'au fond des ténèbres, toute une végétation, toute une floraison, monstrueux épanouissement de métal, dont les tiges qui montaient en fusée,

¹⁰⁶⁹ *Id.*

¹⁰⁷⁰ La vision des Halles s'apparente aussi, p. 251, à celle d'un palais avec ses innombrables salles et enfilades. La description est dans tous les cas marquée par le gigantisme et la légèreté. Jacques Noiray insiste sur le flou de cette apparition causé par la faim de Florent et de l'ordre de l'hallucination. J. NOIRAY, *Le romancier et la machine*, op. cit., p. 247-250.

les branches qui se tordaient et se nouaient, couvraient un monde avec les légèretés de feuillage d'une futaie séculaire. Des quartiers dormaient encore, clos de leurs grilles. » (*VP*, p. 260-261)

Mais quand le jour se lève pour de bon, les Halles ont remplacé l'église et l'image de la ville fait place à celle de la machine :

« le cadran lumineux de Saint-Eustache pâlisait, agonisait, pareil à une veilleuse surprise par le matin. [...] Et Florent regardait les grandes Halles sortir de l'ombre, sortir du rêve, où il les avait vues, allongeant à l'infini leurs palais à jour. Elles se solidifiaient, d'un gris verdâtre, plus géantes encore, avec leur mâture prodigieuse, supportant les nappes sans fin de leurs toits. Elles entassaient leurs masses géométriques ; et, quand toutes les clartés intérieures furent éteintes, qu'elles baignèrent dans le jour levant, carrées, uniformes, elles apparurent comme une machine moderne, hors de toute mesure, quelque machine à vapeur, quelque chaudière destinée à la digestion d'un peuple, gigantesque ventre de métal, boulonné, rivé, fait de bois, de verre et de fonte, d'une élégance et d'une puissance de moteur mécanique, fonctionnant là, avec la chaleur du chauffage, l'étourdissement, le branle furieux des roues » (*Ibid.*, p. 264).

Significativement, les Halles se révèlent quand les lumières de Saint-Eustache s'éteignent. Florent les découvre alors dans toute leur puissance et, tandis qu'elles ne s'apparentent plus ni à une ville ni à une église, elles apparaissent dans toute l'originalité de leur constitution : celle d'une machine monstrueuse parce que gigantesque et goulue. Il en va de même des autres grands bâtiments. Le magasin d'Octave Mouret est un bâtiment monstre parce qu'il est d'abord un assemblage hybride de pierre, de fer, de verre et de bois¹⁰⁷¹. L'hôtel Saccard, et particulièrement sa serre, voit s'organiser une architecture de pierre, de fer, de verre et en son milieu trône, telle une idole, un sphinx de marbre noir.

Puis ces nouveaux bâtiments sont colossaux. Des deux facteurs de monstrueux que sont l'excès et le manque, c'est bien le premier qui est leur apanage. Avec eux, une architecture du gigantesque se développe et envahit démesurément le récit. Les Halles sont régulièrement présentées comme énormes (*VP*, p. 251, 254). Toujours décrites de manière hyperbolique, elles sont une ville dans la ville. Le magasin d'Octave Mouret subit d'incessants travaux et d'incessantes réorganisations qui visent à l'agrandir de galeries, de portes d'honneur et de sous-sols (*BD*, p. 425). L'immeuble de *L'Assommoir*, lui, paraît d'autant plus gigantesque qu'il est construit entre des maisons chétives (*As*, p. 46) ; en son intérieur, il s'apparente à un

¹⁰⁷¹ Le magasin est « une "cathédrale" de la modernité, exaltant le progrès par l'audace de son architecture de fer et de verre, par le faste de sa façade monumentale qui fait office de gigantesque panneau publicitaire. » A. PAGÈS et O. MORGAN, *Guide Émile Zola, op. cit.*, p. 268.

labyrinthe où l'on a vite fait de se perdre, à moins qu'il ne soit le château lugubre d'un couple alchimiste pourvu d'un donjon vertigineux qu'on monte et descend avec épuisement¹⁰⁷². Dès la visite aux Lorilleux, Gervaise découvre, en allant, la haute tour de la cage d'escalier où le dernier étage semble une étoile tremblotante dans le noir et des couloirs sans fin qui s'enfoncent sur chaque palier ; en revenant, la même cage d'escalier lui paraît cette fois un puits d'obscurité (*Ibid.*, p. 51-52). Tantôt tour de Babel, tantôt gouffre, l'immeuble de *L'Assommoir* devient monstrueux. Son architecture labyrinthique écrasante, s'adjoignant à ses dimensions, souligne déjà les succès et la déchéance à venir de la jeune femme : expression du monde souterrain funèbre, elle laissera mourir Gervaise dans un réduit sous l'escalier¹⁰⁷³.

Cet aspect hybride et démesuré suffit à laisser parler l'imaginaire et à teinter la description de fantastique. Dans *Au Bonheur des dames*, ce sont les travaux eux-mêmes qui suscitent cette image. L'architecte en retard faisant désormais travailler ses ouvriers la nuit, « dans le sommeil pénible du quartier, le chantier agrandi par cette clarté lunaire, devenu colossal et fantastique, grouillait d'ombres noires, d'ouvriers retentissants, dont les profils gesticulaient, sur la blancheur crue des murailles neuves » (*BD*, p. 426). Les Halles, elles, possèdent un ventre énorme qui digère la nourriture destinée à Paris. Dans *La Bête humaine*, les chemins de fer prennent la forme d'un monstre tentaculaire dont la tête est la gare de la capitale : « c'était comme un grand corps, un être géant couché en travers de la terre, la tête à Paris, les vertèbres tout le long de la ligne, les membres s'élargissant avec les embranchements, les pieds et les mains au Havre et dans les autres villes d'arrivées » (*BH*, p. 53)¹⁰⁷⁴. L'immeuble de *L'Assommoir*, enfin, devient un monstre lépreux, déguenillé et pourvu d'yeux. On soulignera une fois de plus l'importance de la lumière – éclats de fournaise, foyers ardents, flamboiements ou lueurs de forge – dans la présentation inquiétante de ces monstres-maisons.

Or, ces dérives fantastiques sont aussi motivées par le fonctionnement même des lieux. Les monstres-maisons ont leur logique propre qu'ils imposent à ceux qui y pénètrent. Cette logique repose sur une séduction mêlée de violence, une dévoration en même temps qu'une logique d'étouffement liée à leur activité incessante.

Comme tous les monstres, ces bâtiments attirent alors qu'ils font preuve d'une violence inouïe. L'exemple du magasin de Mouret en est sûrement le meilleur à ce titre. Ses vitrines,

¹⁰⁷² C'est là le sens de la progression, via la lumière de gaz, vers la clarté infernale de la forge des Lorilleux où l'on fabrique l'or. En-dehors de Paris, le lieu labyrinthique par excellence reste la mine.

¹⁰⁷³ Sur ce sujet, Auguste DEZALAY, « Le fil d'Ariane », *CN*, n°40, 1970, p. 121-134. Il y relie la structure labyrinthique des lieux à l'esthétique « babylonienne » que l'on abordera en troisième partie de notre étude.

¹⁰⁷⁴ Zola en conçoit l'idée assez tôt, alors qu'il n'a pas encore entamé la rédaction définitive du roman. « Considérant le chemin de fer comme un être, confie-t-il en 1889, j'ai trouvé que la ligne de l'Ouest figurait une bonne colonne vertébrale, avec la mer au bout. » É. ZOLA, « Un nouveau livre d'Émile Zola », [entretien avec Eugène Clisson], *O. C.*, XIV, p. 571.

ses achalandages, sa réclame forment une mécanique puissante qui séduit les clients et même les concurrents du *Vieil Elbœuf*. Cette séduction est quasiment de l'ordre de la suggestion érotique et l'on retrouve là le pouvoir attractif qui était celui d'une Nana et qui faisait en sorte que tous se damnaient pour un monstre¹⁰⁷⁵. La séduction du magasin fait s'immiscer dans l'intimité la plus secrète et la libido des clientes. Il s'agit d'endormir la vigilance de celles-ci et de trouver le chemin qui mène à leurs pulsions pour mieux les tenir. Violence leur est faite. Elles le sentent et sont effrayées en même temps qu'attirées.

« “Non, non, je n'entre pas, j'ai peur, murmura M^{me} de Boves. Blanche, allons-nous en, nous serions broyées.”

Mais sa voix faiblissait, elle cédait peu à peu au désir d'entrer où entre le monde ; et sa crainte se fondait dans l'attrait irrésistible de l'écrasement. » (*BD*, p. 440)¹⁰⁷⁶

La séduction fait la puissance du monstre dans une dialectique de l'appel où celui séducteur du *Bonheur des Dames* vient à la rencontre de celui désirant des femmes, y compris de Denise l'héroïne. Puis, elle fait place à une logique envahissante : le magasin fait ainsi l'objet de tous les discours, accapare toutes les pensées, fixe tous les regards. Tous sont possédés, pris au piège ; même Colombar le commis du *Vieil Elboeuf* promis à la fille de l'oncle Baudu, tombe sous le charme diabolique de la vendeuse Clara dont il suit maladivement les moindres gestes¹⁰⁷⁷.

Revenons à Madame de Boves. Si elle, Madame Marty et leurs filles respectives craignent de rentrer, si elles demeurent indécises au seuil du magasin, un pied dedans, un pied dehors, leur indécision reflète la double violence du *Bonheur des dames*. Celle-ci, révélant plus que jamais la mécanique du lieu, est extérieure autant qu'intérieure. Extérieure, elle a trait à la manducation et à la lutte du plus fort ; intérieure, à l'étouffement et à la surchauffe. À l'extérieur, les femmes, puis les hommes sont happés des tous coins de Paris. Par son succès, le magasin finit par avaler la capitale entière : « Paris s'étendait, mais un Paris rapetissé, mangé par le monstre » (*Ibid.*, p. 537). Rien ne semble le rassasier, pas même l'horizon¹⁰⁷⁸. Il

¹⁰⁷⁵ Jacques Noiray souligne par de nombreux exemples ce pouvoir érotique de la machine. J. NOIRAY, *Le romancier et la machine*, op. cit., p. 268-269.

¹⁰⁷⁶ Dès l'incipit du roman, cette suggestion érotique est comprise dans le nom même du magasin et dans les cariatides qui le surmontent – preuve d'une stratégie tôt mûrie par Mouret : « deux figures allégoriques, deux femmes riantes, la gorge nue et renversée, déroulaient l'enseigne : *Au Bonheur des Dames* » (*BD*, p. 285)

¹⁰⁷⁷ Dans cet ultime piège tendu par le « monstre », on relèvera une fois de plus l'antiphrase du prénom Clara.

¹⁰⁷⁸ D'autres exemples viennent rapidement en tête. On peut penser aux usines de Paris, monstres auxquels les mères offrent la chair trop jeune de leurs enfants (*F*, p. 372). Les Halles surtout ont des ressemblances avec un ventre géant dont la métaphore, assez répandue à l'époque, est omniprésente dans *Le Ventre de Paris*. Par le biais de celle-ci, le roman passe progressivement du réalisme au mythe ou de l'ethnographie à une anthropologie

s'engraisse à tel point qu'il en devient « pareil à l'ogre des contes, dont les épaules menacent de faire craquer les nuages » (*Id.*)¹⁰⁷⁹. Ce faisant, il met aussi à mort les petites boutiques alentour qu'il suce et vide peu à peu comme le reste. Dans une logique darwinienne évidente, le commerce est voué à évoluer sous peine de périr¹⁰⁸⁰. La vie est une lutte à mort. Les plus faibles disparaissent, le plus fort seul demeure et, dans son combat implacable pour exister, il s'apparente à un monstre. Le commentaire des Baudu est éloquent sur le sujet : « le magasin a grandi, toujours grandi, au point qu'il menace de nous manger tous, maintenant ! » (*Ibid.*, p. 298) ; la narration, chaque fois qu'elle traite de la débâcle commerciale du *Vieil Elbœuf*, oppose la boutique au « monstre » créé par Mouret (*Ibid.*, p. 294, 297, 434, 532). Telle est la logique de vie du magasin, telle est aussi celle de ceux qui le font vivre. À tel point que les employés eux-mêmes s'y entredévorent, chacun voulant prendre la place de son supérieur hiérarchique ou s'acharnant sur un plus faible que soi (*Ibid.*, p. 388)¹⁰⁸¹.

Justement, à l'intérieur du *Bonheur des dames*, si la logique voratrice prend tout son sens, elle s'accompagne aussi d'un mouvement d'étouffement. Quand les clientes entrent, elles se pressent, manquent d'air, s'emportent les unes les autres dans un flot pêle-mêle. Le monstre étreint – mouvement érotique par excellence – celles qui se laissent séduire. L'agitation fiévreuse est causée par la vente à outrance. C'est le principe même du monstre qui fonctionne à plein régime apportant sans cesse la nouveauté, un tourbillon d'activité, un déplacement de produits pour étourdir les clientes et les bousculer dans la cohue. Ce qui était au départ une stratégie commerciale devient le fonctionnement interne du magasin dont le paradigme est la machine à vapeur perpétuellement en surchauffe¹⁰⁸² :

mythique. M. SCARPA, *Le carnaval des Halles*, *op. cit.*, p. 54 et 168. Cette évolution correspond selon Roger Ripoll à trois moments distincts : d'abord grand marché alimentaire fonctionnel, les Halles deviennent symbole de l'orgie impériale avant d'atteindre un plan mythique en devenant la métaphore d'une sorte de principe élémentaire général, l'Appétit. L'autre exemple venant à l'esprit est celui de la forge liée à la béance dévorante. « L'image de la forge s'accompagne toujours de la disparition complète des êtres et des choses, précipités dans un trou sans fond, consumés par un incendie ravageur qui ne laisse derrière lui qu'une poignée de cendres grises. » Si cette image peut concerner des objets comme un coffre-fort, elle peut aussi s'appliquer à des lieux : on songera à l'hôtel de Nana, forge métaphorique, où les hommes laissent leurs biens et leur honneur, ainsi qu'à l'Abîme de *Travail*, certes hors Paris mais forge réelle, dévorant les ouvriers. J. BORIE, *Zola et les mythes*, *op. cit.*, p. 96 et 107.

¹⁰⁷⁹ L'image de l'ogre est d'ailleurs à l'origine de la légende courant sur la fondation du magasin. Le sacrifice de Madame Hédoïn semble y avoir présidé : « c'est lui [Octave] qui l'a tuée. [...] Il y a de son sang sous les pierres de la maison » (*BD*, p. 298).

¹⁰⁸⁰ « Était-ce donc vrai, pense Denise, cette nécessité de la mort engraisant le monde, cette lutte pour la vie qui faisait pousser les êtres sur le chantier de l'éternelle destruction ? » (*Ibid.*, p. 527)

¹⁰⁸¹ À ce titre, Denise est victime des allusions méchantes et des faux bruits lancés à son encontre par les autres vendeuses. On lui prête un amant, un enfant caché, la faisant pâlir « devant la monstruosité de pareilles suppositions » (*Ibid.*, p. 384). On retrouve là les caractéristiques de la rumeur monstrueuse qui déforme et décrète ignoble celui qui ne l'est pas.

¹⁰⁸² Les travaux d'agrandissement du magasin sont précisément menés, p. 425, avec des machines à vapeur. La citation de l'arrivée de Florent à Paris a montré que ce paradigme est le même pour les Halles. On le retrouve

« alors, Denise eut la sensation d'une machine, fonctionnant à haute pression, et dont le branle aurait gagné jusqu'aux étalages. Ce n'étaient plus les vitrines froides de la matinée ; maintenant, elles paraissaient comme chauffées et vibrantes de la trépidation intérieure. [...] La chaleur d'usine dont la maison flambait venait surtout de la vente, de la bousculade des comptoirs, qu'on sentait derrière les murs. Il y avait là le ronflement continu de la machine à l'œuvre, un enfournement de clientes, entassées devant les rayons, étourdies sous les marchandises, puis jetées à la caisse. Et cela réglé, organisé avec une rigueur mécanique, tout un peuple de femmes passant dans la force et la logique des engrenages » (*Ibid.*, p. 294).

Le magasin est bien perçu par Denise comme une incessante activité, une agitation démesurée propre à l'effervescence de la vie. Cependant le travail y est parfaitement réglé, organisé avec une rigueur mécanique, justifiant bien l'image d'une machine. La faim insatiable et la fournaise caractérisent celle-ci dans un mouvement répétitif et inéluctable. « Le Grand Magasin est un Minotaure qui dévore employé(e)s, clientes, petits commerces, pâté de maisons, une machine menacée de surchauffe. Zola admire l'efficacité de cette belle machine à dévorer, tout en la peignant tel un ogre se repaissant de sang, en la faisant résonner, comme les Halles centrales du *Ventre de Paris*, d'un "bruit de mâchoires colossales" des "dents de fer de ses engrenages" »¹⁰⁸³. C'est bien lui, le magasin, le grand vainqueur du roman.

Au final, les lieux, qu'ils soient paysages ou bâtiments, exercent une fascination telle qu'ils en deviennent monstrueux. Cette fascination démesurée conduit à décrire leur objet comme quelque chose de démesuré lui-même, de monstrueux à son tour. Pour être à la hauteur de l'attraction de Paris, des Halles, du commerce moderne, pour les décrire avec cette ambition de tout dire et de le dire au plus près de l'exaltation que l'on ressent à les voir, le monstrueux ressurgit comme un moyen d'expression adéquat. Zola réinvestit les mêmes procédés étudiés jusque-là : taille, violence, séduction, lumière ; et il leur confère plus que jamais deux mouvements métaphoriques révélateurs d'angoisse et d'enthousiasme, faisant du monstre un être positif et négatif en même temps : la dévoration, aspiration infinie vers la machine ou chute dans celle-là ; l'étouffement, chaleur de l'hyperactivité rappelant l'hyperfécondité des contrées chaudes et proche de la machine en détraquement. La machine justement, celle au sens strict du terme d'objet inventé pour faciliter le quotidien de l'homme, fonctionne sur les mêmes principes. Il nous reste à la voir.

aussi dans la description de la banque Universelle, excessive, démesurée, fonctionnant sans cesse sous la menace constante de l'explosion. La fatalité de la catastrophe la situe à mi-chemin entre le *Bonheur des dames* et *La Bête humaine*. J. NOIRAY, *Le romancier et la machine*, op. cit., p. 279-280.

¹⁰⁸³ C. BECKER, *Émile Zola*, op. cit., p. 129.

3) *Les monstres-machines ou l'angoisse du progrès.*

Lié à une industrialisation massive et à de grands bouleversements socio-économiques, le second XIX^e siècle apparaît comme une ère d'innovation ou d'amélioration mécanique. Nombreux sont ceux, outre Zola, impressionnés par les machines nouvelles, les moteurs inédits. La machine – entendons maintenant l'appareil capable d'effectuer un travail ou de remplir une fonction à la place de l'homme – est présente au quotidien, ce dont témoigne l'œuvre du maître de Médan si l'on songe à l'alambic, la locomotive, la forge, la guillotine et d'autres moins connues comme les cisailles des forgerons, la chaudière du lavoir ou les tréteaux des scieurs de l'aire Saint-Mittre¹⁰⁸⁴. Elle est souvent placée au centre d'un lieu auquel elle confère sa logique de fonctionnement, quand ce lieu ne s'assimile pas tout entier à une machine comme on l'a vu précédemment avec l'exemple des Halles ou des grands magasins : par métonymie, c'est l'alambic qui donne sa dimension « assommante » à *L'Assommoir*, « cuisine de l'enfer » du père Colombe¹⁰⁸⁵ ; c'est la béance de la forge qui justifie le nom de l'usine qui l'abrite, l'Abîme ; c'est la locomotive qui emplit de hurlements de viols la gare Saint-Lazare ; c'est la chaudière qui détermine la chaleur infernale du lavoir où Virginie se fait rosser par Gervaise. La portée du monstrueux se concentre un peu plus davantage ; le monstre n'est plus paysage, il n'est plus lieu auquel la machine a donné sa mécanique, il est la machine elle-même, le cœur du monde contemporain.

En effet, toutes ces machines sont liées, de près ou de loin, au monde moderne. Ce faisant, et presque logiquement, elles ont un statut ambigu : elles rassurent mais inquiètent aussi par leur nouveauté. Prenons l'exemple du train.

« Il a, prétend-on, la nécessité rassurante des créations de la raison, il témoigne de la fertilité encore à peine exploitée de la science, il signifie l'ouverture du futur vers un changement, une

¹⁰⁸⁴ Balbutiement des grands monstres-machines zoliens, ces tréteaux semblent anecdotiques au début de *La Fortune des Rougon* : « au milieu de l'aire, sur un morceau de sol gris et nu, les tréteaux des scieurs de long se dessinaient, allongés, étroits, bizarres, pareils à une monstrueuse figure géométrique tracée à l'encre sur du papier » (*FR*, p. 26). Pourtant, on se souviendra qu'ils succèdent aux poiriers monstrueux qui se nourrissaient de la pourriture des cadavres et qu'ils deviennent, à la fin du roman, le symbole même de l'exécution de Silvère en s'apparentant à d'autres machines de mort : « les tréteaux des scieurs de long, profilant dans un coin leur charpente maigre, ébauchaient des angles de potence, des montants de guillotine » (*Ibid.*, p. 267). Par cette dernière image de la guillotine, ces tréteaux s'accordent avec l'hypothèse de Naomi Schor selon laquelle ce serait la Révolution française qui serait à l'origine des bouleversements de l'aire Saint-Mittre, de l'ancien cimetière au terrain vague. N. SCHOR, « Mythe des origines, origines des mythes : *La Fortune des Rougon* », *art. cit.*, p. 126-128.

¹⁰⁸⁵ Est-il besoin de souligner, comme nous l'avons fait à propos de nombreux autres personnages, l'onomastique ironique du tenancier ?

évolution merveilleuse. Par le train, l'espèce humaine est sans cesse plus mobile, la vie démarre vers une accélération sans fin. Les trains se multiplient, se croisent dans toutes les directions. Au Havre, des paquebots attendent, prêts à prendre le relais. Ce qui passe devant la pauvre cabane du garde-barrière, c'est en fait la grande ligne Londres-Paris, avec son embranchement plus prodigieux encore New York-Paris. »¹⁰⁸⁶

Or, on le voit déjà avec l'infini des voyages et la démultiplication des relais évoqués ci-dessus, ce progrès va justement connaître un envers du décor. « L'image même du train se métamorphose, on le sait, et la locomotive devient la tempête sinistre qui entraîne les soldats ivres vers le carnage »¹⁰⁸⁷. Nul étonnement chez Zola à voir le train prendre un aspect monstrueux lié à la puissance ou à l'autonomie de la machine : celle-ci fonctionne seule, elle fonctionne trop bien, au risque de n'être plus maîtrisable par l'homme qui n'a plus prise sur elle à moins d'une lutte. La machine, nouvelle, incompréhensible, paraissant échapper à son opérateur devient facilement monstrueuse. Il s'élabore là toute une mythologie du monstrueux. Comme pour les bâtiments, par la portée de la métaphore, le récit passe insensiblement de la machine-monstre au monstre-machine. D'abord appareil contrôlable, mais dont l'application s'avère monstrueuse en bien ou en mal, la machine finit par s'ériger au rang d'entité autonome mystérieuse, effrayante, indomptable, dont on sait une seule chose : que son fonctionnement reste mécanique. C'est là le propre de nombre de machines. C'est ce retournement qu'il va nous falloir expliquer.

Comme toujours avec le monstrueux zolien, l'aspect de la machine est profondément ambigu : tantôt agréable, il favorise la séduction ; tantôt hideux, il suscite l'inquiétude. L'exemple de l'alambic est à cet égard révélateur. Dans le reflet éteint de ses cuivres, la machine à saouler apparaît précieuse de dehors comme de dedans où elle distille goutte à goutte un liquide qui ressemble à de l'or ; mieux, son alcool fait flamber la boutique du père Colombe et se répercute, lorsque Gervaise y pénètre hésitante, dans les flammes du gaz, les « glaces blanches comme des soleils » (*As*, p. 228) avant d'allumer l'œil de l'ouvrière elle-même par la couleur des verres remplis (*Ibid.*, p. 230). Pourtant, sa description, dans un jeu de lumières toujours dosées, renvoie peu après aux mêmes ombres inquiétantes entrevues sous les nuages planant au-dessus de Paris : « le soir, les cuivres étaient plus mornes, allumés seulement sur leur rondeur d'une large étoile rouge ; et l'ombre de l'appareil, contre la muraille du fond, dessinait des abominations, des figures avec des queues, des monstres ouvrant leurs mâchoires comme pour avaler le monde » (*Ibid.*, p. 229). Nulle surprise alors à

¹⁰⁸⁶ J. BORIE, *Zola et les mythes*, op. cit., p. 93.

¹⁰⁸⁷ *Id.*

voir Gervaise fascinée par la machine, presque appelée par elle, lorsque celle-ci susurre, fourbe, son envoûtement dans son dos. Elle sent pourtant qu'elle la mène à sa perte. Infernale, prédatrice, la machine est belle et dangereuse ; la lumière que l'on projette sur elle la rend tantôt bonne tantôt mauvaise. Il n'est pas illogique que la répulsion avoisine en elle la séduction¹⁰⁸⁸.

L'ambiguïté est poussée à tel point que dans un même passage, la description peut commencer élogieuse et terminer franchement inquiétante : « cette sacrée marmite, ronde comme un ventre de chaudronnière grasse, avec son nez qui s'allongeait et se tortillait, lui soufflait un frisson dans les épaules, une peur mêlée d'un désir. Oui, on aurait dit la fressure de métal d'une grande gueuse, de quelque sorcière qui lâchait goutte à goutte le feu de ses entrailles » (*Ibid.*, p. 230). Par un jeu de métaphores, l'alambic apparaît comme l'objet même de la dissimulation. Le reflet éteint de ses cuivres, son travail muet le prouvent assez. Sous ses allures séduisantes insidieuses, il est en réalité la plus inquiétante des machines zoliennes. Son ventre gras le cède rapidement aux entrailles des sorcières, au nez qui s'entortille, aux figures caudales qui font songer au serpent, qu'il soit Gorgone ou reptile biblique, dont l'alambic est la moderne actualisation¹⁰⁸⁹. Plus généralement, la machine ressemble à une bête par sa respiration, son grondement, son haleine, sa lueur qui semble être celle de ses yeux¹⁰⁹⁰ ; Zola réinvestit sur un sujet foncièrement moderne des procédés archaïques de la littérature paradoxographique courant de l'Antiquité à la Renaissance.

Puis, à l'instar des lieux déjà évoqués, c'est sa nature et son fonctionnement qui rendent la machine monstrueuse. Bien sûr, certaines le sont d'emblée par les fins qui leur sont assignées, telle la guillotine dont la description dans *Paris* ne laisse guère de doute sur les convictions du romancier et qu'il finit par transformer en bête immonde :

« quel air de bassesse et de honte, aplatie sur le sol comme une bête immonde, dégoûtée elle-même de la besogne qu'elle allait accomplir ! Quoi ? C'était ça, la machine à venger la société, la machine à faire des exemples ! C'étaient ces quelques poutres par terre, au ras du sol, sur lesquelles s'emmanchaient, en l'air, deux autres poutres de trois mètres à peine, qui retenaient le couteau ! Où donc se trouvait le grand échafaud peint en rouge, auquel montait un escalier de dix marches, qui dressait d'immenses bras sanglants, dominant les foules accourues, osant montrer au peuple l'horreur du châtement ? Désormais, on avait terré la bête, elle en était devenue ignoble, sournoise et lâche. [...] On ne la voyait point dans les quartiers de richesse et de jouissance,

¹⁰⁸⁸ D. COMPÈRE, « Les monstres nouveaux », *art. cit.*, p. 93.

¹⁰⁸⁹ K. BENOUDIS BASILIO, *Le mécanique et le vivant*, *op. cit.*, p. 299-300.

¹⁰⁹⁰ On pense bien évidemment ici à l'œil de la Lison. Sur ces métaphores animales, voir particulièrement J. NOIRAY, *Le romancier et la machine*, *op. cit.*, p. 331-350.

qu'elle n'avait pas à terroriser. Elle y serait apparue inutile, salissant, dans toute sa monstruosité farouche » (*P*, p. 274).

La guillotine n'est plus depuis longtemps, si elle l'a jamais été, la machine de progrès élaborée par le médecin philanthrope Guillotin : bien au contraire, par la décapitation elle détruit et produit en même temps des monstres et, ce faisant, apparaît à son tour pleinement monstrueuse¹⁰⁹¹. Surtout, il y a là un cas intéressant où la laideur réaliste de la machine est soulignée ; elle est, aux yeux du narrateur, un monstre, mais un monstre de fadeur précisément pour briser le mythe du grand échafaud et mieux dénoncer l'hypocrisie bourgeoise à son sujet. Eux qui la craignaient autrefois comme le symbole absolu de la terreur révolutionnaire, maintenant qu'ils n'en sont plus menacés, ils y envoient aujourd'hui, sans scrupules, les condamnés pour faire des exemples, du moment que la machine est installée loin de chez eux. Les machines qui sont censées porter le progrès et jouer un rôle bénéfique en société fonctionnent, quant à elles, le plus souvent à la vapeur, à la thermodynamique : à ce titre leur énergie semble venir tout droit de la nature. « Mais, s'interroge Jean-Louis Cabanès, si cette dernière, présence évidente et transcendante insaisissable, veut bien prêter son énergie, une peur subsiste : apprivoise-t-on jamais totalement la *physis* ? »¹⁰⁹² La machine, rejoignant les grands monstres physiologiques, n'en demeure pas moins menaçante.

Elle apparaît par ailleurs foncièrement hybride et démesurée dans sa nature et présente une dérive dans son fonctionnement. C'est le cas notamment du train relevant du corps mixte : fait de différentes pièces, il n'a cessé d'inspirer dès son apparition les poètes inventeurs de monstres composites. Victor Hugo regrettait par exemple, non sans humour, que les ingénieurs n'aient pas donné à la locomotive un aspect monstrueux.

« Quelle chimère magnifique nos pères eussent fait avec ce que nous appelons chaudière ! Te figures-tu cela ? De cette chaudière ils eussent fait un ventre écaillé et monstrueux, une carapace énorme ; de la cheminée une corne fumante ou un long cou portant une gueule pleine de braise ; ils eussent caché les roues sous d'immenses nageoires ou sous de grandes ailes tombantes ; les wagons eussent eu aussi cent formes fantastiques, et, le soir, on eût vu passer près des villes tantôt une colossale gargouille aux ailes déployées, tantôt un dragon vomissant du feu [...], effarés, ardents, fumants, formidables, traînant après eux comme des proies cent autres monstres

¹⁰⁹¹ La guillotine purge en effet la société de ses grands monstres, mais son cérémonial, centré sur la tête de la victime arborée comme celle de Méduse, la rend à son tour infernale. A. CORBIN, « Douleurs, souffrances et misères du corps », *Histoire du corps*, op. cit., p. 238.

¹⁰⁹² J.-L. CABANÈS, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes*, op. cit., p. 488.

enchaînés, et traversant les plaines avec la vitesse, le bruit et la figure de la foudre. C'eût été grand. »¹⁰⁹³

De manière plus abstraite, on l'a vu avec Jean Borie, le train est aussi composite en ce qu'il est « une réunion de toute la terre, une universalité rassemblée »¹⁰⁹⁴, ramassant en son sein des gens de toutes parts, de toutes origines qu'il rassemble le temps d'un voyage et qui constituent son corps même¹⁰⁹⁵. Ce corps est ainsi fait d'assassins, de soldats ivres, d'amants anonymes dans *La Bête humaine*, de malades, d'imposteurs, de prêtres sincères dans *Lourdes*. Toujours, c'est la foule qui l'emplit et donne sens à son voyage ; et l'on sait que par son nombre, sa bêtise, ses revirements brusques, la foule s'identifie souvent à une bête monstrueuse.

Puis, en regardant le cas particulier de la locomotive formée d'un assemblage de pièces hétéroclites et dont la mobilité dérive vers une allégorie inquiétante, on constate que ses pièces s'apparentent aux parties anatomiques d'une femme pourvue de reins, cœur, poitrine et autres. La machine est séduisante comme la femme ; elle est aussi vorace. La locomotive engloutit la graisse et le charbon et les kilomètres. Même si leur sémantisme est parfois masculin, les monstre-machines exploitent un parallèle avec le sexe féminin quand il se fait monstrueux et dont Nana reste le plus célèbre parangon. Beaucoup a été dit sur ce parallèle, à l'appui de nombre d'exemples pertinents. Sans prétendre ici les reprendre, il convient d'attirer simplement l'attention sur le fait qu'on retrouve avec la machine féminine ce qu'on avait vu à propos de la femme en société – notamment la courtisane –, mais aussi de la femme monstre de la religion. Cela ne signifie pas que Zola partagerait ce discours religieux qu'il n'assumerait pas explicitement et qu'il prononcerait sous couvert de métaphore ; cela signifie plutôt que la machine, sous son apparence profane et usuelle, se situe dans une sphère proche du sacré et qu'elle représente dans la mythologie personnelle de Zola à la fois un risque de perdition et la chance d'une fécondité intellectuelle.

La Lison s'apparente donc à une anatomie féminine. Après l'accident dont elle est victime, elle apparaît monstrueuse par le montage de ses pièces à vif qui cherchent encore à fonctionner : « les roues en l'air, semblable à une cavale monstrueuse, décousue par quelque formidable coup de corne, la Lison montrait ses bielles tordues, ses cylindres cassés, ses tiroirs et leurs excentriques écrasés, toute une affreuse plaie bâillant au plein air, par où l'âme

¹⁰⁹³ V. HUGO, *En voyage*, cité par G. LASCAULT, *Le monstre dans l'art occidental*, op. cit., p. 153-154.

¹⁰⁹⁴ André POSSOT, « Thèmes et fantasmes de la machine dans *La Bête humaine* », *CN*, n°57, 1983, p. 107.

¹⁰⁹⁵ Il est frappant en effet de remarquer, p. 53 de *La Bête humaine*, que la description du train, ce monstre s'étendant sur la terre entière dont la gare de Paris est la tête, est précédée précisément de la mention de la foule. Si bien que l'on peut se demander si ce n'est pas cette foule hétéroclite réunie par le train qui forme ce géant monstrueux.

continuait de sortir, avec un fracas d'enragé désespoir » (*BH*, p. 204). Concomitamment au pathétique du passage, la mort de la machine est l'occasion de révéler sa monstrueuse mécanique, cette même monstrueuse mécanique qui contribue en retour à la faire devenir une machine de mort. Elle est une création réussie ; elle fonctionne bien, trop bien peut-être, veut bouger, redevenir mobile alors qu'elle ne le peut plus. La tristesse de la fin le cède sur ce point à l'inquiétude. Car si la plupart des machines sont immobiles, la locomotive, elle, ne l'est pas. Son principe, même dans ses derniers instants, c'est d'être un cheval d'acier, une cavale hybride des temps modernes et ce mouvement influe sur sa nature et son fonctionnement. En effet, sa mécanique marche à ce point qu'elle finit par vouloir vivre de sa vie propre. Conséquemment, tant qu'elle fonctionne de manière régulière, maîtrisée par son conducteur, elle est docile comme une maîtresse soumise dont on vante le corps ; dès lors qu'elle se détraque, la personnification le cède à l'animalisation et la locomotive devient au mieux une femme farouche, au pire une jument débridée. À la fin du roman, abandonnée par son conducteur-cavalier-amant, elle est carrément un monstre fou, une « bête aveugle et sourde » (*Ibid.*, p. 252), un « loup psychopompe » lâché dans le paysage¹⁰⁹⁶, une « métaphore apocalyptique des temps nouveaux »¹⁰⁹⁷.

Dans un roman qui est celui des pulsions meurtrières, le train est sans cesse lié au trépas. D'abord en tant que lieu : le compartiment du meurtre. Puis en tant que victime : la Lison succombant dans la neige. Enfin, en tant que meurtrier : le train fou, lâché à vive allure et emportant ses passagers vers une mort certaine. Plus largement, les monstres-machines, qu'ils finissent bien ou surtout qu'ils finissent mal, nourrissent eux-mêmes un instinct de mort incompatible avec la vie. Ou plutôt ils voient lutter en eux l'instinct de mort et celui de vie. Symboles de progrès et de marche en avant, ils expriment parallèlement l'allégorie inquiétante de la destruction en dévorant leurs victimes, en vomissant leurs vapeurs, en inondant le monde de leur plaie. Ils portent en eux des instincts bestiaux, compulsifs, potentiellement érotiques, à la fois sujet et objet du désir de mort. À ce titre ils apparaissent comme le modèle de fonctionnement ambigu des Halles, des grands magasins, de Paris même. À ce titre encore, ils expriment des complexes, des hantises sans doute personnelles de l'auteur, mais aussi des angoisses universelles de l'homme sur son devenir.

La machine en effet exprime une sourde inquiétude face au futur de l'homme. Elle devient la matière d'une divination technique confuse : par l'interrogation sur le progrès, on retrouve

¹⁰⁹⁶ L'expression est de J. BORIE, *Zola et les mythes*, op. cit., p. 94. On se souviendra que, déjà dans *L'Œuvre*, une locomotive, « avec son profil de monstre lourd », accompagne l'enterrement de Claude (*Œ*, p. 256).

¹⁰⁹⁷ L'expression est cette fois-ci d'A. POSSOT, « Thèmes et fantasmes de la machine dans *La Bête humaine* », art. cit., p. 106.

en elle le schéma antique du monstre comme vecteur d'interrogation sur l'avenir. On sait qu'elle est cet avenir, Zola en est persuadé et lui montre tout son intérêt ; mais parce qu'elle porte en elle des instincts archaïques, des pulsions primaires incontrôlables, cet avenir peut fortement ressembler à hier ; l'homme du futur peut fortement être apparenté, via la machine qu'il conduit, à l'homme des cavernes. La machine est-elle un progrès, mène-t-elle au contraire vers une apocalypse qui serait une fin de la société, ou est-elle encore régression de l'humanité vers son origine obscure ? On retrouve l'utilité du mythe qui explique le monde contemporain par des mécanismes ancestraux, ce même mythe des origines qui explique son rapprochement avec la femme, origine de tout homme. On retrouve là aussi le projet même de *La Bête humaine* où en l'absence de réponse il n'y a plus qu'à se jeter du train en marche comme une forme de suicide.

L'exemple du train montre bien le paradoxal équilibre de la machine zolienne : vecteur de modernité, elle peut devenir un monstre dont l'homme est le père et qui ne tarde pas à dépasser son créateur et à vivre de sa propre vie, une force aveugle si aucun opérateur n'est là pour la contenir et la faire avancer correctement ; elle apparaît aussi comme un trait d'union à la lecture complexe entre hier, aujourd'hui et demain. Elle est une puissance à l'état brut, un instrument de mort parce qu'une énergie livrée à elle-même que bride justement le démiurge ou le conducteur qui la fait fonctionner. Mais Zola ne la condamne pas expressément dans la mesure où elle est aussi facteur de modernité si sa force est canalisée. Équilibre subtil donc entre les deux forces opposées en elle : la sienne propre qui la pousse à une énergie épuisante et suicidaire¹⁰⁹⁸ ; celle de l'ingénieur ou du mécanicien qui tente de la freiner¹⁰⁹⁹. Dans ce risque d'autonomie folle réside la monstruosité de la machine – poussée à un tel point qu'elle se fait contaminatrice : Coupeau devenu dément croit avoir une machine à vapeur dans le ventre (*As*, p. 283).

La machine permet donc une métaphore sur le progrès et le devenir de l'homme. En cela, elle offre une fois de plus un parallèle avec la femme dans une semblable divination – clef d'interprétation du monde à l'instar du mythe. Là où le train représente l'avenir possiblement sombre de l'homme, la femme agit de même. Dans *Nana* – ce n'est pas un hasard si on parle d'un roman où la religion tient une place importante et où le personnage éponyme est lui-

¹⁰⁹⁸ Certaines machines présentent une variante en ce qu'elles ne semblent pas s'épuiser dans leur action. Tel est le cas de l'alambic. « La machine à saouler est d'autant plus inquiétante qu'à la différence des machines à vapeur, elle fonctionne sans consommer apparemment une quelconque énergie. Le travail s'effectue dans un ronflement souterrain difficilement perceptible. L'activité de l'alambic est celle d'un monstre sournois », écrit J.-L. CABANÈS dans *Le corps et la maladie dans les récits réalistes, op. cit.*, p. 514.

¹⁰⁹⁹ Il en va de même des autres machines, par exemple de l'alambic. Pour qui sait contrôler sa production ou sa consommation, il enrichit de son or ou il soulage de son feu. Autrement, il devient funeste.

même élevé au rang de mythe –, les rapports entre catastrophe et monstrueux valent surtout par le statut de la courtisane et son incarnation de l'Empire¹¹⁰⁰ : tant que ce dernier prospère et que Nana se porte bien, les catastrophes sont mineures. Le régime s'accompagne de tragédies intimes mais n'en a cure ; Nana passe outre sans aucun état d'âme. En revanche, quand il est sur le point de disparaître, emporté par ses fièvres, la jeune cocotte se meurt également comme un présage. Le monstre continue de faire signe. Cependant, il serait inexact de parler de divination à proprement parler, mais plutôt de métaphore divinatoire, dans la mesure où aucun personnage du roman ne voit en Nana le reflet de l'Empire suggéré par la seule narration. Dès lors, ce sont les techniques narratives qui mêlent, en fin de roman, catastrophes intime et collective. Le destin de Nana ne précipite pas celui de la France ni inversement. Leur sort est à lire en parallèle grâce à un jeu précis d'alternances et de rapprochements qui tendent à la fusion. Si le dernier chapitre semble opposer nettement l'histoire intime de Nana et celle publique de la France, en réalité des échos établissent un lien fort entre les deux et permettent de dire que Zola, retrouvant le *fatum* antique, la divination ancestrale, les adapte à son époque et aux exigences du roman moderne. Il ne s'agit plus de présenter des créatures merveilleuses dans lesquelles on lirait un signe des dieux, mais d'établir un lien entre le schéma inconnu de l'Histoire des historiens et les clefs d'interprétation allégoriques imaginées par cet autre historien, le romancier, qui nous présente une catastrophe monstrueuse et personnelle – sous la forme d'une figure trouble comme Nana, d'un acte sanglant comme la fusillade des mineurs dans *Germinal* ou encore d'un monstre-machine comme la locomotive sans chauffeur de *La Bête humaine* – pour illustrer la folie publique d'un régime.

Pour conclure sur les monstres mythologiques, on peut ainsi dire que Zola reprend d'abord nombre de mythes antiques où apparaissent des monstres. Ces mythes lui servent de modèles littéraires à suivre et lui fournissent des schémas d'action et plus encore des clefs d'interprétation allégoriques du monde. Cependant, jamais l'auteur ne situe directement ses récits dans l'Antiquité, dans un univers fabuleux, jamais il ne reprend tels quels les noms, les caractères, les situations de ces monstres, mais toujours il les réécrit¹¹⁰¹. Le mythe est un outil, non une référence absolue. On a ainsi mis en lumière les modifications personnelles que

¹¹⁰⁰ Déjà la négligée Clorinde allégorisait les allures louches du régime dans *Son Excellence Eugène Rougon*. Sur les dernières pages de *Nana*, nous nous permettons de renvoyer à notre article « Catastrophe et monstrueux dans un roman du XIX^e siècle : l'exemple de *Nana* d'Émile Zola », *art. cit.*

¹¹⁰¹ Il joue avec ce procédé. La mise en abîme de Renée, nouvelle Phèdre, regardant au théâtre l'ancienne, en est encore une fois un clin d'œil.

l'auteur apporte aux anciennes légendes pour créer sa propre mythologie. Parmi toutes, la modification essentielle réside dans le passage du monstre au monstrueux mythologique. La mythologie zolienne est une mythologie dans laquelle chaque être, chaque chose, sous ses allures banales, est susceptible de revêtir un aspect monstrueux. Le monstrueux apparaît une fois de plus aussi diffus que central. La créature impossible, la chimère grotesque a cédé le pas à des formes plus vagues mais aussi plus inquiétantes car plus réalistes, moins risibles et capables de toucher tout ce qui existe.

Là où les monstres de la société vivaient cachés parmi leurs semblables et se dévoilaient par l'accusation proférée à leur rencontre, les monstres élevés au rang de mythes, les monstres-machines, apparaissent par la vision et demandent ce faisant un effort de lecture supplémentaire. Paradoxalement, alors que la société commettait des erreurs pour distinguer le criminel ou le pervers en son sein, le monstre mythologique, qu'il soit résurgence antique ou créature moderne, est aisément identifiable car sa perception est confiée au romancier. Zola n'invente pas de machines, mais voit en celles qui existent une autre réalité. La machine, banale, s'accorde avec son souci du non-extraordinaire. Mais parce que ses potentialités sont nouvelles et semblent infinies, le discours poétique fait aussi d'elle une chose extraordinaire. Il n'est plus question d'exagérer le propos comme pour dire la puissance de la nature ; il n'est plus question de démontrer une logique implacable comme c'était le cas des lois du déterminisme physiologique ou sociale ; il faut plutôt revisiter de l'intérieur, montrer la face cachée de la vie quotidienne, de ses instruments les plus usuels et rattacher l'anodin aux grandes luttes de l'humanité et à son devenir. Si Zola se fait chantre de l'activité du monde moderne, cela ne va pas sans de substantielles réserves.

Le monstrueux est ainsi central dans la mythologie zolienne, aussi central que les éléments comme le feu ou l'eau à qui il est lié par des images de déluge et d'incendie¹¹⁰². Il est l'expression d'une mécanique – mécanique de son fonctionnement, mécanique de son action sur l'homme – et il explore les rapports ambigus de cette mécanique avec le vivant. Le monstre n'est pas que négatif chez Zola, il est parfois positif, digne d'admiration. On l'a déjà souligné, il faut le redire plus encore au sujet de la machine pour laquelle l'optimisme le dispute à une inquiétude sourde si bien que très souvent l'un tempère l'autre. En elle, la limite entre le bienfait et la menace est ténue, rapide à franchir. Belle et dangereuse, mystérieuse et courante, mortifère et salvatrice, archaïque et moderne à la fois, c'est son statut foncièrement équivoque, autre et semblable, qui la rend monstrueuse. Elle est machine de mort et

¹¹⁰² L'alambic menace d'inonder Paris ; la machinerie du *Bonheur des Dames* lance ses lueurs de forge sur la capitale.

formidable puissance de vie. Comme tous les vecteurs de civilisation en devenir, elle comporte une part d'incertitude : elle permet de rejeter le passé sans assurer d'un avenir certain. Une fois de plus, c'est l'utopie complexe du *Bonheur des dames* et surtout celle de *Travail* qui présente l'homme et la machine réconciliés dans un élan d'amour ou de fraternité sans aucune ombre au tableau.

Pour l'exprimer, la technique de Zola semble évidente : quand elle n'est qu'un appareil ou un bâtiment, la machine signale le progrès ; quand elle s'anime d'une vie autonome, elle devient inquiétante. Il y a alors cohérence du système mythologique zolien fondé sur l'animalisation métaphorique et la prolifération métonymique. Quand elle s'anime, la machine est toujours présentée sous le même jour : elle devient une bête dont les grondements, les trépidations, le souffle sont soulignés, à moins que ce ne soit la position d'un fauve accroupi, tapi au seuil d'un antre, en train de digérer ou au contraire prêt à bondir. Il y a une unité des métaphores qui, si elles sont abondantes, sont choisies dans un nombre restreint de domaines pour dire le monstrueux. Soulignant la cohésion iconique des romans de l'auteur, Kelly Basilio écrit ainsi que « les images suscitées par la lecture de Zola, loin d'être libres et aléatoires, semblent au contraire obéir à une sorte de nécessité qui détermine à la fois leur surgissement et leur agencement, en sorte qu'elles s'organisent en un véritable système »¹¹⁰³. Zola n'y faisant jamais allusion dans ses écrits théoriques, on peut légitimement penser qu'il s'agit là d'un retour inconscient qui constitue une structure profonde de l'œuvre du romancier, plus profonde encore que les thèmes abordés, et rivalise avec ses thèses scientifiques réalistes. Les leitmotifs stylistiques du monstrueux formeront ainsi un des objets esthétiques abordés dans la troisième partie de notre étude.

¹¹⁰³ K. BENOUDIS BASILIO, *Le mécanique et le vivant*, op. cit., p. 15.

CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE

Si le XIX^e siècle apparaît comme une période charnière où la dimension éthique et sociale du monstre se démarque pour de bon de celle physique et l'emporte en termes de force de choc, l'œuvre de Zola s'en fait, de manière flagrante, le reflet. Dans *Les Rougon-Macquart* et toutes les autres œuvres de l'auteur, les monstruosité morales et sociales abondent considérablement et leur illustration est des plus variées. Le monstre y est celui qui bafoue les principes moraux ou bouleverse les fondements de la société. Médicalisé, il est toujours lié au monstre biologique par sa psychologie, ses atavismes, son comportement mécanique ; il y a toujours une part commune entre les deux, mais l'un tend à éclipser l'autre par l'importance de son phénomène.

Le monstre, c'est d'abord celui du personnel zolien. Il apparaît comme un repère déterminant dans la construction identitaire des personnages inventés par l'auteur. Ceux-ci vivent, agissent, réagissent en opposition à un monstre social qu'ils rencontrent ou sur le compte duquel ils nourrissent toutes sortes de fantasmes. Zola a ainsi longuement montré que la société qu'il dépeint est une société qui a besoin de ses monstres pour se construire. Son absence de tolérance, la rigidité de ses classes et du rôle joué par chacun ne font qu'accroître cela. Les monstres sont tour à tour, selon le point de vue de celui qui porte son regard, les sauvages, les pervers, les criminels, les femmes, les révolutionnaires, les despotes, les étrangers ou les hommes d'Église ; on échappe à la monstruosité quand on se construit comme un individu normal en opposition à l'une de ces figures-là. Cette identification se complique bien évidemment lorsque le monstre vit caché en société – ce qui arrive dans la majeure partie des cas. Là se situe la visée du roman naturaliste, de débusquer les vices cachés derrière la bienséance affichée – notamment celle des bourgeois –, de gratter le vernis pour

montrer la réalité. Nul n'y échappe, tout le monde est coupable, au moins une fois, d'une monstruosité plus ou moins grave qu'il dissimule.

L'auteur use aussi du monstre pour se construire, construire sa vie, ses luttes en opposition avec lui. Mais il serait plus juste de dire qu'il use du monstrueux, se concentrant notamment sur l'attaque de positions comme le fanatisme, l'inintelligence, l'iniquité davantage que sur des figures. Non seulement il récuse souvent les monstres trop hâtifs de la société, mais il démonte aussi le mécanisme qui les a créés et ce faisant élabore ses propres monstruosité qui le révoltent. Il met en avant son honnêteté intellectuelle qui le distingue du conformisme des autres. C'est le Zola polémiste qui combat et propose des solutions. Le rôle de l'écrivain se précise : non content de révéler les monstruosité cachées, il entre directement en lutte contre elles et dénonce des procédés qui relèvent à vrai dire de modèles rivaux de ceux de l'écriture naturaliste : la rumeur et son colportage de bêtise, la tradition et son concentré d'obscurantisme, la presse et son ramassis d'informations non vérifiées. Le monstrueux est plus que jamais l'antonyme des évangiles de l'auteur.

À ce Zola combatif s'ajoute un autre plus poétique, plus intime, qui sous son système de métaphores récurrentes propose ses obsessions, ses craintes, ses entités personnelles qui peuvent néanmoins être partagées de son lecteur. Là est le traitement le plus célèbre du monstre en régime zolien. C'est le monstrueux du progrès, de la technique, de la civilisation qui connaissent leur envers à travers des images de dévoration, d'incendie ou de déluge. Le monstrueux franchit là un pas de plus : il n'est plus un processus que l'auteur suit du début à la fin, mais une vision qui surgit brutalement, s'impose à l'esprit et laisse hésiter entre une réalité vague et le rêve.

Le monstrueux accompagne l'évolution d'une société, il peut être fondateur, servir à l'amender ou la réformer, signifier une catastrophe par sa déchéance morale ou le présage qu'il représente. Dans tous les cas, il est utile, même nécessaire dans l'œuvre du romancier, parce que dans son tableau de la société, il pointe ce qui participe des fondements, moraux ou techniques, de la civilisation. Tout changement, même quand il s'agit de progrès ou de découverte de l'autre, fait peur, réveille des craintes qu'on croyait disparues depuis longtemps, et c'est là que surgit le monstrueux. Le fait est valable pour la machine technologique comme pour la machine sociale où tout ce qui est nouveau est différent. L'autre fait peur. La fraternité, l'amour semblent utopiquement la solution au problème ; de manière plus réaliste, la tolérance et surtout la réflexion assument le même rôle. À ceci près qu'on ne tue plus le monstre, on le transforme dans une sorte de métaphore à rebours.

TROISIÈME PARTIE

L'ART ET LE MONSTRE

—

**GRANDEURS ET PARADOXES
DE L'ESTHÉTIQUE DU MONSTRUEUX**

Le monstre allégorique, dernier point abordé dans notre étude des monstres sociaux, a prouvé l'importance des visions poétiques suggérées par l'auteur. Celui-ci insufflait à ses monstres-machines une vie propre, mettant ainsi à jour les signes d'une réalité insoupçonnée qu'il trouvait cachés dans le monde quotidien et prouvant par là-même le versant esthétique du phénomène monstrueux. On l'a compris et on l'a déjà dit : les Halles, la forge, la locomotive, la guillotine même ne seraient pas les monstres qu'ils sont, des monstres si efficaces, si puissants, sans une dimension visuelle, auditive ou olfactive importante. Avant même leur fonctionnement ou leur action, leur monstruosité réside dans la manière dont on les appréhende et dans l'impression sensible qu'ils procurent à la découverte. Le monstre ne saurait être qu'un cas médical ou un phénomène social ; il est aussi un objet sur lequel s'exerce notre sensibilité au sens philosophique du terme.

L'esthétique renvoie étymologiquement à la perception des sens et, par extension, à la dualité du beau et du laid dans la nature. Aussi est-il logique de voir le monstre entrer dans son domaine. Ce depuis toujours. Le monstrueux, sans être une catégorie esthétique à proprement parler, rejoint le laid en ce que ce dernier désigne ce qui provoque la répulsion, tout du moins le sentiment d'une inquiétante étrangeté par son caractère déplaisant, grotesque ou dégradé. Chez Zola, ce qui est vrai pour la machine est vrai pour presque tous les types de monstres ou de faits monstrueux. Une femme au physique agréable mais à la voix particulièrement fausse comme Nana, un visage à la vue animale et au toucher repoussant comme celui d'Élise Rouquet, un paysage désertique à l'œil et troublé à l'oreille par le seul son des rapaces telles les gorges de Provence portent en eux une dimension esthétique évidente. Les détails fournis et les figures de style qui servent à leur description le soulignent

en alliant l'expression des sens à celle de l'émotion provoquée chez les personnages en statut de spectateurs.

La remarque est encore plus vraie quand l'esthétique, délaissant la nature, s'applique à l'art : le monstrueux fascine l'artiste qui prétend, par son œuvre, à son tour fasciner son public. Il apparaît comme un objet que le créateur se plaît à représenter, à avoir devant lui, qui satisfait ses sens, même s'il les heurte, et qu'il veut soumettre à autrui. La laideur n'est jamais négative pour qui la crée. Longtemps expulsé de l'art ou réduit à ses marges en tant que repoussoir, ornement ou horizon lointain, le monstrueux a été revalorisé à l'époque moderne qui l'a replacé au centre de ses considérations¹¹⁰⁴. L'art intègre de plus en plus la nature et avec elle le monstrueux dont il va modifier peu à peu la perception. À tel point que la laideur ne concerne plus seulement l'aspect revêtu par les monstres, mais qu'elle contamine aussi de manière plus globale la forme même de l'art. En pleine bataille romantique, la « Préface de *Cromwell* », par sa redécouverte du grotesque, apparaît en ce sens comme un texte décisif¹¹⁰⁵. Des années auparavant, Diderot aussi avait réfléchi à la place du monstre dans l'art. Si le naturalisme zolien, lui, s'accompagne d'une réflexion permanente sur le monde artistique classé comme monde à part, avec son lot de génies et de névroses, le monstre le rejoint sur ce terrain. L'art et le monstrueux coïncident aisément parce qu'ils sont deux choses difficilement ordinaires. Aussi voit-on, dans les textes de Zola, un artiste étudier le monstrueux, s'en soucier, allant même jusqu'à le provoquer pour explorer les potentialités de son art.

Cet artiste, c'est Claude Lantier. À la mort de son fils, Claude peint le petit cadavre glauque étendu sur le lit. On a déjà souligné l'aspect difforme de la tête de l'enfant ; ajoutons qu'il est à ce moment-là rendu plus monstrueux encore par la mort qui vient de le frapper et par l'état indécis – fraîchement mort, vivant il y a peu – dans lequel elle le laisse et dans lequel le met son père en le peignant – être vivant ou chose – car le monstre cesse d'être un être biologique pour ne devenir qu'un modèle esthétique :

« bientôt il n'y eut plus là son fils glacé, il n'y eut qu'un modèle, un sujet dont l'étrange intérêt le passionna. Ce dessin exagéré de la tête, ce ton de cire des chairs, ces yeux pareils à des trous sur le vide, tout l'excitait, le chauffait d'une flamme. Il se reculait, se complaisait, souriait vaguement à son œuvre » (*Œ*, p. 193).

¹¹⁰⁴ Cela ne signifie bien évidemment pas que l'acception traditionnelle du monstre artistique disparaît. Les nombreux exemples que nous proposerons d'œuvres qualifiées de monstrueuses par la critique le prouvent assez.

¹¹⁰⁵ Zola s'en est fait le critique sévère dans *Nos Auteurs dramatiques*, O. C., X, p. 264-271.

Le monstrueux, s'il continue d'être étrange, obtient ici le statut de sujet d'art, confirmant ainsi sa place à part. C'est l'art qui rend plus monstrueux le jeune défunt en le réifiant et c'est l'artiste qui lui vole le peu de chaleur qu'il lui reste et qu'il jette dans son enthousiasme enflammé à peindre. La figure du monstre apparaît comme un véritable stimulateur de création. Le travail est même réussi : « c'était un des bons morceaux de jadis, un chef-d'œuvre de clarté et de puissance, avec une immense tristesse en plus » (*Id.*), et le résultat fait ressortir toute la monstruosité :

« la petite toile, trop rude, éclatait féroce, dans une grimace douloureuse de monstre. Ah ! l'*Enfant mort*, le misérable petit cadavre, qui n'était plus, à cette distance, qu'une confusion de chairs, la carcasse échouée de quelque bête informe ! Était-ce un crâne, était-ce un ventre, cette tête phénoménale, enflée et blanchie ? et ces pauvres mains tordues sur les linges, comme des pattes rétractées d'oiseau tué par le froid ! et le lit lui-même, cette pâleur des draps, sous la pâleur des membres, tout ce blanc si triste, un évanouissement du ton, la fin dernière ! Puis, on distinguait les yeux clairs et fixes, on reconnaissait une tête d'enfant, le cas de quelque maladie de la cervelle, d'une profonde et affreuse pitié » (*Ibid.*, p. 211).

La toile peut trouver son succès si bien que le peintre l'exposera au Salon comme n'importe quel autre tableau.

L'artiste va même plus loin dans son attrait pour le monstrueux. Non content de celui qu'il rencontre par hasard comme une source d'inspiration, il le compose, comme les Halles ou la locomotive résultaient déjà d'un assemblage savant. C'est l'aspect de son travail qui équivaut à celui de l'artisan. Souvent résultat hybride de différentes pièces ou de déformations imaginaires, le monstre n'est pas créé sans réflexion ; sa vision au contraire, décidément laide ou surprenamment belle, doit faire sens en faisant naître une émotion maximale. Pour cela, le monstrueux s'arrange. Si Claude ne touchait pas au cadavre mais le dessinait tel quel, d'autres sont mis en avant, agencés, accentués par l'artiste pour en tirer les meilleurs effets. La mise en scène du disgracieux Vulcain dans *La Blonde Vénus* est recherchée pour nourrir un contraste esthétique évident avec Vénus à venir (*N*, p. 26) ; Lazare, écrivant sa partition, ambitionne des effets terribles et grandioses (*JV*, p. 42-44) ; l'homme qui a composé la gravure de la tentation de saint Antoine dans *Madeleine Féral* a soigneusement disposé ses personnages pour faire ressortir un vice dans chaque démon qui se présente au saint (*MF*, p. 275). Dans ces cas-là, le monstrueux signe l'œuvre belle, à tout le moins l'œuvre réussie. On verra qu'il en va autrement quand cette composition est mal maîtrisée : c'est alors que l'œuvre devient véritablement monstrueuse et attaquant. Pire, l'artiste peut être pris à son propre piège et

rattrapé par son art. Dans *Thérèse Raquin*, Laurent, habitué à peindre des toiles sans goût, est ainsi hanté par le monstre qu'il a arrangé, mais dans la vie réelle, en causant la noyade de Camille. Ses toiles « boueuses, mal bâties, grimaçantes » étaient monstrueuses par le manque de talent de l'artiste qui « voyait gauchement et salement la nature » (*TR*, p. 47) ; elles le deviennent à présent par leur sujet même qui revient inlassablement, involontairement et chasse tous les autres.

Enfin, l'artiste transforme. Conformément à tout ce qu'on a dit jusqu'à présent, il fait du monstre un être sublime et de l'homme honnête un monstre. Il fait du personnage pauvre une créature profonde. Il donne une âme au difforme physique et en fait un être beau ; il donne un cœur à la femme sans morale et en fait une mère vertueuse à l'interprétation littéraire féconde. À l'inverse, il ôte ses qualités à l'individu respectable et le présente comme le plus tourmenté et le plus complexe des personnages. Seul l'art est capable de passer ainsi d'un extrême à un autre, de visiter toute l'amplitude interprétative que contient le mot monstre dans un seul et même être. Par lui, la laideur est spiritualisée et accède à la haute sphère de la beauté. C'est le propos même de la préface de *Lucrece Borgia* par Victor Hugo postulant que c'est uniquement ainsi, dans ces contrastes et dans ces drames que l'art concentre en un personnage, que le monstre intéressera¹¹⁰⁶. C'est ce retournement de la matière laide et aride en une matière belle ou riche de sens qu'il nous faut expliquer chez Zola. Il pose des questions essentielles comme celle du plaisir de l'artiste à procéder ainsi, du trouble ou du plaisir malaisé du lecteur à le suivre, du bouleversement de la lisibilité textuelle.

L'attrait de l'artiste pour le monstre ne se dément donc pas chez le personnel littéraire. Pourtant nous en parlerons peu car cette curiosité, cette fascination de l'écrivain, du peintre, du compositeur pour les sujets monstrueux reprend à bien y réfléchir des remarques qui ont été faites en ce sens tout au long de notre étude : ce sont des jeux de miroir, d'identité, de métamorphoses, de dissimulation, de mystère, de lumière ou de couleurs qui font naître une impression de bizarre, un sentiment de gêne, d'effroi, de pitié, une attitude d'indiscrétion comme chez tout un chacun à la seule différence que l'artiste le sublime en en faisant une œuvre d'art. L'artiste ressent le même attrait pour le monstrueux qu'un savant, qu'un moraliste ou que n'importe quel scrutateur de la vie sociale. Dans la vie quotidienne qui manque toujours peu ou prou de le rattraper – les dérives du petit groupe de *L'Œuvre* le

¹¹⁰⁶ V. HUGO, « Préface de *Lucrece Borgia* », *Théâtre complet*, II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, p. 288. La pièce de Hugo est intéressante en ce qu'elle reprend, à travers le personnage éponyme, les principales thématiques du monstre et du monstrueux déjà énoncées : celles du masque, de l'identification du monstre, de la duplicité maternité/assassinat, beauté/laideur, vérité/mensonge, idéalisme/réalité, sublime/grotesque, etc. On retrouve là les contrastes dont parle Hugo dans sa préface ; une comparaison détaillée de *Lucrece* pourrait être faite avec des héroïnes zolienne.

montrent assez –, il est aussi un homme comme les autres et son attitude face au monstre rejoint celle de ses semblables.

Cependant, il ne s'agit pas d'oublier que l'artiste fait aussi partie d'un monde à part. En ce sens, il se distingue de ses contemporains quand il exerce son art, quand il crée. C'est à ce moment-là que se modifient sa perception et son usage du monstrueux par rapport à ses semblables. À l'étude d'une monstruosité thématique, nous préférons donc celle d'une monstruosité formelle qui concerne l'artiste spécifiquement. Car l'esthétique du monstre a d'autres implications possibles, non plus intra- mais extradiégétiques¹¹⁰⁷. Dès notre introduction générale, nous avons vu, parmi les différentes définitions proposées par Larousse, que le monstre pouvait revêtir une dimension esthétique variée. Le monstre, c'était l'ouvrage fait en-dehors de toutes les règles, c'était l'objet d'épouvante que l'imagination d'un homme conçoit, c'était aussi l'injure lancée par plaisanterie ou exagération à l'encontre d'un artiste qu'on réproche. Chaque fois le monstrueux implique un désordre dans la création et la réception de l'œuvre d'art. C'est dans cette direction qu'il nous faudra désormais orienter notre propos ; on ne se cantonnera plus à dire l'aspect esthétique apparent du monstre, mais on étudiera le travail en profondeur qui en est à l'origine.

Le monstre artistique pose la question de la création de l'artiste, comme le monstre naturel pose celle de la démiurgie de Dieu, à tel point que la virulence des réactions rejaillit sur le créateur lui-même. Le syllogisme est simple : l'œuvre d'art parle de choses monstrueuses ; donc elle est elle-même une création monstrueuse ; donc son créateur est à son tour monstrueux¹¹⁰⁸. C'est ce statut de la création artistique que le monstre finit par interroger. Il est vrai que le monstrueux, si l'artiste se l'approprie, apparaît bien souvent fondateur d'une esthétique personnelle, intime ; il en est même parfois le facteur déclenchant, la source, en ce sens qu'il n'est plus seulement symptomatique de choix artistiques, mais qu'il les décide par l'attrait initial qu'il exerce sur l'artiste. Notre interrogation sera donc celle-ci : est-ce forcer l'œuvre de Zola que de penser le monstrueux à l'origine de son esthétique ? S'il s'avère être légitime de le croire, quels en sont les procédés caractéristiques ? Pour jouer sur les mots, comment Zola passe-t-il d'une esthétique du monstrueux où l'auteur n'hésite pas à traiter de la laideur, à une esthétique monstrueuse où de cette laideur dépendent tous les autres sujets abordés ?

¹¹⁰⁷ On n'ignorera pas cependant les effets d'échos de l'un à l'autre – Zola réfléchissant sur l'art par le biais de ses personnages notamment dans *L'Œuvre* –, de même qu'on n'ignorera pas les échos entre la littérature et les autres arts.

¹¹⁰⁸ C'est dès le romantisme qu'on est passé de la question des modalités de la création d'une belle horreur à celle de la monstruosité disproportionnée de l'artiste.

Nous nous proposons dans cette dernière partie de placer le monstrueux au fondement même de l'esthétique zolienne et nous nous forcerons à voir en lui non seulement l'expression du vil, de l'abject mais aussi du beau. Dans les deux cas, le monstrueux apparaît comme un modèle extrême capable d'englober beaucoup ; il transcende le beau, il transcende le laid ; l'amplitude des émotions qu'il suscite est très large ; il rejoint le sublime qui réunit les contraires et oscille entre terreur et admiration. Parce qu'il permet de tout dire, on l'a déjà dit, il permet aussi de susciter des émotions esthétiques aussi intenses que variées. Il bouscule les limites¹¹⁰⁹. Il exprime l'inexprimable. Il est l'exhaustivité voulue du romancier.

Le monstrueux semble une notion nécessaire pour aborder l'œuvre de Zola. À qui le lit attentivement, il n'apparaît pas par coups d'éclat sporadiques, mais constamment. Outre les sujets qu'il fournit, il fait partie de son écriture, de sa manière de travailler, de concevoir l'œuvre d'art et de la critique qu'on lui a réservée tout au long de sa carrière. Il est une notion que Zola a sans cesse, plus ou moins consciemment, à l'esprit pour parler de son œuvre ou de celle des autres. Loin d'être un cas esthétique isolé il devient un modèle, une motivation qui guide toute la création artistique dont il semble être à l'origine dans chacun de ses moments décisifs. Pour oser un néologisme – monstrueux ! – l'écriture zolienne est tératofère de A à Z, de la conception à la réception, et c'est cela que nous voulons ici mettre en lumière.

Pour ce faire, nous nous intéresserons d'abord au statut de l'œuvre d'art, considérée comme une création foncièrement à part aux yeux de l'écrivain qui mêle à ses réflexions générales des aveux autobiographiques¹¹¹⁰. Le travail de l'artiste, évoluant avec une autonomie effrayante, est potentiellement un monstre positif ou négatif, capable du résultat le plus époustouflant comme du plus décevant mais se comportant toujours avec des instincts vorateurs. Puis, nous étudierons spécifiquement le système monstrueux que représentent les romans de Zola dans la technique de leur style, leur mécanique d'invention et d'écriture, et nous verrons que dans un cas comme dans l'autre, l'œuvre d'art retrouve des attributs, des principes de fonctionnement qui étaient ceux des grands monstres-machines. Un tableau, un roman sont-ils pour l'artiste ou son public l'équivalent d'une forge engloutissante, d'un alambic poussant à la folie ? Là sera notre fil conducteur jusqu'à une dernière considération portant sur la vision de l'écrivain comme d'un monstre : de même que le génial Mouret, au tempérament si artiste, était présenté comme le maître monstrueux de sa machine, de même Zola est tenu pour un être des plus répugnants par une partie de la critique et des caricaturistes de l'époque.

¹¹⁰⁹ On comprend pourquoi il est le concept-instrument des nouvelles écoles pour imposer chaque fois leurs conceptions les plus révolutionnaires et, inversement, pourquoi il sert de grief à de ceux qui refusent d'adopter ces nouvelles positions.

¹¹¹⁰ « Sandoz n'est là que pour donner mes idées sur l'art. – Mon caractère, mes idées. » É. ZOLA, *Dossier préparatoire de L'Œuvre*, *op. cit.*, f°226r.

Il faudra voir la portée de ces attaques monstrueuses, mais aussi comprendre la paradoxale justesse de la lecture dont elles découlent.

CHAPITRE I

NATURE DE L'ART

L'ŒUVRE MONSTRE OU LES ÉTATS CONTRASTÉS DE LA CRÉATION ARTISTIQUE

Les conceptions de Zola sur l'œuvre d'art – celle en général ou la sienne en particulier – apparaissent dans maints de ses écrits ; l'auteur s'y exprime directement en son nom ou délègue sa voix à un porte-parole lui-même créateur ou faisant partie d'un public. Or, parmi ces écrits, il est des cas notables et clairement définis où le monstrueux apparaît comme un outil de lecture. *L'Œuvre*, bien sûr, semble à ce propos un titre inévitable. Si le roman s'intitule ainsi, c'est certes que la toile impossible de Lantier noue le drame, qu'elle est centrale à l'action ; mais c'est aussi sans doute parce que le roman révèle les conceptions de l'auteur quant à une œuvre d'art, et cette œuvre d'art devient précisément monstrueuse. Indépendamment, d'autres textes comme *Rome* ou « Madame Sourdis » offrent des éléments d'interprétation intéressants allant en ce sens. Ces fictions sont complémentaires d'ouvrages de définition théorique tels que *Le Roman expérimental*, *Le Naturalisme au théâtre*, d'ouvrages polémiques comme *Mon Salon*, *Marbres et plâtres*, *Nos Auteurs dramatiques* ou encore d'échanges que l'auteur a entretenus avec des confrères, des éditeurs, des traducteurs sur la question et d'où ressortent régulièrement des considérations sur un art monstre.

De fait, Zola aborde la création artistique à l'aune du monstrueux qui lui sert de jauge dans le processus ou le rendu d'une œuvre d'art. Le monstrueux rend à vrai dire sa vision très personnelle, s'il en était besoin. En art, et ce de manière conventionnelle, il est le plus souvent tenu pour un synonyme de laideur excessive : la laideur monstrueuse d'une œuvre réside dans

son « manque de », sa « privation de » ; elle est la preuve que l'œuvre est ratée ou imparfaite ; elle ne laisse que des traces de déception ou de regret chez celui qui a tenté de l'apprécier. Un parallèle s'établit avec les déviations d'un corps biologique, le créateur s'apparentant à un dieu démiurgique. Comme lui, l'œuvre monstrueuse est mal équilibrée et fait défaut ; elle mélange brutalement des styles, des genres, elle ne respecte pas des proportions ; dans tous les cas elle ne répond pas à certaines règles. Bref, elle est monstrueuse. Cette remarque est classique et valable pour Zola qui partage évidemment ces considérations. Elle fera l'objet de la première partie de ce chapitre.

Mais il nous appartient aussi de voir qu'il en va parfois tout autrement chez lui pour qui le monstrueux n'est pas toujours synonyme de laid. Bien au contraire, le concept apporte quelque chose de plus, éclaire d'une lumière originale et intime le statut de l'œuvre d'art. Le monstrueux peut alors fonder une esthétique ; il a en ce sens un usage foncièrement positif qu'il nous revient d'étudier. Car en ce cas-là, le monstrueux n'est pas signe d'échec ou de privation, mais, maîtrisé par l'artiste, il s'apparente au contraire à une force surpuissante dont on trouve une excellente application esthétique.

Plus précisément, en accord avec une vision de l'existence où la nature vivante ne cesse de se concilier au fait mécanique, l'art s'apparente à l'un de ces monstres-machines qu'on a déjà largement étudiés dans le champ social. Initiations dès à présent le rapprochement entre les deux que l'on détaillera en deuxième temps de ce chapitre. L'œuvre d'art, elle aussi, se comporte comme une machine exigeante et implacable par son aspect mécanique qui le dispute à sa spontanéité créative : l'un a pour lui l'astreinte au travail, la technique, la rigueur, l'autre l'originalité et la force. Elle aussi finit par vivre d'une vie autonome, du vivant même de l'artiste, et plus encore après sa mort où elle est tout ce qu'il reste de lui. Elle révolutionne pareillement le monde, à ceci près qu'elle n'est pas un objet du quotidien dont on use matériellement. À ce titre, elle ne connaît pas la métaphore du banal vers le fantastique, ni ne gagne un statut de chose extraordinaire ; d'emblée mise à part, elle l'a acquis dès l'origine.

Pourquoi peut-on dire que l'œuvre d'art entre dans ce modèle d'interprétation du monde ? Comment Zola a-t-il dépassé la conception classique du corps de l'œuvre monstrueux ? Peut-on établir une stricte équivalence entre la forge, l'alambic, la locomotive et la chose artistique créée ? Qu'en est-il alors du monde artistique à part ? Quelles en sont les répercussions sur l'artiste isolé, affaibli, poussé à la névrose et parfois même à la mort ?

Il s'agira pour s'en rendre compte de partir de conceptions classiques de la monstruosité d'une œuvre d'art pour aller vers celles élargies de l'art propres à Zola. L'œuvre comme résultat de la création devient monstrueuse quand elle est ratée, disproportionnée ou

inachevée, quand, rigide ou souple, elle supporte difficilement les modifications qu'on veut lui apporter, sous peine d'être dénaturée. Mais, dans une vision autrement plus tragique et s'inscrivant dans la mythologie zolienne en particulier, l'art, cette fois-ci perçu comme moment de la création, apparaît aussi comme un monstre voleur de vie qui légitime les sacrifices qu'il impose en assurant le succès, la gloire, l'immortalité à l'artiste.

A) Fragmentation, amputation, inachèvement : le corps monstrueux de l'œuvre et les limites de la création.

L'œuvre d'art résulte dans sa concrétisation d'un processus à la fois intellectuel et matériel. Intellectuelle, elle exprime une spiritualisation du réel ; matérielle, elle suit un cheminement allant de l'ébauche à l'œuvre présentée au public, voire adaptée à d'autres genres. Or, cet aspect matériel, qui incarne l'art, autorise un parallèle avec le corps. Zola ne dit pas autre chose dès le premier feuillet du dossier préparatoire de *L'Œuvre* quand il oppose, parmi les grands axes d'écriture de son roman, « l'enfantement de l'œuvre contre l'enfantement de la vraie chair »¹¹¹¹. De fait, le processus artistique s'apparente à celui d'une naissance : après tout, les lois de l'hérédité, de la conception, de la gestation, de la mise au monde et de l'évolution d'un être vivant ont des résonances similaires dans les productions de l'esprit. On les traduira en termes d'influence, d'idée, de réflexion, de brouillon, d'écriture, d'adaptation ou de réception, mais le processus reste foncièrement comparable.

Aussi, quand il est bouleversé ou contrarié, ce processus conduit à un résultat contrefait comme il conduit à un résultat physiologique difforme. Est-ce un hasard si Montaigne en son temps – Montaigne, lecture favorite du jeune Zola – qualifiait ses propres *Essais* à la composition tourmentée comme un « corps monstrueux, rappendez de divers membres, sans certaine figure, n'ayant ordre, suite ny proportion que fortuite »¹¹¹² ? On retrouvera ainsi des points déjà traités du monstre en première partie de notre étude ; il s'agira de les appliquer au monde artistique tout en en percevant les éventuelles spécificités.

¹¹¹¹ É. ZOLA, *Dossier préparatoire de L'Œuvre*, *op. cit.*, f°1. La génétique du roman, notamment les nombreux titres envisagés, comme le dernier mot de « travail », confirment un constant croisement de l'obstétrique et de l'art.

¹¹¹² M. DE MONTAIGNE, *Essais*, *op. cit.*, p. 181.

1) *L'œuvre inachevée, l'œuvre inachevable.*

Lorsqu'une œuvre est inachevée, elle tend à être considérée comme monstrueuse, à l'instar d'un enfant dont la création demeure inaccomplie. Or, il y a deux manières d'entendre cet inachèvement : osons la métaphore et disons qu'il peut être embryonnaire, c'est-à-dire prendre place au début de la création, dans la formation de l'œuvre, en pouvant être corrigé par la suite, ou qu'il peut être gestationnel, c'est-à-dire résulter d'un non-aboutissement que l'artiste, dans ses tentatives d'accouchement, ne parvient à dépasser.

Embryonnaire est l'exemple du brouillon. Zola semble en avoir eu une conception particulière. En 1889, alors qu'il travaillait à *La Bête humaine*, il est revenu pour le journal *L'Événement* sur sa méthode d'écriture :

« vous savez comment je procède. J'ai tout d'abord l'idée du monde dans lequel mon roman doit se passer ; je cherche et je trouve ensuite une intrigue quelconque qui m'est presque toujours fournie par le monde où je veux placer mon drame. Quand j'ai composé la maquette, le "monstre", je me préoccupe des documents ; je les recherche avec soin, et il arrive souvent que ces documents modifient complètement l'idée générale du roman. Mon ouvrage n'est "arrêté" que lorsque je possède tous mes documents, et que j'ai trouvé l'effet réflexe du sujet sur les documents et des documents sur le sujet. Pour le livre dont j'ai l'idée aujourd'hui et dont pas une ligne n'est écrite, je rassemble mes documents ; c'est vous dire que l'échafaudage du "monstre" peut subir encore bien des modifications »¹¹¹³.

Le monstre apparaît comme l'ébauche la plus mal dégrossie de l'œuvre finale, son état premier, sa matière à l'état brute. Il renvoie à tous les monstres – mythiques ou avérés – dont le développement s'est interrompu. Cette interruption n'est ici pas définitive, mais s'inscrit dans le processus normal de la création. Le monstre est un état inachevé de l'œuvre qui ne demande qu'à être perfectionné grâce aux documents que l'auteur va compulsier.

À cela il faut ajouter que le « monstre » dont il est question dans cette interview appartient au lexique de la presse. Face au journaliste Eugène Clisson, Zola reprend le vocabulaire d'un secteur qu'il connaît bien pour y avoir fait ses armes. Le « monstre », appelé aussi « crayonné », désigne la maquette à réaliser – le mot est d'ailleurs employé dans la même citation. La question qu'il est légitime de se poser est donc de savoir si pour Zola ce terme de « monstre » revêt une résonance particulière. Trois possibilités se font jour : 1) ou bien il n'en a pas et Zola l'emploie uniquement par souci de clarté envers Eugène Clisson en

¹¹¹³ É. ZOLA, « Un nouveau livre d'Émile Zola », [entretien avec Eugène Clisson], *O. C.*, XIV, p. 571-572.

établissant un parallèle entre le métier de journaliste et l'activité de romancier ; 2) ou bien il en a une dans le contexte seul de *La Bête humaine*. Le roman, en effet, se veut l'équivalent d'un fait divers de la presse (« l'affaire Fenayrou compliquée de l'affaire Barrême »¹¹¹⁴). Les documents qui servent à perfectionner le monstre formel, la maquette, sont paradoxalement ceux relatant de faits divers moralement monstrueux ; 3) ou bien il appartient à une conception plus générale – dont d'autres exemples aussi techniques font, il est vrai défaut – où le monstre apparaît comme une notion relative à la conception même de l'œuvre d'art, traduisant ainsi une vision tératologique originale de celle-ci. Nous inclinons, pour notre part, en ce dernier sens. Il faut sans doute voir là une coïncidence : il se trouve qu'il existe dans la presse un terme correspondant à la vision qu'a Zola d'une œuvre à peine entamée. Mais ce hasard ne doit pas faire oublier que l'auteur des *Rougon-Macquart* perçoit véritablement la chose artistique comme un magma informe qu'il lui faut façonner, affiner et adapter avec toute sa méthode à son projet.

On retrouve des considérations semblables à l'autre extrémité du processus de création, quand l'œuvre n'est plus à peine entamée mais en passe d'être terminée. Une sorte de fatalité plane au-dessus d'elle : pourtant aboutie, elle est nécessairement imparfaite car elle naît du fossé qui sépare l'œuvre idéale, rêvée, de celle réellement composée : « même après la vôtre [celle de Bongrand], notre génération est trop encrassée de lyrisme pour laisser des œuvres saines », regrette Sandoz (*Œ*, p. 254). Le monstrueux continue de résider dans un écart déceptif, et cet écart est d'autant plus douloureux qu'il ne touche plus le simple spectateur, mais exprime les limites du créateur incapable de concrétiser parfaitement sa volonté. Les copies de Christine sont forcément monstrueuses parce qu'elles ne seront jamais la vie réelle : « est-ce que ces copies me valent ? Elles sont affreuses, elles sont raides et froides comme des cadavres » (*Ibid.*, p. 247). Cette fois, c'est aussi Zola qui en son nom s'exprime :

« et, maintenant, vous voulez savoir si je suis content. Ne vous ai-je pas déjà dit que je n'étais jamais content d'un livre pendant que je l'écrivais ? Je veux tout mettre, je suis toujours désespéré du champ limité de la réalisation. L'enfantement d'un livre est pour moi une abominable torture, parce qu'il ne saurait contenter mon besoin impérieux d'universalité et de totalité »¹¹¹⁵

Le déchirement est à ce point qu'il vaut presque mieux mourir que de lutter désespérément contre ses propres rêves. « Autant partir que de s'acharner comme nous à faire

¹¹¹⁴ É. ZOLA, *Dossier préparatoire de La Bête humaine, op. cit.*, f°348r.

¹¹¹⁵ É. ZOLA, « Lettre du 26 janvier 1892 à Jacques van Santen Kolff », *Correspondance, O. C.*, XV, p. 705-706.

des enfants infirmes, auxquels il manque toujours des morceaux, les jambes ou la tête, et qui ne vivent pas », dit Bongrand à Sandoz lors des funérailles de Claude. Ce à quoi l'écrivain répond : « Oui, il faut vraiment manquer de fierté, se résigner à l'à-peu-près et tricher avec la vie... Moi qui pousse mes bouquins jusqu'au bout, je me méprise de les sentir incomplets et mensongers, malgré mon effort. » (*Œ*, p. 257). Le jugement est sévère. Le travail, ses peines et ses rigueurs n'empêchent pas ce constat de semi-échec et accroissent en quelque sorte la monstruosité d'une œuvre matériellement achevée mais jamais tout à fait accomplie pour de bon. À moins que ce ne soit au prix du plus vil mensonge, de la plus vile tricherie envers soi-même.

À cette situation, deux solutions envisageables. On les a déjà entrevues, il s'agit de les reformuler. La première est celle de Claude qui, ne pouvant réaliser l'œuvre absolue, finit par se donner la mort. Il a déjà manqué de se suicider, tenté de se jeter dans la Seine, à cause de ce tableau qu'il n'arrive pas à terminer (*Ibid.*, p. 241-242) et confesse que c'est justement cette toile inachevée qui l'en a empêché : « c'est vrai, j'ai eu la pensée affreuse... Je l'aurais fait, et j'ai résisté en songeant à ce tableau inachevé » (*Ibid.*, p. 248). Pourtant, Claude se méprend : l'appel de l'œuvre à terminer n'a fait que reculer l'issue fatale comme on met un plaisir sadique à ralentir la catastrophe à venir. Quand il prend enfin conscience de l'impossibilité de perfectionner son tableau, et ce malgré tous ses efforts, il se tue. C'est là une explication possible de son geste. Car du regret réparable de l'œuvre incomplète, il est passé à la certitude insurmontable de l'œuvre ratée. Dès lors, il n'y a plus d'échappatoire : « Claude s'était pendu à la grande échelle, en face de son œuvre manquée » (*Œ*, p. 250) ; le dernier adjectif souligne bien le caractère irréversible de l'échec du peintre. Sa fin tragique n'est d'ailleurs pas perçue comme une lâcheté mais comme une solution noble et cohérente. Le démiurge qui ne peut mener à bout sa création ne mérite plus le nom de démiurge et est voué à disparaître. Tel est l'ordre des choses : « au moins, en voilà un qui a été logique et brave, continua Sandoz. Il a avoué son impuissance et il s'est tué » (*Ibid.*, p. 257).

La seconde solution à cette aporie est celle de Sandoz-Zola qui allie résignation et oubli de l'œuvre écrite pour se tourner vers celle à écrire. Déjouant le piège de la création infinie, c'est la solution de l'à-peu-près, du faute de mieux. « Allons travailler » (*Id.*), voilà sa conclusion. Il s'agit en effet de tourner la page du texte rédigé et de se remettre au travail pour en composer un autre. Car à trop vouloir atteindre son idéal, on gâte tout et la figure du monstre resurgit. C'est l'erreur de Claude à qui Christine lâche brutalement : « regarde-la donc, ta femme là-haut ! vois donc quel monstre tu viens d'en faire, dans ta folie ! Est-ce qu'on est bâti comme ça ? est-ce qu'on a des cuisses en or et des fleurs sur le ventre » (*Ibid.*,

p. 247). Mieux eût valu que le peintre se satisfît du premier résultat auquel il était parvenu... Mais la résignation sous-entend une vigueur et une rigueur intellectuelles où l'on se force à faire abstractions des difficultés rencontrées et des résultats décevants – ce que Claude ne possède pas. Sandoz, au contraire, procède ainsi, Zola aussi comme en témoigne sa correspondance où, pour chaque œuvre dont il a inscrit le mot « fin », il affirme qu'elle appartient dorénavant au public, à la critique et qu'elle ne le concerne plus. Ainsi à propos de *L'Assommoir* écrit-il : « certes, mes œuvres appartiennent aux critiques » ; à propos de *Nana* : « quel soupir de soulagement ! Jamais une œuvre ne m'a tant bousculé. Maintenant le roman vaut ce qu'il vaut, il cesse d'exister pour moi »¹¹¹⁶. Le refus de s'en occuper davantage s'assimile à un oubli – oubli quasi volontaire qui s'accorde presque avec les défaillances naturelles de la mémoire de l'écrivain : « j'oublie très bien mes œuvres, écrit-il à propos d'*Une page d'amour*, que je ne rouvre jamais »¹¹¹⁷. La meilleure méthode pour faciliter cet oubli reste de se jeter de nouveau dans le travail. La fréquence de la production apparaît comme le meilleur rempart contre la monstruosité de l'œuvre nécessairement infirme. Le but du nouveau roman sera précisément de parachever à son tour la série en construction : l'œuvre suivante solidifie toujours l'échafaudage entrepris sur l'œuvre précédente. C'est une fuite en avant, mais une fuite salvatrice puisqu'elle lui permet de créer de nouveau.

2) Hybridité et disproportion de l'œuvre ratée.

L'œuvre d'art apparaît aussi monstrueuse quand son agencement, son organisation pose problème. Ce qu'on retrouvera plus tard pour le style, il faut l'étudier à présent dans la composition de l'œuvre. L'hybridité exprime sa bâtardise, la disproportion son manque d'harmonie.

L'hybridité de l'œuvre d'art apparaît dans deux récits : « Madame Sourdis » et *L'Œuvre*, séparés de quelques années d'intervalle. Dans le premier, rappelons qu'un peintre à succès mais débauché, Ferdinand Sourdis, se fait aider de sa femme Adèle grâce à qui il continue de triompher. Un chiasme involontaire s'élabore progressivement entre les deux : l'époux délaisse peu à peu la peinture mais conserve la gloire et les honneurs en autorisant sa femme, artiste anonyme mais passionnée, à peindre de plus en plus ses toiles à sa place. C'est dans cette passation créative que réside l'hybridité de l'œuvre. On lit ainsi que

¹¹¹⁶ É. ZOLA, « Lettre du 3 septembre 1876 à Albert Millaud », « Lettre du 7 janvier 1880 à Henry Céard », *Correspondance, O. C.*, VII, p. 734, IX, p. 582. « Une œuvre faite est pour lui une œuvre qui n'existe plus », écrit P. ALEXIS dans *Émile Zola. Notes d'un ami, op. cit.*, p. 205.

¹¹¹⁷ É. ZOLA, « Lettre du 8 juin 1892 à Jacques van Santen Kolff », *Correspondance, O. C.*, XV, p. 709.

« dans cette substitution de leurs tempéraments, c'était elle qui avait envahi l'œuvre commune, au point d'y dominer et de l'en chasser ; mais elle ne se sentait pas moins dépendante encore de l'impulsion première, elle l'avait remplacé en se l'incorporant, en prenant pour ainsi dire de son sexe. Le résultat était un monstre »¹¹¹⁸.

La peinture est commune aux deux époux, assurément, hybride¹¹¹⁹. Mais au-delà de ce simple constat, qu'est-ce qui fait précisément de ce résultat un monstre ? L'œuvre est d'abord, de manière générale, monstrueuse car elle est née d'un génie bicéphale tirailé entre le travail et la débauche. Pour mieux jouer de cette dernière, Ferdinand laisse son art s'autonomiser par l'intermédiaire du pinceau de sa femme. L'hybridité sous-entend donc une monstruosité en ce qu'elle coupe le lien entre l'œuvre et son créateur, Madame Sourdis se contentant simplement au départ de plagier, c'est-à-dire de remplacer son mari. Pourtant son rôle s'amplifie et l'on voit poindre deux particularités qui expliquent plus en détail la monstruosité de ce résultat final : la question des tempéraments liée à celle de l'inversion sexuelle, et la question de la lutte et de la prédation.

En effet, les tempéraments respectifs de Ferdinand et Adèle se substituent l'un à l'autre au fur et à mesure qu'ils peignent ; désormais, c'est Madame Sourdis qui assume le rôle mâle, conquérant, dominateur qui était celui de Ferdinand au début de la nouvelle, tandis que le peintre se montre veule comme l'était sa femme silencieuse et humble à leur rencontre. Sorte de chassé-croisé qui rejoint là le thème de l'inversion sexuelle. Adèle est entreprenante, directive sous ses allures d'épouse complaisante. À la différence de Claude, Ferdinand choisit de déléguer son pouvoir créateur, voire mieux il laisse faire tant sa volonté, noyée de beuveries, semble faible ; on retrouve chez lui la même langueur que celle d'un Maxime Rougon. S'il touche encore un peu à ses toiles, le travail le rebute de plus en plus. Aussi résultat de deux tempéraments opposés, l'œuvre est un monstre parce qu'elle est mi-mâle mi-femelle, mi-puissance mi-mollesse, mi-passion mi-dégoût. C'est cette opposition intenable qui la rend monstrueuse, d'autant que le public ne s'aperçoit de rien et apprécie plus encore les toiles.

¹¹¹⁸ É. ZOLA, « Madame Sourdis », *O. C.*, XII, p. 827.

¹¹¹⁹ On retrouve ailleurs cette idée d'une bâtardise de l'œuvre quand elle est non seulement écrite à plusieurs mains, mais que ces mains sont d'inspiration indépendante, divergente, voire opposée les unes aux autres. Ainsi du *Rapport sur le progrès des lettres* confié par Victor Duruy à Sylvestre de Sacy, Paul Féval, Théophile Gautier et Édouard Thierry, « tel est ce rapport : un monstre fabuleux, dont les membres sont empruntés à tous les êtres de la création. Les quatre collaborateurs ont pensé à part, sans unité, selon leur fantaisie. Ils ont écrit chacun un article de journal au courant de la plume. Avec une telle méthode, l'ensemble ne pouvait exister. On devait forcément obtenir un chaos d'idées et d'opinions. » É. ZOLA, « M. Duruy et le *Rapport sur le progrès des lettres* », *Livres d'aujourd'hui et de demain*, *O. C.*, III, p. 570.

De cet antagonisme apparaît une lutte sourde entre les deux tempéraments ; l'un dévore l'autre et finit par envahir l'œuvre commune. Celui de Madame Sourdis, se masculinisant peu à peu, s'incorpore l'autre sexe pour dominer de son empreinte la peinture à créer. La femme se fait en quelque sorte vampire et suce le génie de son mari, prouvant par là son ambivalence foncière, à la fois source créatrice et facteur de perdition. L'art, lui, prend des résonances darwiniennes – que l'on reverra à propos de Claude Lantier –, comme s'il ne se partageait pas, mais qu'il était exclusif, malgré toute l'entente des deux époux, réservé à un seul créateur. Fort logiquement, une page plus loin, Ferdinand est exclu définitivement de sa propre œuvre, et cette exclusion se traduit en termes de répugnance physique, d'exaspération nerveuse, de détraquement de ses facultés d'artiste¹¹²⁰.

Cette vampirisation féminine, extériorisée sous la forme d'une épouse dans « Madame Sourdis », se retrouve quelque temps plus tard dans *L'Œuvre*, mais intériorisée cette fois, la lutte faisant rage uniquement dans le cerveau halluciné de l'artiste. La femme peinte par Claude, au début comme à la fin du roman, le vide peu à peu de son génie. Elle devient l'allégorie de l'artiste luttant avec lui-même, avec son propre talent créateur ; elle se fait aussi symbole des difficultés de son modèle Christine à s'imposer et surtout, dans le propos qui nous intéresse, elle s'accompagne d'une forme bâtarde. En effet, les toiles de Claude Lantier, particulièrement celles qui représentent un corps féminin, reposent sur une hybridité. On en suit même le déroulement puisqu'elle correspond à la technique de composition. Christine, refusant dans un premier temps de poser nue, offre seulement le modèle de son visage au peintre ; celui-ci essaie alors de l'accorder avec le corps d'une autre femme, Zoé Piédefer¹¹²¹. Mais ce n'est pas sans difficulté : « la tête, si fine, disait-il, ne s'emmanchait point sur ces épaules canailles » (*Œ*, p. 88) ; l'œuvre repose sur des monstres qui sont, à l'origine, un assemblage de corps différents mais aussi antagoniques, la finesse de Christine s'opposant à l'allure « canaille » de Zoé. Sa monstruosité réside dans la mauvaise jonction ; l'œuvre paraît d'autant plus fragile que la décrire, c'est décomposer ses éléments constitutifs, nommer les débris disparates qui la forment et la priver de tout prestige¹¹²². Claude ne peut s'en satisfaire. Et c'est pour soulager la détresse de son amant, affligé de peindre des corps si peu harmonieux, que Christine consent finalement à poser nue, toute à cette pensée : « elle voulait être là tout entière, chez elle, dans sa tendresse, en comprenant enfin quel malaise jaloux ce

¹¹²⁰ É. ZOLA, « Madame Sourdis », *O. C.*, XII, p. 828.

¹¹²¹ On s'est déjà interrogé sur la valeur tératologique de ce nom apparaissant dans *Nana*.

¹¹²² La réflexion est de G. LASCAULT passant le monstre composite au crible de la critique cartésienne dans *Le monstre dans l'art occidental*, *op. cit.*, p. 104.

monstre bâtard lui causait depuis longtemps » (*Ibid.*, p. 91). Le monstre doit disparaître de la toile quitte à sacrifier la pudeur du modèle...

Le monstre guette donc le peintre dans la composition même de son travail ; il guette parallèlement l'écrivain dans la construction du drame ou du roman. En ce cas, il ne résulte pas tant d'une hybridité que d'une disharmonie générale mêlant tour à tour laideur grotesque du traitement et inadéquation du sujet. Une œuvre mal écrite, mal proportionnée, sans harmonie ni équilibre, est un monstre. On reconnaît là l'un des sens du terme donné par Larousse : celui d'ouvrage fait en-dehors de toutes règles. Zola lui-même, faisant le compte-rendu de la pièce *Mademoiselle de Trente-Six Vertus* d'Arsène Houssaye, n'hésite pas à la qualifier de monstre. Les personnages sont faux, le drame est trop excessif ; bref il « ne passe nulle part »¹¹²³. Il en va pareillement du dernier acte d'*Hernani*, trop grossier, trop enflé dans le sort réservé au héros : « j'ai constaté autour de moi une révolte générale. Les lois de l'honneur ainsi comprises sont monstrueuses »¹¹²⁴. Plus loin, il reproche à Hugo d'écrire, dans sa recherche de la vérité, un texte par trop composite, là où les naturalistes prennent simplement l'homme et l'analysent dans sa vérité : « nous ne procédons pas comme les romantiques, qui, pour être vrais, croyaient embellir le sylphe par le gnome, entasser les bouffonneries sur les sublinités »¹¹²⁵. La critique vaut justement pour sa propre production. À propos des *Héritiers Rabourdin*, il affirme que les commentateurs ont été plus violents envers lui qu'envers le premier débutant de province qui aurait débarqué à Paris un monstre dramatique sous le bras¹¹²⁶. Pour eux, l'auteur des *Rougon-Macquart* s'essayant au théâtre est une action monstrueuse, et c'est là un argument suffisant pour écarter Zola des planches sans avoir besoin d'approfondir davantage cette accusation de toute façon sans fondement¹¹²⁷.

L'œuvre artificielle est tout autant monstrueuse. L'exemple le plus fragrant, en ce second XIX^e siècle, en est sans doute le texte prenant pour modèle les littératures grecques et latines. Tel est le cas d'Armand Silvestre auquel Zola consacre un passage du *Roman expérimental*. L'homme de lettres avait décrété la supériorité du poème sur le roman en avançant que seul le premier était capable d'accéder à l'immortalité tandis que le second n'excédait pas une gloire de plus de cinquante ans. Or, dans sa démonstration tendant à prouver que Silvestre a tort, Zola en vient à l'héritage des classiques chez les modernes et il écrit :

¹¹²³ É. ZOLA, [« Le théâtre à la poudre de riz »], *Variétés. Causerie dramatique*, O. C., VI, p. 645.

¹¹²⁴ É. ZOLA, « Victor Hugo », *Nos Auteurs dramatiques*, O. C., X, p. 254.

¹¹²⁵ *Ibid.*, p. 267.

¹¹²⁶ É. ZOLA, « Préface des *Héritiers Rabourdin* », O. C., VI, p. 399.

¹¹²⁷ *Ibid.*, p. 400.

« quant à moi, je nie l'absolu en matière de beauté ; et cela est si vrai, les formules de chaque société et de chaque langue diffèrent tellement, que les nombreuses tentatives de poèmes épiques, chez nous, ont abouti à des monstres » (*RE*, p. 456).

L'argument est bien connu des tenants de la modernité littéraire. Un poème n'est pas d'essence immortelle car chaque époque a sa beauté relative : il ne sert donc à rien de vouloir refaire ce que d'autres ont fait, beaucoup mieux, il y a des siècles. La preuve en est que tous les essais d'adaptation des grands morceaux en vers de l'Antiquité n'ont donné que des textes informes, indigestes, inadéquats en langue française. Le résultat de ces tentatives est hybride autant que déséquilibré. On ente sur la littérature nationale un modèle qui n'est pas le sien, qui ne concorde pas avec le génie de sa langue et de sa culture. On produit un texte bâtard semblable à la toile où l'on a tenté de ficher la tête d'une femme sur le corps d'une autre – à ceci près qu'on obtient moins ici un assemblage composite que le placage artificiel d'un modèle sur une réalité qui ne lui correspond pas.

Est-ce à dire que toute hybridité est condamnable ? Assurément pas ; ce serait au contraire se priver d'une richesse artistique précieuse. Comme pour le corps, comme pour la machine, la bonne hybridité est celle qui est maîtrisée et s'opère avec art et intelligence. La bonne hybridité est variété, non chaos. C'est dire encore la frontière poreuse qui sépare le monstrueux de la chose saine. Le roman notamment apparaît comme un genre capable de tout englober en son sein :

« il est la poésie et il est la science. Ce n'est plus seulement un amusement, une récréation ; c'est tout ce qu'on veut, un poème, un traité de pathologie, un traité d'anatomie, une arme politique, un essai de morale ; je m'arrête, car je pourrais remplir la page »¹¹²⁸.

C'est au romancier de tirer le plus parti de cette élasticité protéiforme du genre en sachant qu'elle peut lui apporter l'effet le plus heureux comme le plus calamiteux. Zola ne s'en prive d'ailleurs pas à titre personnel. Philippe Hamon rappelle ainsi que « les nombreuses citations [...] ou allusions [...] à des personnages d'auteurs, ou à des personnages de fiction, permettent à Zola d'incorporer discrètement à son texte naturaliste la référence aux genres et aux personnages littéraires les plus éloignés qui soient de l'esthétique naturaliste : le genre merveilleux, l'épopée, la légende hagiographique, l'idylle, le roman romanesque, le roman

¹¹²⁸ É. ZOLA, « Les Romanciers contemporains », *Les Romanciers naturalistes*, O. C., X, p 599.

noir, le roman psychologique, la légende, le feuilleton, etc. »¹¹²⁹ En un mot, le roman est capable de faire feu de tout bois, et son auteur n'hésitera pas à incorporer ces éléments référentiels s'ils ne nuisent pas à l'ensemble.

3) *Le genre et le monstre : l'exemple du théâtre de Procuste.*

Cette question du genre est en réalité essentielle pour comprendre la possible monstruosité d'une œuvre d'art. Abordons-la présentement non plus sous l'angle de l'hybridité implicite d'un texte, mais sous celui du passage expressément voulu d'un genre à un autre. Plus précisément, il est temps de s'intéresser ici au théâtre en ce qu'il est le genre littéraire le plus codifié, celui qui impose le plus de contraintes.

Il est notoire que l'auteur des *Rougon-Macquart* a tenté de mener une carrière dramaturgique ; ses succès, s'ils n'ont pas été déshonorants, n'ont cependant jamais égalé ceux qu'il rencontra par ses romans¹¹³⁰. Voire, ses créations furent vivement écornées. Déjà, dans le cas précité des *Héritiers Rabourdin*, on lui reprochait de sortir de ses prérogatives littéraires en s'autorisant sérieusement à passer du roman au drame. Or, Zola n'en était pas à son coup d'essai ni à sa dernière tentative : nombre de ses romans furent adaptés au théâtre, par lui-même ou par un autre, ou, inversement, furent tirés d'un drame premier, lui donnant ainsi l'occasion de nourrir une réflexion sur ces transpositions littéraires¹¹³¹.

De cette réflexion ressort justement une idée intéressante pour notre propos : le théâtre, par sa dimension collective évidente et par la rigidité de ses codes, semble propice à fabriquer des monstres. Ces monstres peuvent relever de la forme de la pièce, comme de son contenu. Son contenu renvoie au sujet choisi par l'auteur et à son traitement. Plus précisément, le théâtre, monde factice et consensuel par définition, empêche l'irruption de la vérité sur les planches, et c'est dans cette absence ou cette déformation de la vérité qu'il faut chercher l'origine des monstres théâtraux. Deux points sont visés par l'auteur : les conventions et la censure. À propos des premières, Zola prend par exemple le cas fréquent du traitement théâtral du mariage et des normes, notamment morales, qui lui sont appliquées ; il crie à la fausseté car jamais l'union entre un homme et une femme ne se conclut sur scène comme dans la vraie

¹¹²⁹ P. HAMON, *Le personnel du roman*, op. cit., p. 43-44. La démonstration se prolonge, p. 45, par des exemples précis.

¹¹³⁰ Sur le théâtre naturaliste, on renverra à l'ouvrage général de Marie-Claude HUBERT, *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, coll. « U lettres », 1998, p. 195-205.

¹¹³¹ Cette réflexion ne concerne pas son œuvre seule : alors qu'il a reconnu des qualités poétiques véritables au roman *Notre-Dame de Paris*, il est, par exemple, très critique à l'égard des deux adaptations théâtrales qui en ont découlé. É. ZOLA, « Victor Hugo », *Nos Auteurs dramatiques*, O. C., X, p. 263-264.

vie : « refuser ce qui est, sous le prétexte que les réalités ne sont pas assez nobles, c'est se jeter dans la monstruosité de parti pris. Tout notre théâtre est monstrueux car il est bâti en l'air »¹¹³². Le genre impose des règles de bienséances et de convenances, implicites ou clairement édictées, si bien qu'

« au théâtre, toute innovation est délicate. Les révolutions littéraires sont lentes à s'y faire sentir. Il est logique que là soit la dernière citadelle du mensonge, dont le vrai ait à faire le siège. Le public, pris en masse, n'aime pas à être dérangé dans ses habitudes, et les jugements qu'il porte ont la brutalité d'un arrêt de mort »¹¹³³.

Aussi, du fait de la rigueur des conventions touchant à la fois l'auteur, les comédiens et les spectateurs, tout drame hors-norme est un monstre potentiel. C'est vrai, on l'a vu, de n'importe quel texte écrit uniquement pour le théâtre ; c'est encore plus vrai de celui qui résulte d'une adaptation théâtrale, le roman étant beaucoup plus libre dans le choix de sa matière et ses préoccupations thématiques. La censure, quant à elle, est monstrueuse à double titre : parce qu'elle est une injustice, voire une spoliation intellectuelle vis-à-vis de l'auteur et parce que, du fait des suppressions qu'elle exige, elle conduit à un charcutage et à un reformatage en règle de la pièce. Zola la juge illogique, à propos de sa pièce *Germinal*, parce qu'elle se perpétue surtout au théâtre, en devient l'une de ses spécificités tandis que l'écriture romanesque, elle, demeure libre de toute entrave :

« nous avons toutes les libertés, liberté du journal, liberté du livre, pourquoi nous refuse-t-on la liberté du drame ? Quand on écrit un article, quand on écrit un roman, on est un citoyen comme les autres, responsable de ses actes devant le droit commun ; et quand on écrit une pièce, tout change, on devient le sujet d'un pouvoir absolu, on est soumis au bon plaisir de l'examen préalable »¹¹³⁴.

C'est la figure même de la pièce qui finit par être touchée par ces conventions et la censure.

En ce qui concerne la monstruosité formelle du théâtre, la préface du drame *Thérèse Raquin* tiré du roman du même nom en 1875 est éclairante à cet égard. Le théâtre y apparaît comme une fabrique de monstres par l'intermédiaire d'un mythe antique – un de plus ! – bien connu : celui du brigand Procuste qui allongeait ses victimes sur un lit d'où il tranchait les

¹¹³² É. ZOLA, « Les deux morales », *Le Naturalisme au théâtre*, O. C., X, p. 41.

¹¹³³ É. ZOLA, « Préface de *Thérèse Raquin*, drame en quatre actes », O. C., VI, p. 314.

¹¹³⁴ É. ZOLA, « La censure », O. C., XXI, p. 590.

corps qui dépassaient et étirait ceux qui étaient trop courts. Le sanguinaire personnage formait ainsi des monstres physiques, et Zola de filer la métaphore avec le théâtre :

« j'estime qu'il est toujours dangereux de tirer un drame d'un roman. Une des deux œuvres est fatalement inférieure à l'autre, et souvent cela suffit pour les rapetisser toutes deux. Le théâtre et le livre ont des conditions d'existence si absolument différentes, que l'écrivain se trouve forcé de pratiquer sur sa propre pensée de véritables amputations, d'en montrer les longueurs et les lacunes, de la brutaliser et de la défigurer pour la faire entrer dans un nouveau moule. C'est le lit de Procuste, le lit de torture, où l'on obtient des monstres à coups de hache. Puis, je ne sais, un artiste doit avoir la pudeur et le respect de ses filles aimées, belles ou laides ; quand elles sont venues au monde avec sa ressemblance, il n'a plus le droit de rêver pour elles les hasards d'une seconde naissance »¹¹³⁵.

Déplacements, surdéveloppements, additions ou suppressions d'arguments : le théâtre, genre surcodé par rapport au roman, genre soumis aux contraintes – au moins temporelles – de la représentation, est un lit de Procuste parce que son moule nécessite des amputations ou des allongements et parce qu'il dénature le texte premier, le texte vrai, le texte personnel de l'auteur fidèle à son identité. Comme le démiurge fou qui joue avec la création et s'amuse à modifier des embryons, la transposition sonne comme la renaissance forcée d'une idée maladroitement retouchée¹¹³⁶. À l'instar de Montaigne et de la composition aléatoire de ses *Essais*, mais pour de tout autres raisons, la fragmentation rejoint les vicissitudes de l'écriture et donc le monstrueux.

L'adaptation d'un roman à la scène apparaît donc comme un risque de voir naître un monstre littéraire. Pourtant, Zola a tenté l'aventure. Non sans émettre des doutes, théoriques ou dans le contexte spécifique d'une création. Mais il fallait que le naturalisme conquît coûte

¹¹³⁵ *Ibid.*, p. 313.

¹¹³⁶ Nos remarques sont valables pour n'importe quelle transposition générique : Zola exprime par exemple des idées similaires à propos du roman transformé en feuilleton dans la presse. On coupe un roman par tranches, on le débite quotidiennement et l'opération s'apparente à un dépeçage en règles, d'autant plus regrettable quand il s'agit des œuvres naturalistes qui se prêtent si mal à la fragmentation. É. ZOLA, « Les Romanciers contemporains », *Les Romanciers naturalistes*, O. C., X, p. 610-611. Ailleurs, il s'exprime à propos de *L'Assommoir* : « je n'ai qu'un regret, c'est d'apprendre que vous lisez *L'Assommoir* en feuilleton. Vous ne sauriez croire combien je trouve mon roman laid sous cette forme. On me coupe tous mes effets, on m'éreinte ma prose en enlevant des phrases et en pratiquant des alinéas. Enfin, j'ai le cœur si navré par ce genre de publication, que je ne revois pas même les épreuves. Si j'osais, avant de publier un feuilleton, je mettrais une annonce ainsi conçue : "Mes amis littéraires sont priés d'attendre le volume pour lire cette œuvre" » ; « rien n'est dangereux comme ces morceaux coupés dans une œuvre, détachés de l'ensemble, et qui deviennent de véritables monstres. Vous connaissez le mot de ce magistrat qui demandait deux lignes d'un homme pour le condamner, et vous seriez certainement désolé, Monsieur et cher confrère, si vos extraits me faisaient pendre ». É. ZOLA, « Lettre du 24 mai 1876 à Ludovic Halévy », « Lettre du 3 septembre 1876 à Albert Millaud », *Correspondance*, O. C., VII, p. 728 et 734.

que coûte ce dernier bastion qui lui résistait. En est-il résulté des monstres littéraires ? Analysons pour le savoir le devenir des romans *Madeleine Férat*, *Thérèse Raquin* et *L'Assommoir*¹¹³⁷.

Le premier de ces trois textes fut d'abord une pièce de théâtre intitulée *Madeleine*¹¹³⁸, les seconds donnèrent lieu à un drame du même nom¹¹³⁹. Or, il est frappant de constater que dans l'un et l'autre cas, les détails monstrueux du roman semblent moins marqués dans la pièce, alors même que Zola prône un théâtre réaliste opposé à tout ce qui s'est écrit jusqu'alors. Ainsi, dans *Madeleine*, Madame de Rieu et ses perversions n'apparaissent pas comme n'apparaît pas non plus le portrait du père de Guillaume, ce savant tenu pour un suppôt du diable par les petites gens. Le visage de Lucie ne subit pas non plus les pustules de la variole. Plus essentiel, l'imprégnation du premier amant sur la femme est cause d'une souffrance accrue, non d'une monstruosité ; la folie finale de Guillaume, d'abord appelé Francis, le cède à une scène plus tragique où l'homme regarde mourir avec détresse sa femme, à la différence du roman où il part symboliquement d'un rire diabolique. Enfin, les imprécations odieuses de la fanatique Geneviève, baptisée Véronique, sont beaucoup moins virulentes : dure mais sans doute pas monstrueuse, elle s'arrête à traiter Madeleine de pécheresse et ne formule jamais la litanie de *Lubrica*. En un mot, si l'intrigue est préservée dans ses grands traits, l'atmosphère cauchemardesque du roman est absente de la pièce.

On pourrait évidemment arguer que la pensée de l'auteur a évolué d'un texte à l'autre et a amplifié les aspects horribles de l'histoire¹¹⁴⁰. Cependant, on formule le même constat à propos de *Thérèse Raquin*, cette fois-ci dans la transposition inverse, du roman au drame. Dans ce dernier, certes Thérèse continue d'appeler Laurent un monstre¹¹⁴¹, mais si la morgue est mentionnée, aucune précision n'en est apportée et sa mention sert à rappeler sobrement les

¹¹³⁷ On pourrait précisément présenter de semblables remarques à propos de l'adaptation théâtrale de *Germinal* que Zola revendiquait entièrement de sa plume à la différence des pièces officiellement écrites par Busnach. On remarque dans *Germinal* que nombre de personnages ou d'actes monstrueux ont disparu de la pièce pour mieux la faire passer. L'introduction dans les *Œuvres complètes* parle ainsi, p. 424, de « pièce émasculée ». É. ZOLA, *Germinal*, O. C., XXI.

¹¹³⁸ La pièce fut néanmoins représentée avec succès des années plus tard, en 1889. Pour l'analyse suivante de la pièce et sa comparaison avec le roman, É. ZOLA, *Madeleine*, O. C., I, p. 575-619. On remarquera d'ores et déjà l'absence du nom de famille Férat. Ce dernier renvoyant au latin *fera*, la bête sauvage, accrédite l'hypothèse, comme nous allons le montrer, d'un monstrueux atténué dans la pièce.

¹¹³⁹ É. ZOLA, *Thérèse Raquin*, O. C., VI, p. 313-396 ; William BUSNACH et Octave GASTINEAU, *L'Assommoir*, drame en cinq actes et neuf tableaux, avec une préface d'Émile Zola, Paris, G. Charpentier éditeur, 1881.

¹¹⁴⁰ On pourrait aussi arguer que Zola n'avait pas encore développé l'idée d'un drame réaliste. Pourtant, dès son essai *Mes Haines*, œuvre de jeunesse, l'expérience de la scène consiste, regrette-t-il, à « savoir mentir, à savoir donner au public le faux qui lui plaît ». É. ZOLA, *Mes Haines*, O. C., I, p. 801.

¹¹⁴¹ É. ZOLA, *Thérèse Raquin*, O. C., VI, p. 394.

traits atroces de Camille¹¹⁴² ; quant au chat François – dont l'action culpabilisatrice était, il est vrai, difficilement représentable au théâtre –, il disparaît carrément du drame, pas même cité mais remplacé par la mention d'une chatte chatouilleuse du nom de Thisbé¹¹⁴³. Puis, la monstruosité physique de la paralytique devenue muette subit une modification majeure à la fin : Madame Raquin se lève et parle, retrouvant par là les qualités d'un humain normal sans que l'implacabilité de sa vengeance s'en trouve modifiée¹¹⁴⁴. Les multiples occurrences contenues dans le roman sont donc atténuées au point qu'elles subsistent sous l'ordre du détail ou même disparaissent. L'intrigue demeure, mais son abomination s'en trouve amoindrie, et la critique de l'époque ne s'y est pas trompée lorsqu'elle écrit que Zola « a transformé en une œuvre dramatique conforme aux lois et aux perspectives du théâtre, un roman qui, à force de réalisme et d'effroyable logique, prend des proportions en quelque sorte extra-humaines »¹¹⁴⁵.

À présent, penchons-nous sur l'adaptation de *L'Assommoir* par Busnach et Gastineau. Certes celle-ci n'est officiellement pas de la plume de Zola, mais l'on sait que l'auteur du roman dont elle dérive a en réalité beaucoup influé sur son écriture¹¹⁴⁶. Or, on y constate le phénomène inverse de celui à l'œuvre dans les deux premières pièces étudiées : loin d'être atténué, le monstrueux est renforcé et sert à la dramatisation de la pièce, mais dans une démarche si conventionnelle qu'il perd en puissance. Notamment, l'argot fait l'objet d'un usage limité et seuls Mes-Bottes, Bibi et Bec-Salé, personnages joyeux et secondaires, le pratiquent¹¹⁴⁷. Puis, les rôles impartis aux personnages de Lantier et Virginie tournent au

¹¹⁴² *Ibid.*, p. 371.

¹¹⁴³ *Ibid.*, p. 365.

¹¹⁴⁴ Selon Paul Alexis, c'est le directeur du théâtre où fut joué le drame qui poussa Zola à fusionner les deux derniers actes et l'actrice Marie Laurent qui, jouant la mère de Camille, demanda à bénéficier d'une tirade à la fin de la pièce – preuve, s'il en est, de la déformation involontaire du roman. P. ALEXIS, *Émile Zola. Notes d'un ami, op. cit.*, p. 133-134. On formulerait de semblables remarques sur les adaptations d'autres plumes que celle de Zola. Colin Burns a étudié par exemple celle très peu connue de *La Conquête de Plassans* par Céard et Hennique. On y relève la disparition de l'incendie final au profit d'un dénouement moins brusque : Mouret, toujours fou mais simplement armé d'un fusil, tue l'abbé Faujas. En revanche, les Trouche sont simplement chassés de chez lui. Or, ce changement est justifié par « la nécessité de faire voir la fin de tous les personnages » en même temps – donc par un impératif scénique. COLIN BURNS, « *L'abbé Faujas, une adaptation dramatique de La Conquête de Plassans* », *CN*, n°8-9, 1957, p. 378-381.

¹¹⁴⁵ Hippolyte HOSTEIN, « Théâtre de la Renaissance. Première représentation de *Thérèse Raquin*, drame en 4 actes de M. Émile Zola », *Le Constitutionnel*, 14 juillet 1873, p. 1. Précisons que cet article est favorable à Zola.

¹¹⁴⁶ Pour s'en convaincre, il suffit de lire les lettres adressées à son collaborateur. Sur la question, James B. SANDERS, « Busnach, Zola et le drame de *L'Assommoir* », *CN*, n°52, 1978, p. 109-121.

¹¹⁴⁷ Zola semble avoir perçu l'argot au théâtre comme potentiellement risible, non comme un moyen de s'attaquer aux conventions. « Par exemple, au théâtre, c'est un triomphe médiocre que de placer de loin en loin une expression populaire. J'ai remarqué que l'argot fait toujours rire à la scène, lorsqu'on le ménage habilement. Il est beaucoup plus difficile de s'attaquer aux conventions, de faire vivre sur les planches des personnages taillés en pleine réalité, de transporter dans ce monde de carton un coin de la véritable comédie humaine. Cela est même si malcommode que personne n'a encore osé, parmi les nouveaux venus, qui ne sont pourtant pas timides. Il faut remettre l'argot à sa place. Il peut être une curiosité philologique, une nécessité qui s'impose à un romancier soucieux du vrai. Mais il reste, en somme, une exception, dont il serait ridicule d'abuser. » É. ZOLA, « La Comédie », *Le Naturalisme au théâtre, O. C.*, X, p. 150.

mélodrame : Virginie surtout, à la différence du roman, joue tout au long de la pièce le rôle d'ennemie jurée de Gervaise dont elle rumine en silence la perte, jusqu'à causer elle-même l'accident de Coupeau¹¹⁴⁸. La fin de la pièce avec le massacre des deux amants intrigants par Poisson exacerbe encore plus cet effet. Zola reconnaît à regret que ces personnages ne sont plus que des traîtres de mélodrame dont le rôle rentre dans la convention et perd tout ce qu'il a de vivant¹¹⁴⁹. Même si l'auteur se défend en rappelant l'établissement de boulevard destiné à accueillir la pièce, le mélodrame rime avec mensonge, avec affadissement : si Virginie, Lantier en sortent plus monstrueux moralement, leur monstruosité manque d'audace, elle est commune, rebattue, excessive, presque triviale. Or, le monstre qui ne frappe plus les esprits n'est plus véritablement monstrueux, et c'est sur ce point que Zola parle de l'absence du caractère vivant de la pièce¹¹⁵⁰. La préface prouve par ailleurs qu'il continua d'émettre des doutes à ce sujet, même après la création. On comprend dans tous les cas pourquoi ce qui faisait le monstrueux original, personnel du roman – nous voulons parler des visions de l'alambic et de l'immeuble de la Goutte-d'Or – ont disparu de la pièce. Le monstrueux comme thème littéraire y perd de sa puissance.

Dans la structure de la pièce également, là où *Madeleine* et *Thérèse Raquin* se présentaient comme des drames à la facture classique, *L'Assommoir* donne l'impression d'un pantin désarticulé où l'histoire est réduite à une succession de tableaux – ce que l'auteur pense être la meilleure solution¹¹⁵¹. Les neuf tableaux ou décors, juxtaposés plus que reliés, renvoient au squelette difforme ou déformé du roman. Une structure très lâche vient remplacer le nœud de l'intrigue, et loin d'être un raté, elle est présentée comme mûrement réfléchie. Mais ne peut-on tenir ce résultat pour un monstre littéraire, considérant que l'on retrouve dans cette forme disloquée la métaphore du lit de Procuste ? Présenter la succession de tableaux comme la forme idoine de l'adaptation de *L'Assommoir*, ne serait-ce pas, pour Zola, une manière d'enjoliver, voire de cacher le problème insurmontable de la transposition générique qu'il a ailleurs présenté comme un supplice tranché à coup de hache ? La remarque est frappante quand on découvre les suppressions successives apportées au projet de mise en

¹¹⁴⁸ Sachant sciemment que son échafaudage n'est pas stable, elle le laisse monter dessus. Cette chute rappelle évidemment celle du fils Froment dans *Fécondité* écrit des années plus tard. Au théâtre, elle connote pourtant une influence mélodramatique. Elle est bien monstrueuse puisque son auteur prend le rôle du traître, de l'habile, de l'intrigant – autant de figures déjà étudiées ; mais elle résulte d'un mauvais emploi, excessif et conventionnel.

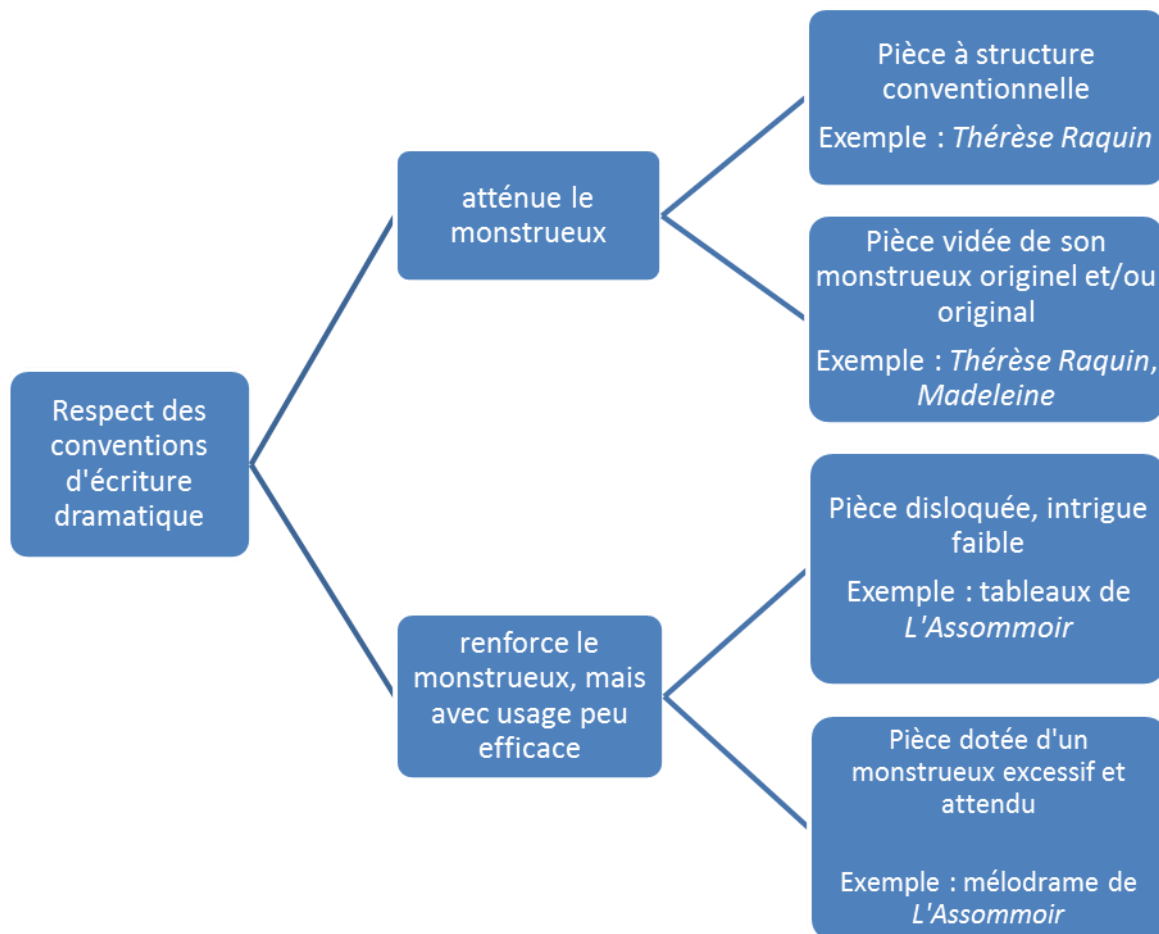
¹¹⁴⁹ É. ZOLA, « Préface du drame *L'Assommoir* », *op. cit.*, p. 10-11. Une semblable remarque pourrait d'ailleurs être faite à propos de La Mouquette et de Chaval dans l'adaptation théâtrale de *Germinal*.

¹¹⁵⁰ Zola a consenti à cette orientation, mais l'a aussi freinée. Des monstruosité voulues par Busnach ont été refusées par Zola qui les jugeait sans doute peu fidèles à l'œuvre : une défiguration de Virginie – dont il reste un souvenir dans l'imprécation « je te marquerai pour le restant de tes jours » – ou encore une fin « bien atroce » de Gervaise. J. B. SANDERS, « Busnach, Zola et le drame de *L'Assommoir* », *art. cit.*, p. 112.

¹¹⁵¹ É. ZOLA, « Préface du drame *L'Assommoir* », *op. cit.*, p. 20.

scène : le premier projet de Busnach comportait douze tableaux, celui de Zola onze¹¹⁵² pour qu'il n'en soit finalement retenu que neuf. La dramatisation impliquait donc de tailler, de retrancher les longueurs, *in fine* de déformer, comme Procuste, le roman initial pour rester paradoxalement le plus fidèle à son esprit. Il est certain en tous cas que « lorsqu'on revoit la critique théâtrale zolienne de la même époque, on se rend compte que l'œuvre dramatique axée sur le tableau et ne présentant que le squelette des situations, fait en somme partie intégrante de la nouvelle esthétique en opposition à la pièce "bien faite" »¹¹⁵³.

Le respect des conventions théâtrales entraîne donc le schéma suivant :



Autrement dit, le théâtre de Zola semble moins développer la monstruosité que son œuvre romanesque. Mais il faut bien voir que son auteur en a conscience. Reprenons sa réflexion ; elle part d'une comparaison entre les deux genres. Zola le précise justement dans la réponse à la critique de *Thérèse Raquin* – le roman, cette fois – par Louis Ulbach :

« ah ! Monsieur, si le théâtre se meurt, laissez vivre le roman. Ne mettez pas le romancier sous le joug du public. Accordez-lui le droit de fouiller l'humanité à son aise, et ne déclarez pas ses

¹¹⁵² É. ZOLA, « Lettres du 19 août 1877 à William Busnach », *Correspondance, O. C.*, VIII, p. 813-817.

¹¹⁵³ J. B. SANDERS, « Busnach, Zola et le drame de *L'Assommoir* », *art. cit.*, p. 118.

créations monstrueuses, parce que les spectateurs, qui ont lu *Les Mémoires d'une femme de chambre*, se prétendent révoltés par le spectacle d'une vérité humaine qui passe »¹¹⁵⁴.

Il défend ainsi la souplesse du roman capable d'intégrer les figures les plus sombres, les plus inattendues, les plus scandaleuses et surtout les plus véridiques. Le roman reste un genre privilégié : « d'ordinaire, lorsqu'un écrivain tire une pièce d'un roman, c'est le roman qui reste supérieur ». Prenant le contrepied de son adversaire, il revendique l'expression du monstrueux pour lui, à la différence du théâtre peu propice à expérimenter les monstruosité.

« Vous prétendez que si un personnage de roman ne peut être mis au théâtre, ce personnage est monstrueux, impossible, en dehors du vrai. Je prends note de cette incroyable façon de juger deux genres de littérature si différents : le roman, cadre souple, s'élargissant pour toutes les vérités et toutes les audaces, et la pièce de théâtre qui vit surtout de conventions et de restrictions. »¹¹⁵⁵

Il n'y a guère de sens à comparer les deux genres et Ulbach se méprend quand il prétend mettre sur un même pied leurs personnages. Partant, Zola est cohérent avec lui-même lorsqu'il atténue ou amplifie le monstrueux de ses intrigues en fonction de leur visée dramatique ou romanesque. La convention, la censure imposée par le contexte de la représentation sont une donnée inhérente au théâtre avec laquelle il faut composer, et il le sait. Il reconnaît même qu'il faut parfois lui céder : « Busnach et moi pensons qu'il est bon de faire une part à la convention dans un drame populaire »¹¹⁵⁶. Quand on connaît la place centrale du monstrueux dans son œuvre et sa conception radicalement divergente des deux genres, on s'explique aisément ses répugnances à transposer un roman à la scène, ce malgré sa tentation de l'expérimenter. Dans la préface de *Renée*, autre adaptation théâtrale, l'auteur répète, dès la première page, qu'un roman porté sur les planches est une chose exécrationnelle et qu'il a éprouvé un remord à l'idée de faire entrer l'inceste à la Comédie-Française¹¹⁵⁷. C'est que d'une part le théâtre – surtout celui illustre du « Français » –, avec son cortège de contraintes, n'est pas le lieu pour montrer une telle perversion, mais surtout il nécessite des modifications désastreuses pour le faire. Il fallait que la perspective des avantages fût bien conséquente pour qu'il s'y risquât malgré tout.

Dans une lettre adressée à Huysmans contemporaine du projet d'adaptation de *L'Assommoir*, Zola fait ce constat : « le théâtre continue à me terrifier. Je sens la nécessité de

¹¹⁵⁴ É. ZOLA, [« Réponse à Louis Ulbach »], *Livres d'aujourd'hui et de demain*, O. C., III, p. 552.

¹¹⁵⁵ *Id.*

¹¹⁵⁶ Cité par J. B. SANDERS, « Busnach, Zola et le drame de *L'Assommoir* », *art. cit.*, p. 118.

¹¹⁵⁷ É. ZOLA, « Préface de *Renée* », O. C., XIII, p. 701.

l'aborder, et je ne sais vraiment par quel point commencer l'assaut »¹¹⁵⁸. On comprend aisément ses doutes et ses craintes si pour lui la transposition donne nécessairement lieu à des monstres. Le monstre apparaît comme l'œuvre dénaturée pour satisfaire aux contraintes d'un genre auquel elle n'est pas destinée à l'origine. C'est la raison pour laquelle la presse s'est déchaînée contre une pièce comme *Thérèse Raquin* qu'elle a jugée monstrueuse alors même qu'auparavant, c'était le roman qu'elle jugeait ainsi, donnant lieu à un transfert de monstruosité¹¹⁵⁹. C'est aussi la raison de l'abandon de toute idée d'adaptation par Zola, même par un autre comme Busnach¹¹⁶⁰.

Mais paradoxalement le monstre, c'est aussi, dans le cas du théâtre, l'œuvre vidée de son contenu monstrueux. Et c'est ce paradoxe même qui rend l'adaptation littéralement monstrueuse : en s'empêchant de dire sur scène la perversion ou le crime dans tout ce qu'ils ont d'effroyable, on s'empêche de dire toute la vérité, toute la réalité ; on s'impose une censure. Évidemment, Zola prétend qu'il a été fidèle à l'œuvre originelle et, de toute façon, il ne saurait avouer publiquement que son texte est un monstre. On peut cependant douter de la pertinence de cette fidélité. L'intention de faire une œuvre de vérité, de montrer le monstrueux, était en théorie présente ; mais force est de constater qu'il a édulcoré *de facto* les éléments les plus choquants. La « citadelle du mensonge » dénoncée n'était pas prête de tomber. C'est dans les éléments scéniques – costumes, décors – qu'il faut chercher la révolution naturaliste de la laideur vraie¹¹⁶¹. Écartelé entre l'idéal de tout montrer sur scène et les impératifs de représentation auxquels il n'avait d'autres choix que de se plier, Zola n'a pas réussi à faire tomber les remparts théâtraux comme il le voulait.

Plus encore – et l'on se fait ici censeur expressément sévère – le discours dramatique se rapproche de celui condamné ailleurs par Zola : un discours timoré, aux dérives mensongères parce que trop peu vrai, par souci de se concilier la foule. Le monstrueux réside dans le fait de se plier aux caprices du public et d'abandonner la vérité. « Le romancier n'est pas comme l'auteur dramatique, il ne dépend point de la foule », écrit Zola dans sa réponse aux attaques d'Ulrich¹¹⁶². Il est sous-entendu que l'auteur dramatique ne peut, lui, faire autrement. Pire, enfin : l'auteur lui-même semble avoir été dépossédé de son talent, il semble être devenu autre, un autre commun. On accusa Zola d'être « busnachisé », c'est-à-dire d'avoir été

¹¹⁵⁸ É. ZOLA, « Lettre du 3 août 1877 à Joris-Karl Huysmans », *Correspondance*, O. C., p. 812.

¹¹⁵⁹ É. ZOLA, « Préface de *Thérèse Raquin* », O. C., VI, p. 315.

¹¹⁶⁰ Sur cette question, on renverra à une lettre de refus adressé par Zola à un adaptateur anonyme en 1892. Cette lettre et les raisons de son écriture ont été analysées par Martin KANES, « Zola et les adaptateurs : une lettre inédite », *CN*, 1971, n°41, p. 86-87.

¹¹⁶¹ É. ZOLA, « Préface du drame *L'Assommoir* », *op. cit.*, p. 23-32.

¹¹⁶² É. ZOLA, [« Réponse à Louis Ulrich »], *Livres d'aujourd'hui et de demain*, O. C., III, p. 554.

gangrené par les techniques d'un « carcassier » que d'aucuns jugeaient médiocre¹¹⁶³. Il faut peut-être voir là le premier exemple de l'artiste dévoré par son art. Un art méchamment jugé prosaïque par ses contemporains, mais dont le prosaïsme guettait perpétuellement le génie du créateur. L'idée est à retenir, et il nous faut voir le cas plus douloureux encore, où c'est l'œuvre de génie dans ce qu'elle a de plus exceptionnel et de plus intransigeant qui dévore son créateur.

B) L'œuvre d'art monstre : la résurgence inattendue du monstre machine.

À l'aune de ce que nous venons d'étudier, il existe deux types d'œuvre d'art monstre : l'œuvre qui sous-entend un raté, un décalage, une enflure et qui crée une impression déceptive ; celle qui sous-entend la violence, la puissance, le souffle et qui force l'admiration. C'est à ce deuxième type qu'il nous faut maintenant nous intéresser car, sans évacuer tout à fait ses aspects inquiétants, il illustre le monstrueux dans ce qu'il a de grandiose et de bénéfique. Plus que jamais, il permet de montrer que l'œuvre d'art n'est pas un objet comme les autres : elle est extraordinaire, car elle est comme la machine, comme le corps, un concentré de force de vie, une production sublime de l'esprit humain dont l'application n'est plus tant matérielle qu'intellectuelle¹¹⁶⁴. Un parallèle avait été établi entre elle et le corps humain, il s'agira d'approfondir maintenant celui entre elle et la machine.

1) Le monstre voleur de vie : de l'exigence au sacrifice de soi.

Même si elle n'est pas un appareil dont on use, l'œuvre d'art est chez Zola l'aboutissement d'un processus comparable à celui de la machine. De semblables critères de constitution peuvent lui être appliqués. L'écriture, la peinture sont faites de rouages. L'œuvre d'art revêt un aspect mécanique, lié à la conception même du travail par l'auteur qui voit en lui non pas le fruit d'un élan spontané, mais d'incessants et réguliers efforts. Cet aspect mécanique, sans nuire à l'originalité, permet de mieux le comprendre et de l'anticiper. C'est le cas, par exemple, de l'œuvre de Jules Vallès, hercule de foire dont on reparlera plus bas et à propos duquel Zola écrit :

¹¹⁶³ J. B. SANDERS, « Busnach, Zola et le drame de *L'Assommoir* », *art. cit.*, p. 109. L'expression « carcassier » est de Zola lui-même dans un article du *Figaro* consacré au « Sixième tableau du *Ventre de Paris* », *O. C.*, XIII, p. 807.

¹¹⁶⁴ Ce qui explique par contrecoup pourquoi, quand elle est ratée, la déception est aussi grande. Avant d'entrer dans le détail, signalons que Paul Alexis qualifiait Zola de « mécanicien » en parlant de la rigueur de ses œuvres. P. ALEXIS, *Émile Zola. Notes d'un ami*, *op. cit.*, p. 164.

« bien que plus jeune que lui de quelques années, j'ai assisté à ses débuts, je l'ai suivi au jour le jour, je connais tout ce qu'il a écrit et je me crois même capable de prévoir tout ce qu'il écrira. C'est là une organisation que j'ai fouillée jusque dans ses derniers ressorts, et il me semble que je démonterais la machine avec la plus grande facilité »¹¹⁶⁵.

Comme la machine, l'œuvre finale prend également une dimension allégorique et mythologique effective, d'autant qu'une lecture fantastique du roman de *L'Œuvre* est autorisée comme elle l'était du *Bonheur des dames* ou de *La Bête humaine* : la femme peinte par Claude, finissant par vivre de sa vie propre et par appeler le peintre, ne rappelle-t-elle pas Galatée conçue par son démiurge éperdument amoureux pour prendre vie ? L'œuvre d'art exerce elle aussi sa prédation et suscite semblablement une lutte avec le héros. C'est Christine luttant héroïquement contre sa rivale¹¹⁶⁶. Ou bien, et de manière bien plus subtile, c'est le créateur lui-même se débattant au risque de se laisser étouffer par sa création. Enfin, sa réception dans le monde artistique entraîne les mêmes métaphores : au Salon où les peintres exposent, la galerie du rez-de-chaussée avec ses piliers et ses charpentes métalliques ressemble à un pont de chemin de fer et le piétinement énorme du public au passage de trains interminables lancés à toute vapeur, ébranlant sans fin les solives de fer ; Claude alors de pâlir : « Ah ! ce grondement terrible, ce galop dévorateur du monstre, dont il sentait la secousse jusque dans ses membres ! » (*Œ*, p. 219)¹¹⁶⁷.

De ce parallèle esquissé entre la création artistique et la production mécanique, précisons maintenant que, dans *L'Œuvre*, l'écriture ou la peinture apparaissent, par l'intermédiaire de Sandoz ou de Claude, comme des monstres qui dévorent l'artiste à l'instar des grandes figures préalablement étudiées. Laissons le cas de Sandoz en suspens et penchons-nous sur celui de Claude. En quoi son art apparaî-t-il comme un monstre vorateur ? Il faut, pour l'expliquer, cerner son évolution. La peinture est, en effet, à première vue une discipline exigeante, à tel point qu'elle accapare toutes les idées du peintre et l'empêche de se consacrer à une autre activité. Le travail, fait de relances successives, revêt un aspect mécanique en ce qu'il contraint l'artiste d'y revenir à toute heure, tous les jours, pour atteindre l'idéal vers lequel il

¹¹⁶⁵ É. ZOLA, « Correspondance littéraire », *Livres d'aujourd'hui et de demain*, O. C., II, p. 539.

¹¹⁶⁶ La « lutte de la femme contre l'œuvre » est définie comme un des projets généraux d'écriture du roman. É. ZOLA, *Dossier préparatoire de L'Œuvre*, op. cit., f°1r.

¹¹⁶⁷ Cette métaphore est motivée par une même isotopie de la modernité, le sujet des toiles, le cadre du Salon déteignant sur le public. Par ailleurs, de même que les Halles ou le *Bonheur des dames*, bâtiments de verre et d'acier, grands magasins de nouveauté, pouvaient apparaître comme une allégorie du roman naturaliste, on peut voir un semblable procédé dans le train. On analysera plus loin le même procédé à la fin du roman, lors de l'enterrement de Claude.

tend. D'où son isolement – « fous-moi la paix, hein ! Je travaille » (*Ibid.*, p. 244) – et la difficulté à faire tenir le groupe d'amis. Cet idéal s'atteint par ailleurs – s'il s'atteint un jour – au prix des plus grands efforts. L'exigence sous-entend une souffrance, la création un « perpétuel accouchement si douloureux » dont le dévoilement est présent dans le projet même du roman¹¹⁶⁸. D'où la fraternité des artistes, malgré leur isolement dans le travail ; si le groupe se délite, c'est que ceux qui ne réussissent pas abandonnent et ceux qui réussissent oublient égoïstement leurs camarades.

Cette exigence s'exacerbe à un point tel qu'elle prend une dimension religieuse¹¹⁶⁹. L'art devient une religion impliquant son idole, ses croyances superstitieuses, ses sacrifices réclamés. L'idole prend dans *L'Œuvre* les traits d'une femme : celle peinte par Lantier, sorte de double maléfique auquel s'oppose le modèle vrai Christine et l'épouse de Sandoz¹¹⁷⁰. Si ce dernier se refuse à croire au mythe de l'idole féminine funeste¹¹⁷¹, il en va autrement de son ami qui affuble en plus son corps d'une architecture à connotation religieuse :

« qui donc venait de peindre cette idole d'une religion inconnue ? qui l'avait faite de métaux, de marbres et de gemmes, épanouissant la rose mystique de son sexe, entre les colonnes précieuses de ses cuisses, sous la voûte sacrée du ventre ? Était-ce lui qui, sans le savoir, était l'ouvrier de ce symbole du désir insatiable, de cette image extrahumaine de la chair, devenue de l'or et du diamant entre ses doigts, dans son vain effort d'en faire de la vie ? » (*Ibid.*, p. 247)

La Femme est un temple, elle prend une majuscule, elle devient l'allégorie divinisée de l'art et Claude ne peut revenir en arrière. Plus encore, tiraillé entre la femme vraie et celle illusoire, il choisit finalement la deuxième ; alors, l'idole féminine devient aussi l'allégorie de l'art trompeur, de l'art raté parce que chimérique, de l'art monstre. C'est Christine qui, s'emportant, le déclare haut et fort :

« ah ! cette peinture, oui ! ta peinture, c'est elle, l'assassine, qui a empoisonné ma vie. Je l'avais pressenti, le premier jour, j'en avais eu peur comme d'un monstre, je la trouvais abominable, exécration. [...] Dix années d'abandon, d'écrasement quotidien ; ne plus rien être pour toi, se sentir

¹¹⁶⁸ *Ibid.*, f°262r.

¹¹⁶⁹ Sur cette question, S. GUERMÈS, *La religion de Zola*, *op. cit.*, p. 295 et sq.

¹¹⁷⁰ Tiraillé entre la femme vraie et la figure féminine fantasmée, Claude offre un parallèle avec son frère Jacques : là où le héros de *La Bête humaine* tue les femmes et cajole la machine Lison, Claude son frère les abandonne et choisit la créature peinte. Sur la question du double en art et notamment de l'œuvre d'art comme double, P. JOURDE et P. TORTONESE, *Visages du double*, *op. cit.*, p. 172-177.

¹¹⁷¹ « La femme dévastatrice, la femme qui tue l'artiste, lui broie le cœur et lui mange le cerveau, était une idée romantique, contre laquelle les faits protestaient » (*Œ*, p. 122). Notons que le jugement de Sandoz peut s'appliquer autant à la femme vraie qu'à l'allégorie de l'art.

de plus en plus jetée à l'écart, en arriver à un rôle de servante ; et l'autre, la voleuse, la voir s'installer entre toi et moi, et te prendre, et triompher, et m'insulter... Car ose donc dire qu'elle ne t'a pas envahi membre à membre, le cerveau, le cœur, la chair, tout ! Elle te tient comme un vice, elle te mange. Enfin, elle est ta femme, n'est-ce pas ? Ce n'est plus moi, c'est elle qui couche avec toi... Ah ! maudite ! Ah ! gueuse ! » (*Ibid.*, p. 245)

Mais malheur à l'homme qui veut se dépendre des griffes de l'idole. « Ah ! cette Femme, interrompt Sandoz, c'est elle qui l'a étranglé. » (*Ibid.*, p. 245) La Femme peinte par Claude est une idole fausse dont la croyance déclenche toutes les monstruosité.

Ces monstruosité, ce sont d'abord des fois mensongères, des illusions romantiques sur la toute-puissance de l'art. Puis ce sont surtout des sacrifices ; l'idole se fait vampire¹¹⁷². Sacrifice de l'artiste certes qui finit par se pendre par impuissance¹¹⁷³. Ce sacrifice, fait de mensonges à soi-même, prend la forme d'un long détraquage. L'artiste subit une névrose, souffre d'une *mania* érotico-artistique, justifiant sa place à part en société¹¹⁷⁴. Claude notamment n'est jamais satisfait, s'exaspère toujours de ses résultats. Plus encore, cette névrose, causée par un art monstre, rend à son tour l'artiste monstrueux, comme si la violence de l'un déteignait sur l'autre. Zola, prévoyant une scène de Christine à son compagnon, imagine ainsi la réaction de ce dernier : « Claude, de son côté violent, choisissant, prenant la peinture, dit que sa vie est là, qu'il ne peut pas faire autrement, qu'il sacrifierait enfant et femme, amour, tendresse, bonté. Un monstre d'art. »¹¹⁷⁵ Zola souligne sur la même page que « c'est la grande scène capitale » : elle doit donc faire sens sur l'art et son statut. Or, que désigne ce « monstre d'art » ? La peinture ? Claude ? Dans la dépendance qui s'établit de l'une à l'autre, sans doute les deux à la fois. Non seulement l'art vole l'artiste aux siens, mais il le fait vivre dans la violence perpétuelle. Violence envers lui-même, violence envers les autres.

¹¹⁷² Cette vampirisation renvoie à des remarques déjà formulées sur la femme, le parangon en étant Nana. L'action de Madame Sourdis, quant à elle, si elle reste bienveillante, peut aussi s'interpréter en ce sens.

¹¹⁷³ Le cas de Claude se décline en d'autres exemples : Lazare Chanteau, dans son indécision coutumière, est incapable de relever l'exigence que demande l'art et finit par s'en détourner ; son impuissance est à relier à ses phobies morbides. Ferdinand Sourdis, lui, est incapable de se défaire de ses penchants à la débauche et se laisse déposséder par sa femme ; son impuissance est, à son tour, à lier à sa santé chancelante et ses traits vieilliss.

¹¹⁷⁴ Sandoz dresse le bilan de cette névrose au cimetière. Elle comporte un héritage familial mêlé d'un amour illusoire de l'idéal – hérédité génétique et legs poétique : « sans doute, il souffrait dans sa chair, ravagé par cette lésion trop forte du génie, trois grammes en moins ou trois grammes en plus, comme il le disait, lorsqu'il accusait ses parents de l'avoir si drôlement bâti ! Mais son mal n'était pas en lui seulement, il a été la victime d'une époque... Oui, notre génération a trempé jusqu'au ventre dans le romantisme, et nous en sommes restés imprégnés quand même, et nous avons eu beau nous débarbouiller, prendre des bains de réalité violente, la tache s'entête, toutes les lessives du monde n'en ôteront pas l'odeur » (*Œ*, p. 254).

¹¹⁷⁵ É. ZOLA, *Dossier préparatoire de L'Œuvre*, op. cit., f°15r.

Sacrifice de ses proches aussi. On a déjà lu la plainte de Christine accusant la peinture de Claude de lui avoir volé dix années d'existence (*Ibid.*, p. 245) ; on se souviendra également que la mort de Jacques-Louis, leur fils, est conçue dès le départ ainsi : « l'enfant sacrifié à l'art, indique le dossier préparatoire. L'œuvre de chair sacrifiée à l'œuvre d'art ; ce qui est, ce qui vit, ce qui n'est pas, ce qui est à créer »¹¹⁷⁶. Sa mort, rendue inéluctable par le travail acharné de son père qui le détourne de lui et par l'action de sa mère uniquement préoccupée de récupérer son homme, ne suffit cependant pas ; il faut encore que le corps du sacrifié soit voué à l'idole qui a causé sa perte ; que son cadavre devienne une toile, *L'Enfant mort*, prouve que c'est bien l'art qui a dévoré le jeune garçon (*Ibid.*, p. 193).

Tous ces sacrifices s'expliquent enfin par une conception darwinienne de l'art, dès *Le Ventre de Paris* – autre roman où le peintre expose largement ses visions. Dans un roman centré sur l'organe digestif, la formule « ceci tuera cela » figure en bonne place de ses principes. Que faut-il comprendre ? Bien sûr, que l'art moderne est destiné, dans la logique des choses, à succéder à l'art ancien, les Halles à Saint-Eustache, les étals de boudins aux natures mortes de fleurs ou de fruits. Mais plus profondément, il faut comprendre que l'art comporte en lui une dimension prédatrice monstrueuse, de ce même monstrueux en lequel croit Maurice Levasseur quand il justifie les brutalités de la guerre par le combat continu de la nature (*D*, p. 25). C'est dans *Le Ventre de Paris* qu'on trouve l'origine de la violence de *L'Œuvre* ; violence progressive : des toiles basses, heurtant l'esprit comme une nature morte de charcuterie, le roman est passé à une toile assassine. La mort – d'un art révolu ou d'un homme – est, quoi qu'il en soit, toujours au bout.

Si Claude a la révélation brutale de tout ce qu'il a sacrifié, Sandoz, quant à lui, se sait dévoré par son art, mais l'accepte froidement comme faisant partie de sa condition de romancier. Celui qu'on a souvent présenté comme l'artiste connaissant un succès béat n'est pas exempt de douleur. Pour lui aussi, le travail prend un tour mécanique et, réclamant de semblables sacrifices, grignote sa vie petit à petit. Le passage qui l'exprime le mieux est celui d'un moment d'intimité entre Claude et lui, le long moment d'une confession qui est celle-là même de Zola¹¹⁷⁷. Ce passage se veut d'une intensité forte, une page d'émotion et de vérité.

« Est-ce qu'on sait ? est-ce qu'il ne vaudrait pas mieux vivre et mourir inconnu ? Quelle duperie, si cette gloire de l'artiste n'existait pas plus que le paradis du catéchisme, dont les enfants eux-

¹¹⁷⁶ *Ibid.*, f°152r.

¹¹⁷⁷ Le dossier préparatoire le présente, f°146r, comme « ma confession » et répète, f°156, « Une page superbe. Ma confession ».

mêmes se moquent désormais ? Nous qui ne croyons plus à Dieu, nous croyons à notre immortalité... Ah ! misère !”

Et, pénétré par la mélancolie du crépuscule, il se confessa, il dit ses propres tourments, que réveillait tout ce qu’il sentait là de souffrance humaine.

“Tiens ! moi que tu envies peut-être, mon vieux, oui ! moi qui commence à faire mes affaires, comme disent les bourgeois, qui publie des bouquins et qui gagne quelque argent, eh bien ! moi, j’en meurs... Je te l’ai répété souvent, mais tu ne me crois pas, parce que le bonheur pour toi qui produis avec tant de peine, qui ne peux arriver au public, ce serait naturellement de produire beaucoup, d’être vu, loué ou éreinté... Ah ! sois reçu au prochain Salon, entre dans le vacarme, fais d’autres tableaux, et tu me diras ensuite si cela te suffit, si tu es heureux enfin... Écoute, le travail a pris mon existence. Peu à peu, il m’a volé ma mère, ma femme, tout ce que j’aime. C’est le germe apporté dans le crâne, qui mange la cervelle, qui envahit le tronc, les membres, qui ronge le corps entier. Dès que je saute du lit, le matin, le travail m’empoigne, me cloue à ma table, sans me laisser respirer une bouffée de grand air ; puis, il me suit au déjeuner, je remâche sourdement mes phrases avec mon pain ; puis, il m’accompagne quand je sors, rentre dîner dans mon assiette, se couche le soir sur mon oreiller, si impitoyable, que jamais je n’ai le pouvoir d’arrêter l’œuvre en train, dont la végétation continue, jusqu’au fond de mon sommeil... Et plus un être n’existe en dehors, je monte embrasser ma mère, tellement distrait, que dix minutes après l’avoir quittée, je me demande si je lui ai réellement dit bonjour. Ma pauvre femme n’a pas de mari, je ne suis plus avec elle, même lorsque nos mains se touchent. Parfois, la sensation aiguë me vient que je leur rends les journées tristes, et j’en ai un grand remords, car le bonheur est uniquement fait de bonté, de franchise et de gaieté, dans un ménage ; mais est-ce que je puis m’échapper des pattes du monstre ! Tout de suite, je retombe au somnambulisme des heures de création, aux indifférences et aux maussaderies de mon idée fixe. Tant mieux si les pages du matin ont bien marché, tant pis si une d’elles est restée en détresse ! La maison rira ou pleurera, selon le bon plaisir du travail dévorateur... Non ! non ! plus rien n’est à moi, j’ai rêvé des repos à la campagne, des voyages lointains, dans mes jours de misère ; et, aujourd’hui que je pourrais me contenter, l’œuvre commencée est là qui me cloître : pas une sortie au soleil matinal, pas une escapade chez un ami, pas une folie de paresse ! Jusqu’à ma volonté qui y passe, l’habitude est prise, j’ai fermé la porte du monde derrière moi, et j’ai jeté la clef par la fenêtre... Plus rien, plus rien dans mon trou que le travail et moi, et il me mangera, et il n’y aura plus rien, plus rien !”

Il se tut, un nouveau silence régna dans l’ombre croissante. Puis, il recommença péniblement.

“Encore si l’on se contentait, si l’on tirait quelque joie de cette existence de chien !... Ah ! je ne sais pas comment ils font, ceux qui fument des cigarettes et qui se chatouillent béatement la barbe en travaillant. Oui, il y en a, paraît-il, pour lesquels la production est un plaisir facile, bon à prendre, bon à quitter, sans fièvre aucune. Ils sont ravis, ils s’admirent, ils ne peuvent écrire deux lignes qui ne soient pas deux lignes d’une qualité rare, distinguée, introuvable... Eh bien ! moi, je m’accouche avec les fers, et l’enfant, quand même, me semble une horreur. Est-il possible qu’on soit assez dépourvu de doute, pour croire en soi ? Cela me stupéfie de voir des gaillards qui nient furieusement les autres, perdre toute critique, tout bon sens, lorsqu’il s’agit de leurs enfants

bâtards. Eh ! c'est toujours très laid, un livre ! il faut ne pas en avoir fait la sale cuisine, pour l'aimer... Je ne parle pas des potées d'injures qu'on reçoit. Au lieu de m'incommoder, elles m'excitent plutôt. J'en vois que les attaques bouleversent, qui ont le besoin peu fier de se créer des sympathies. Simple fatalité de nature, certaines femmes en mourraient, si elles ne plaisaient pas. Mais l'insulte est saine, c'est une mâle école que l'impopularité, rien ne vaut, pour vous entretenir en souplesse et en force, la huée des imbéciles. Il suffit de se dire qu'on a donné sa vie à une œuvre, qu'on n'attend ni justice immédiate, ni même examen sérieux, qu'on travaille enfin sans espoir d'aucune sorte, uniquement parce que le travail bat sous votre peau comme le cœur, en dehors de la volonté ; et l'on arrive très bien à en mourir, avec l'illusion consolante qu'on sera aimé un jour... Ah ! si les autres savaient de quelle gaillarde façon je porte leurs colères ! Seulement, il y a moi, et moi, je m'accable, je me déssole à ne plus vivre une minute heureux. Mon Dieu ! que d'heures terribles, dès le jour où je commence un roman ! Les premiers chapitres marchent encore, j'ai de l'espace pour avoir du génie ; ensuite, me voilà éperdu, jamais satisfait de la tâche quotidienne, condamnant déjà le livre en train, le jugeant inférieur aux aînés, me forgeant des tortures de pages, de phrases, de mots, si bien que les virgules elles-mêmes prennent des laideurs dont je souffre. Et, quand il est fini, ah ! quand il est fini, quel soulagement ! non pas cette jouissance du monsieur qui s'exalte dans l'adoration de son fruit, mais le juron du portefaix qui jette bas le fardeau dont il a l'échine cassée... Puis, ça recommence ; puis, ça recommencera toujours ; puis, j'en crèverai, furieux contre moi, exaspéré de n'avoir pas eu plus de talent, enragé de ne pas laisser une œuvre plus complète, plus haute, des livres sur des livres, l'entassement d'une montagne ; et j'aurai, en mourant, l'affreux doute de la besogne faite, me demandant si c'était bien ça, si je ne devais pas aller à gauche, lorsque j'ai passé à droite ; et ma dernière parole, mon dernier rôle sera pour vouloir tout refaire..." » (*Ibid.*, p. 190-191)

Les efforts sont identiques à ceux de Claude. Sandoz a sacrifié sa femme et, à défaut de fils, sa mère¹¹⁷⁸. Le travail le poursuit comme une ombre et le force pareillement à se dédoubler. Sa solitude contrainte est la même, la douleur du travail aussi faisant ressurgir les images d'un accouchement de l'ordre de la torture et d'un nouveau-né inquiétant. L'allégorie n'est plus celle de l'idole féminine, mais d'un travail monstrueux personnifié qui lui accapare chaque seconde de son quotidien. Le monstre a des pattes dans lesquelles se débat le romancier. La différence importante réside dans le tour que prend la lutte. Sandoz se montre assez puissant pour maîtriser son œuvre, ne pas céder et tuer dans l'œuf ce qui fait sa monstruosité ; il ne croit pas à l'idole féminine et, à l'inverse de Claude, ne tente pas de tout refaire au risque de tout gêner. Ce n'est que sur son lit de mort, au moment où il lui sera impossible d'aller à rebours, qu'il aura la pensée qu'il fallait peut-être tout reprendre à zéro.

¹¹⁷⁸ La place de ce passage est par ailleurs significative : juste avant la mort de l'enfant constatée le lendemain matin. On sait les hésitations de Zola à placer cette mort ; le choix définitif, faisant coïncider les sacrifices de l'artiste en paroles et en actes, n'en est que plus riche de sens. *Ibid.*, f°151.

Nombre de points communs avec Claude, donc. Mais Sandoz offre le cas, autrement plus paradoxal, de l'artiste parvenu au succès et souffrant pourtant atrocement. Avec lui, le bonheur, la satisfaction apparaissent pleinement comme une chimère monstrueuse puisque même quand il a rempli toutes les conditions pour les atteindre, il ne les atteint pas. Sandoz plus encore que Claude est en situation de dire qu'il y a là mirage d'artiste, folie lucide d'un être décidément à part. Ce ne sont pas tant les vicissitudes de la lutte publique – les critiques monstrueuses, celles qui décrètent l'œuvre horrible – qui meurtrissent l'auteur, mais son succès qui s'avère contre toute attente un bonheur intime introuvable. Point de béatitude fate, Sandoz-Zola n'est pas de ceux qui fument leurs cigarettes contents d'eux. Au contraire, il fait preuve d'une lucidité sombre en regardant ce qu'il a perdu et en s'avouant qu'il est possible – tragique absolu – que ce qu'il ait gagné soit réduit à rien. Non seulement, l'artiste n'est pas sûr d'atteindre la gloire, mais peut-être même que cette gloire est un leurre monstrueux.

2) La puissance de l'œuvre : art monstre et grands monstres de l'art.

Le dernier exemple de Sandoz montre que l'art est bien souvent monstrueux. Mais, mené à bien, il peut aussi être un art monstre, et dans ce glissement d'adjectif réside une nette différence. Le substantif adjectivé exprime non plus une dégénérescence mais une vigueur incroyable, une démesure étonnante. Tel est le sens que l'on peut attribuer au final à la confession du personnage romancier en se demandant ce qui l'effraie le plus : que le travail lui vole sa vie, ou de créer autant, d'entasser des montagnes de livres en un rythme à ce point effréné, et ce malgré toutes les souffrances qu'il engendre. De fait, l'art peut s'avérer d'une puissance extraordinaire, incommensurable, autonome, dépassant amplement celui qui l'a fait naître, quand sa mécanique se met en marche et que son rythme régulier trouve sa vitesse propre et s'y tient. De même que la machine, au-delà de ses aspects inquiétants, était vectrice de progrès, de même l'œuvre d'art a sa face double : elle vole la vie de l'artiste et des siens, mais, exemple éblouissant de beauté et de force quand elle est achevée, elle est parallèlement une création inégalable – retrouvant là plus que jamais le sens positif du mot « monstre ».

Qu'est-ce donc que cet art monstre ? Quel est le portrait de l'artiste quand il se fait grand monstre de l'art ? Passons en revue ses qualités. Il s'agit d'abord d'une productivité intense sous-entendant une idée de force et de taille. L'art monstre, l'artiste monstre se distinguent par leur robustesse et leur grandeur, confinant même – réminiscence darwinienne – à une brutalité écrasante. Le monstre ne se caractérise pas tant par sa finesse que par son souffle supérieur, renforcé en cela, on le verra plus loin, par la comparaison avec d'autres artistes

jugés plus délicats. Il y a en lui un peu de Son Excellence Eugène Rougon, et de sa *libido dominandi*, et de son acharnement à étouffer l'adversaire. Ainsi, malgré le jugement sévère de Zola, peut-on ranger parmi ces géants de l'art Victor Hugo, le colosse des lettres, dont l'œuvre d'une puissance hors normes tend au sublime¹¹⁷⁹. Zola semble viser un pareil objectif que lui, Sandoz, son double, regrettant de ne pas avoir entassé plus de livres, de ne pas avoir bâti une montagne plus grande encore. Citons aussi le cas de Jules Vallès, véritable hercule de foire de la littérature, que Zola décrit en ces termes :

« avez-vous jamais assisté, dans une foire, à une de ces parades bruyantes qui amassent et retiennent la foule ? Sur les tréteaux, vous avez sans doute remarqué un homme, habillé de velours rouge, tout galonné et pailleté d'or, faisant sonner les éperons de ses bottes et donnant des ondulations majestueuses au panache de son chapeau. Cet homme a le geste violent, la parole haute ; il pose pour la force. Il se dresse en plein charivari, il se détache sur les lambeaux des draperies du fond, il tend la jambe, montre ses bras, émerveille la foule. Il est superbe, aux lumières.

En littérature, M. Jules Vallès – qu'il me pardonne – me paraît avoir accepté ce rôle-là. Je me hâte de lui reconnaître un talent très vigoureux et très vivant ; personne plus que moi ne goûte certaines pages puissantes qu'il a écrites. D'ailleurs, je reste dans la vérité de ma comparaison : il y a des hercules de foire dont j'admire franchement les bras monstrueux »¹¹⁸⁰.

Vallès n'est certes pas l'hercule noble de la mythologie, mais un autre dégradé, incomplet, pourtant plus fascinant et correspondant mieux à son sujet de prédilection : la société moderne avec ses affres et ses misères. Zola, s'il sait par ailleurs se montrer critique à son égard, lui reconnaît à ce titre une puissance certaine.

À cette force, il convient d'ajouter une indubitable originalité, brutale dans son affirmation, sans laquelle les proportions de l'œuvre ne sont rien : la conjugaison des deux caractéristiques fait naître un sentiment de grandiose, de sublime, d'indicible. L'œuvre monstre doit causer un choc à sa découverte, s'imposer avec la force de l'évidence à la différence d'autres plus délicates¹¹⁸¹. Balzac, que Zola tient pour naturaliste, a ainsi écrit une œuvre monstre car *La Comédie humaine* vaut autant par son architecture que par son originalité thématique : elle est un « drame vivant, [un] procès-verbal à la fois si exact et si

¹¹⁷⁹ L'exemple de Hugo apparaîtra plus bas dans une citation de *Rome* où il est opposé à Lamartine.

¹¹⁸⁰ É. ZOLA, « Correspondance littéraire », *Livres d'aujourd'hui et de demain*, O. C., II, p. 539.

¹¹⁸¹ On le reverra par d'autres exemples, mais on peut d'ores et déjà définir ce type d'artistes au moyen de ce que dit Zola de Jongkind : « un artiste qui peint de la sorte est un maître, non pas un maître aux allures superbes et colossales, mais un maître intime qui pénètre avec une rare souplesse dans la vie multiple de la nature ». Zola les considère dans toute la mesure de leur talent, mais ne les reconnaît pas comme des monstres de la peinture. É. ZOLA, « Les Paysagistes », *Mon Salon*, O. C., III, p. 659.

colossal, qui n'a son pareil dans aucune littérature », un « édifice [...] profilant sur le ciel clair sa masse monstrueuse »¹¹⁸². C'est cette originalité enfin qui permet de distinguer l'œuvre monstre gigantesque de l'œuvre monstrueuse absurde et composée à contre-courant ; la première est résolument moderne, la seconde tournée sans prétention vers un modèle désuet. Pour preuve, les copistes déjà décriés et pourtant toujours actifs de l'art grec :

« notre époque est *La Comédie humaine* de Balzac. L'art chez nous est tombé des hauteurs du mensonge dans l'âpre recherche du réel. La sculpture grecque, avec ses figures froides et hautes, avec ses œuvres que l'individualité des artistes n'a pas signées, devrait être une monstruosité pour nous qui vivons dans la fièvre de l'enquête scientifique, et qui avons simplement souci de personnalité et de vie »¹¹⁸³.

Enfin, la renommée, la gloire – but avoué de l'art dans *L'Œuvre* – contribue à faire naître définitivement l'artiste monstre. Hugo ne serait pas le géant qu'il est sans ses disciples et la cohorte d'anonymes pour qui la littérature française se réduit à son nom. Si l'œuvre monstre est qualitativement et quantitativement une œuvre de taille, son auteur doit bel et bien accabler les autres de son poids.

Pour en rendre tout à fait compte, prenons l'exemple de deux peintres : Monet et Michel-Ange. À propos du premier, relisons une critique bienveillante écrite par Zola en 1868 :

« cette année, il n'a eu qu'un tableau reçu : *Navires sortant des jetées du Havre*. Un trois-mâts emplit la toile, remorqué par un vapeur. La coque, noire, monstrueuse, s'élève au-dessus de l'eau verdâtre ; la mer s'enfle et se creuse au premier plan, frémissant encore sous le heurt de la masse énorme qui vient de la couper.

Ce qui m'a frappé dans cette toile, c'est la franchise, la rudesse même de la touche. L'eau est âcre, l'horizon s'étend avec âpreté ; on sent que la haute mer est là, qu'un coup de vent rendrait le ciel noir et les vagues blafardes. Nous sommes en face de l'océan, nous avons devant nous un navire enduit de goudron, nous entendons la voix sourde et haletante du vapeur, qui emplit l'air de sa fumée nauséabonde. J'ai vu ces tons crus, j'ai respiré ces senteurs salées »¹¹⁸⁴.

Il est ici question d'un remorqueur. Celui-ci, loin d'être anodin, est qualifié de monstrueux par son aspect sombre, rude et surtout par la taille qu'il atteint accroché au trois-mâts qui emplit la toile. Les dimensions du tableau ne doivent pas nous tromper, l'invasion du remorqueur

¹¹⁸² É. ZOLA, « Balzac », *Livres d'aujourd'hui et de demain*, O. C., III, p. 625.

¹¹⁸³ É. ZOLA, « La Sculpture », *Mon Salon*, O. C., III, p. 667.

¹¹⁸⁴ É. ZOLA, « Les Actualistes », *ibid.*, p. 653.

prouve qu'il y est bien question de grandeur. Le classicisme de la marine le cède ici à la modernité et le monstrueux est ce qui donne sa force au tableau. Il déteint sur le reste de la peinture, sur la mer surtout à laquelle il confère son âpreté, et rend le résultat puissant et vrai. On notera l'isotopie de la croissance gigantesque (« emplit », « s'élève au-dessus », « s'enfle », « énorme »), du choc artistique (« heurt », « frappe », « rudesse ») et de l'évidence sensorielle (« nous sommes en face », « nous avons devant nous », « nous entendons », « j'ai vu », « j'ai respiré »). Une grandeur colossale en même temps qu'une virilité se dégage de l'art du peintre, Monet réussit à nous immerger dans son paysage et à provoquer une commotion. Ce seul tableau suffit à prouver que s'il n'est pas encore un grand monstre de l'art, faute de réputation, il est cependant en germe. Sa gloire s'établit, il est en passe d'écraser les autres, en tout cas dans l'art des marines, car lui seul a compris la nécessité d'y faire entrer la modernité.

Plus encore que Monet, celui qui incarne le mieux le peintre monstre, parce que son œuvre y est davantage propice et parce que la postérité l'a accrédité comme tel, c'est Michel-Ange dont il est longuement question dans *Rome* et dans les notes prises pour la préparation du roman¹¹⁸⁵. Pierre Froment a la révélation de son génie lorsqu'il visite la chapelle Sixtine et contemple sa voûte peinte. Comme en témoigne le journal de voyage de Zola, il s'agit là d'une chose vue, d'un spectacle qui a frappé l'auteur, d'une impression première dont il n'a pu se défaire. Pour lui comme pour son personnage, c'est un ravissement, au sens premier, qui l'isole un temps du reste du monde.

« Pierre, dans un grand coup en plein cerveau et en plein cœur, venait d'être pris tout entier par le génie surhumain de Michel-Ange. Le reste disparut, il n'y eut plus, là-haut, comme en un ciel illimité, que cette extraordinaire création d'art. L'inattendu d'abord, ce qui le stupéfiait, c'était que le peintre avait accepté d'être l'unique artisan de l'œuvre. Ni marbriers, ni bronziers, ni doreurs, ni aucun autre corps d'état. Le peintre, avec son pinceau, avait suffi pour les pilastres, les colonnes, les corniches de marbre, pour les statues et les ornements de bronze, pour les fleurons et les rosaces d'or, pour toute cette décoration d'une richesse inouïe qui encadrait les fresques. Et il se l'imaginait, le jour où on lui avait livré la voûte nue, rien que le plâtre, rien que la muraille plate et blanche, des centaines de mètres carrés à couvrir. Et il le voyait devant cette page immense, ne voulant pas d'aide, chassant les curieux, s'enfermant tout seul avec sa besogne géante, jalousement, violemment, passant quatre années et demie solitaire et farouche, dans son enfantement quotidien de colosse. Ah ! cette œuvre énorme, faite pour emplir une vie, cette œuvre qu'il avait dû commencer dans une tranquille confiance en sa volonté et en sa force, tout un monde

¹¹⁸⁵ Les notes du passage étudié n'ont subi, on va le voir, pratiquement aucun changement dans leur transposition vers le roman. Certaines phrases concernant le monstre y sont reprises telles quelles.

tiré de son cerveau et jeté là, d'une poussée continue de la virilité créatrice, en plein épanouissement de la toute-puissance !

Ensuite, ce fut chez Pierre un saisissement, lorsqu'il passa à l'examen de cette humanité agrandie de visionnaire, débordant en des pages de synthèse démesurée, de symbolisme cyclopéen. Et telles que des floraisons naturelles, toutes les beautés resplendissaient, la grâce et la noblesse royales, la paix et la domination souveraines. Et la science parfaite, les plus violents raccourcis osés dans la certitude de la réussite, la perpétuelle victoire technique sur les difficultés que les plans courbes présentaient. Et surtout une ingénuité de moyens incroyable, la matière réduite presque à rien, quelques couleurs employées largement, sans aucune recherche d'adresse ni d'éclat. Et cela suffisait, et le sang grondait avec emportement, les muscles saillaient sous la peau, les figures s'animaient et sortaient du cadre, d'un élan si énergique, qu'une flamme semblait passer là-haut, donnant à ce peuple une vie surhumaine, immortelle. La vie, c'était la vie qui éclatait, qui triomphait, une vie énorme et pullulante, un miracle de vie réalisé par une main unique, qui apportait le don suprême, la simplicité dans la force.

[S'ensuit une description de la voûte de la chapelle Sixtine jusqu'à la fresque du *Jugement dernier*.]

Alors, Pierre ne trouva qu'un mot. Michel-Ange était le monstre, dominant tout, écrasant tout. » (*Ro*, p. 472-474)¹¹⁸⁶

Le monstrueux tient du prodige, Michel-Ange est donc l'artiste monstre par excellence et confine au génie surhumain. À son époque, il accepta d'abord de travailler seul au défi de la besogne géante qu'il releva dans un « enfantement quotidien de colosse ». L'œuvre était pourtant énorme, c'est-à-dire hors normes, les personnages innombrables, et le dessin semblait en-dehors des capacités d'un être humain¹¹⁸⁷. Puis, non content d'assumer seul cette tâche grandiose, il fit preuve d'une puissance créatrice exceptionnelle, alliant virtuosité technique, exhaustivité, force visionnaire, simplicité et élan de vie. Il accoucha d'un univers démesuré, complet, si juste et si vrai comme Balzac le fit en d'autres temps en littérature. Avec eux, le monstrueux est une preuve de virilité et de vie ; point de mensonge, point d'idole féminine trompeuse comme pour Claude. L'art n'est plus mortifère car c'est un homme au tempérament mâle qui le prend à bras le corps, rejoignant là un idéal qui était déjà celui de l'ingénieur énergétique face à une nature monstrueuse au début de notre étude.

Or, il est frappant de constater que Michel-Ange peint comme Zola écrit. Le maître de Médan s'approche lui aussi de ce résultat par la taille de son œuvre, sa prolixité, le caractère

¹¹⁸⁶ L'emploi du mot « cyclopéen » dans ce passage mérite d'être relevé. Il fera plus loin l'objet d'une étude stylistique. Nous nous bornerons ici à dire qu'il connote l'idée de force.

¹¹⁸⁷ Comme pour Monet, l'énormité de l'œuvre ne doit pas être confondue avec les dimensions du support. On avancera même que l'œuvre devient gigantesque à mesure que ce support – toile ou mur – est petit. Pierre est d'abord surpris, p. 472, par l'étroitesse de la chapelle Sixtine ; c'est là la condition *sine qua non* de la révélation suivante de la peinture de Michel-Ange.

visionnaire de ses pages ; mieux, Michel-Ange apparaît comme un modèle dans lequel se reconnaît Zola : « la besogne géante qui me plaît [...]. Une œuvre énorme qui me va au cœur, note-t-il dans son journal de voyage, dont j'ai rêvé toute ma vie. – Et ensuite le génie de cela : le monstre de génie, écrasant tout »¹¹⁸⁸. Tous deux partagent un art de la santé, de la vitalité, opposé aux dégénérescences d'un esprit fatigué. Pour le comprendre, il faut lire la critique de Michel-Ange par Narcisse Habert assis sur un banc de la chapelle Sixtine et le jugement du narrateur et de Pierre, son porte-parole, qui s'ensuit¹¹⁸⁹.

« “Ah ! non, non ! ne me parlez pas de celui-là ! Il a tout gâché, il a tout perdu. Un homme qui s'attelaient comme un bœuf à la besogne, qui abattait l'ouvrage ainsi qu'un manœuvre, à tant de mètres par jour ! Et un homme sans mystère, sans inconnu, qui voyait gros à dégoûter de la beauté, des corps d'hommes tels que des troncs d'arbres, des femmes pareilles à des bouchères géantes, des masses de chair stupides, sans au-delà d'âmes divines ou infernales !... Un maçon, et si vous voulez, oui ! un maçon colossal, mais pas davantage !”

Et inconsciemment, chez lui, dans ce cerveau de moderne las, compliqué, gâté par la recherche de l'original et du rare, éclatait la haine fatale de la santé, de la force, de la puissance. C'était l'ennemi, ce Michel-Ange qui enfantait dans le labeur, qui avait laissé la création la plus prodigieuse dont un artiste eût jamais accouché. Le crime était là, créer, faire de la vie, en faire au point que toutes les petites créations des autres, même les plus délicieuses, fussent noyées, disparaissent dans ce flot débordant d'êtres, jetés vivants sous le soleil.

“Ma foi, déclara Pierre courageusement, je ne suis pas de votre avis. Je viens de comprendre qu'en art la vie est tout et que l'immortalité n'est vraiment qu'aux créatures. Le cas de Michel-Ange me paraît décisif, car il n'est le maître surhumain, le monstre qui écrase les autres, que grâce à cet extraordinaire enfantement de chair vivante et magnifique, dont votre délicatesse se blesse. Allez, que les curieux, les jolis esprits, les intellectuels pénétrants raffinent sur l'équivoque et l'invisible, qu'ils mettent le ragoût de l'art dans le choix du trait précieux et dans la demi-obscureté du symbole, Michel-Ange reste le tout-puissant, le faiseur d'hommes, le maître de la clarté, de la simplicité et de la santé, éternel comme la vie elle-même !” » (*Ibid.*, p. 475)

On le voit, l'admiration n'est jamais béate : le monstre sous-entend une certaine conception de l'art soumise aux reproches et que d'aucuns peuvent récuser. Mais Michel-Ange est au-dessus de la critique. Avec lui le monstrueux avoisine le sublime et dépasse par sa puissance toute contestation des jugements de beau ou de laid pour osciller davantage entre terreur et admiration. Les critiques qui lui sont adressées – de bâcler le travail, de présenter des bouchères ! – et leur justification pourraient tout à fait être celles de l'auteur des *Rougon-*

¹¹⁸⁸ É. ZOLA, *Rome* [Journal de voyage], *O. C.*, XVI, p. 859.

¹¹⁸⁹ Le modèle de Narcisse Habert semble avoir été Anatole France ou Paul Bourget. *Ibid.*, p. 860. Dans tous les cas, il représente le dilettante décadent. Paolo TORTONESE, « Rome décadente », *CN*, n°72, 1998, p. 234.

Macquart. Comme si Zola conférait la résonance d'une défense et illustration de son œuvre à celle d'un autre. Autrement dit, on trouve déjà dans ce passage la matière de ce qui constituera notre dernier chapitre : celle du romancier considéré à son tour comme un monstre, nous faisant dire que ses détracteurs avaient une vision plutôt juste de l'auteur qui revendiquait bien le monstrueux pour lui, mais qu'ils divergeaient seulement dans la connotation à donner à sa monstruosité. Là où lui y voyait un symbole de force, eux y percevaient un délitement intellectuel.

Comme Zola à qui on l'a reproché si souvent, l'artiste monstre ne l'est que par opposition à d'autres plus frêles ou plus raffinés. Narcisse Habert ne jure que par Botticelli ; juste après, c'est aussi à Raphaël que Michel-Ange se compare. Si le charme, la grâce opèrent, les tableaux de Raphaël semblent néanmoins bien fades après la visite de la chapelle Sixtine, et le passage tourne à la démonstration théorique :

« malheureusement, Pierre sortait de la chapelle Sixtine ; et il lui fallut échapper à l'étreinte du monstre, oublier ce qu'il venait de voir, s'habituer à ce qu'il voyait là, pour en goûter toute la beauté pure. C'était comme un vin trop rude qui l'avait d'abord étourdi et qui l'empêchait de goûter ensuite cet autre vin plus léger, d'un bouquet délicat. Ici, l'admiration ne frappe pas en coup de foudre ; mais le charme opère avec une puissance lente et irrésistible. C'est Racine à côté de Corneille, Lamartine à côté d'Hugo, l'éternelle paire, le couple de la femelle et du mâle, dans les siècles de gloire. Avec Raphaël, triomphent la noblesse, la grâce, la ligne exquise et correcte, d'une harmonie divine ; et ce n'est plus seulement le symbole matériel superbement jeté par Michel-Ange, c'est une analyse psychologique d'une pénétration profonde, apportée dans la peinture. L'homme y est plus épuré, plus idéalisé, vu davantage par le dedans. Et, toutefois, s'il y a là un sentimental, un féminin dont on sent le frisson de tendresse, cela est aussi d'une solidité de métier admirable, très grand et très fort. Pierre peu à peu s'abandonnait à cette maîtrise souveraine, conquis par cette élégance virile de beau jeune homme, touché jusqu'au fond du cœur par cette vision de la suprême beauté dans la suprême perfection. Mais, si *La Dispute du Saint Sacrement* et *L'École d'Athènes*, antérieures aux peintures de la chapelle Sixtine, lui parurent les chefs-d'œuvre de Raphaël, il sentit que, dans *L'Incendie du Bourg*, et plus encore dans *Héliodore chassé du temple* et dans *Attila arrêté aux portes de Rome*, l'artiste avait perdu la fleur de sa divine grâce, impressionné par l'écrasante grandeur de Michel-Ange. Quel foudroiement, lorsque la chapelle Sixtine fut ouverte et que les rivaux entrèrent ! Le monstre avait procréé en bas, et le plus grand parmi les humains y laissa de son âme, sans jamais plus se débarrasser de l'influence subie » (*Ibid.*, p. 476).

L'artiste mâle, – parmi lequel on retrouve Hugo – se construit grâce à l'artiste au tempérament femelle ; une fois de plus, le monstre ne prend sens qu'au sein du couple du

même et de l'autre, par comparaison. Zola, sans retirer leur talent à Raphaël, Racine ou Lamartine, montre que non seulement leurs dispositions créatrices ne leur permettent pas de mériter l'appellation de grands monstres de l'art, mais encore qu'ils subissent l'influence inéluctable de ces derniers : « ces Pérugin et surtout ces Botticelli d'une grâce si divine sont écrasés par le monstre d'en haut » ; « quel coup, lorsque la chapelle Sixtine fut ouverte, et que Raphaël la vit ! Le monstre qui avait procréé en bas. Raphaël en fut imprégné, ne put se débarrasser de l'influence subie »¹¹⁹⁰. Poursuivant le parallèle entre Michel-Ange et l'auteur, pourquoi n'en irait-il pas ainsi des artistes contemporains du naturalisme et, ironie du sort, des détracteurs mêmes de Zola ?

Au terme de ce premier chapitre, la potentielle monstruosité de l'œuvre d'art ne fait plus de doute. Liée à la création esthétique, elle fait même partie intégrante de sa nature qui se compare aisément à une chair subissant des affres de douleur. Zola est en cela cohérent avec sa pensée et son attrait pour le corps réaliste ; il suit aussi une tradition puissante reprise depuis des siècles. L'œuvre est sujette à toutes les déformations possibles de la part de l'écrivain, de ses collaborateurs ou du public qui l'éreinte : inachèvement, défiguration, amputation, allongement, modification générique, tel semble être le sort qui lui est réservé dans bien des cas. La monstruosité la plus tragique reste celle de son créateur, véritable demiurge dont l'action se révèle contre toute attente capable de gâter sa création.

Mais le retournement est aussi vrai : l'œuvre peut à son tour se rendre responsable des pires tourments envers l'artiste quand l'art devient violent dans ses exigences et son astreinte. La création esthétique, l'accouchement devient travail, c'est-à-dire *trepalium*, instrument de torture, et justifie, s'il en était encore besoin, la place de l'artiste dans ce monde à part où il côtoie le criminel. Le peintre, l'auteur, le sculpteur souffre et fait souffrir les siens. Ce, en toute conscience, dans une sorte de masochisme dont il ne peut se défaire par *passion* – au sens plein du terme – de son art, par désir de gloire ou, plus obscurément, par d'inexplicables pulsions créatrices. L'art apparaît comme le domaine de la perfection maximale ; aucun écart n'est pardonné. Si l'homme, isolé face à son œuvre, parvient à relever le défi, il crée encore un monstre, mais celui-ci est synonyme de puissance. C'est lui que doit rechercher l'artiste. Quoiqu'il analyse les monstres de laideur et de dégénérescence, Zola opte clairement pour ceux de force et de vie.

¹¹⁹⁰ É. ZOLA, *Rome* [Journal de voyage], O. C., XVI, p. 859.

Toujours est-il qu'il développe une conception inquiétante de l'art. L'homme n'y entre pas sans gravité et il n'est pas sûr qu'il en ressorte indemne – s'il en ressort un jour. Il reste la proie d'un monstre-machine peut-être plus perfide encore que les autres en ce qu'il frappe l'individu aux tréfonds de son être. L'artiste ne peut s'en dépêtrer. Si c'est la Femme peinte qui a tué Claude, un autre monstre le suit significativement au cimetière : la locomotive dont les sifflets sont « rauques de souffrance, étranglés de détresse » (*Œ*, p. 256).

« Mais on ne l'entendait plus, une grosse locomotive était arrivée en soufflant, et elle manœuvrait juste au-dessus de la cérémonie. Celle-là avait une voix énorme et grasse, un sifflet guttural, d'une mélancolie géante. Elle allait, venait, haletait, avec son profil de monstre lourd. Brusquement, elle lâcha sa vapeur, dans une haleine furieuse de tempête » (*Id.*).

Faut-il voir en elle cette allégorie psychopompe, mélange de Cerbère et de Charon, accompagnant les âmes dans l'au-delà comme il en va pareillement à la fin de *La Bête humaine*¹¹⁹¹ ? Ou bien faut-il voir la dernière incarnation de la modernité esthétique, hurlant de douleur à la mort de son esthète, au moment précis où le prêtre s'exprime en latin, langue du passé¹¹⁹² ? Sans doute les deux à la fois. Zola reprend une tradition où le monstre signe une puissance supérieure présidant à la naissance ou à la mort si bien que toujours l'on sent poindre une présence ambiguë, pour ne pas dire inquiétante.

¹¹⁹¹ Un détail de la scène mérite d'être relevé : « une corne d'appel résonna, lugubre ». Cette corne d'appel symbolise l'exhortation à quitter définitivement le monde des vivants et force le parallèle, malgré toutes les critiques de Zola, avec la fin d'*Hernani*. Tout le génie de l'auteur est ici d'avoir repris le même procédé, mais en l'intégrant à la modernité dont il se réclame.

¹¹⁹² En ce cas, c'est le classicisme, la convention qui ont gagné et qui continueront d'accoucher de monstres fades.

CHAPITRE II

STYLISTIQUE ZOLIENNE POUR UN ART DE L'ÉCRITURE MONSTRE

On a vu comment Zola concevait la création artistique à l'aune du monstrueux ; il s'agit à présent d'en voir les répercussions techniques. Nous nous pencherons pour cela sur son écriture. Cependant, sans prétendre en rendre une étude approfondie, il est intéressant d'opérer auparavant un rapide détour par un deuxième art : celui de la photographie qui apparaît çà et là dans le corpus de l'auteur et qui fut tardivement mais significativement abordée par lui¹¹⁹³. Les clichés réalisés à la fin de sa vie, lors de ses séjours à Médan, de son exil en Angleterre, de son voyage en Italie ou des grands événements parisiens, témoignent de scènes de la vie quotidienne. Cependant, ils nourrissent un lien avec son œuvre romanesque, qu'ils l'inspirent ou qu'ils en soient le reflet *a posteriori*¹¹⁹⁴ ; plus spécifiquement, ils permettent de visualiser certains de ses grands monstres que l'on peut classer par thèmes : individus, monuments, machines. Le premier est le moins bien représenté des trois : parmi les innombrables portraits, à peine peut-on citer deux photos de bohémiennes déguenillées¹¹⁹⁵

¹¹⁹³ Sur la question, voir le bel ouvrage de François ÉMILE-ZOLA et MASSIN, *Zola photographe*, Paris, Denoël, 1979 ; le dossier des *Cahiers naturalistes*, n°66, 1992, intitulé « Naturalisme et photographie », p. 225-313 ; Charles GRIVEL, « Zola, photogenèse de l'œuvre », *Études photographiques*, n°15, 2004, [en ligne]. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/394>. Consulté le 15 janvier 2015.

¹¹⁹⁴ Ces clichés n'ont toutefois pas servi à l'élaboration des dossiers préparatoires des grands romans de Zola. Ainsi les photographies de la ligne Paris-Le Havre sont postérieures à l'écriture de *La Bête humaine*. Reste qu'il n'en demeure pas moins une même observation et une même fascination du réel entre les deux arts. F. ÉMILE-ZOLA et MASSIN, *Zola photographe*, *op. cit.*, p. 7.

¹¹⁹⁵ L'une de ces photos se trouve en annexe D de notre étude, l'autre est présentée par F. ÉMILE-ZOLA et MASSIN, *Zola photographe*, *op. cit.*, p. 38.

qui, si elles ne manquent pas d'une certaine beauté, font songer à la tribu de l'aire Saint-Mittre dans *La Fortune des Rougon* dont on a dit le statut social à part, et le buste de Maupassant, devenu aux yeux de tous grand monstre de la littérature française. En ce qui concerne les monuments, on retrouve des photographies de ruines romaines, d'autres du Crystal Palace, de la maison de Summerfield qui passait pour hantée et qui inspira la nouvelle *Angeline*, de la tour Eiffel lors de l'exposition universelle de 1900. Enfin, parmi les machines, on relèvera les nombreux trains passant à Médan, ainsi qu'un remorqueur tirant une péniche sur la Seine dont on appréciera la comparaison avec le tableau de Monet précité. On retrouvera l'ensemble de ces clichés, classés par ordre chronologique, en annexe D de notre étude¹¹⁹⁶.

Nous l'avons dit, ces photographies ont toutes rapport à l'œuvre littéraire de Zola, dans le travail scrutateur comme dans les effets obtenus. Comment ne pas voir dans le Crystal Palace, monstre architectural de verre et de fer avec sa serre tropicale, sa pièce d'eau et ses statues de sphinx, un écho lointain mais réel de l'hôtel Saccard de *La Curée*, voire des Halles ou du *Bonheur des dames* ? Comment ne pas voir dans ces trains trouant le paysage des Yvelines celui célèbre de *La Bête humaine* ? Pourtant, à y regarder de plus près, si le sujet est bien monstrueux, le traitement ne semble pas aller en ce sens. Il n'y a pas de style tératologique de Zola photographe : le passage du train constitue une image somme toute banale ; les humbles ruines romaines du forum ne sont pas celles du monstre par excellence, le Colisée, ou de toute autre folie impériale ; le Crystal Palace, pris de l'extérieur, ressemble davantage à une usine abandonnée qu'à un microcosme de luxuriance végétale ou à un magasin gigantesque bruissant d'activité¹¹⁹⁷... Cependant, c'est oublier bien vite que la photographie en était encore à ses balbutiements et que Zola lui-même, malgré son équipement développé et ses

¹¹⁹⁶ La plupart de ces photographies sont également consultables sur le site des « Archives zoliennes (ArchiZ) », dir. ITEM, CNRS, Paris-III, [en ligne]. URL : archives-zoliennes.fr/. Consulté le 1^{er} décembre 2014. D'autres le sont encore dans le livre de F. ÉMILE-ZOLA et MASSIN, *Zola photographe*, op. cit.

¹¹⁹⁷ Françoise HAMON, « Le Crystal Palace, une icône dix-neuviémiste », *Romantisme*, n°83, 1994, p. 59-72. On lit notamment ces deux remarques, p. 66 et 68, sur le gigantisme, la luxuriance, le mystère de l'édifice de départ comme sur son état réel en 1898 : « la serre tropicale géante abritera une pièce d'eau avec des tortues nageant parmi de grandes plantes aquatiques en fleurs et des figures de sphinx et autres statues égyptiennes. Dans la serre, les plus grands arbres du monde sont représentés par des artifices : l'écorce d'un séquoia californien mesurant cent seize pieds de tour dressée sur une armature. Dans les parterres, on voyait en grandeur naturelle des monstres "antédiluviens", mégatheriums, dinotheriums. Un repas de plus de vingt couverts fut servi dans les entrailles de l'un des monstres » ; « les photographies prises par Zola pendant son exil en Angleterre, en 1898-99, montrent une réalité sans poésie : le monstre désormais dépourvu de tout environnement végétal, cerné par les palissades, apparaît plutôt comme une usine désaffectée que comme un palais, avec ses tours-cheminées et ses vitres sales. Il est d'ailleurs bien oublié depuis que Pissarro le peignait en 1871. Et si Zola y monte en pèlerinage, sans doute est-ce parce qu'il veut s'attendrir sur ce témoin d'une période qu'il avait décrite dans les premiers *Rougon-Macquart* et sur cet objet qui avait hanté les rêves de ses personnages : dans *La Curée* (1872), Saccard, le spéculateur immobilier du Second Empire, projetait de *mettre Paris sous une immense cloche pour le changer en serre chaude*, et d'y multiplier les galeries vitrées permettant de circuler sans être mouillé. . . ».

exigences techniques, découvrait peu à peu, durant ses loisirs, l'étendue de ses potentialités. Formulons alors l'hypothèse que le monstrueux limité de ses photographies ne résulte pas nécessairement d'un choix, mais, comme pour le théâtre, plutôt de contraintes inhérentes au genre. Sans faire de lui un photographe surréaliste avant l'heure, mais le sachant conscient de la valeur artistique d'une photographie et partant du principe que sa fascination pour le monstrueux débordait le seul cadre littéraire, avançons l'hypothèse qu'il ait pu donner une telle orientation, même vague, à certains de ses clichés. Ceux-ci auraient montré la même attirance que ses œuvres littéraires s'il lui avait été permis de les multiplier dans le temps. Le peu de clichés intéressants parmi ceux qui subsistent correspond ainsi aux premiers textes de Zola où l'on sent poindre un intérêt pour la laideur, le gigantesque, le difforme, sans que celui-ci soit exploité pleinement.

Alors peut-on reprendre certaines photographies dont l'effet provoqué ne laisse pas de surprendre. Hasard des difficultés de la prise ou choix délibéré, il est impossible de trancher. Mais le remorqueur sur la Seine, dominant tout le cliché, écrasant les péniches alentour, dont la fumée semble envahir et incendier le ciel de Paris, prend un aspect monstrueux¹¹⁹⁸ ; les lions de l'impressionnant escalier du pavillon du Cambodge révèlent leur stature inquiétante comme un sphinx fin-de-siècle ; une vue de la tour Eiffel prise par Alexandrine Zola présente, dans un travail de l'optique rappelant les focalisations des personnages, le monstre de fer sur le point de dévorer à la fois son époux au premier plan et le Trocadéro en arrière-fond. Autrement dit, prise isolément, la photographie ne force pas immédiatement ce type de lecture mais au terme de notre étude, lorsque l'on connaît la fréquence de traitement du monstrueux chez Zola et ses thèmes de prédilection, on peut être poussé en ce sens. Photographe, c'est bien sûr enregistrer le réel, mais c'est aussi offrir un modèle imaginaire qui donnera forme et sens à tout ce qu'appréhende l'œil. Puis, c'est réfléchir son identité dans le monde qui nous entoure, se reconnaître dans ce que l'on contemple. Zola photographe, c'est l'aboutissement logique du naturalisme littéraire, mais c'est aussi celui du travail de projection que sous-entend le traitement du monstrueux.

Il ne faut pas se méprendre. Certes, les clichés conservés furent pris dans un cadre privé ; rien n'y témoigne de la dureté de l'existence, de la cruauté du réel et il serait excessif d'y voir l'empreinte d'angoisses ou l'ombre du crime. Ce n'est nullement là notre propos. La relation est plus subtile et liée à la richesse même de lecture du monstrueux chez le romancier : ces objets du monstrueux que nous avons ciblés au cours de notre étude et que nous croyons

¹¹⁹⁸ Dans nombre de clichés, la vapeur envahissant le paysage a semblé retenir l'attention de Zola.

retrouver dans quelques prises photographiques ne suscitent pas forcément d'inquiétudes vives de sa part, mais contribuent plutôt, en accord avec ses écrits, à une célébration de la vie, de ce qui étonne en elle, de ce qui force la curiosité, le sentiment d'étrangeté, de mélancolie, voire de respect, et qu'il s'agit de capturer pour en témoigner sans pour autant qu'il y ait animosité, peur ou dégoût.

Forts de ces conclusions assurément rapides et qu'il conviendrait d'approfondir, revenons à l'écriture zolienne. Zola qui entendait le naturalisme avant tout comme une question de méthode et non de rhétorique, fut peu disert sur ses conceptions proprement stylistiques¹¹⁹⁹ ; il prétendit même minimiser la question face à la personnalité et à la puissance d'un livre : « on gagne l'immortalité, en mettant debout des créatures vivantes, en créant un monde à son image. Quelques phrases plus ou moins boiteuses ne font rien à l'affaire »¹²⁰⁰. Faut-il s'en désintéresser à notre tour ? Assurément non. Car le style est, de toute façon, un indice important de la lecture de l'œuvre par la critique de l'époque qui, dans son jugement tranché et parfois très partial, accabla Zola d'accusations stéréotypées. Les reproches contradictoires qu'elle ne manqua pas de lui faire – d'un côté celui d'une absence totale de style, de l'autre celui d'un excès dû à l'usage intensif d'une langue technique ou populaire – ne facilitent en rien la question. Néanmoins, il est possible d'analyser le monstrueux sous l'angle de son écriture technique. Déjà dans *Nana*, la chronique de Fauchery « écrite à la diable, avec des cabrioles de phrases, une outrance de mots imprévus et de rapprochements baroques » prouvait que le texte le plus idoine à parler du monstrueux est celui qui présente un style qui l'est lui-même (*N*, p. 135). Imaginons un instant que cet article eût été soigné, écrit avec une application de collégien : il n'aurait plus du tout cadré avec les présupposés que l'on connaît de la courtisane, notamment son caractère brouillon, fantaisiste et déréglé. C'est là le défaut, on l'a dit, de la rhétorique de Vuillet dont l'écriture, trop impeccable, finit par perdre de sa crédibilité. Car une adéquation suffisante doit être réalisée entre le fond et la forme ; Zola le reconnaît en écrivant qu'« il y a une logique pour la composition et le style qui n'est en somme que la logique même des faits et idées. La logique de tel fait entraîne la logique de

¹¹⁹⁹ C'est là le paradoxe de toute étude de l'*elocutio* chez cet auteur, souligné par P. HAMON au début du chapitre qui lui est consacré dans *Le signe et la consigne*, *op. cit.*, p. 141.

¹²⁰⁰ É. ZOLA, « Les Romanciers contemporains », *Les Romanciers naturalistes*, *O.C.*, X, p. 615. La monstruosité stylistique d'un auteur n'est cependant pas érigée au rang de principe universel, mais sert plutôt de disculpation fortuite aux attaques dont Zola fit l'objet autant que d'application de ses idées théoriques. Ainsi rejette-t-il le style monstrueux d'autres écrivains, celui de Cladel par exemple, p. 615-616, en mettant en avant son hybridité alors que le reproche, on le verra, lui est imputable pour la propre langue de *L'Assommoir*.

l'ordre dans lequel on doit le présenter ; la logique de telle idée, chez un personnage, détermine la logique des mots qui doivent l'exprimer »¹²⁰¹.

De fait – et notre première citation de l'auteur le sous-entendait – le style idéal, qui reste secondaire par rapport à l'idée première, n'est autre chose qu'une expression adéquate. Partant, le discours ne peut rester sobre lorsqu'on parle de monstruosité, mais doit être déformé comme les chairs, maltraité comme la morale. Si l'on établit un parallèle entre le corps d'un côté et le langage qu'on malmène de l'autre, il existe deux modalités d'étude du monstre : physiologique et linguistique où la fascination pour le monstre se répercute dans son écriture. Pour reprendre une expression d'Évanghélia Stead, la tératogonie s'accompagne d'une tératographie, c'est-à-dire d'une écriture monstrueuse qui transgresse, elle aussi, les normes et dont le but est de cerner les anomalies par le biais du langage. La polymorphie du monstre permettant à son tour une écriture multiple aux frontières bousculées et d'autant plus riches, le monstrueux n'apparaît plus comme un symbole d'échec, mais il est recherché, perfectionné, réussi comme effet littéraire.

Pour ces raisons, nous nous pencherons sur la stylistique de l'œuvre de Zola en comprenant cette discipline de la manière la plus large et la plus classique qui soit : celle des particularités de style propres à la langue zolienne dont les critiques virulentes à l'époque ont suffisamment décrété la spécificité. Pour ce faire, nous procéderons en trois temps successifs. Notre analyse nous portera d'abord à étudier le choix des sujets dits « monstrueux » ou, pour employer une accusation de l'époque, « pornographiques », et les liens entretenus sur ce point avec d'autres courants, en premier lieu ceux révolus du classicisme et du romantisme. La question sera bien sûr celle de l'influence et surtout de l'originalité ; un style qui obéit à des effets de mode vieillissants, à des modèles figés est un style monstrueux au sens déplorable du terme, fait de guenilles littéraires, de lieux communs frisant le galimatias et la fadeur : « ma conviction a fini par être que le jargon de notre époque, cette partie du style purement de mode et qui doit vieillir, restera comme un des plus monstrueux jargons de la langue française »¹²⁰². Le style monstre, le vrai, est au contraire puissant, solide et le temps n'a pas prise sur lui. Puis il nous faudra nous interroger longuement sur le vocabulaire, comprendre en quoi un mot peut être monstrueux, qu'il soit nouvellement formé, argotique ou classique.

¹²⁰¹ É. ZOLA, « Stendhal », *Les Romanciers naturalistes*, p. 499. « Zola exige, au fond, une conformité entre le contenu et la forme, tout en reconnaissant que, dans cette relation dialectique, c'est le contenu qui l'emporte », écrit Rita SCHOBER, « Observations sur quelques procédés stylistiques de Zola », *CN*, n°28, 1964, p. 150 : tout l'enjeu de son article consiste à étudier comment l'auteur des *Rougon-Macquart* a réalisé cet idéal.

¹²⁰² É. ZOLA, « Les Romanciers contemporains », *Les Romanciers naturalistes*, O. C., X, p. 617.

Certes point de mots-valises¹²⁰³ ni de termes imprononçables ou obscurs chez Zola ; il existe néanmoins dans son œuvre un riche réseau lexical de mots monstrueux ou à connotation monstrueuse qu'il nous faudra découvrir dans le détail. Enfin, la grammaire et la tenue de la phrase constitueront un autre sujet de choix, le paradoxe résidant dans le fait qu'une syntaxe mal construite peut parfois être la fin recherchée par l'artiste, Zola privilégiant le style vivant, fidèle à la vérité, au style impeccable mais mort :

« il n'est point vrai qu'il suffise d'avoir un style très soigné pour marquer à jamais son passage dans une littérature. La forme au contraire est ce qui change, ce qui passe le plus vite. Il faut, avant tout, pour qu'il vive, qu'un ouvrage soit vivant, et il n'est vivant qu'à la condition d'être vrai, d'être vécu par un auteur original »¹²⁰⁴.

A) Thèmes et registres du monstrueux réaliste.

Même s'il n'entre pas directement dans l'étude des particularités d'écriture, étudier le style d'une œuvre revient d'abord à étudier le sujet qui a été retenu et son traitement. Ceci détermine en effet la portée d'un texte, sa réception, ses thématiques et ses lieux, communs ou plus inattendus ; il est rattachable à un genre, un mouvement, une poétique définis ou au contraire il prouve l'originalité de son auteur. Le sujet retenu révèle un choix et dans ce choix résident déjà des traces du style d'un écrivain. Cette remarque, évidente, vaut plus encore pour le monstre, celui-ci naissant toujours de l'imitation de monstres antérieurs¹²⁰⁵. Choisir de représenter un monstre n'est pas un acte anodin, il revient, davantage que pour tout autre sujet, à se positionner, dans son invention et son traitement. Le monstre, par l'innovation qu'il représente, le renouvellement de modèles antérieurs, apparaît à ce titre comme un exercice de style envisageable¹²⁰⁶.

Ainsi, et c'est important de le souligner, le naturalisme zolien se situe, dans son usage du monstrueux, par rapport aux autres courants littéraires de son temps, qu'il se place en une opposition ou un accord tacite ou reconnu. Parmi ces courants, mention spéciale doit être faite du romantisme auquel il s'oppose mais dont il s'inspire également, et de la Décadence dont le

¹²⁰³ Leur exemple est étudié par G. LASCAULT, *Le monstre dans l'art occidental*, op. cit., p. 106-109.

¹²⁰⁴ É. ZOLA, « Les Romanciers contemporains », *Les Romanciers naturalistes*, O. C., X, p. 615.

¹²⁰⁵ G. LASCAULT, *Le monstre dans l'art occidental*, op. cit., p. 223-226.

¹²⁰⁶ Telle est par exemple la notice proposée du « Monstre aux mille sourires » dans l'édition « Pléiade » des *Contes et nouvelles* où Roger Ripoll écrit que Zola renverse toutes les données traditionnelles du portrait du concierge et décrit une persécution par la douceur. É. ZOLA, « Le Monstre aux milles sourires », *Contes et nouvelles*, éd., notes et variantes par Roger Ripoll, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 1340.

réalisme est en théorie l'opposé mais dont il amorce en fait certaines représentations. La place du naturalisme zolien et de ses thématiques par rapport à ces deux mouvements littéraires a déjà été bien étudiée, il est inutile d'y revenir. Bornons-nous simplement à l'illustrer par deux exemples d'auteur ou de sujet. Celui de Victor Hugo : traiter d'un bossu, traiter de la guillotine, traiter de la misère sociale et de ses monstruosité à la fin du XIX^e siècle, c'est se situer dans le sillon ou non du grand écrivain romantique, c'est choisir de s'inspirer fidèlement de lui ou d'être original et à contre-courant, c'est adopter ou rejeter. Celui de la créature féminine : traiter d'une femme-fleur, d'une femme-sphinx, d'une femme carnassière, c'est se positionner par rapport à la littérature fin-de-siècle dont le traitement du monstre chez Zola est parfois très proche¹²⁰⁷. Leur esthétique est liée à la beauté du morbide, du dangereux et au brouillage des frontières.

Ainsi, si l'on a déjà abordé la question du genre, celle du thème ne l'a pas encore été, ce que nous nous proposons de faire présentement en étudiant d'abord les sujets monstrueux que l'auteur récuse avant d'analyser ceux qu'il fait siens. Il ne s'agira pas d'adopter un classement à partir de figures – la femme monstre, la chimère, le sphinx, etc. – mais à partir de tonalités ou de procédés stylistiques. Trois types de traitement ont été répertoriés pour mieux comprendre le monstrueux zolien : ce que nous appellerons, faute de mieux, l'insipide ou le fade ; le grotesque ; enfin l'obscène et son corollaire, le pornographique. Tous trois, on le reverra, ont la particularité de s'accorder avec le réalisme de l'auteur, mettant en avant l'extraordinaire du monstre dans un contexte des plus banals. Nous n'ignorons bien sûr pas qu'il existe d'autres registres, d'autres traitements possibles du monstrueux – fantastique, satirique, épique, merveilleux, ironique, etc. Mais ils ont déjà été abordés au cours de notre étude ou le seront, et les mentionner ici ne ferait que répéter les remarques et conclusions établies ou à venir.

1) Les monstres fades : récrier la tiédeur artistique, prôner une évocation sobre.

La fadeur est une option de présentation du monstre que nous n'avons pas encore entrevue. Qu'appelle-t-on fadeur ? C'est le traitement stylistique qui fait en sorte que le monstre manque de puissance. Il rend son identification trouble, indistincte ; partant, on hésite

¹²⁰⁷ Le rapprochement a bien été étudié, via les figures de Renée et de Nana, par Jean DE PALACIO, *Figures et formes de la décadence*, Paris, Séguier, coll. « collection noire », 1994, p. 58-68 et p. 75-83. Semblablement, évoquer une végétation monstrueuse, c'est se rapprocher de la Décadence. Nul hasard si l'on trouve ces cas dans *La Curée*, *Le Ventre de Paris* ou *La Faute de l'abbé Mouret* – trois romans aux résonances possiblement fin-de-siècle.

à dire s'il est vraiment monstrueux ou non. On a vu qu'il en allait ainsi de nombreux personnages zoliens, la notion de monstrueux pouvant s'appliquer à mille et une nuances physiques, psychologiques ou morales. Voyons-en ici un thème privilégié et son traitement : celui de l'androgynie.

Zola déplore en effet que l'androgynie résulte bien souvent d'une peinture couarde des corps. Le monstrueux prend source dans la pusillanimité de l'artiste. Non seulement il ne correspond pas à l'*éthos* du romancier, mais aussi à sa conception puissante du monstrueux. Le processus est blâmable et méprisable : on encourage la tiédeur, la lâcheté artistique en mentant sur la valeur réelle des œuvres¹²⁰⁸ et, parce qu'on le pousse à des faveurs imméritées au détriment de l'audace, l'artiste finit par créer des monstres insipides ne ressemblant plus à rien. Il fait le choix de la sécurité dans le traitement de ses sujets et contre toute attente cette sécurité se retourne contre lui. La pâleur de la création apparaît comme le pire facteur de monstruosité s'il en est. Ainsi lorsque les peintres répugnent, par pudeur, à représenter un corps dans sa nudité :

« à quel effroyable défilé nous assistons depuis quelque temps, ces vierges insexuées qui n'ont ni seins ni hanches, ces filles qui sont presque des garçons, ces garçons qui sont presque des filles, ces larves de créatures sortant des limbes, volant par des espaces blêmes, s'agitant dans de confuses contrées d'aubes grises et de crépuscules couleur de suie ! Ah ! le vilain peuple, cela tourne au dégoût et au vomissement ! »¹²⁰⁹

La remarque a d'ailleurs bien trait au style et non au seul sujet. On peut simplifier au maximum les corps, affirme Zola auparavant, du moment qu'on les représente dans leur vérité. Peu importe la manière dont il peint ou décrit, la touche d'un peintre, d'un écrivain doit être brutale, parce qu'elle doit être vraie. Il va sans dire que Zola conçoit son propre traitement des corps en accord avec ce constat.

De fait, la distinction entre fadeur et puissance vaut pour tous les arts. Dans *Le Ventre de Paris*, Claude affirme que les églises de son temps sont bâtardes, mal faites, en un mot monstrueuses parce qu'elles sont insignifiantes (*VP*, p. 394). Par pusillanimité architecturale, elles ressemblent à des bibliothèques, des observatoires, des pigeonniers et finissent par ne ressembler à rien de très net, comme ces corps peints dont on veut cacher la nudité et qui aboutissent à n'être ni tout à fait ceux d'hommes ni tout à fait ceux de femmes. À l'inverse,

¹²⁰⁸ Ce qui est déjà en soi une monstruosité. Sur ce constat s'ouvre *Mon Salon*. É. ZOLA, « À mon ami Paul Cézanne », *Mon Salon*, O. C., II, p. 618.

¹²⁰⁹ É. ZOLA, « Peinture », *Nouvelle Campagne*, O. C., XVII, p. 422.

les Halles sont une œuvre crâne, originale, audacieuse. La fadeur s'apparente à un refus de la modernité, du changement, et Zola de vilipender les Parnassiens qui ne voient pas que les débris poussiéreux du Parthénon ne peuvent rivaliser avec le profil des pavillons de Baltard¹²¹⁰. La fadeur d'une patte artistique fait courir des dangers mortels à l'art : ceux de la tour d'ivoire idéale, mais aussi ceux du conformisme. Si Saint-Eustache se vide, si personne ne la remarque plus dans le paysage parisien, c'est parce qu'elle se conforme à toutes les autres églises, voire à tous les autres bâtiments de pierre. Pareillement d'un auteur, dans les nombreux parallèles qu'établit Zola entre l'architecture et l'écriture. Le conformisme en littérature, qu'on a aussi vu avec les dérives inhérentes du théâtre, est décrété une monstruosité dès le dossier préparatoire de *Pot-Bouille* à travers le docteur Juillerat, homme médiocre dont les goûts s'opposent au mystérieux monsieur du second¹²¹¹.

Est-ce à dire que l'on ne trouve pas chez Zola de monstres fades semblables à ceux décriés dans le passage de *Nouvelle Campagne* ? On ne peut être aussi catégorique, et les exemples de Maxime Rougon, d'Hyacinthe Duvillard et de tant d'autres « petits crevés » parisiens viennent nous prouver le contraire. Zola en effet se contente bien souvent d'un traitement flou de leur corps ; on a aussi écrit, en première partie de notre étude, qu'il n'allait pas jusqu'au bout de la monstruosité, mais qu'il se limitait à présenter des hommes efféminés, des femmes *virago* plutôt que des hermaphrodites complets. Prenons la description de Maxime Rougon au début de *La Curée*.

« Quand Maxime allait au Bois, pincé à la taille comme une femme, dansant légèrement sur la selle où le balançait le galop léger de son cheval, il était le dieu de cet âge, avec ses hanches développées, ses longues mains fluettes, son air maladif et polisson, son élégance correcte et son argot des petits théâtres. Il se mettait, à vingt ans, au-dessus de toutes les surprises et de tous les dégoûts. Il avait certainement rêvé les ordures les moins usitées. Le vice chez lui n'était pas un abîme, comme chez certains vieillards, mais une floraison naturelle et extérieure. Il ondulait sur ses cheveux blonds, souriait sur ses lèvres, l'habillait avec ses vêtements. Mais ce qu'il avait de caractéristique, c'était surtout les yeux, deux trous bleus, clairs et souriants, des miroirs de coquettes, derrière lesquels on apercevait tout le vide du cerveau. Ces yeux de fille à vendre ne se baissaient jamais ; ils qu'étaient le plaisir, un plaisir sans fatigue, qu'on appelle et qu'on reçoit. »
(C, p. 103)

¹²¹⁰ É. ZOLA, « Nos Poètes », *Livres d'aujourd'hui et de demain*, O. C., III, p. 633.

¹²¹¹ « Lui faire dire des monstruosité en littérature, en politique et en religion ». É. ZOLA, *Dossier préparatoire de Pot-Bouille*, op. cit., f°280r.

Il est frappant ici de constater l'indécision de la description physique du personnage. Indistinction du genre : l'extrait commence par une comparaison avec la femme, se poursuit en termes de ressemblance et se termine par une équivalence véritable. Fluctuation des formes : à coups d'antithèses, le corps est fait de contrastes et de traits mouvants. Surtout perte absolue, par refus de le préciser, d'un statut net du personnage : le laudatif le dispute sans cesse au péjoratif. Est-ce un monstre ? est-ce un dieu ? Impossible de trancher. La narration le dit noir sur blanc : il est au-dessus des surprises et des dégoûts et l'on peut certes penser que l'affirmation désigne l'état d'esprit de Maxime si jeune et pourtant blasé de tout comme l'on peut penser qu'elle désigne la sensation qu'il fait naître chez autrui ; on ne peut dire s'il est beau ou s'il est laid, s'il séduit ou crée le malaise : Maxime échappe à de telles catégorisations.

Le traitement d'Hyacinthe est un peu différent. Le personnage ne bénéficie d'aucune description approfondie ; les rares détails de son physique sont plutôt distillés au cours de la narration : outre ses pâles cheveux blonds, sa face allongée d'orientale langueur, ses yeux gris, on apprend notamment qu'il a un « air laborieux d'androgynie » (*P*, p. 123). Que signifie l'adjectif ? Sans doute que l'androgynie n'est pas nette, qu'il faut faire un effort d'imagination pour se rendre compte du physique monstrueux du personnage.

Si Maxime et Hyacinthe sont des « androgènes avortés », des « néants » (*Ibid.*, p. 41), le texte qui les montre tels est dénué lui aussi de toute virilité, de toute audace mâle. La narration s'épuise comme les personnages qu'elle prétend décrire. Les mots eux-mêmes ne sont ni franchement anodins, ni franchement accablants. Non seulement il y a fadeur générique des individus, impossibilité de trancher entre l'homme et la femme, mais cette impossibilité est voulue, recherchée, par une fadeur stylistique de la narration.

Est-ce pour autant une reculade de l'auteur comme dans la critique de *Nouvelle Campagne* ? Assurément pas : ce qui diffère notablement, c'est que ces personnages au physique amolli, aux mœurs troubles, participent pleinement du tableau d'une époque décadente, d'une génération pourrie et ils contribuent, mêlés à diverses autres figures, à rendre l'ensemble puissant. Maxime, Hyacinthe, tout fades qu'ils sont, prouvent la dégénérescence immense d'un empire, des valeurs d'une société dont l'indistinction des formes et des statuts apparaît symptomatique. S'ils sont moins spectaculaires que d'autres, ils ne sont pas un mensonge esthétique ; ils sont au contraire une preuve de vérité car, éléments parmi d'autres, ils entrent dans un tableau plus large et sans concession de la réalité. Aussi serait-il faux de dire qu'on ne trouve pas de personnages asexués chez Zola, mais il importe

surtout de voir ce qu'il en fait, non une fin artistique, mais un puissant instrument d'analyse générale.

Élargissons le constat à d'autres monstres de fadeur qui servent le même projet d'exhaustivité de Zola. Paradoxe de voir le monstre terne, loin des figures hautes en couleur, être un modèle plus répandu qu'on ne s'y attendrait et permettre de relever, une fois de plus, le défi de montrer l'extraordinaire dans le banal. Le monstre devient sobre, tellement possible. Après tout, le meilleur moyen de l'accorder avec le naturalisme zolien est encore de le modérer, de le rendre austère comme la vie réelle. Un personnage comme Sidonie Rougon, « hermaphrodite neutre » (C, p. 61), parangon des individus louches de l'Empire dans *La Curée*, s'en rapproche alors ; elle est un monstre neutre et son traitement l'est tout autant, reposant sur une ellipse narrative dénuée de toute dimension énigmatique et sur le flou entretenu du personnage toujours secondaire, toujours aux marges du roman. Serge Mouret représente, lui, le prêtre blafard, monstrueux homme-femme mis à part par Zola ; sa présentation repose sur la comparaison avec Désirée « trop forte, trop saine », qui « sentait trop la vie » et sur l'anéantissement de toute vigueur : « on avait tué l'homme en lui, il le sentait, il était heureux de se savoir à part, créature châtrée, déviée, marquée de la tonsure ainsi qu'une brebis du Seigneur » (FM, p. 31). Camille Raquin enfin, débile, pâli, chétif prouve durant sa vie à quel point l'homme douceâtre peut être un monstre écœurant. Mort, il montrera à quel point un cadavre peut devenir grotesque.

2) *Les monstres grotesques : de la fantaisie grimaçante aux grimaces de la réalité.*

Aux monstres sans saveur s'ajoutent les monstres grotesques. Là encore il s'agit de distinguer ceux qui manquent de réalisme et de vérité et ceux de Zola qui en sont au contraire le signe. Désignant à l'origine un style d'ornement pictural, le grotesque en vient à être appliqué en littérature où il se caractérise par son goût du bizarre, du capricieux et du bouffon¹²¹². Partie intégrante d'une esthétique du difforme, du rire, voire de l'absurde, il mêle l'animalité et l'humanité et sa grimace se résume en un écart de l'harmonie et de l'équilibre. D'ornement fantasque, il devient peu à peu figure littéraire et registre d'écriture où le comique se mâtine d'étrangeté à moins que ce ne soit l'étrangeté qui se mâtine de comique. Cette origine explique dès le départ les répugnances de Zola pour qui non seulement il ne saurait y avoir d'ornements littéraires valables, mais pour qui aussi seule une *mimésis* réaliste peut être

¹²¹² G. LASCAULT, *Le monstre dans l'art occidental*, op. cit., p. 30-31.

suffisamment puissante, dans le sujet retenu comme dans son traitement¹²¹³ : « si l'impression est baroque, si les tableaux sont mal d'aplomb, si l'œuvre tourne à la caricature, qu'elle soit épique ou simplement vulgaire, c'est une œuvre mort-née, qui est condamnée à un oubli rapide. [...] La vérité a un son auquel j'estime qu'on ne saurait se tromper. Les phrases, les alinéas, les pages, le livre tout entier doit sonner la vérité. » (*RE*, p. 417) ; « ne me donnez pas des histoires grotesques et impossibles, en voulant me faire croire que cela s'est passé ainsi. Pas d'œuvres bâtardes et hypocrites, voilà tout. Pas de mélange inacceptable, pas de monstres moitié réels et moitié fabuleux ; pas de prétention à conclure sur des mensonges, dans une pensée morale et patriotique » (*Ibid.*, p. 440). Le monstre grotesque, impossible, rejoint le monstre idiot et faux, celui des fables absurdes et des feuilletons¹²¹⁴. Dans le texte zolien, sa mention sert par conséquent les procédés de style où est forcée la comparaison. La présence de monstres bizarres, ridicules, loufoques sert à prouver à quel point ils sont désuets face aux vrais monstres de la réalité : dans la galerie assyrienne du Louvre où déambule la noce de Gervaise, « les colosses de pierre, les dieux de marbre noir muets dans leur raideur hiératique, les bêtes monstrueuses, moitié chattes et moitié femmes, avec des figures de mortes, le nez aminci, les lèvres gonflées », ces statues que tout le monde juge vilaines et dont les inscriptions incompréhensibles sont qualifiées de vieux grimoires, ne suscitent pas l'inquiétude comme dans la serre de Renée, mais permettent la comparaison avec les couples d'ouvriers, notamment avec les femmes du peuple, qui tombent nez à nez sur eux et les regardent avec grande curiosité (*As*, p. 65)¹²¹⁵.

Les monstres grotesques visés par Zola sont évidemment ceux du romantisme. Le mot fut mis au goût du jour par les hommes de 1830 qui y voyaient un moyen de se déprendre du

¹²¹³ Pour exemple, voir la critique des personnages comme de l'écriture d'*Un prêtre marié* de Barbey. É. ZOLA, « Le Catholique hystérique », *Mes Haines*, O. C., I, p. 748-749.

¹²¹⁴ « Le feuilleton, avec ses exigences d'intérêt haletant et de monstruosité émouvantes, a créé tout un genre de littérature bête et féroce ; lorsque les absurdes récits des conteurs en vogue passent du journal dans le livre, il arrive qu'ils deviennent complètement idiots et malsains. » Plus loin, « rien ne m'amuse comme la sottise de ces amuseurs publics qui font métier d'in vraisemblance. Ils trafiquent de l'erreur et de la duperie. Ils inventent des histoires à dormir debout, et leurs personnages sont des pantins grotesques dont ils tirent maladroitement les ficelles. Ils entassent les inepties, ils font parler les hommes comme des marionnettes, ils s'imaginent que plus ils s'éloigneront de la vie de tous les jours, plus ils monteront dans la curiosité et l'intérêt de la foule. Il leur faut des fables absurdes, des événements monstrueux, et ils ne se doutent même pas que le premier homme qui les coudoie dans la rue est mille fois plus intéressant à étudier que leurs pantins de convention ». É. ZOLA, « Correspondance littéraire » et « Causeries littéraires », *Livres d'aujourd'hui et de demain*, O. C., II, p. 568 et 574.

¹²¹⁵ Il est vrai que ce passage entre dans une distanciation plus générale entre les personnages réalistes et les œuvres d'art qui ne supportent pas la comparaison avec le réel. Après les monstres antiques, ce sont en effet *La Joconde*, la *Vierge* de Murillo qui font les frais des comparaisons burlesques des personnages (*As*, p. 66). Pour être complet enfin, signalons que Zola avait déjà traité le thème des statues égyptiennes en soulignant la raideur monstrueuse et primitive de leur marbre, en même temps qu'il leur reconnaissait une forme de vie car elles avaient été en leur temps l'expression de tout un peuple. É. ZOLA, « L'Égypte il y a trois mille ans », *Mes Haines*, O. C., I, p. 783.

modèle des classiques et, au-delà, de celui de la littérature gréco-latine¹²¹⁶. C'est le romantisme qui a rappelé de l'oubli la chimère décriée par la philosophie classique, voyant dans son exaltation le refus du monde quotidien – point sur lequel on s'en doute, Zola prend sa distance la plus totale. Quand il a à faire le portrait de Théophile Gautier, dans une veine satirique caricaturale, c'est significativement que, pour se transporter dans son univers, le narrateur de *Marbres et plâtres* commence à chevaucher un « hippogriffe aux ailes de flammes » pour se rendre au palais de la Chimère où les détails d'une richesse inouïe le disputent à la langueur la plus extravagante. L'orientalisme de l'univers de Gautier se mêle de grotesque et, annoncé par les prodiges et *adynata* de la naissance du poète – les étoiles brillant en plein midi, les plantes fleurissant sous la canicule – c'est le dieu Pan, dieu bouc, dieu grotesque, dieu ridicule par excellence, qui ressuscite¹²¹⁷. Quant à la reprise du terme par Hugo, elle mérite évidemment d'être soulignée en ce qu'elle renforce la critique de Zola et résume son point de vue. On a vu en introduction de notre travail comment il s'éloignait du modèle quasimodien pour façonner le personnage de Marjolin. S'il se détourne plus que jamais avec lui de l'enflure du romantisme – prétendant par exemple que *Notre-Dame de Paris* n'a été écrit que pour se dérouler au milieu de gargouilles¹²¹⁸ –, il s'en prend surtout au dualisme hugolien, feignant de le prendre au pied de la lettre et de confondre strictement le grotesque avec le corps, le sublime avec l'âme :

« je trouve ce mot absolument malheureux. Il est petit, incomplet et faux. [...] Diviser le sujet ; avoir un monstre d'un côté, et un ange de l'autre ; battre des ailes dans le ciel, et rêver encore en s'enfonçant dans la terre : rien n'est plus antiscientifique, rien ne conduit davantage à toutes les erreurs, sous prétexte d'aller à la vérité. Et nous le voyons bien aujourd'hui, puisque les œuvres romantiques sont là. Étudiez-les, voyez où cette fameuse théorie de l'âme et du corps, du sublime et du grotesque, a conduit le plus grand de nos poètes lyriques. Certes, il a été un rhétoricien merveilleux. Mais quelle vérité a-t-il apportée, en-dehors de ses flamboyantes antithèses, de ses coups d'ailes dans l'extase et dans le cauchemar ? Toujours un jeu de bascule sur les mots, jamais une stabilité dans le vrai »¹²¹⁹.

¹²¹⁶ Théophile GAUTIER, *Les Grottesques*, Paris, Michel Lévy Frères, 1853, « préface », p. V-XV.

¹²¹⁷ É. ZOLA, « M. Théophile Gautier », *Marbres et plâtres*, O. C., II, p. 603.

¹²¹⁸ É. ZOLA, « Victor Hugo », *Nos Auteurs dramatiques*, O. C., X, p. 262. Yves Vadé rappelle par ailleurs que dans *Notre-Dame de Paris*, Quasimodo lui-même est qualifié de chimère et la cathédrale apparaît comme une chimère de pierre d'allure composite : « elle a la tête de l'une, les membres de celle-là, la croupe de l'autre ; quelque chose de toutes ». De même, avec « la silhouette noire de ses deux tours, de ses côtes de pierre et de sa croupe monstrueuse, [elle] semblait un énorme sphinx à deux têtes assis au milieu de la ville ». Si Zola s'en souvient dans *L'Œuvre*, il reprend son aspect fantastique davantage que grotesque. Y. VADÉ, « Le sphinx et la chimère I », *Romantisme*, n°15, 1977, p. 8-9.

¹²¹⁹ É. ZOLA, « Victor Hugo », *Nos Auteurs dramatiques*, O. C., X, p. 266.

Le grotesque, entrant dans un jeu d'antithèse artificielle avec le sublime, apparaît ici comme une entrave à la vérité, un mensonge¹²²⁰. « La prétendue vérité des romantiques est une continuelle et monstrueuse exagération du réel, une fantaisie lâchée dans l'outrance », écrit ailleurs Zola¹²²¹. Et c'est justement sur ce point qu'il va proposer son propre usage du grotesque.

Le grotesque est risible, le plus souvent inexact. Pourtant, il ne faudrait pas croire qu'il l'est toujours. Bien au contraire, Zola sait nuancer ses affirmations et y opposer un grotesque vrai, puissant de réalisme et c'est en ce sens que ses détracteurs l'ont rejeté¹²²². Voyons-en trois exemples puisés dans trois contextes différents, tous macabres. D'abord, il sait que le grotesque, décrété ridicule, ne l'est pas toujours en vérité, mais qu'il est même parfois très sérieux : ainsi *l'Enfant mort* peint par Claude Lantier est un monstre grotesque en même temps que tragique causé par la maladie. Évanghélia Stead rappelle les deux images associées à ce tableau sépulcre : celle de l'hydrocéphale, avatar d'une forme de fœtus, et celle du « singe crevé d'avoir avalé une courge » selon le mot de jeunes peintres moqueurs (*Œ*, p. 200). La toile de Lantier établit donc un lien sûr entre le monstre grotesque fin-de-siècle et ses deux partenaires simiesque et fœtal¹²²³. Néanmoins si cette « petite toile, trop rude, éclat[e] féroce, dans une grimace douloureuse de monstre » (*Ibid.*, p. 211), c'est parce que sa grimace signe certes le grotesque, mais aussi la douleur – que l'on sait être celle personnelle de l'artiste. Elle interdit par conséquent d'y voir un simple jeu d'ornementation, une simple fantaisie du peintre en mal d'inspiration. La grimace de *l'Enfant mort* est à double entente, d'une lecture trouble où le rire exprime le chagrin le plus profond ; elle est reprise par le rictus que semble adopter le défunt : « c'était trop triste, leur petit Jacques, déjà froid dans son lit, jeté à l'écart en paria, si brutalisé par la lumière, que le visage semblait rire, d'un rire abominable » (*Id.*) – rictus où transparait à la fois la bouffonnerie du corps de l'enfant et la tristesse de son père.

Déjà dans *Thérèse Raquin*, Zola se complaisait aux descriptions grotesques de Camille pour dire la difformité de la mort et pour exprimer avec puissance les visions cauchemardesques du criminel pris par le remord. Le grotesque s'inscrivait déjà dans un

¹²²⁰ Outre un mauvais usage du grotesque par l'artiste, il y en a aussi un par la critique. Les détracteurs de Courbet ont fait de ses toiles des monstres en en parlant à Zola et en le présentant comme grotesque là où il y avait en réalité l'expression d'une personnalité forte. L'accusation de grotesque était alors révélatrice de la fadeur du sens artistique de la critique. É. ZOLA, « Les Chutes », *Mon Salon*, O. C., II, p. 647.

¹²²¹ É. ZOLA, « Le Naturalisme », *Le Naturalisme au théâtre*, O. C., X, p. 25.

¹²²² Ainsi F. BRUNETIÈRE, *Le Roman naturaliste*, op. cit., p. 13, rejette les personnages de Zola en les liant au réalisme de l'auteur qui, penchant pour un matérialisme ignoble, n'a pas craint de mutiler la nature, c'est-à-dire de créer des monstres.

¹²²³ É. STEAD, *Le monstre, le singe et le fœtus*, op. cit., p. 278-279.

trouble psychique, morbide et résultait du projet de transcription physiologique de l'individu. Ce n'est d'ailleurs pas tant à la morgue que le corps est grotesque qu'ensuite dans les hallucinations de Laurent : si les lèvres du défunt ont dès le départ « un ricanement atroce », c'est plus tard qu'il semble vouloir embrasser de ses bras gluants son assassin et rire pour l'éternité de sa « face grimaçante de cadavre » (*TR*, p. 83, 100, 117-118). Il en va de même du corps de Chaval rendu grotesque bien après sa mort : une fois gonflé par l'eau, ses moustaches rouges dans sa face broyée semblent vouloir mordre Étienne (*G*, p. 543).

On pourrait encore citer le rire de Jeanlin clôturant *Germinal*, celui de Guillaume ponctuant *Madeleine Férat*. Mais le meilleur exemple d'un usage réaliste du grotesque en est peut-être dans *La Débâcle*, plus précisément dans le traitement des blessés et des morts. Déjà les corps meurtris des soldats à l'ambulance du major Bouroche donnaient prétexte, dans leur plasticité difforme, à des figures grotesques avec leur lot de mâchoires fracassées, de bouillies de dents et de langues, d'orbites défoncées et d'yeux sortis de la tête (*D*, p. 201). Mais c'est surtout au château de l'Ermitage que le spectacle désolant succédant à la bataille permet ce type de mise en scène :

« c'était, au bas du perron, sur le gravier fin de la terrasse, toute une réunion joyeuse. Autour d'un guéridon à tablette de marbre, des fauteuils et un canapé de satin bleu-ciel formaient le cercle, étalant au plein air un salon étrange, que la pluie devait tremper depuis la veille. Deux zouaves, vautrés aux deux bouts du canapé, semblaient éclater de rire. Un petit fantassin, qui occupait un fauteuil, penché en avant, avait l'air de se tenir le ventre. Trois autres s'accoudaient nonchalamment aux bras de leurs sièges, tandis qu'un chasseur avançait la main, comme pour prendre un verre sur le guéridon. Évidemment, ils avaient vidé la cave et faisaient la fête.

— Comment peuvent-ils encore être là ?, murmurait Prosper, de plus en plus stupéfié, à mesure qu'il avançait. Les bougres, ils se fichent donc des Prussiens ?

Mais Silvine, dont les yeux se dilataient, jeta un cri, eut un brusque geste d'horreur. Les soldats ne bougeaient pas, ils étaient morts. Les deux zouaves, raidis, les mains tordues, n'avaient plus de visage, le nez arraché, les yeux sautés des orbites. Le rire de celui qui se tenait le ventre venait de ce qu'une balle lui avait fendu les lèvres, en lui cassant les dents. Et cela était vraiment atroce, ces misérables qui causaient, dans leurs attitudes cassées de mannequins, les regards vitreux, les bouches ouvertes, tous glacés, immobiles à jamais. S'étaient-ils traînés à cette place, vivants encore, pour mourir ensemble ? étaient-ce plutôt les Prussiens qui avaient fait la farce de les ramasser, puis de les asseoir en rond, par une moquerie de la vieille gaieté française ?

— Drôle de rigolade tout de même !, reprit Prosper, pâlassant ». (*Ibid.*, p. 246)

Tout dans le passage souligne non seulement un traitement monstrueux, mais aussi grotesque des personnages : la difformité des visages (le nez arraché, les yeux exorbités, les lèvres fendues, les dents cassées), les attitudes des corps (vautrés, penchés en avant, immobiles dans leurs attitudes cassées de mannequins), l'hybridité vivant/mort, gai/morbide (éclater de rire, se tenir le ventre, prendre un verre, faire la fête, la vieille gaieté française) sont une preuve de bizarrerie et d'extravagance, renforcés en cela par l'effet de surprise qui fait passer d'une perception extrême à l'autre de la scène (usage des verbes « sembler » et « avoir l'air », de l'adjectif « étrange », de l'adverbe « évidemment ») et par l'idée d'une farce, d'une moquerie, d'une « drôle de rigolade » de la part de l'ennemi. Zola sait que la vie réelle comporte sa part de cocasse et il lui arrive d'user du monstre grotesque pour le prouver.

Le grotesque est ici bien présent. Allons même plus loin : ne peut-on voir dans le visage fendu du soldat une réminiscence de l'homme qui rit hugolien ? Ce rire constitutif, comme pour le fils de Claude, d'une étrangeté baroque, au croisement d'un renversement carnavalesque et d'un fantastique inquiétant. Autrement dit, Zola reprend ici à son compte le grotesque. C'est que malgré son aspect très surprenant, il est présenté comme un détail parmi tous les cadavres entassés après la bataille, une option parmi toutes les possibilités de la réalité de la guerre. Encore une fois, l'auteur choisit de distiller un fait quasi extraordinaire, à tout le moins étonnant, pour mieux rendre compte d'un ordinaire – ici celui des combats. L'horreur des charniers se décline en des corps bravement jonchés au sol et parfois des mises en scène involontaires et comiques dues au hasard. Quel procédé stylistique eût pu mieux démontrer l'absurdité de la situation ? Le monstre grotesque n'est plus un visage fantaisiste grimaçant, il est la grimace même du réel.

Le grotesque vrai n'est pas le grotesque généralisé et éhonté, mais celui qui s'accorde avec la vie telle qu'elle est. Preuve de l'instabilité de nos certitudes et des frontières floues entre les états de l'existence, il a sa place chez Zola : il part toujours de l'expérience réelle du corps, de la maladie, de la mort et non d'une imagination fantaisiste ; il sert à dire la douleur, la peur, la folie, l'absurdité ; il n'est pas un ornement, il est une expérience du réel dont il permet de compléter le tableau. Les monstres fades, les monstres grotesques sont condamnés quand ils sont généralisés et surtout quand ils sont conçus comme un aboutissement, un résultat définitif. Zola, lui, les considère comme une déclinaison possible mais limitée des monstruosité inhérentes à la vie. La place du grotesque, si elle lui est nécessaire pour être exhaustif dans son tableau d'un milieu ou d'un moment, reste marginale et ne peut, à moins d'être sanctionnée par sa généralisation, s'ériger en principe stylistique. C'est au prix de ce paradoxe que le grotesque peut ainsi porter en lui un style puissant en même temps que

révolutionnaire. C'est ce qui se joue avec Claude et sa toile : « l'art de demain sera le tien, tu les as tous faits », dit Sandoz au moment où son ami doute devant l'insuccès de son tableau (*Ibid.*, p. 213). C'est ce qui fait de Laurent qui n'a « jamais été qu'un ignoble maçon » un artiste sur le tard (*TR*, p. 136)¹²²⁴.

3) *Les monstres obscènes : la pornographie zolienne au crible de la vérité.*

Face à ces monstres fades, Zola, lui, fut résolu à choisir les siens avec audace, l'écriture naturaliste ne devant reculer devant aucun sujet, aucune monstruosité du moment qu'elle était vraie. Elle devait tout montrer. Par contrecoup, elle risquait de virer à l'obscène ou à l'un de ses synonymes d'alors : la pornographie¹²²⁵. Il est notoire que tout au long de sa carrière, Zola fut taxé de pornographie par ses détracteurs qui entendaient sous cette accusation la représentation complaisante de détails infâmes en littérature, sans que ceux-là aient trait à la seule sexualité. On connaît la célèbre critique de Louis Ulbach à propos de *Thérèse Raquin* qui dénonçait la « littérature putride » contemporaine, celle d'Albert Millaud à propos de *L'Assommoir* qui voyait dans le roman non pas du réalisme et de la crudité, mais de la malpropreté et de la pornographie, celle signée Ambroise Macrobe dans son glossaire *La Flore pornographique*, ou encore, comme nous le reverrons, les innombrables caricatures qui associèrent Zola à un porc pour faire de lui un auteur vulgaire écrivant des « cochonneries » naturalistes¹²²⁶. Autant de critiques qui stigmatisaient le choix d'un sujet sale dont le traitement, plus qu'audacieux, était jugé particulièrement choquant. Face à ces attaques récurrentes, Zola adopta toujours l'*éthos* d'un homme pudique et chaste, et si le témoignage d'Edmond de Goncourt contredit quelque peu cette posture, c'est bel et bien cette image qu'il voulut donner de lui-même comme il en fit l'aveu dans une étude du *Roman expérimental*

¹²²⁴ Un tel retournement est d'ailleurs directement lié à la vérité du grotesque des toiles représentant Camille. « On eût dit de la peinture vécue. » C'est parce qu'il a vu le cadavre de noyé et qu'il en a été horrifié, que Laurent peut peindre des toiles aussi fortes. D'ailleurs, ces toiles représentent le summum du grotesque par leur déclinaison et leur déguisement du défunt sous de multiples masques.

¹²²⁵ Le développement suivant est celui d'un article que nous avons proposé pour la revue *Romantisme*, accepté à publication et intitulé « Quand Zola devenait sérieusement pornographe. Étude des enjeux de l'écriture pornographique à la fin du XIX^e siècle ». Nous nous permettons ici de l'insérer en le liant à la thématique du monstrueux à laquelle la pornographie n'est pas étrangère.

¹²²⁶ Louis ULBACH, « La Littérature putride », *Le Figaro*, 23 janvier 1868, n°23, p. 1 ; Albert MILLAUD, « Lettres fantaisistes sur Paris : M. Émile Zola », *Le Figaro*, 1^{er} septembre 1876, n°245, p. 1-2 ; Ambroise MACROBE, *La Flore pornographique : glossaire de l'école naturaliste, extrait des œuvres de M. Émile Zola et de ses disciples*, Paris, Doublet éditeur, 1883. Pour l'étude des caricatures, on renverra à Bertrand TILLIER, *Cochon de Zola ! ou les infortunes caricaturales d'un écrivain engagé*, Biarritz, Séguier, 1998, p. 121-127 notamment. Ces critiques ne renvoient pas qu'à la sexualité, mais généralisent leur propos à tout ce qui contrevient aux valeurs bourgeoises. *La Flore pornographique* présente ainsi des entrées correspondant à d'autres sujets jugés inconvenants tels que la digestion ou la boisson.

intitulée « La littérature obscène » : « je ne me sens pas gai du tout, pas aimable, pas polisson, incapable de chatouiller les dames » (*RE*, p. 485). Les charges à son encontre relèveraient donc de ce paradoxe injuste que l'auteur le plus prude fût celui à qui l'on fit le plus reproche d'indécence et de grossièreté. En réalité, ce n'était là que la conséquence logique, la preuve de succès d'une orientation hardie délibérément donnée à son œuvre si bien que l'on ne peut étudier les monstres de Zola sans vérifier le bien-fondé de telles accusations.

Il importe à vrai dire peu de savoir si l'individu Zola fut d'humeur puritaine ou non. Comme il l'exigeait de ses adversaires, c'est sur son œuvre qu'il faut le juger. Or il existe de sa plume un texte explicitement pornographique au sens moderne de représentation concrète et obscène de la sexualité. Il s'agit d'un manuscrit méconnu dont la composition remonte probablement à 1876, demeuré à l'état d'ébauche, jamais imprimé et qui constitue le scénario d'une nouvelle érotique¹²²⁷. Ce manuscrit, divisé en trois parties, expose d'abord les finalités d'écriture de l'auteur, puis raconte l'intrigue à proprement parler avant de rappeler les détails à fournir. Toute l'action de la nouvelle y tient en une seule nuit qu'un jeune homme partage avec une femme plus âgée et mariée, prénommée Adèle, et cette nuit adultérine devient prétexte à raconter les « sept coups tirés » par les deux protagonistes, à « aller jusqu'au bout des descriptions et des sensations, par-delà ce qui est permis à un romancier écrivant pour le public »¹²²⁸. Bien sûr ce scénario de nouvelle pornographique témoigne, par le dévoilement d'une situation intime où les interdits moraux les plus rigoristes sont levés, de l'écriture et de la possible réception d'une œuvre obscène dans la société du second XIX^e siècle. Mais il nous permet surtout de mieux comprendre cette audace monstrueuse, par l'intermédiaire d'un sujet lui-même jugé monstrueux, que Zola a voulu donner à son œuvre. En relisant ce texte à l'aune de la carrière du romancier, on ne peut pas ne pas se demander pourquoi, aux alentours de 1876, il fut tenté d'expérimenter la littérature pornographique, ce qu'il chercha à en faire et en quoi cette œuvre avortée peut être reliée à d'autres pages de ses romans, brûlantes ou non. Nous nous proposons ici d'en faire l'étude comme le modèle par excellence du monstre d'audace esthétique et de montrer le lien existant entre un sujet et son traitement stylistique,

¹²²⁷ É. ZOLA, [*Scénario d'une scène d'amour*], BnF MS. NAF 18896, MF. 3656. Il s'agit de quatorze feuillets dont le verso constitue des bribes de *Son Excellence Eugène Rougon*, ce qui permet de proposer la date de 1876. Il a été édité sous le titre [*Scénario d'une nouvelle érotique*], *O. C.*, VII, p. 463-466 et présenté par Henri Mitterand. On notera que les deux titres retenus édulcoraient fortement le contenu du manuscrit. On précisera aussi que les passages en italique dans cette édition sont soulignés sur le manuscrit.

¹²²⁸ *Ibid.*, p. 463.

ce qui nous permettra d'aborder plus loin les aspects proprement dérangeants de la langue de Zola¹²²⁹.

La pornographie, qu'on la comprenne au sens le plus large ou le plus restreint, nourrit un rapport avec le monstrueux. Disons-le sans tarder : par ses excès moraux, par ses excès physiques, par ses excès esthétiques, elle se veut hors normes, elle met en scène des monstres de vigueur, des individus amoraux, des figures littéraires troubles. Sans nécessairement remonter aux délires de Sade, sans verser dans les perversions les plus débridées, elle est elle-même une monstruosité, tant est vrai qu'une sexualité banale n'attire pas. La pornographie montre ce qui n'est pas montrable si ce n'est avec le plaisir du voyeurisme, ce qui est physiquement, moralement, esthétiquement choquant, ce qui fait scandale, ce qui est le plus souvent lié à un interdit ; elle représente à elle seule une forme de souillure intellectuelle.

Comment alors justifier l'étonnante entreprise de Zola ? Quel intérêt avait-il à se lancer dans cette voie périlleuse, à une époque où régnait en France l'Ordre moral ? Dans un contexte intellectuel marqué par un rigorisme bourgeois triomphant¹²³⁰, souvenons-nous qu'il fréquenta des auteurs qui cherchaient à s'affranchir du puritanisme bien-pensant. Dans une rivalité à qui serait le plus indécent, le « dîner des auteurs sifflés », ou « dîner des cinq », organisé entre Tourgueniev, Flaubert, Daudet, Goncourt et lui, donna lieu à des discussions graveleuses dont il ne fut pas en reste, ce que confirme Edmond de Goncourt dans son *Journal* : « Zola est un cochon grossier et brute, dont la cochonnerie se dépense tout entière dans la copie »¹²³¹. En 1877, Maupassant fit représenter, pour la seconde fois, sa libidineuse pochade *À la Feuille de rose* où furent invités, outre Flaubert et Tourgueniev, Zola, Daudet et Goncourt. Si l'auteur des *Rougon-Macquart* n'assista pas au spectacle licencieux orchestré par ses amis¹²³², sans doute faut-il voir dans ces moments de libération morale – collectifs, mais privés – une première motivation à s'essayer lui aussi à l'aventure pornographique.

¹²²⁹ Nous choisissons donc délibérément d'orienter notre propos sur le monstre obscène vers la pornographie. On pourrait tout à fait procéder de même vers la scatologie. Celle-ci est chez Zola une fréquente monstruosité. Dans *Pot-Bouille* par exemple, il est question d'un « petit monstre » d'enfant faisant « caca dans [la] cuisine de Lisa » (*PB*, p. 162) et l'on connaît le succès du thème dans *La Terre*. Comme on le reverra dans les caricatures visant l'auteur, ses détracteurs n'ont pas manqué de la lui reprocher : « *La Terre* a paru. La déception a été profonde et douloureuse. Non seulement l'observation est superficielle, les trucs démodés, la narration commune et dépourvue de caractéristiques, mais la note ordurière est exacerbée encore, descendue à des saletés si basses que, par instants, on se croirait devant un recueil de scatologie : le Maître est descendu au fond de l'immondice ». Paul BONNETAIN, Joseph-Henri ROSNY, Lucien DESCAYES et al., « Manifeste des cinq », *Le Figaro*, 18 août 1887, p. 1.

¹²³⁰ Voir la mention des ligues de moralité contre la littérature pornographique à la fin du siècle, G. VIGARELLO, *Histoire de la beauté*, op. cit., p. 165 et A. CORBIN, « La rencontre des corps », *Histoire du corps*, op. cit., p. 175. On citera également la caricature de Robida « La grande épidémie pornographique ».

¹²³¹ Edmond et Jules DE GONCOURT, *Journal : Mémoires de la vie littéraire, 1866-1886*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989, p. 701. La citation prouve qu'il faut prendre avec précaution les confessions de Zola, enclin à se vanter pour ne pas faire mauvaise figure.

¹²³² Henri MITTERAND, *Zola : l'homme de Germinal*, Paris, Fayard, 2001, p. 367.

Comme plus tard pour le recueil des *Soirées de Médan*, le groupe fut peut-être à l'origine du projet d'écriture, et Zola de concert avec les siens aurait alors ambitionné – secrètement ou non – l'écriture de *stupra*, parce que ces mêmes *stupra* représentaient un moyen radical de rejeter une austère moralité qui risquait de s'imposer en littérature¹²³³.

Il est dès lors loisible de penser qu'il fut lui aussi motivé par un goût de la provocation, une volonté de braver les interdits touchant au nu, à l'intimité, à la chasteté féminine, lui qui, de toute façon, avait déjà été jugé romancier de la bassesse à la parution de *Thérèse Raquin*. L'analyse du scénario de sa nouvelle se prête volontiers à cette hypothèse où les vêtements de l'amante et l'état de la chambre sont autant d'indices de la déchirure des conventions bourgeoises et de la rupture des codes dominants devant l'expression du désir¹²³⁴. Le cloisonnement feutré de la garçonnière indique, à la manière d'un boudoir, la discrétion et la licence du commerce qui adviendra en ces lieux. Tandis qu'à son arrivée, Adèle « ne montre pas un bout de peau », son déshabillage devient progressif : le premier « coup » se fait encore vêtus, le deuxième en chemise et sous les draps¹²³⁵, le troisième dans des dessous prêts à tomber pour de bon, si bien que Zola voit dans cette succession l'« étude de la femme qui enlève toute sa pudeur convenue et les conventions dans lesquelles on l'a connue jusque-là, en enlevant son dernier jupon »¹²³⁶. La nudité retrouvée coïncide avec le désordre croissant de la chambre. S'il est une nécessité du roman pornographique de disperser, de malmener le mobilier et les affaires¹²³⁷, les draps, le linge pêle-mêle, les cuvettes traînantes représentent ici autant de troubles de la bourgeoisie ordonnée. En se souvenant que la pornographie dérive étymologiquement de la *pornè*, c'est-à-dire la prostituée, une conclusion s'impose alors : cette Adèle « très gaie, très grasse, très bonne femme, très bourgeoise même, aimant ça et s'en mettant jusque-là, une nuit qu'elle fait la garce » est ici ravalée au rang de fille de joie, c'est-à-dire au rang d'une de ces figures monstrueuses que nous avons déjà amplement mentionnée¹²³⁸. Poursuivons le parallèle : si la chambre pornographique est sens dessus dessous, c'est qu'elle renvoie aux mêmes problématiques de déséquilibre, de masque et de

¹²³³ Larousse ne prétendait-il pas que le XIX^e siècle était plus vertueux que le précédent : « de notre temps, l'art français est moins débraillé, moins impudent qu'au XVIII^e siècle ; le sentiment public et, à défaut, la censure officielle ne tolérerait pas l'exhibition d'ouvrages franchement obscènes ». P. LAROUSSE, entrée « Pornographie », *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, op. cit., XII, p. 1439.

¹²³⁴ Dominique MAINGUENEAU, *La littérature pornographique*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres et linguistique », 2007, p. 107.

¹²³⁵ É. ZOLA, [*Scénario d'une nouvelle érotique*], O. C., VII, p. 464 : « elle ne me permet encore que cela. Elle veut être couverte ; nous faisons cela sous les draps, et sans qu'elle me laisse trop toucher. Cela mettra de la gradation. Un coup bourgeois, la première jouissance. Mais contenue ».

¹²³⁶ *Ibid.*, p. 463.

¹²³⁷ Peter CRYLE, *La crise du plaisir*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Objet », 2003, p. 91-100.

¹²³⁸ É. ZOLA, [*Scénario d'une nouvelle érotique*], O. C., VII, p. 463.

dévoilement que le monstre. Comme lui, elle représente un ordre du monde bouleversé. Elle se fait dégradante en ce que la femme, dans un tableau sans concession de la réalité bourgeoise, s'avilit d'elle-même pour se dénuder et se dénuer de toute morale. Et il n'est pas contradictoire que le fond de la nouvelle reste conservateur : les amants dorment ensemble, font l'amour ordinairement, se fixent rendez-vous au samedi suivant, parlent des enfants et du mari qu'ils trompent, s'en tiennent à leur situation d'adultère par goût de l'interdit et du mensonge. À l'image de ses personnages, l'écriture licencieuse ne s'affranchit pas des codes sociaux, mais les pervertit. Comme c'était le cas d'Hélène de Rieu, de Nana ou de Fernande, Zola montre une fois encore l'extraordinaire (l'avilissement moral) dans une situation des plus ordinaires (celle de l'adultère) et parvient à concilier sa fascination du monstrueux et son idéal esthétique du banal.

Il y a volonté de provoquer, qui s'explique par la tentation du scandale. Malgré son écriture anonyme, sa lecture clandestine, sa diffusion sous le manteau, la littérature pornographique est aussi un moyen aisé de toucher un public, plus large qu'on ne le pense, et de remporter un succès d'esclandre. À s'interroger sur la stratégie d'écriture de Zola, avait-il déjà compris, quelques mois avant le fabuleux tapage de *L'Assommoir*, que sa carrière ne débiterait véritablement qu'avec une œuvre à même de choquer les esprits ? Sans prétendre faire de cette nouvelle érotique le tremplin de sa carrière, il avait sans doute l'intuition de devoir tourner sa plume vers des sujets proprement honteux, tout du moins jugés comme tels. En ce cas, notre texte apparaîtrait comme la tentative hasardeuse, le tâtonnement de ce qu'il concrétiserait plus tard ailleurs. L'aventure pornographique présentait enfin l'avantage d'explorer les marges de l'écriture – ces mêmes marges où rôde le monstre. Elle apparaissait comme un moyen aisé pour un jeune romancier de déployer son talent et révéler l'étendue de ses capacités, à l'instar d'un Musset admiré par-dessus tout auquel on attribuait un *Gamiani* réimprimé maintes fois¹²³⁹. Quelque fût la finalité du manuscrit, la pornographie était un genre auquel Zola ne s'était pas encore essayé, mais qui lui aurait permis, si le projet avait été mené à terme, de compléter une production qu'il rêvait exhaustive. Une fois de plus, le monstrueux permettait de tout dire, de la nature, des sentiments humains et surtout des ressources de l'art.

La pornographie peut donc avoir tenu, au moins un temps, une place dans l'orientation que Zola voulait donner à sa carrière. Il importe alors, dans le cadre de notre étude, de montrer en quoi ce scénario est, au-delà du scandale qu'il porte en lui, représentatif, par son

¹²³⁹ Gilbert MINAZZOLI (dir.), *Dictionnaire des œuvres érotiques*, Paris, Mercure de France, 1971, p. 198-200. L'attribution de *Gamiani* à Musset demeure cependant problématique.

synopsis, son lexique, pour tout dire, son style, d'une esthétique monstrueuse que l'on prétend être généralisable à l'œuvre entière de Zola. On l'a dit, la pornographie est sous-tendue par une dimension monstrueuse et il faut en voir ici la spécificité. Comme pour toutes les monstruosité, Zola a cherché à montrer une pornographie représentative de la vie réelle ; il devait pour cela allier le prodigieux au commun.

La composition du scénario amène d'abord plusieurs remarques. Comme dans tout récit pornographique, l'histoire est secondaire et Zola lui-même, au moment où il jette ses idées sur le papier, n'en a qu'une vague idée : « détails très brefs. Pas d'histoire », note-t-il, « faire sentir ce qui a pu amener la nuit, uniquement pour donner un acte civil à la femme et avoir une base réelle », avant de reprendre plus loin, « *peut-être une histoire parallèle qui filerait avec les coups*, une affaire que je dois faire avec le mari, ou un mariage de parent ; enfin quelque chose à trouver, *opposition*. Mais très léger en tout cas, et uniquement pour servir de fond réel »¹²⁴⁰. L'histoire sera donc sommaire, la construction du récit brutale ; ce qui importe, c'est de créer un arrière-plan réaliste, suffisamment vague mais continu, pour laisser libre champ au scénario pornographique. Ce dernier adopte à première vue la structure répétitive d'un court récit à tiroirs. L'organisation même du manuscrit l'indique clairement, subdivisé en autant de moments du récit que de « coups tirés ». Sept « coups » différents se succèdent où, contraints à réitérer leurs exploits, les protagonistes varient seulement les positions¹²⁴¹. Cette logique élémentaire est celle-là même du roman pornographique marqué par une juxtaposition de scènes qui contraste avec les intrigues zoliennes élaborées ; elle est aussi celle des œuvres hybrides, bâtardes, mal entées décriées ailleurs par l'auteur¹²⁴². C'est en réalité la performance qui sous-tend l'organisation du récit, et cette performance est monstrueuse en ce qu'elle allie une démesure incroyable, une animalisation et une difformité des corps entremêlés¹²⁴³. Non seulement les amants font l'amour sept fois dans une même nuit, mais leur vigueur est mise en avant puisque le jeune homme « bande comme un bœuf »

¹²⁴⁰ É. ZOLA, [*Scénario d'une nouvelle érotique*], *O. C.*, VII, p. 463 et 466.

¹²⁴¹ La thématique de l'itération érotique appartient à tout le XIX^e siècle. P. CRYLE, *La crise du plaisir*, *op. cit.*, p. 205. On ne peut s'empêcher d'y voir un procédé comparable à l'élaboration même de monstres, celui que l'on crée n'étant toujours qu'une variation d'autres antérieurs, comme Laurent dessinant des têtes qui varient simplement de l'une à l'autre (*TR*, p. 137).

¹²⁴² Il n'y a pas d'intrigue véritable, mais un enchaînement de scènes, D. MAINGUENEAU, *La littérature pornographique*, *op. cit.*, p. 47. Cette simplicité correspond aussi à une évolution du genre qui voit les préliminaires s'amenuiser au profit d'un acte sexuel plus franc, voire brutal. P. CRYLE, *La crise du plaisir*, *op. cit.*, p. 121-122. On pourrait cependant nuancer cette simplicité en voyant la trace d'un enchâssement courant des récits dans les passages où Adèle parle de son mari, « comment il baise », ou quand le narrateur compare son sexe à d'autres. Mais le scénario ne les mentionne que trop évasivement pour leur accorder une grande importance.

¹²⁴³ La performance est à l'origine même de la pornographie, d'où ces coups répétés. D. MAINGUENEAU, *La littérature pornographique*, *op. cit.*, p. 34.

et que l'intensité graduée des plaisirs est soulignée d'un coup à l'autre entre les corps qui se tordent de plus en plus, les jouissances criées d'une voix croissante jusqu'au dernier accouplement qui relève d'un « coup fou dans une position *extraordinaire*. Presque de la douleur »¹²⁴⁴.

Le fond du scénario, quant à lui, est, de façon très canonique, sous-tendu par l'idée d'éducation et d'épanouissement de ceux que la société et sa morale ont jusque-là bridés. Qui dirige l'autre ? *A priori*, ce n'est pas la femme qui œuvre chez Zola, mais elle laisse faire, fidèle en cela à maints écrits pornographiques où le prestige de l'homme dans l'enseignement sexuel est assuré. Dès la première ligne du manuscrit, le point de vue est masculin et généralisant ; il s'agit de raconter « la nuit que tout homme a eue, entre vingt-cinq et trente ans ». L'homme est plus entreprenant et brusque sa maîtresse qui montre à certains moments des regrets, voire du mécontentement. Enfin, son action apparaît nécessaire à l'épanouissement de cette femme qui a « des besoins de tempérament ». Pourtant, à y regarder de plus près, l'auteur semble avoir hésité entre ce choix et celui inverse : l'éducation du jeune amant. En effet, l'âge et la maturité qui l'accompagne tournent à l'avantage de la femme « plus âgée que l'homme de deux ans », d'une position sociale dominante et décréetée « savante en amour »¹²⁴⁵. Les conséquences n'en sont sans doute pas anodines : la sexualité est tournée vers l'objet féminin comme le montrent les deux scènes de cunnilingus, prétexte à une étude physionomique du con, signe d'une découverte de l'homme. Là, le scénario rejoint les remarques que nous avons pu faire sur le « continent noir » de la féminité. Montrer un vagin béant est non seulement obscène et choquant, mais rappelle aussi l'aspect bestial de la gent féminine et il ne faut guère s'étonner de voir Adèle avoir « de la bête entre les cuisses »¹²⁴⁶. Au contraire, il n'y a pas de fellation : « me prend-t-elle la p. ?, se demande l'auteur, à voir, mais je ne crois pas »¹²⁴⁷. Peu de remarques sur l'aspect, l'odeur, le goût du sexe mâle : Adèle sait de quoi il retourne et il est inutile d'insister. Le récit se concentre sur l'attrait obscur pour la femme que l'on craint et que l'on désire à la fois.

Comment par ailleurs la nouvelle est-elle écrite ? Quel est le vocabulaire employé et le ton adopté par l'auteur ? Sans chercher à analyser ici l'intégralité du lexique, deux éléments sont

¹²⁴⁴ On peut penser, même si aucun détail ne vient l'accréditer, qu'il y aurait eu ici recherche d'une position extraordinaire, la course à l'innovation étant aussi caractéristique du roman pornographique. Cette logique de la juxtaposition conduit à un art du nombre par ailleurs présent dans le reste de la production de Zola. Sept « coups » sont tirés ; si aucune insistance n'est faite sur ce chiffre, il est évident que la symbolique en est forte et qu'il correspond à la volonté de renouveler et de multiplier les plaisirs pour atteindre précisément le septième ciel.

¹²⁴⁵ É. ZOLA, [*Scénario d'une nouvelle érotique*], O. C., VII, p. 463.

¹²⁴⁶ Voir les remarques de G. LASCAULT, *Le monstre dans l'art occidental*, op. cit., p. 380 et sq.

¹²⁴⁷ É. ZOLA, [*Scénario d'une nouvelle érotique*], O. C., VII, p. 465.

éclairants et préfigurent nos remarques ultérieures sur la langue de Zola : l'onomastique limitée à un seul prénom mais à la signification riche dans l'univers de l'auteur, et les mots crus apparaissant sous forme abrégée ou complète. Le seul prénom est celui de la jeune femme, Adèle, tandis que son amant demeure anonyme. Or, il existe d'autres femmes prénommées ainsi chez Zola, si l'on songe à la domestique de *Pot-Bouille*, à Madame Sourdis dans la nouvelle du même nom, à la femme de chambre dans *Renée*, à la sœur de Ragu dans *Travail*. Surtout, ce prénom à la mode est celui auquel songeait alors l'écrivain pour évoquer une liaison adultérine puisqu'au début de *L'Assommoir* – roman peu ou prou contemporain du manuscrit – Lantier trompe Gervaise avec une dénommée Adèle, sœur de Virginie Poisson. Ainsi le retour du même prénom, parmi les plus communs de l'époque, signifie que Zola cherchait la platitude pour sa nouvelle. Il s'y exhorte lui-même : « je le répète, je fais l'ordinaire, sans rien de bizarre ni de monstrueux »¹²⁴⁸ – entendons par là qu'il fait du monstrueux, mais du monstrueux réaliste, c'est-à-dire qu'il débusque l'extraordinaire dans l'ordinaire le plus commun. Son portrait d'Adèle la montre en effet quelconque, très « terre à terre, et dans la banalité grandiose »¹²⁴⁹. Car c'est une étude de mœurs qu'il entreprend pour dire « en un mot, la vérité sur une bourgeoise, comment ça se passe »¹²⁵⁰. Là résidait toute la difficulté du scénario pornographique souvent extravagant et improbable aux yeux d'un écrivain réaliste. Comme le monstre. Tel était le double défi qu'il se proposait de relever : traiter de l'un et de l'autre avec sobriété et justesse.

Ce souci de vérité poussa Zola à s'interroger sur la nécessité de faire figurer des obscénités. L'auteur, relevant le défi qu'il s'était proposé, cherchait à faire vrai, à montrer la poussée brutale des corps jusque dans l'expression du plaisir, mais aussi à faire sérieux et non vulgaire. S'il s'astreint dès le départ à ne pas prononcer de mots crus, cette consigne est difficile à tenir et tout se passe comme s'il était rattrapé par le genre pornographique. Lui-même le sait bien, « la difficulté est de tout nommer sans sortir du vocabulaire chaste »¹²⁵¹. Aussi ne s'étonne-t-on pas de voir paraître des mots sales sous forme d'abréviations pudiques limitées à une initiale comme « c. », « g. », « p. », de mots complets comme « con », de tournures argotiques comme « faire mimi » ou « tirer un coup » ou d'expressions sans équivoque comme « je ne débande pas », « sur le mari, comment il baise », « une nuit de

¹²⁴⁸ *Ibid.*, p. 463.

¹²⁴⁹ *Ibid.*, p. 463.

¹²⁵⁰ *Ibid.*, p. 466.

¹²⁵¹ *Idem*. Cette tension est perceptible dans d'autres manuscrits de Zola. Dans le dossier préparatoire de *Nana* par exemple, on retrouve les initiales « p. » pour « putain », « b. » pour « baiser », etc. ou les mots les plus crus. Philippe Hamon souligne la pudeur des dossiers préparatoires comme si quelqu'un avait dû les lire ; Émile Zola, *Dossier préparatoire de Nana*, *op. cit.*, f°65r, 69r, etc. ; P. HAMON (dir.), *Le signe et la consigne*, *op. cit.*, p. 22.

cul ». Certes, il faut se rappeler qu'il n'y a là qu'ébauche et non version définitive d'une œuvre de toute façon avortée, que rien ne dit que le vocabulaire employé dans le manuscrit aurait été celui du texte publié ; mais la dernière partie intitulée « les détails à répartir » aurait en tous cas figuré et développe justement une série de clichés obscènes de la littérature pornographique parmi lesquels la physionomie des sexes, la comparaison des ardeurs sexuelles, les pratiques perverses et les mots « cochons ». Au final, les vulgarités foisonnent, il y a écart entre le projet d'écriture et le ton adopté. Car le mot cru relève d'un vocabulaire spécifique au genre avec lequel il faut composer. On entrevoit là une constatation déjà faite et qu'il s'agira de retenir pour la suite de notre étude : pour parler au plus juste d'un sujet monstrueux, il faut adopter un vocabulaire idoine, c'est-à-dire lui-même monstrueux. Dans le cadre pornographique, il y a l'idée de vouloir tout dire, y compris la part indicible que revêt la jouissance sexuelle. Le mot sale n'est pas tant symptomatique d'un délire verbal pervers que d'une intensité des plaisirs comme le souligne le narrateur : « je suis pris du besoin de lui dire des mots cochons »¹²⁵² ; il est comme la bribe d'un discours intimiste érotique qui se veut profondément stimulant pour les personnages et le lecteur et, à ce titre, a la même force qu'une exclamation. Lorsqu'Adèle craint de réveiller les voisins, qu'elle ne peut s'empêcher de clamer comme un refrain « oh ! c'est bon, c'est bon » ou « pas si fort ! on va t'entendre¹²⁵³ », nul doute qu'il s'agit encore d'un marqueur de vérité. Tout dire par le pouvoir de l'écriture et le dire au plus près de la réalité est un idéal zolien récurrent : loin d'être signe de débauche, les mots sales sont au contraire un moyen de se confronter au dilemme d'exprimer les pulsions obscènes, de nommer l'innommable, quitte à sacrifier la bienséance. Ils permettent l'exhaustivité, ils sont l'expression ultime du réalisme.

Or, si la volonté de faire vrai justifie à ce point le vocabulaire le plus outrancier et se traduit par une recherche de situations et de paroles banales, elle rejaillit logiquement sur le style. Zola en veut un sérieux et pur. Il le dit lui-même dès le départ : « le mot cru fait rire, et je ne veux pas faire rire. Je ne veux pas non plus faire cochon, tout en faisant très ardent », puis « faire irrésistible. Très châtié. Éviter qu'on rie. En style d'une pureté irréprochable »¹²⁵⁴. Sérieux et pureté sont ici synonymes d'austérité et de naturel ; c'est « le vrai, très sain, très simple ». Tout se passe comme si l'auteur, mal à l'aise dans le genre pornographique, était

¹²⁵² L'entrée « cochon » apparaît d'ailleurs, avec une citation de Zola, dans *La Flore pornographique*. Le mot lui-même était jugé typiquement naturaliste ; Ambroise MACROBE, *La Flore pornographique*, op. cit., p. 62.

¹²⁵³ É. ZOLA, [Scénario d'une nouvelle érotique], O. C., VII, p. 465.

¹²⁵⁴ *Ibid.*, p. 463 et 465.

tirailé entre une écriture pleinement outrancière et la volonté de demeurer sobre¹²⁵⁵. Lui-même semble en être conscient et ne paraît pas, loin s'en faut, percevoir l'écriture pornographique comme un exercice facile, vulgaire, mais bien au contraire comme un grand écart périlleux entre les contraintes du genre et les siennes propres : « la difficulté sera de garder le ragoût du style, sans tomber dans la description complaisante des ordures »¹²⁵⁶. Aspirait-il à écrire une nouvelle pornographique et profonde à la fois ? Voulait-il faire de la pornographie artiste ? Autrement dit, le texte, s'il avait été mené à terme, aurait-il cessé d'être de l'ordre des *curiosa* pour être de l'ordre de la littérature ? L'interrogation est là encore révélatrice de ses ambitions : Zola fut tenté par une nouvelle érotique qui lui aurait sans doute permis de déployer toute l'amplitude de son talent, mais qui en aucun cas ne l'aurait discrédité. La différence entre une pornographie médiocre et une autre respectable résidait justement dans la qualité de l'écriture. On pouvait tout écrire du moment que l'on écrivait bien. Quelques années plus tard, il défendit le *Gil Blas* et ses articles à connotation polissonne ; contre ceux qui hurlaient à l'obscénité, il déclara :

« il y a eu des histoires absolument grossières ; non pas que j'en blâme l'inspiration, car je condamnerais par là même Rabelais, La Fontaine et d'autres encore que j'estime ; mais en vérité ces histoires étaient trop mal écrites. Telle est toute ma querelle. On est très coupable, quand on écrit mal ; en littérature, il n'y a que ce crime qui tombe sous mes sens, je ne vois pas où l'on peut mettre la morale, lorsqu'on prétend la mettre ailleurs. Une phrase bien faite est une bonne action »
(*RE*, p. 484-485).

Le scénario de Zola appartient donc au genre pornographique puisqu'il se caractérise par la présentation directe du sexe, par le point de vue masculin adopté, par la quantité brutale des actes et parce qu'il ne recule pas devant l'évocation de ce qu'on juge bas¹²⁵⁷. Zola choisit de ne pas traiter son récit sous l'angle de la grivoiserie – à la différence de *L'Assommoir* où l'épisode de l'oie de Gervaise mêle la sexualité à la nourriture et la boisson partagées – ni sous celui d'un érotisme plus ambivalent, détourné, voire poétique comme c'est le cas de *La Curée*. Pourtant il reste original car l'auteur, s'il veut écrire simplement, ne veut pas écrire facilement, visant non pas un texte anodin mais bien une œuvre littéraire. Cette pornographie

¹²⁵⁵ Comme pour les mots grossiers, Zola se refuse à décrire des « saletés », mais livre en même temps le détail de pratiques douteuses qui versent dans l'obscénité. Il peut s'agir de détails sexuels comme « le doigt dans le derrière, élastique » ou d'autres comme les lavages à propos desquels il avait écrit de les montrer « à peine » pour le remplacer finalement par « en plein même ». Au nom du réalisme, il s'agit là encore de tout montrer mais sans en faire trop pour ne pas écœurer.

¹²⁵⁶ *Ibid.*, p. 466.

¹²⁵⁷ D. MAINGUENEAU, *La littérature pornographique*, *op. cit.*, p. 26.

zolienne sous-tend une dimension monstrueuse dans sa construction, sa langue, son idéal de dire ce qu'il y a d'extraordinaire dans une action des plus banales. Montrer, comme nous nous proposons de le faire, qu'elle se retrouve dans le reste de sa production, permet ainsi de prouver que l'esthétique monstrueuse qui l'accompagne est aussi généralisable à l'ensemble de l'œuvre de Zola.

Car faut-il voir dans ce scénario une tentative isolée ? Nous inclinons à penser l'inverse en y reconnaissant des thèmes, des traitements, des leitmotifs récurrents de son œuvre. L'étude de ce scénario prétendument circonscrit dans la production de Zola n'a en réalité de sens qu'en lien avec ses autres titres. Là est l'intérêt de ce texte qui ne saurait bouleverser notre vision du naturalisme ou de la littérature pornographique, mais élargir notre connaissance de l'auteur pour mieux comprendre la construction intellectuelle de passages d'autres œuvres plus célèbres et plus longues. Loin d'être un raté de sa production, il participe en réalité de son évolution.

Comme souvent, il y a d'abord des phénomènes d'échos avec d'autres adultères. L'arrivée d'Adèle sous la pluie fait songer à celle de Christine dans *L'Œuvre*, la liaison avec la femme d'un supérieur à celle d'Octave Mouret accueillant Berthe Vabre dans sa chambre dans *Pot-Bouille*, les propos sur le mari après l'amour à ceux de Jacques et de Séverine dans *La Bête humaine*. Chaque fois, c'est la même banalité qui est recherchée. Mais derrière ces situations quelconques, on retrouve surtout les pulsions érotiques dans ce qu'elles ont de plus sombre. Deux détails du manuscrit appartiennent d'ailleurs à des leitmotifs bien connus. Le premier accouplement est le « premier coup du mâle, sans raffinement¹²⁵⁸ » caractéristique de la sauvagerie presque atavique de nombre d'amants zoliens ; Adèle, quant à elle, a « de la bête entre les cuisses », sa voracité à « manger la p.¹²⁵⁹ » de son compagnon annonce déjà l'appétit bestial d'un personnage à venir comme Nana.

Jacqueline Carroy relie, pour sa part, le texte à *Une page d'amour* en avançant que dans son manuscrit érotique, Zola écrit ce qu'il élude dans ce roman¹²⁶⁰. La fin de la quatrième partie voit en effet deux adultères – ceux de Juliette Deberle et Malignon, d'Henri Deberle et Hélène Mouret – se dérouler, un jour d'averse, dans une semblable alcôve capitonnée agrémentée de rideaux et d'un feu de cheminée. Si le premier rendez-vous échoue *in extremis*, le second a bien lieu concrétisant la liaison jusque-là platonique des personnages. Mais surtout la scène se conclut par une ellipse sur cette concrétisation, laissant Hélène à la porte de

¹²⁵⁸ É. ZOLA, [*Scénario d'une nouvelle érotique*], *O. C.*, VII, p. 464.

¹²⁵⁹ *Ibid.*, p. 465 et 466.

¹²⁶⁰ Jacqueline CARROY, « “Je ne veux pas faire rire” : la sexualité de et selon Zola », *Zola et les historiens*, dir. Michèle Sacquin, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2004, p. 104-117.

la chambre et ne la retrouvant que plus tard à sa sortie (PA, p. 439)¹²⁶¹. Dans un roman dont l'héroïne jugeait l'adultère une monstruosité (*Ibid.*, p. 410), la scène érotique qui la concrétise reste seulement suggérée. L'histoire d'*Une page d'amour* ne coïncide certes pas avec tous les détails de notre scénario, mais montre que notre nouvelle dévoile au grand jour ce que Zola passait sous silence dans sa production. Ses romans écrits jusque dans les années 1875-1880, loin de montrer des scènes sexuelles explicites, les cachaient sous des phrases laconiques, lourdes de sous-entendus ou détournées de leur sujet¹²⁶². En un mot, le début de la carrière de Zola sonne comme un moment de non-dit sexuel où chaque scène est éludée, à la différence de la fin où il n'y a plus d'hésitation à montrer les réalités du plaisir. Notre scénario, laissant dire ce qui ne pouvait être dit ailleurs, mais qui devait être dit un jour, aurait alors permis de suppléer les séquences pornographiques avortées, réduites à de seules micro-séquences par la longueur et le degré d'explicitation. « Dans nos histoires d'amour, écrit Zola, quand nous arrivons au dénouement final, à l'acte sexuel, nous nous arrêtons, nous ne mettons qu'un mot ; eh bien ! tout dire, continuer à décrire et à analyser la jouissance, avec mes procédés de romancier réaliste et coloriste. »¹²⁶³ Comme pour les mots crus, la visée n'est pas tant celle de l'écrivain cherchant la pornographie pour elle seule, mais afin de servir ses objectifs réalistes : « Zola refuse de susciter le rire. Il s'agit plutôt pour lui d'aller jusqu'au bout du propos naturaliste de tout dire, en transgressant les interdits portant sur la description de l'acte sexuel. C'est donc un défi de romancier réaliste plus qu'un défi grivois que Zola cherche à relever »¹²⁶⁴.

Allons plus loin pour finir en tâchant de voir là un tournant de l'écriture zolienne. Si les romans ultérieurs montrent la sexualité de manière explicite et choquante, cela coïncide avec l'abandon du genre pornographique. Autrement dit, Zola, renonçant à rédiger une œuvre pornographique à part entière, décida de l'inclure dans ses œuvres, ce qui lui permettait de préserver son image de sérieux, d'aller jusqu'au bout de son idéal d'écriture et de vendre¹²⁶⁵.

¹²⁶¹ D. MAINGUENEAU analyse, p. 46, cette ellipse propice à l'irruption du récit pornographique.

¹²⁶² Les exemples sont nombreux : dans *La Curée*, « ce fut le seul murmure de ses lèvres. Dans le grand silence du cabinet, où le gaz semblait flamber plus haut, elle sentit le sol trembler et entendit le fracas de l'omnibus des Batignolles qui devait tourner le coin du boulevard. Et tout fut dit » (C, p. 127) ; dans *Le Ventre de Paris*, « ils avaient bouleversé le lit, les draps pendaient, l'or, sur l'oreiller qui les séparait, faisait des creux, comme si des têtes s'y étaient roulées, chaudes de passion » (VP, p. 283) ; dans *La Faute de l'Abbé Mouret*, « Albine se livra. Serge la posséda. Et le jardin entier s'abîma avec le couple, dans un dernier cri de passion » (FM, p. 144).

¹²⁶³ É. ZOLA, [Scénario d'une nouvelle érotique], O. C., VII, p. 463.

¹²⁶⁴ J. CARROY, « "Je ne veux pas faire rire" : la sexualité de et selon Zola », art. cit., p. 115.

¹²⁶⁵ On reconnaîtra là un des reproches adressés à l'auteur dans le « Manifeste des cinq » : « la sensation nette, irrésistible, venait à chacun devant telle page des *Rougon*, non plus d'une brutalité de document mais d'un violent parti pris d'obscénité. Alors tandis que les uns attribuaient la chose à une maladie des bas organes de l'écrivain, à des manies de moine solitaire, les autres y voulaient voir le développement *inconscient* d'une boulimie de vente, une habileté instinctive du romancier percevant que le gros de son succès d'éditions dépendait de ce fait que "les

De fait, les exemples ne manquent pas dans les romans tardifs, que l'on songe par exemple au viol incestueux de *La Terre* ou à celui *in fine* consenti de *Travail* – autant de monstruosités sexuelles évoquées en deuxième partie de notre étude. Le passage le plus représentatif en est sans doute dans *L'Argent* où, au sein d'un même décor, le cunnilingus du manuscrit devient une fellation interrompue. Il n'y a qu'à comparer les deux extraits pour être frappé de la ressemblance des positions, des regards, du vocabulaire. Quand il s'agit de « faire mimi », Adèle

« n'a plus que sa chemise et se renverse en riant au bord du lit. Alors la femme pâmée au bord du lit, la chemise roulée et retroussée jusqu'aux seins, les jambes traînant à terre sur le tapis, la tête renversée et cachée sous ses bras repliés. On voit des bouts de pieds jusqu'au-dessous des seins, le ventre, les hanches, les cuisses, etc. Le con, à demi ouvert, entrevu pour la première fois »¹²⁶⁶.

Quand il s'agit de s'adonner à la pratique inverse,

« devant le grand feu, aux braises ardentes, Saccard était sur le dos, couché au bord de la chaise longue, n'ayant gardé que sa chemise, qui, roulée, remontée jusqu'aux aisselles, découvrait, de ses pieds à ses épaules, sa peau brune, envahie avec l'âge d'un poil de bête ; tandis que la baronne, entièrement nue, toute rose des flammes qui la cuisaient, était agenouillée ; et les deux grosses lampes les éclairaient d'une clarté si vive, que les moindres détails s'accusaient, avec un relief d'ombre excessif » (*Ar*, p. 396).

La similitude est notable, il n'y eut qu'à transposer et varier une scène avortée pour en faire une autre définitive.

4) Vers une prolifération des monstres en régime zolien ?

Le refus des figures fades, la variété des registres disant le réel, l'emploi abondant des thèmes obscènes, au sens large ou restreint du terme, prennent place dans une prolifération générale du monstrueux. Dans l'esthétique de Zola, monstres et monstruosités occupent une place centrale, tous les exemples abordés jusqu'à présent le montrent assez. Tous les cas de figure sont explorés : des acceptions physiques, morales, esthétiques ; des personnages, des

imbéciles achètent les *Rougon-Macquart* enchaînés, non pas tant par leur qualité littéraire, que par leur réputation de pornographie que la *vox populi* y a attachée” ». P. BONNETAIN, J.-H. ROSNY, L. DESCAYES et al., « Manifeste des cinq », *art. cit.*, p. 1.

¹²⁶⁶ É. ZOLA, [*Scénario d'une nouvelle érotique*], *O. C.*, VII, p. 464.

actions, des machines ; certains réalistes, d'autres mythiques constituant la trame même du roman, des références littéraires ou de simples échos de faits divers. Le roman zolien hurle ses monstruosité à chaque page, et sa diversité n'est pas seulement due à la quantité de textes signés de la plume de l'auteur. Mais ce qu'il est frappant de constater, c'est que cet envahissement du roman par le monstrueux en vient paradoxalement à contredire parfois son idéal de sobriété et de vérité : en introduisant quantité de monstres, d'actions, de paroles monstrueuses, le roman naturaliste en vient lui-même à faire aveu de sa propre monstruosité – avant celle déclarée de l'écrivain par ses ennemis – comme une enflure qui ne dégonflerait pas.

L'exemple le plus probant en est sans doute celui de *La Bête humaine* que les critiques n'ont pas manqué de relever. Toutes les nuances, tous les motifs y figurent autour du sujet central : le crime. Si les personnages de Zola se jugent entre eux des monstres, les commentateurs les ont vus aussi comme tels et furent frappés de leur nombre. À la manière du scénario érotique qui concentrait en lui toute l'obscénité dont était capable la plume de Zola, le roman de Jacques Lantier concentre en lui toutes les monstruosité assassines. C'est ce que conclut Paul Ginisty dans un compte-rendu célèbre du *Gil Blas* où non seulement il ironise sur la prolifération de tant de personnages monstrueux dans un si petit endroit, relayés en outre par ces « monstres de fer et de feu qui glissent sur les rails », mais conséquemment il en qualifie aussi le roman lui-même de monstrueux. « Le livre apparaît étrange, inégal, énorme, pour ainsi dire accablant, tant s'y pressent et s'y accumulent les faits. Que de sang et que d'horreurs ! » ; « il faut croire que la ligne de l'Ouest, en ce temps-là, vit, en peu de temps, s'accumuler tous les événements qui se peuvent passer sur la voie d'un chemin de fer » ; Roubaud, Séverine, Jacques, Flore, Misard, « toutes les variétés de monstres se trouvent là, à ce qu'on voit, réunies » et donnent lieu à « une œuvre arbitraire, désordonnée, ne mettant en scène que des êtres exceptionnels – que des monstres »¹²⁶⁷. Autrement dit, malgré toute la finesse de ses études, dans une certaine lecture dont *La Bête humaine* est la plus représentative, Zola échouait à faire du banal avec le monstrueux ; il se laissait emporter par l'énormité thématique de son écriture et concentrait, de manière peu crédible, un grand nombre d'actions morbides chez un nombre tout aussi important de criminels dans un lieu restreint.

¹²⁶⁷ Paul GINISTY, « Causerie littéraire : *La Bête humaine*, par Émile Zola », *Gil Blas*, 15 mars 1890, p. 3. Sur la question, voir H. MITTERAND, « Étude de *La Bête humaine* », *op. cit.*, p. 1749-1753 où sont aussi convoqués des jugements de Charles Bigot et Cesare Lombroso allant en ce sens.

Il refusait de ne présenter qu'un cas monstrueux – aussi poussée soit l'analyse de Jacques – et de l'examiner en profondeur ; il préférait les multiplier pour donner une impression d'accumulation et en analyser la variété des aspects par le biais de leur nombre. La remarque sur ce traitement du monstrueux pourrait être généralisée à bien d'autres de ses romans : *La Fortune des Rougon* prétend analyser les appétits en détaillant la férocité de tous les membres d'une même famille ; *La Curée*, *Nana* disséminent les exemples de perversions érotiques au lieu de les concentrer en un unique personnage ; enfin, la question posée par un journaliste à propos de *La Terre* « pourquoi ne représenter que des monstres ? » est significative d'une lecture allant en ce sens. Zola laissait se propager le monstrueux à l'intérieur de ses romans ; c'était là un choix délibéré dans le traitement de ce thème qui causait le scandale en même temps qu'il assurait la renommée du grand écrivain.

Cependant, à la question « pourquoi ne représenter que des monstres ? », rappelons qu'il répondit que ses personnages n'étaient pas des monstres, qu'ils étaient ainsi parce qu'ils étaient conformes à la réalité étudiée sur le terrain. Apporter cette réponse était sans doute une manière pour lui de réfuter le reproche de fausseté et d'exagération de ses romans lié à cette concentration excessive de figures monstrueuses. Si ses personnages représentent simplement l'homme, nul mensonge romanesque à les voir tous concentrés dans le cercle restreint de Cloyes ou sur la seule ligne Paris-Le Havre. D'autant que le titre des romans laisse entendre, via l'article défini, une généralisation et une démonstration que le texte implique : les personnages de *La Bête humaine* servent avant tout à illustrer les multiples facettes de ces pulsions assassines qui vivent en nous ; ceux de *La Terre* à montrer les pousses humaines terribles que fait croître la campagne quand elle est fertile et apporte la richesse. Un article indéfini dans un hypothétique titre comme *Des Terres, Des Bêtes humaines* où le pluriel eût introduit l'idée de diversité, aurait au contraire interdit, sous peine d'incrédulité, de les concentrer en un même lieu et un même temps. Tel ne fut pas le cas, et les figures monstrueuses sont là, foisonnantes, enflant, désordonnant le récit, comme autant de premiers symptômes du dérangement de l'écriture zolienne.

B) L'« hystérie » de l'écriture zolienne : le monstrueux, un exercice de style.

Dans le cadre du roman naturaliste, Zola réclamait une langue nette, transparente, sobre, en un mot scientifique. Le mot importait beaucoup dans la chose dite, car il portait en lui une exactitude dont l'écrivain ne pouvait se passer. Force est de constater pourtant que la phrase de cristal voulue par le romancier n'apparaît pas toujours évidente. Sa transparence passe,

davantage que par une clarté absolue, par une adéquation entre le fond et la forme du propos, c'est-à-dire dans le cas du monstrueux par un style empreint de laideur et d'opacité pour dire l'abjection et la bassesse. Puisque dans tous les cas, il faut, quoi qu'il en coûte, dénoncer les maux et les vices de la société au prix de la morale littéraire, un tel recours est préférable à une dissimilitude totale entre le sujet et les termes employés. Là se situe même tout l'enjeu du succès :

« la guerre que nous font les gens moraux n'est qu'une guerre de phrase, de forme, de personnalité. Ils se moquent bien du fond ! Nous pouvons parler des monstruosité les plus inavouables, pourvu que nous en parlions avec des rondeurs de style adoucies. Si les prétendus bons livres étaient analysés avec soin, on trouverait des plaies infâmes sous le délayage des mots. Ça ne fait rien, le livre est vêtu comme tout le monde, il peut aller partout, certain d'être bien accueilli.

Mais si vous habillez votre livre étrangement, si vous le laissez aller plus ou moins nu dans les loques splendides de la vérité, vous effarouchez tous les quartiers où il passe. [...] On veut des livres morts qui ne troublent personne, qui soient une récréation paisible comme le crochet ou la tapisserie. La vie est obscène, le talent est ordurier, la vérité mène à l'égout »¹²⁶⁸.

La hideur du style, du vocabulaire, de la syntaxe, peut donc servir l'exactitude du propos, et tant mieux si elle choque. Pour parler au plus juste du monstrueux, les exemples précités dans notre étude ont montré que la langue devait coller au plus près de la réalité complexe, difficile à saisir que véhicule cette notion. *In fine* la langue doit devenir elle-même monstrueuse, à savoir une voix si déplaisante qu'elle peut incarner la monstruosité, en être la monstration verbale. Il existe assurément un lien fort entre le style adopté et les monstres dévoilés. Victor Hugo que l'on citera beaucoup dans les remarques qui vont suivre ne décrit-il pas la langue argotique comme un corps infirme ? Elle claudique comme la jambe déjetée, « elle ne marche plus, elle clopine ; elle boite sur la béquille de la Cour des miracles »¹²⁶⁹. À sa suite, le boitement de Gervaise ne suscite-t-il pas celui de la phrase, du mot, et *vice versa* ? La « banban » est bancale, et son nom l'est aussi. L'une est paradoxalement belle et l'autre est étonnamment fascinante. Comme le physique monstrueux, le style est un marqueur de réalisme et de vérité qui passe, ainsi que l'admet Sandoz, par « les audaces de langage, la

¹²⁶⁸ É. ZOLA, [« La morale littéraire »], *Critique littéraire et artistique, O. C.*, V, p. 936. Toute la chronique porte d'ailleurs sur l'hypocrisie bourgeoise et ses outrages à la morale tolérés du moment qu'on les dissimule sous une forme convenable.

¹²⁶⁹ V. HUGO, *Les Misérables, op. cit.*, p. 1007.

conviction que tout doit se dire, qu'il y a des mots abominables nécessaires comme des fers rouges, qu'une langue sort enrichie de ces bains de force » (*CE*, p. 142).

Nous nous proposons ainsi d'étudier chez Zola les écarts normatifs de langue que nous regrouperons sous l'appellation d'« hystérie » en nous inspirant directement d'un article de Lola Kheyar Stibler¹²⁷⁰. Le point de départ de cet article résidait dans la critique de contemporains, notamment du très conservateur Anatole Claveau qui dénonçait une décadence de la langue française via une littérature déliquescence : celle des Goncourt, Daudet et Zola¹²⁷¹. Il y était bien question de la métamorphose de la langue française, de la modification de sa physionomie primitive et originelle par les auteurs modernes, ce qui, lié à l'idée de déclin, revenait à conclure à une tératologie linguistique. La « névrose hyperaiguë » et l'« hystérie stylique »¹²⁷² y fournissaient le modèle d'une typologie d'écriture malade dont les écarts normatifs s'effectuaient par rapport à la phrase classique et la pureté supposée de sa facture. Cette écriture pathologique pouvait reposer sur un *continuum* entre le soi-disant moi névrosé de l'écrivain – dont on n'a pas encore traité – et son style tout aussi névrotique ; mais chez Claveau, elle reposait davantage sur un *continuum* avec son sujet, le monstre appelant une écriture monstrueuse¹²⁷³. Sans donc aller encore jusqu'à d'hypothétiques symptômes médicaux biographiques, on se demandera ici en quoi l'écriture zolienne peut apparaître comme telle par ses excès, ses déviances, ses dysfonctionnements.

Dans les procédés répertoriés, la langue orale populaire, dont l'origine trouble est liée à un imaginaire collectif, sera principalement convoquée dans la mesure où elle grossit les affects du discours et rend la parole écrite facilement spectaculaire. Zola donne sa voix au grand absent littéraire : le peuple, essentiellement celui des ouvriers dont la *mimésis* réaliste vise à reproduire le langage dans toute sa hideur. Il suscite ainsi un double écart, par rapport à la langue réputée classique et par rapport à la narration même : l'enjeu sera de montrer comment les normes de l'une sont bousculées et comment celles de l'autre finissent par être influencées, contaminées par ces monstres sémantiques. « La langue légitime du romancier,

¹²⁷⁰ Lola KHEYAR STIBLER, « Réflexions autour de "l'hystérie stylique" dans les années 1880 », *CN*, n°86, 2012, p. 115-128. On reconnaîtra dans l'hystérique une figure de la marginalité. Toutes proportions gardées, il n'est pas excessif de dire que sa névrose, aux symptômes impressionnants et mystérieux et aux préjugés tenaces, la rapproche d'une forme de monstruosité.

¹²⁷¹ Anatole CLAVEAU, *La Langue nouvelle : essai de critique conservatrice*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1907. Plus précisément, Claveau s'en prend à une langue décadente dont les Goncourt sont déclarés les initiateurs et les chefs, Zola étant réduit, au chapitre VI, au statut d'épigone ou de concurrent. L'auteur déclare, p. X-XI de son « avant-propos », qu'il ne s'occupe ni des écoles littéraires ni du style, mais bien de la langue ; toutefois, il reconnaît qu'il est souvent bien difficile d'isoler celle-ci de ceux-là. On pourrait très bien y adjoindre le jugement d'autres critiques comme Brunetière faisant de Zola un contre-modèle stylistique.

¹²⁷² *Ibid.*, « avant-propos », p. VI.

¹²⁷³ *Ibid.*, p. 102-103. On y lit entre autres cette synthèse : « les libertés que M. Émile Zola a prises avec la décence l'ont amené peu à peu à en prendre de semblables avec la langue ».

légitime au double point de vue de la norme et du style, va devoir composer avec une variété linguistique non légitime, au risque d'une perte de prestige. Zola sait qu'il se bat sur la ligne de l'acceptabilité », écrit Jeanne-Marie Barbéris¹²⁷⁴. On songe ici aux grands romans ouvriers de Zola : *L'Assommoir*, *Germinal*, *Travail* ; pourtant, si l'on utilisera pleinement le premier, les deux autres sonnent, à propos des audaces linguistiques, comme des régressions pour toutes sortes de raisons qu'il ne nous appartient pas ici de vérifier¹²⁷⁵. La langue ouvrière y apparaît neutralisée si bien que c'est dans d'autres textes – *La Terre*, *Pot-Bouille* – qu'il faudra chercher des exemples plus probants.

1) *Les registres de langue : langue crue et langue verte.*

De manière évidente, la hideur linguistique passe par des niveaux de langue. On se limitera ici à leur manifestation la plus frappante : l'introduction de termes à première vue malvenus. Ceux-là sont de deux ordres : certains appartiennent à la langue la plus crue, c'est-à-dire celle qui a trait à l'obscénité, d'autres à la langue verte, c'est-à-dire l'argot. La langue crue, élargie à toutes marques de vulgarité, apparaît dans nombre de romans et l'on a vu avec l'exemple du scénario non abouti d'une nuit érotique que Zola prétendait ne pas reculer devant les mots jugés obscènes. La langue verte, quant à elle, voit son usage beaucoup plus limité, la description de milieux ne s'effectuant pas forcément au moyen d'un argot particulier et cet argot n'étant pas nécessairement hideux. Ainsi le vocabulaire des mineurs s'apparentant parfois à de l'argot n'est pas spécialement monstrueux parce qu'il se rapproche davantage du vocabulaire technique, du régionalisme, d'une langue populaire de plus en plus répandue que de mots choquants et incompréhensibles des profanes à proprement parler¹²⁷⁶.

De fait, les grossièretés ne manquent pas dans les romans de Zola et passent notamment par des jurons, des injures, des tournures et métaphores familières, voire franchement vulgaires. Elles concernent principalement les petites gens, la bourgeoisie respectable tenant sa langue sans être toutefois parfaitement à l'abri de la laisser s'emballer. Dans *Pot-Bouille*, par exemple, la langue fielleuse des bonnes débitée à coup d'injures envers Adèle et de commérages sur les autres, contraste, côté cour, avec celle des maîtres côté rue : ce sont des

¹²⁷⁴ Jeanne-Marie BARBÉRIS, « “La voix du grand absent” : la parole du peuple dans *Germinal* », *Littérature*, n°76, 1989, p. 89 et sq.

¹²⁷⁵ Le cas de *Germinal* ne laisse pas d'étonner. Le mot « assommoir » pour reprendre un terme zolien des plus célèbres, alors même qu'il était issu du parler du Nord et qu'il connut une immense fortune littéraire, n'y apparaît par exemple pas. Fernand MARTY, « Les “assommoirs” avant et après la publication de *L'Assommoir* », *CN*, n°86, 2012, p. 149-173.

¹²⁷⁶ Parmi tant d'autres, on relève dans *Germinal*, p. 355, le « rossard » pour le cheval, « se sucer la peau » pour s'embrasser, p. 460, le « matou » pour désigner Maigrat, p. 493, les Borains pour désigner les Belges, etc.

volées échappées de l'égout glauque de l'immeuble où chaque mot équivalait à un crachat (*PB*, p. 87-88). Les vulgarités apparaissent ainsi comme un marqueur de réalisme dans la description des domestiques, mais aussi des paysans ou des ouvriers.

En quoi contribuent-elles à rendre le style monstrueux ? Pour le comprendre, faisons appel à quelques scènes truculentes de *La Terre* en précisant que tous les exemples cités appartiennent pour l'instant au discours direct. Soulignons d'abord que la grossièreté en elle-même est monstrueuse, parce qu'elle violente, qu'elle heurte délibérément l'oreille et choque le bon goût¹²⁷⁷. Plus précisément, elle puise dans le bas corporel, le bestial et tire très souvent le propos vers le sexuel ou le scatologique. Ainsi, au moment où Buteau et Jean se disputent la maison familiale après la mort de Françoise, le premier laisse clairement entendre son mépris des droits de succession à grand renfort de vulgarités : « sale maquereau », « le papier, on s'en torche », « l'huissier et les gendarmes, on les envoie chier », « tu nous emmerdes » (*Te*, p. 542-543). La grossièreté peut être aussi une attaque *ad hominem* retrouvant parfois la notion de mauvais présage ou de malheur propre à certains monstres ancestraux : « hein ? quoi ? qu'est-ce qu'il veut, ce pourri ? [...] Tape donc dessus, Buteau ! Qu'il ne rentre pas, il nous foutrait la maladie » (*Id.*). Puis, dans l'économie du roman, elle participe de la tératogonie de figures monstrueuses telles qu'on les a décrites en deuxième partie de notre étude. La grossièreté, quand elle sort de la bouche d'un personnage ou qu'elle lui est lancée, en dit long sur sa nature parce qu'elle est liée à l'affect des individus. Surtout, et l'on retrouve là une remarque faite à propos des mots cochons de la pornographie, elle sert à dire l'intensité de la monstruosité. Elle dépasse un discours banal parce que le monstre lui-même outrepassé ce discours. Mieux, par son usage théoriquement exceptionnel mais *de facto* répandu et par sa compréhension immédiate de tous, elle apparaît elle aussi comme un fait de langue extraordinaire et commun à la fois. Le résultat est particulièrement net dans un autre passage du roman, celui du viol de Françoise par son beau-frère rythmé par les injures « garce », « traînée », « foutue bête », et par le chiasme « cochons ! salops ! salops ! cochons ! » (*Ibid.*, p. 522-524). Or les grossièretés sont ici indispensables pour dire l'interdiction de l'acte et son dépassement ; elles servent à dire la surprise du désir jusque-là ignoré, mais enfin assouvi de la victime pour son bourreau ; elles servent à dire la brutalité, le crime et préparent légitimement l'assassinat à venir. Ce dernier, résultat d'une ultime querelle entre les deux sœurs, prend d'ailleurs source dans les injures et les hideurs de phrases. Lise traite Françoise de « putain », l'autre lui répond « vache qui m'a tenue ! [...] Et ça, vois-tu, je ne comprends

¹²⁷⁷ La dédicace de *L'Assommoir* au « grand ami Flaubert, en haine du goût » le laisse penser sans surprise.

pas, faut que tu sois dégoûtante, ou faut que tu aies voulu m'assassiner, gueuse ! » (*Id.*) Autrement dit, la grossièreté est efficace en ce qu'elle concentre en elle les qualités ostentatoires d'un discours qui emploie la violence comme catalyseur de l'émotion.

À mi-chemin entre la grossièreté et l'argot, les tournures populaires, si elles ne désignent pas le monstrueux, n'en apportent pas moins leur étrangeté aux dialogues. Une fois de plus, sans parler encore de la contamination de la narration au discours indirect libre, certains procédés, aujourd'hui très communs, contribuent à déformer la langue classique et à y introduire une laideur qui put paraître dérangeante. Dans nombre de romans, on peut citer l'utilisation des interrogations avec seule montée de ton, celle relâchée du démonstratif « ça » au lieu de « cela », celle constante du pronom « on », de barbarismes comme « je vas » pour « je vais », de structures segmentées par dislocation à gauche ou à droite, de négations non-légitimes, notamment les tournures en « pas », de prononciations orales comme « t'es » pour « tu es », « v'là » pour « voilà » ou encore d'onomatopées.

Il en va semblablement de l'argot, à la mode en cette fin de siècle comme en témoignent les nombreux dictionnaires parus à l'époque¹²⁷⁸. Nos remarques précédentes sont valables à son propos car il incorpore à lui l'injure et le juron populaires comme en témoignent les locutions « sale mufe », « bougre de trognon », « salopaud » et tant d'autres. Pourtant, sa problématique est légèrement différente en ce qu'il porte moins en lui une violence que l'appartenance à une communauté, le plus souvent marginale, de malfrats, prisonniers, voleurs, bohémiens, ouvriers ou autres. C'est là la fonction identitaire de l'argot, sorte de vecteur ethnologique en lien avec un milieu. De là, il s'élargit au peuple et entre en littérature comme indice de vraisemblance sociale où il ne reflète plus tant une transgression morale qu'une impossibilité lexicale dans la mesure où il est très souvent une fantaisie lexicologique, artificielle ou spontanée, résultat d'un détournement d'une lexie ou de l'assemblage de plusieurs préexistantes pour en forger une inédite. En un mot, là où la grossièreté était comme le monstre une violence morale, l'argot, maltraitant la langue française, apparaît, lui, comme une violence esthétique très riche.

On ne peut pas ne pas rappeler à ce propos les pages que lui a consacrées Victor Hugo dans *Les Misérables*¹²⁷⁹. Non seulement l'argot y est présenté comme un monstre linguistique incarnant le mot : « le mot ressemble à une griffe, tel autre à un œil éteint et sanglant ; telle phrase semble remuer comme une pince de crabe. Tout cela vit de cette vitalité hideuse des choses qui se sont organisées dans la désorganisation » ; mais aussi il est présenté comme

¹²⁷⁸ Pour un aperçu, É. STEAD, *Le monstre, le singe et le fœtus*, *op. cit.*, p. 238-239.

¹²⁷⁹ V. HUGO, *Les Misérables*, *op. cit.*, p. 1002-1025.

l'effet d'une autre monstruosité : la misère. L'argot est un monstre vil car il puise son origine dans la bassesse sociale et sert par conséquent à montrer une réalité morale, celle de la bête humaine des misérables, que l'on ne montre pas¹²⁸⁰. On retrouve avec lui l'image du cloaque des insultes de *Pot-Bouille* ; il faut « aller chercher [l'argot] dans les bas-fonds de l'ordre social, là où la terre finit et où la boue commence, fouiller dans ces vagues épaisses, poursuivre, saisir et jeter tout palpitant sur le pavé cet idiome abject qui ruisselle de fange ainsi tiré au jour, ce vocabulaire pustuleux dont chaque mot semble un anneau immonde d'un monstre de la vase et des ténèbres »¹²⁸¹. Car « l'argot, c'est le verbe devenu forçat ». Du malheur sombre des individus, on est passé à celui des mots. Parallèlement, si Victor Hugo reconnaît le fond poétique de l'argot, il insiste surtout sur ses caractéristiques cryptiques. L'argot est comme un masque, un dédoublement pour son utilisateur : il « n'est autre chose qu'un vestiaire où la langue, ayant quelque mauvaise action à faire, se déguise. Elle s'y revêt de mots masques et de métaphores haillons. De la sorte elle devient horrible ». On retrouve là l'idée de duplicité : les mots les plus inattendus cachent un langage compréhensible, à ceci près que ce n'est plus le normal qui dissimule le monstrueux, mais bien l'inverse.

Autant de conceptions que Zola, même s'il ne reprend pas l'idée de crime, va faire siennes dans *L'Assommoir*, et ce dès la préface du roman (*As*, p. 21). En évoquant l'intérêt philologique de son travail, il accorde son usage de la langue verte avec la présentation hugolienne de l'argot. Chez lui aussi l'argot prend source dans la misère et apparaît comme un marqueur de vérité permettant à l'ensemble d'avoir l'odeur du peuple¹²⁸² ; chez lui aussi on peut jouir de la verdure, de l'imprévu et de la force des images de l'argot ; chez lui aussi, enfin, l'idée de cryptage est considérée : la forme, celle du langage des personnages, *in fine* celle du roman, choque ; mais derrière, assure l'auteur, nul n'est mauvais. Un langage étrange peut cacher des êtres normaux dont les vices s'expliquent par les maux qu'ils subissent et,

¹²⁸⁰ *Ibid.*, p. 1025. On se souviendra aussi de l'« Essai sur l'argot » inséré par Balzac dans la dernière partie de *Splendeurs et misères des courtisanes*. L'auteur y rejoint les considérations de Victor Hugo : l'argot, d'une richesse poétique insoupçonnée, y est aussi la langue des filles et des forçats. Surtout Balzac souligne que ce qu'il appelle « l'affreuse poésie » est nécessaire à la bonne compréhension de son intrigue et de son milieu. H. DE BALZAC, *Splendeurs et misères des courtisanes*, op. cit., p. 828-831. Il est à remarquer, cela dit, que les textes de Zola qui traitent du bagne – *Le Ventre de Paris*, *Jacques Damour* – n'incluent aucun mot de l'argot des forçats, les deux bagnards réchappés de l'enfer étant l'exact contraire de monstres sociaux.

¹²⁸¹ Il est à noter qu'on retrouve là une description qu'on avait déjà avec l'estomac de Léviathan, c'est-à-dire les égouts de Paris.

¹²⁸² Zola le répète dans une lettre de justification ultérieure, à propos du *Sublime* de Poulot : « lui emprunter quelque chose, c'est l'emprunter à la réalité. Puisque l'occasion se présente, je n'en suis pas moins heureux de le remercier publiquement des mots d'argot que son ouvrage m'a fournis, des noms réels que j'ai pu y choisir, et des faits que je me suis permis d'y prendre ». É. ZOLA, « Lettre du 16 mars 1877 à Auguste Dumont », *Correspondance*, O. C., VIII, p. 809. Pour la dette de Zola à Poulot, Pierre COGNY, « Zola et *Le Sublime* de Denis Poulot », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°24, 1972, p. 113-129 et les annotations de *L'Assommoir* par H. MITTERAND, II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p. 1556-1557.

partant, ce même langage étrange sert à pointer les maux de la société. Comme chez Hugo, les mots masquent et les mots montrent, que l'on s'arrête à la seule forme du texte ou que l'on aille au-delà des apparences pour comprendre la réalité dissimulée.

L'argot qui apparaît dans le roman implique une hideur des mots. Reprenons quelques exemples répertoriés dans le dossier préparatoire et retenus dans le roman¹²⁸³ ; voyons-en la constitution et l'usage dans un passage dialogué entre Coupeau, Lantier et les autres ouvriers.

« Comment ! tu vas chez ce roussin de Bourguignon ! cria Mes-Bottes, quand le zingueur lui eut parlé. Plus souvent qu'on me pince dans cette boîte ! Non, j'aimerais mieux tirer la langue jusqu'à l'année prochaine... Mais, mon vieux, tu ne resteras pas là trois jours, c'est moi qui te le dis !

— Vrai, une sale boîte ? demanda Coupeau inquiet.

— Oh ! tout ce qu'il y a de plus sale... On ne peut pas bouger. Le singe est sans cesse sur votre dos. Et avec ça des manières, une bourgeoise qui vous traite de soûlard, une boutique où il est défendu de cracher... Je les ai envoyés dinguer le premier soir, tu comprends.

— Bon ! me voilà prévenu. Je ne mangerai pas chez eux un boisseau de sel... J'en vais tâter ce matin ; mais si le patron m'embête, je te le ramasse et je te l'assois sur sa bourgeoise, tu sais, collés comme une paire de soles !”

Le zingueur secouait la main du camarade, pour le remercier de son bon renseignement, et il s'en allait quand Mes-Bottes se fâcha. Tonnerre de Dieu ! est-ce que le Bourguignon allait les empêcher de boire la goutte ? Les hommes n'étaient plus des hommes, alors ? Le singe pouvait bien attendre cinq minutes. Et Lantier entra pour accepter la tournée, les quatre ouvriers se tinrent debout devant le comptoir. Cependant, Mes-Bottes, avec ses souliers éculés, sa blouse noire d'ordures, sa casquette aplatie sur le sommet du crâne, gueulait fort et roulait des yeux de maître dans l'Assommoir. Il venait d'être proclamé empereur des pochards et roi des cochons, pour avoir mangé une salade de hannetons vivants et mordu dans un chat crevé.

“Dites donc, espèce de Borgia ! cria-t-il au père Colombe, donnez-moi de la jaune, de votre pissat d'âne premier numéro.”

Et quand le père Colombe, blême et tranquille dans son tricot bleu, eut empli les quatre verres, ces messieurs les vidèrent d'une lampée, histoire de ne pas laisser le liquide s'éventer.

“Ça fait tout de même du bien où ça passe”, murmura Bibi-la-Grillade. » (*As*, p. 177)

Les termes d'argot dont beaucoup de néologismes sont ici formés par dérivation lexicale ou morphologique (l'onomatopéique « dinguer » = faire le ding dong d'une cloche, les suffixations « soûlard », « pochard ») ou par des figures de style comme la métaphore (« pissat d'âne » = bière), la comparaison (« coller comme une paire de soles » = aplatissement extrême), la métonymie (« le roussin » = celui qui porte la redingote rousse des

¹²⁸³ É. ZOLA, *Dossier préparatoire de L'Assommoir*, BnF, ms. NAF 10271, f°152-153.

mouchards) et puisent fréquemment dans le champ lexical corporel ou animal (« le singe » = patron). On pourrait évidemment développer à l’envi, au moyen d’autres exemples de troncation, d’euphémisme, d’hyperbole ou d’approfondissements philologiques, ces remarques beaucoup trop succinctes. Là n’est pas notre propos ; il suffit de dire la dimension linguistique et esthétique monstrueuse que revêt aussi l’argot chez Zola.

Pierre Cogny le rappelle : Zola, puisant dans *Le Sublime*, a fait un usage mesuré de l’argot. Paradoxalement pourtant, son texte n’en a pas moins été jugé monstrueux. C’est que le problème était ailleurs, dans la contamination du roman par la langue verte. De fait, de la même manière que l’on tolérait l’introduction de terribles accents étrangers déformant la prononciation de personnages, on admettait l’usage de l’argot dans les dialogues entre ouvriers mais pas dans le récit et, dans la narration de *L’Assommoir*, c’est bien un parler populaire et trivial qui côtoie une langue artiste finement ciselée. C’est principalement là le fait du discours indirect libre parce qu’il n’y a guère de scène que l’auteur ne considère pas du point de vue de ses personnages, qu’il ne puisse présenter comme ils les voient. Faut-il voir là une recherche de scandale, ou la volonté de restituer à la prose un rythme parlé et au roman un ensemble homogène ? Sans doute tout cela à la fois. Certes le discours indirect libre permettait d’éviter une dichotomie trop brutale entre les dialogues et la narration¹²⁸⁴ : il offrait ainsi le paradoxe que, pour éviter une monstruosité littéraire, celle de l’hétérogénéité regrettée à propos d’autres œuvres, il causait le scandale tout autant monstrueux d’une narration mixte semée de termes argotiques. Au-delà des critiques, et même si cet essai stylistique ne fut pas renouvelé, il y a assurément cohérence dans le traitement esthétique du monstrueux qui ne pouvait s’expérimenter autrement que par une mutation complète du texte littéraire. Comme pour les injures et les jurons, l’argot envahit toute la narration dont le texte hésite soudain entre la langue familière, la langue parlée et la langue correcte. Dans le passage précité du viol de Françoise dans *La Terre*, les insultes passent ainsi des paroles directes des personnages à la voix narrative ; dans *L’Assommoir*, cette voix narrative s’efface au profit de celle des personnages. La métamorphose est à ce point que parfois la parole du personnel romanesque reprise au discours indirect libre s’efface pour laisser place à une voix anonyme et populaire, celle du quartier de la Goutte-d’or tout entier ou du narrateur¹²⁸⁵. Comme l’écrit Jeanne-Marie Barbéris, non sans humour, « l’espace privé – et privilégié – des délices esthétiques, le texte narratif, où le lecteur devrait se retrouver en bonne compagnie, avec, pour

¹²⁸⁴ É. ZOLA, « Lettre du 9 septembre 1876 à Albert Millaud », *Correspondance, O. C.*, VII, p. 735 : « vous me concédez que je puis donner à mes personnages leur langue accoutumée. Faites encore un effort, comprenez que des raisons d’équilibre et d’harmonie générale m’ont seules décidé à adopter un style uniforme ».

¹²⁸⁵ Jean-Louis VISSIÈRE, « L’art de la phrase dans *L’Assommoir* », *CN*, n°11, 1958, p. 460.

hôte, le romancier, et pour tasse de thé, langue normée et beau style, subit lui-même l'invasion populaire »¹²⁸⁶.

Qui plus est, cet usage donne lieu, on le sait, à quelques monstres mixtes isolés où l'imparfait du subjonctif côtoie de manière assez inattendue les marques les plus familières d'oralité. Au chapitre VI par exemple, à propos d'un commérage de Clémence, on lit que

« le vrai était que Gervaise aurait mieux aimé qu'on ne parlât pas de batteries de femmes. Ça l'ennuyait, à cause de la fessée du lavoir, quand on causait devant elle et Virginie de coups de sabots dans les quilles et de giroflées à cinq feuilles. Justement, Virginie la regardait en souriant » (As, p. 129).

On pourrait multiplier les exemples avec les négations, le l euphonique et même la concordance des temps. L'effet est proprement anomal, dû à la bizarrerie de l'argot dans le contexte d'une langue littéraire jugée saine et figée. Deux tons coexistent, qui produisent des effets des plus surprenants, l'un appartenant à une langue narrative classique ou qualifiable de précieuse¹²⁸⁷, l'autre à une langue populaire. La langue verte permet ici, comme tout autre monstre, de faire voisiner l'étrangeté et le commun, et l'on retrouve ce que sous-entendait Victor Hugo de l'argot : il est un moyen détourné de trouver du fantastique, du grotesque, du formidable dans une réalité de tous les jours : « les mots sont difformes, et empreints d'on ne sait quelle bestialité fantastique. On croit entendre des hydres parler »¹²⁸⁸.

Mieux, dans cette tension entre l'inédit et le déjà vu, il permet aussi d'actualiser, comme les mythes revisités par l'auteur, des figures ancestrales. On a vu la lecture mythologique possible des grands monstres zoliens. Rappelons que dans sa préface de *L'Assommoir*, Jean-Louis Bory établit un parallèle avec la tragédie de Phèdre dont les désirs, viciés ou légitimes, noient la destinée ainsi que celle de ses proches :

« machine infernale. La tragédie pointe son cothurne. Tragédie laïque et populiste, bien sûr. L'alcool est l'éclair foudroyant chu du ciel, le monstre jailli de la vague et qui dévore Hippolyte. Les Dieux, inaccessibles, hautains, impassibles, rigoureux, s'appellent l'Argent, le Pouvoir, la Bourgeoisie »¹²⁸⁹.

¹²⁸⁶ J.-M. BARBÉRIS, « “La voix du grand absent” : la parole du peuple dans *Germinal* », *art. cit.*, p. 91.

¹²⁸⁷ J.-L. VISSIÈRE, « L'art de la phrase dans *L'Assommoir* », *art. cit.*, p. 461.

¹²⁸⁸ V. HUGO, *Les Misérables*, *op. cit.*, p. 1008.

¹²⁸⁹ Jean-Louis BORY, « Préface de *L'Assommoir* », Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1978, p. 8.

Si la scène se déplace du théâtre au salon de lecture, la langue aussi se décale ; revisiter un mythe maintes fois traité par les classiques se fait au moyen de l'argot qui permet d'en insérer les figures atemporelles dans la réalité ouvrière du siècle : l'éclair-alcool qui s'abat sur les personnages est appelé « canon », « coco », « cric » ou « vitriol », le monstre à cornes, aux replis tortueux, à la gueule enflammée se nomme « alambic » et ses victimes « cheulard », « souillard » ou « clampin » si bien que « ce n'est que rétabli par la langue crapaude que le monstre de Thérémène peut rejoindre les monstres dandys et de boulevard, les disloqués, histrions et clowns »¹²⁹⁰.

À ce rythme, la langue naturaliste a elle-même acquis une dimension argotique. Dans une diatribe contre le roman réaliste en général, Brunetière regrette la terminologie des ateliers, les solécismes commerciaux, les barbarismes industriels, les catachrèses des halles, les synecdoques de la rue – tous caractéristiques de la langue de Zola et de ses confrères et malaisément compréhensibles du lecteur profane¹²⁹¹. Mais c'est plus encore le constat fait par Macrobe dans sa *Flore pornographique* présentée comme un glossaire, c'est-à-dire un dictionnaire des mots les plus obscurs du naturalisme¹²⁹². Sa préface le prouve bien, qui aborde longuement la langue poissarde : pour ses défenseurs, l'argot a l'intérêt incontestable de dire les choses dans leur nuance et d'actualiser la langue à chaque nouveau siècle – autant de remarques déjà faites plus haut ; pour ses détracteurs, il entraîne au contraire une décomposition de la langue française¹²⁹³. Or, ce qui est intéressant, c'est que l'auteur ne prétend pas répertorier les mots d'argot préexistants que l'on trouve employés par exemple dans *L'Assommoir*, mais ériger la langue naturaliste en argot elle-même. Dans cette langue, des termes normaux sont employés en un contexte spécifique avec des sous-entendus très souvent grevés de bassesse réservés aux seuls initiés. Ainsi « allumé » signifie « excité par la passion charnelle », « baver » parler pour ne rien dire, le « paquet » désigne la poitrine féminine, etc.¹²⁹⁴ Il est certes difficile de connaître la part de responsabilité de Zola et de ses pairs dans l'apparition ou la pérennisation de ce langage, le meilleur exemple en étant sans doute le terme de « nana » pour désigner une prostituée. Quoi qu'il en soit, l'argot, ce monstre linguistique, devient véritablement la marque de fabrique du naturalisme comme l'était le monstre moral, qu'il soit un marqueur de vérité sans concession ou d'obscénité. La

¹²⁹⁰ É. STEAD, *Le monstre, le singe et le fœtus*, op. cit., p. 240 : sa remarque s'applique à un tout autre texte, la réécriture de la tirade de Thérémène dans le dictionnaire d'argot de Lermina et Lévêque. On peut néanmoins l'appliquer à *L'Assommoir*.

¹²⁹¹ F. BRUNETIÈRE, *Le Roman naturaliste*, op. cit., p. 259.

¹²⁹² Zola n'est pas le seul répertorié ; Huysmans, Goncourt, etc. le sont également.

¹²⁹³ A. MACROBE, *La Flore pornographique*, op. cit., p. 8-23.

¹²⁹⁴ *Ibid.*, p. 27, 38 et 171.

contamination est alors totale, de la langue fictive parlée à la narration, de la narration au mouvement littéraire en entier. Le naturalisme devient argot et, à cause de sa monstruosité supposée, se fait lui-même objet caricatural de l'argot des autres. En témoigne le dictionnaire de Rigaud et son entrée « naturalisme » : « nouvelle couche de littérateurs qui sont en train de fonder le musée Dupuytren de la syphilis morale, en s'attachant à faire ressortir dans leurs œuvres les côtés monstrueux et ignobles de la nature humaine »¹²⁹⁵. L'argot, pourtant employé sans excès par Zola, conduit au cliché ; on s'en souviendra au moment de l'étude des caricatures visant l'auteur.

2) *Excès et dysfonctionnements de l'écriture zolienne.*

Au-delà de l'introduction d'idiomes étrangers à la narration, le style même de l'écriture peut paraître quelquefois contrefait, problématique, voire franchement déplaisant. Quand il désigne un sujet monstrueux, ce gauchissement de la langue semble résulter d'un effort du romancier qui, dans un souci de *mimésis* absolue, chercherait une fois encore à faire coïncider le contenu et la forme, tout du moins à dire au plus juste l'impression fugace telle qu'elle se présente à la voix narrative : « la phrase impressionniste de Huysmans, des Goncourt, de Maupassant, et aussi de Flaubert et de Hugo, écrit Jean-Louis Vissière, cherche à saisir au vol la sensation, elle bouscule les règles de la rhétorique traditionnelle, elle est toujours en équilibre instable, sautillante, nerveuse »¹²⁹⁶. Le constat est applicable à Zola, ne serait-ce qu'à travers les descriptions de Paris, et l'on sait à quel point son naturalisme fut influencé par une écriture artiste. À l'inverse, et surtout quand le gauchissement narratif est détaché de tout sujet monstrueux, les approximations et défauts stylistiques peuvent être perçus comme le fait d'une négligence de l'auteur que l'on sait avoir souvent été accusé d'être un piètre stylisticien¹²⁹⁷.

Zola le reconnaît lui-même dans *Les Romanciers naturalistes* : si chaque époque a sa langue propre, alors celle du naturalisme, qu'elle soit érigée au rang d'argot comme nous l'avons vu ou simplement réduite à des imperfections regrettables, restera comme l'une des plus curieuses de la langue française. C'est là une citation déjà donnée en partie.

¹²⁹⁵ Lucien RIGAUD, *Dictionnaire d'argot moderne*, Paris, Paul Ollendorff éditeur, 1888, p. 260.

¹²⁹⁶ J.-L. VISSIÈRE, « L'art de la phrase dans *L'Assommoir* », *art. cit.*, p. 455.

¹²⁹⁷ Pourtant, même un critique comme Claveau reconnaît que chez Zola « tout est procédé réfléchi et volontaire ». A. CLAVEAU, *La Langue nouvelle*, *op. cit.*, p. 105.

« Alors, nous devons avoir notre jargon, nous autres aussi. Le malheur est que, si nous voyons nettement celui des époques disparues, nous ne sommes nullement blessés par le nôtre ; au contraire, il doit être notre vice, notre jouissance littéraire, la perversion du goût qui nous chatouille le plus. Souvent, j'ai pensé à ces choses, et j'ai été pris d'un petit frisson, en songeant que certaines phrases qui me plaisent tant à écrire aujourd'hui, feront certainement sourire dans cent ans.

Le pis est que ma conviction a fini par être que le jargon de notre époque, cette partie du style purement de mode et qui doit vieillir, restera comme un des plus monstrueux jargons de la langue française. »¹²⁹⁸

Au-delà de ce qui choque parce qu'il ne correspond pas à la mode ou au goût du moment, c'est la part atemporelle du style d'un écrivain à laquelle il faut être attentif car c'est elle qui porte véritablement la puissance de son auteur s'il en est. Seul le temps peut départager le style fort, solide du maniéré et trop ornemental. Il convient de s'en souvenir avant d'étudier les possibles dérives de son écriture.

De fait, dans son idéal de clarté et de sobriété, Zola a théoriquement opté pour un style néo-classique contre les raffinements d'une langue décadente¹²⁹⁹. Mais la réalité est beaucoup plus nuancée et, en allant plus loin, on peut sans doute parler de fragments monstrueux, de traces de déliquescence dans la langue de l'auteur. À la suite de l'article de Lola Kheyar Stibler, on peut discerner chez lui deux distorsions stylistiques principales : l'excès, le trop plein qui marque une énergie du discours qui serait en surplus et le dysfonctionnement, la déviance qui marque davantage une incorrection, voire une absence de style. Ces deux travers, tous deux liés par ailleurs à la perception du monstrueux, furent en son temps pointés par le critique Anatole Claveau, cité plus haut, qui redoutait une tératologie linguistique¹³⁰⁰. Tout en rappelant que ce dernier ne visait pas uniquement l'auteur des *Rougon-Macquart*, nous nous autorisons, beaucoup plus que pour les niveaux de langue préalablement évoqués, de sa lecture pour émettre notre propre synthèse lexicale, syntaxique, rythmique d'un style zolien monstrueux, de manière générale et, *a fortiori*, quand il s'agit de traiter du monstre. Les références multiples à l'ouvrage critique de Claveau, parfois d'une bonne foi relative¹³⁰¹, nous permettront par ailleurs de prendre la mesure de la réception de l'œuvre de Zola que d'aucuns

¹²⁹⁸ É. ZOLA, « Les Romanciers contemporains », *Les Romanciers naturalistes*, O. C., X, p. 617. Mais il est vrai qu'il semble davantage faire allusion aux tenants de l'écriture artiste.

¹²⁹⁹ *Ibid.*, p. 616-619.

¹³⁰⁰ L'expression se trouve chez L. KHEYAR STIBLER, « Réflexions autour de "l'hystérie stylistique" », *art. cit.*, p. 122.

¹³⁰¹ Certaines affirmations y sont en effet franchement discutables ou désuètes aujourd'hui. Par ailleurs, les exemples fournis de Zola sont, du fait du néoclassicisme stylistique du maître de Médan, beaucoup moins spectaculaires que ceux d'autres auteurs.

ont pu juger monstrueuse jusque dans ses aspects les plus inattendus, ce que l'on reverra à propos des caricatures visant l'auteur.

Commençons ici par l'excès dont on comprend, à lire les accumulations descriptives de romans comme *La Curée*, *Le Ventre de Paris* ou *La Faute de l'abbé Mouret*, qu'il ait pu retenir l'attention des contemporains. Regrettant leur violence et leur prétendu mauvais goût, Brunetière n'écrivait-il pas à leur propos :

« on peut penser ce que devient, au milieu de cette fureur de description, l'honnête clarté de la langue française. [...] Comment ne voit-on pas que ce parti-pris de brutalité violente ne peut, même aux mains d'un plus habile que lui, produire que des monstres, dont l'aspect étrange étonne et déconcerte un moment, mais qui, finalement, ne laissent dans l'esprit que le souvenir de beaucoup de talent inutilement employé ? »¹³⁰²

De manière très large, l'excès de l'écriture peut relever de l'ensemble des procédés d'amplification visant à grossir outre mesure le discours, que ce soit par la formation des mots, leur récurrence, leur place ou leur emploi. Ces procédés d'hypertrophie gratuite, se voilant sous une lisibilité apparente de la langue et coïncidant avec un traitement du monstrueux fréquemment porté à la démesure chez Zola, sont en réalité très divers – l'intrusion de termes argotiques en faisait d'ailleurs partie – et contribuent à la naissance de ce qui a pu être appelé un hyper-style. Énumérons-les.

Sur le plan lexicologique d'abord, ils s'illustrent par le néologisme, l'idiotisme, les noms de personnages évidents. Si la langue de Zola ne se démarque pas véritablement par le premier¹³⁰³, elle affectionne, par goût d'un lexique précis, les mots rares à consonance étrange et se rapproche ainsi de l'écriture artiste¹³⁰⁴. Ainsi, dans *La Curée*, note-t-on que les plantes de la serre de Renée, celles qui contribuent à rendre l'endroit proprement monstrueux, subissent un traitement lexical particulier : comme un botaniste, Zola écrit le nom des plantes en latin avec une majuscule et souvent sans pluriel français¹³⁰⁵. On voit alors surgir des *Caladium*, *Tornélia*, *Gloxinia*, *Dracena*, *Bauhinia* tous dépourvus de s. Si ces termes montrent

¹³⁰² F. BRUNETIÈRE, *Le Roman naturaliste*, op. cit., p. 16-18.

¹³⁰³ Il y a très peu de néologismes chez Zola. Claveau reconnaît, p. 103, qu'« il n'a pas créé plus d'une dizaine de mots nouveaux ». Cela ne signifie pas pour autant qu'il n'y était pas sensible. On lit en effet dans un scénario, sans doute écrit en 1873 mais qui n'aboutit jamais, la remarque suivante : « je prends le chemin de fer qui est la chose essentiellement moderne ; cela me donnera des mots nouveaux dans la langue littéraire comme locomotive, etc. ». É. ZOLA, « Un homme à vendre », *O. C.*, XXI, p. 562.

¹³⁰⁴ F. BRUNETIÈRE, *Le Roman naturaliste*, op. cit., p. 327 relève par exemple que Zola défendit « les constructions barbares » d'Edmond de Goncourt qu'il qualifia noblement de simples « renversements de tournures ».

¹³⁰⁵ O. GOT, *Les jardins de Zola*, op. cit., p. 162.

la recherche d'une exotique bizarrerie, d'autres arborent une transparence évidente qui participe également des excès de l'écriture zolienne. C'est le cas de l'onomastique du personnel romanesque, surtout lorsqu'elle a de près ou de loin rapport au monstrueux, dont l'effet semble souvent trop évident. Notre étude a déjà souligné à ce propos l'importante ironie des Logre, Lhomme, Colombe, Rose ou les références manifestes à la rage dans Ragu, à la bête sauvage (en latin *fera*) dans Madeleine Férat, à l'enclume du cordonnier dans Piedefer, voire au célèbre Jack l'Éventreur dans Jacques Lantier. Citons encore, pour le plaisir, Pied-de-Céleri, l'ami de Coupeau, monté sur une quille de bois. Enfin, certains idiotismes propres à la langue de l'auteur reviennent tels des leitmotiv ; la répétition apparaît comme le marqueur principal d'un style excessif. Claveau, qui lui consacre de longues pages, cite, pour sa part, l'expression « un coup de folie, un coup de passion, de lumière, de chaleur » qui revient fréquemment et qu'il juge malheureuse ; il cite aussi dans *L'Assommoir* l'expression « ce louchon d'Augustine » qui revient sans cesse en complément de « cet animal de Mes-Bottes » par opposition à Gervaise toujours blonde et grasse ; il cite encore, dans *Nana*, « les fauteuils larges comme des lits et les canapés profonds comme des alcôves » et qualifie ces retours de rabâchage d'une mauvaise esthétique¹³⁰⁶.

Dans le cadre du monstrueux, citons, nous, le leitmotiv de la végétation enracinée en soi qui se décline en « végétation monstrueuse » (*P*, p. 196 ; *F*, p. 312 ; *Tr*, p. 32 ; *V*, p. 43), « sourde » (*G*, p. 487), « pullulante » (*P*, p. 175) et qui s'accorde avec des épisodes comme la traversée du Bois de Boulogne, du Paradou, de la serre ou de l'aire Saint-Mittre. Ou bien citons les retours de la maigreur, de la petitesse des corps d'insecte (*As*, p. 270 ; *G*, p. 357 ; *Te*, p. 400 ; *L*, p. 271) sans que ce soit là l'effet d'une vision lointaine comme celle des Prussiens dans *La Débâcle*, ou bien de la face de chèvre (*PA*, p. 469 ; *P*, p. 144, 147) pour désigner les traits d'un personnage. Autant d'exemples qui touchent au système métaphorique cohérent désigné par Maarten van Buuren et pour lesquels, « on passe de la récurrence à la fixation d'un tour qui devient locution : à la manière d'une paralysie ou d'une contracture hystériques, le style se fige en leitmotiv »¹³⁰⁷. Ajoutons que ces leitmotiv créent une impression d'enflure stylistique, voire de pesanteur ; les ennemis de l'auteur ont pu parler, à l'instar du « Manifeste des cinq », de rabâchage et de clichés¹³⁰⁸.

¹³⁰⁶ A. CLAVEAU, *La Langue nouvelle*, op. cit., p. 109-110. En dehors du champ du monstrueux, la mention du rire de poulie mal graissée des personnages ou du front en forme de tour des Froment en constitue sans doute d'autres exemples fameux.

¹³⁰⁷ L. KHEYAR STIBLER, « Réflexions autour de "l'hystérie stylistique" », art. cit., p. 120.

¹³⁰⁸ P. BONNETAIN, J.-H. ROSNY, L. DESCAVES et al., « Manifeste des cinq », art. cit., p. 1. À propos de ces rabâchages et clichés, il est intéressant de remarquer que Claveau les fait résulter d'une fadeur expressive de Zola ; ce dernier ne répéterait ces tournures que parce qu'elles manquent de puissance ; il rejoindrait alors,

Arrêtons-nous enfin sur les qualificatifs de « babylonien » et « cyclopéen » que l'on a déjà évoqués à plusieurs reprises au cours de notre étude. Avec d'autres moins imagés comme « colossal » ou « gigantesque », ces termes reviennent constamment chez Zola pour dire le monstrueux quand il est impressionnant. Plus précisément, d'abord appliqués à l'architecture, ils permettent de dire la grandeur et la force et participent à ce titre d'un discours de l'excès. Ainsi, dans *Rome* peut-être plus que dans aucun autre roman, ces mots sont maintes fois employés pour décrire l'urbanisme prodigieux de la ville¹³⁰⁹ : le ministère des Finances y est « un amas gigantesque, un cube cyclopéen où les colonnes, les balcons, les frontons, les sculptures s'entassent, tout un monde démesuré, enfanté en un jour d'orgueil par la folie de la pierre » (*Ro*, p. 424) ; de la ruine du Septizonium, la tour aux sept étages, « une terrasse s'avance encore, portée par des arcades cyclopéennes, et d'où la vue est admirable » (*Ibid.*, p. 444) ; les thermes de Caracalla sont appelés une ruine cyclopéenne, « laissée là de même comme le vestige d'une race de géants, disparue de la terre » (*Ibid.*, p. 448) ; dans la basilique Saint-Pierre, se trouvent quatre piliers cyclopéens (*Ibid.*, p. 460) ; les maîtres absolus qui ont régné sur elle ont apporté avec eux « cette passion de la construction cyclopéenne » (*Ibid.*, p. 464) ; la chapelle Sixtine est « une humanité grandie de visionnaire, débordant en des pages de synthèse démesurée, de symbolisme cyclopéen » (*Ibid.*, p. 472) ; les nouveaux quartiers excentriques de Rome sont des quartiers babyloniens (*Ibid.*, p. 520) ; dans la ville moderne, le gouvernement italien abat « des projets gigantesques, les quais cyclopéens, les simples ministères luttant avec le Colisée » (*Ibid.*, p. 524) ; enfin, il est fait mention des piliers cyclopéens de Saint-Pierre et de leur écroulement futur (*Ibid.*, p. 753). De nombreuses citations d'autres romans viendraient étayer celles de *Rome* ; citons pêle-mêle la masse des Garrigues pareille à « une immense cité cyclopéenne », « une Babel inconnue » (*FR*, p. 147-148), le jet d'eau au centre de la serre des Saccard s'élevant comme le « chapiteau tronqué de quelque colonne cyclopéenne » (*C*, p. 50), un caroubier géant comme une « Babel de feuillages » (*FM*, p. 124), les rues de Paris illuminées la nuit par les becs de gaz et semblables à « quelque fête géante », « un monument cyclopéen » (*PA*, p. 406), le fort de Nassau apparaissant à Sedan comme « le prolongement cyclopéen d'autres bastions » (*D*, p. 168). On

paradoxalement, les monstres incolores qu'il a lui-même ailleurs dénoncés. A. CLAVEAU, *La Langue nouvelle*, *op. cit.*, p. 111. Voir le jugement similaire de L. BLOY, *Je m'accuse...*, *op. cit.*, p. 62 à propos de *Fécondité* : il qualifie le style prétendument plat, répétitif de Zola dans ce roman d'« infécondité », de « bavardage monstrueux ».

¹³⁰⁹ Il faut dire que Zola n'a retenu aucun bâtiment sobre de la Ville Éternelle. Il a au contraire favorisé l'évocation des palais antiques, du quartier pauvre du Trastevere et des églises surchargées et vidées de leur sens aux yeux de Pierre. S. GUERMÈS, *La religion de Zola*, *op. cit.*, p. 396-397.

reconnait quelques exemples figurant déjà au cours de notre étude, tous disent l'énormité prodigieuse d'une architecture réelle ou fantasmée.

Il s'agit certes là d'un imaginaire commun à tout le siècle et Zola n'est évidemment pas le seul dépositaire de ces mots alors à la mode, remis en usage dès le romantisme et affectionnés par la Décadence. Mais il est notable qu'il en use abondamment pour dire ce qui est indicible du fait d'une taille démesurée. En effet, derrière ces deux termes se trouvent deux références qui permettent d'expliquer leur emploi : Babel/Babylone¹³¹⁰, avant d'être la cité de tous les excès moraux, l'est de tous les excès architecturaux à l'image de ses palais entassés en terrasses et surtout de sa ziggourat/tour de Babel avec sa rampe en spirale et ses multiples escaliers ; le cyclope, lui, renvoie à une époque lointaine, primitive, caractérisée par le gigantisme. En revanche, ce qu'il est intéressant de constater, c'est que les deux termes chez Zola ne renvoient pas à la difformité, mais au contraire à une énormité mêlée de splendeur, ce qui semble symptomatique de son écriture amplificatrice et le distingue d'autres auteurs¹³¹¹. Notamment, s'il est vrai que Babylone est avant tout un concept ecclésiastique applicable aux villes¹³¹², ce n'est pas tant la vision de la corruption, de la débauche qui est retenue par lui¹³¹³, que celle de la construction colossale, à la limite du bizarre sans que cela soit jamais dépréciatif. L'adjectif « babylonien » en devient synonyme d'excessivement merveilleux, d'extraordinairement immense, bref de monstrueux au sens mélioratif du terme parce qu'il a trait à la puissance brutale de la vie¹³¹⁴.

Aussi, après le cadre logique d'une Rome ancienne, démesurée et rêvée, ne s'étonne-t-on pas de voir le cyclopéen et le babylonien caractériser des œuvres architecturales plus récentes,

¹³¹⁰ Les deux noms sont confondus : il est à noter que les adjectifs « babélique » ou « babélien » n'apparaissent pas, eux.

¹³¹¹ À titre d'exemple, chez Hugo, le cyclopéen sert aussi à dire la grimace de l'argot, ce qui n'est pas le cas chez Zola. V. HUGO, *Les Misérables*, *op. cit.*, p. 1012.

¹³¹² Julia PRZYBOŚ, « De Babylone à Babel : vers un imaginaire fin de siècle », *La littérature fin de siècle, une littérature décadente ?*, Luxembourg, *Revue luxembourgeoise de littérature générale et comparée*, 1990, p. 320-328.

¹³¹³ On distinguera ici le mythe apocalyptique de Babylone qui rejoint, dans *La Débâcle* ou *Paris*, les souvenirs de Sodome, Gomorrhe et Ninive de l'esthétique babylonienne qui rejoint, elle, le cyclopéen. Les deux ont trait au monstrueux mais leur orientation diffère : le mythe apocalyptique est source de scandale, puis d'inquiétude, l'écriture babylonienne est, au contraire, symbole de force et de vie. Les deux enfin ont trait à l'histoire des cités, mais l'esthétique babylonienne renvoie à sa naissance, à sa construction, tandis que le mythe apocalyptique de Babylone renvoie à sa dégénérescence, voire à sa destruction.

¹³¹⁴ En se penchant spécialement sur la capitale française, Julia Przyboś écrit que « le baron Haussmann fait ici penser à la reine Sémiramis à qui on attribue les nouveaux édifices de Paris tout autant que, dans l'Antiquité, les palais et jardins de Babylone » et rappelle que Huysmans dans « Le fer » relevait les qualificatifs de la tour Eiffel de l'époque parmi lesquels « arc de triomphe de l'industrie, tour de Babel, Vulcain, cyclope, toile d'araignée de métal, dentelle du fer ». Elle montre par ailleurs que la tour de Babel n'évoque pas que des choses mauvaises dans l'imaginaire de la ville. Bien au contraire, elle représente la science, le progrès, l'harmonie universelle avant le châtement de Dieu qui l'entraîne à la confusion. J. PRZYBOŚ, « De Babylone à Babel », *art. cit.*, p. 324 et sq.

forçant l'admiration personnelle de l'auteur, comme les Halles de Paris où Florent croit voir une suite de palais et de toits superposés (VP, p. 251)¹³¹⁵. Auguste Dezalay notamment relie le schéma babylonien au modèle répandu du labyrinthe chez Zola¹³¹⁶. De là à caractériser l'œuvre d'art en général quand elle est puissante, cyclique ou complexe, il n'y a qu'un pas grâce aux métaphores fréquentes établissant un lien entre l'architecture, la peinture et l'écriture. Dès 1870, *La Comédie humaine* s'analyse ainsi au prisme d'un édifice vertigineux :

« c'est comme une tour de Babel que la main de l'architecte n'a pas eu et n'aurait jamais eu le temps de terminer. Des pans de muraille se sont déjà écroulés de vétusté, jonchant le sol de leurs débris énormes. L'ouvrier a employé tous les matériaux qui lui sont tombés sous la main, le plâtre, la pierre, le ciment, le marbre jusqu'au sable et à la boue des fossés. Et, de ses bras rudes, avec ces matières prises au hasard, il a dressé son édifice, sa tour gigantesque, sans se soucier de l'harmonie des lignes, des proportions équilibrées de son œuvre.

Il semble qu'on l'entend souffler dans son chantier, taillant les blocs à grands coups de marteau, se moquant de la grâce et de la finesse des arêtes, faisant maladroitement sauter des éclats. Il semble qu'on le voit monter pesamment sur ses échafaudages, maçonnant ici une grande muraille nue et rugueuse, alignant plus loin des colonnades d'une majesté sereine, perçant les portiques et les baies à sa guise, oubliant parfois des tronçons entiers d'escalier, mêlant avec une inconscience et une énergie aveugles le grandiose et le vulgaire, le barbare et l'exquis, l'excellent et le pire.

Aujourd'hui, l'édifice est là, découronné, profilant sur le ciel clair sa masse monstrueuse. C'est un entassement de palais et de bouges, un de ces monuments cyclopéens comme on en rêve, plein de salles splendides et de réduits honteux, coupé par de larges avenues et par des corridors étroits où l'on ne passe qu'en rampant ; les étages se succèdent, élevés, écrasés, de styles différents ; parfois, on se trouve dans une chambre, et l'on ne sait comment on y est monté, et l'on ignore comment on en descendra ; on va toujours, on se perd vingt fois, et sans cesse se présentent de nouvelles splendeurs et de nouvelles misères. Est-ce un mauvais lieu ? Est-ce un temple ? On ne peut le dire. C'est un monde, un monde de création humaine, superbe et mesquin, bâti par un maçon prodigieux qui était un artiste à ses heures.

Du dehors, je l'ai dit, c'est Babel, la tour aux mille architectures, la tour de plâtre et de marbre que l'orgueil d'un homme voulait élever jusqu'au ciel, et dont des murs entiers couvrent déjà le sol. Il y a des trous noirs, dans cette série d'étages superposés sans ordre ; çà et là, une encoignure

¹³¹⁵ É. ZOLA, *Dossier préparatoire du Ventre de Paris*, *op. cit.*, f°296 : « une grande arcade d'une avenue, haute, béante, puis des pavillons de biais, avec leurs deux étages de toits, leurs persiennes, leurs entassements bizarres, qui ressemblent à des terrasses suspendues, à des architectures hindoues, à des couloirs aériens, à des ponts volants jetés sur le vide. C'est d'une légèreté et d'un caprice fantastique. C'est babylonien ». La référence à l'architecture hindoue montre qu'il est avant tout question d'étrangeté, d'exotisme décelé dans le quotidien.

¹³¹⁶ A. DEZALAY, « Le fil d'Ariane », *art. cit.*, p. 123-124 et p. 132 où il montre comment ces labyrinthes, notamment dans *Rome*, lorsqu'ils sont souterrains et en surface, en viennent à s'étager et à rappeler une architecture babylonienne. Rappelons également que les multiples intrigues de Monseigneur Nani, faisant tourner Pierre en rond ou le jetant dans des attentes forcées, équivalent à un modèle labyrinthique prékafkaïen comme le suggère S. GUERMÈS, *La religion de Zola*, *op. cit.*, p. 381.

a disparu ; les pluies d'un hiver ont suffi pour ronger le plâtre que la main pressée et brutale de l'ouvrier a trop souvent employé. Mais tout le marbre est resté debout, toutes les colonnades, toutes les corniches sont là intactes, à peine noircies par le temps. Et l'ouvrier a élevé sa grande tour avec un tel instinct du grandiose et de l'éternel, que la carcasse de l'édifice semble devoir demeurer à jamais entière ; les pans de muraille ont beau s'écrouler, les planchers s'effondrer, les escaliers se rompre, les assises de pierre résistent, la tour se dresse aussi droite, aussi haute, appuyée sur les larges pieds de ses colonnes géantes ; peu à peu, tout ce qui est boue et sable s'en ira, et alors le squelette de marbre du monument apparaîtra encore sur l'horizon, comme le profil bizarre, déchiqueté, d'une ville »¹³¹⁷.

La Comédie humaine s'apparente ici au canal Zola qui, pour lutter contre une nature monstrueuse, s'était édifié comme un ouvrage immense, à la postérité glorieuse. Elle est une entreprise titanesque, colossale par les volumes qui s'y succèdent, infiniment variée par les matériaux utilisés, de la boue des fossés jusqu'au marbre le plus luxueux ; elle est aussi un tout solide, capable de traverser les siècles, comme jadis les constructions des cyclopes. Son architecture est complexe, voire contraire ; une impression de bizarrerie s'en dégage et s'explique par l'auteur. Non pas qu'il y ait fantaisie de sa part, mais plutôt un rude labeur qui le dispense de s'arrêter aux détails pour privilégier l'ampleur de l'ensemble. Le romancier n'est plus un fin artisan mais un bâtisseur inépuisable qui, s'il néglige les fragments perfectionnistes de son œuvre, n'en apporte pas moins son souffle au résultat final. Comment ne pas reconnaître là, avant même que sa carrière n'ait véritablement commencé, les propres critiques adressées plus tard à Zola, notamment à propos de son style ?¹³¹⁸ À son tour, le cyclopéen correspond sans doute à une écriture zolienne privilégiant l'excès grandiose plutôt que les raffinements d'une langue et, après Balzac, le parallèle entre lui et un autre artiste « monstre », Michel-Ange, peut légitimement s'établir. Si la chapelle Sixtine a quelque chose de cyclopéen (*Ro*, p. 472), Nana, selon les propres mots de Flaubert, est une création « babylonienne » et sa mort qui clôt le roman est proprement « michelangesque »¹³¹⁹. C'est la profondeur du symbolisme, la puissance évocatrice du personnage dans son ensemble, sa

¹³¹⁷ É. ZOLA, « Balzac », *Livres d'aujourd'hui et de demain*, O. C., III, p. 625-626.

¹³¹⁸ À propos du *Docteur Pascal*, Y. MALINAS évoque une « négligence [...] coutumière d'un maître architecte qui ne s'est jamais passionné pour les moulures des corniches », dans « Zola, précurseur de la pensée scientifique du XX^e siècle », *art. cit.*, p. 109. L'auteur le reconnaissait d'ailleurs volontiers. É. ZOLA, « Les Romanciers contemporains », *Les Romanciers naturalistes*, O. C., X, p. 616-619. On renverra à ce propos à une remarque du docteur Toulouse selon qui les caractères du génie aux yeux de Zola sont « la création d'être, la puissance, la fécondité. Ce n'est ni la rareté, ni la perfection, ni le côté exquis qui fait le chef-d'œuvre. Le génie reproduit la nature avec intensité ». Édouard TOULOUSE, *Enquête médico-psychologique sur la supériorité intellectuelle : Émile Zola*, Paris, Flammarion, 1897, p. 248.

¹³¹⁹ G. FLAUBERT, « Lettre du 15 février 1880 à Émile Zola », cité par H. MITTERAND, « Étude de *Nana* », *Les Rougon-Macquart*, II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p. 1695.

complexité aussi qui sont ici soulignés parce qu'ils démontrent à son tour la puissance littéraire monstrueuse de Zola.

Outre le plan strictement lexicologique, l'écriture zolienne comprend d'autres procédés d'abondance conduisant à une outrance linguistique. Les natures mortes du *Ventre de Paris* nous en fournissent des exemples probants à travers les étals de charcuterie, de poissons, de fruits, de fromages. Citons, parmi ces descriptions, la forte caractérisation des noms via des avalanches adjectivales et de multiples appositions : « les chiens de mer, horribles, avec leurs têtes rondes, leurs bouches largement fendues d'idoles chinoises, leurs courtes ailes de chauve-souris charnues, monstres qui doivent garder de leurs abois les trésors des grottes marines » (*VP*, p. 318), « un chester, couleur d'or, un gruyère, pareil à une roue tombée de quelque char barbare, des hollandes, ronds comme des têtes coupées, barbouillées de sang séché, avec cette dureté de crâne vide qui les fait nommer tête-de-mort » (*Ibid.*, p. 415) ; le rejet des adverbes en fin de phrase : « du fond de la rue du Pont-Neuf, des files de voitures arrivaient, éternellement » (*Ibid.*, p. 266), « deux poissons rouges qui nageaient dans l'aquarium de l'étalage, continuellement » (*Ibid.*, p. 272), les poissons « ouvraient la bouche, les flancs serrés, comme pour boire l'humidité de l'air, et ces hoquets silencieux, toutes les trois secondes bâillaient démesurément » (*Ibid.*, p. 319)¹³²⁰ ; la récurrence des participes et des adjectifs verbaux : « les raies élargies, [...] dont les dos superbes allongeant les nœuds saillants de l'échine, se marbrent », « les bars arrondis, ouvrant une bouche énorme, faisant songer à quelque âme trop grosse, rendue à pleine gorge, dans la stupéfaction de l'agonie » (*Ibid.*, p. 318) ; la redondance synonymique et lexicale : « c'était un monde de bonnes choses, de choses fondantes, de choses grasses », (*Ibid.*, p. 272) « les puanteurs : les mont-d'or [...] puant une odeur douceâtre » (*Ibid.*, p. 415) ; les effets de gradation au moyen de consécutives en clausules : « et, derrière les balances, dans sa boîte mince, un géromé anisé répandait une infection telle, que des mouches étaient tombées autour de la boîte, sur le marbre rouge veiné de gris ». On le voit, tous ces extraits tirés du *Ventre de Paris* coïncident avec une amplification du sujet, les Halles débordant de victuailles et de vie. Ces accumulations caractérisantes donnent lieu à des phrases en escaliers pouvant elle-même donner lieu à une forme de pointillisme syntaxique : les plus flagrantes sont celles des descriptions foisonnantes de *La Curée*, de *La Faute de l'abbé Mouret* et, on l'a dit, du *Ventre de Paris*, mais c'est un travers qui guette l'écriture zolienne à tout moment, même quand il n'y a plus profusion du sujet. Jean-Louis Vissière cite à ce propos une phrase tirée de *L'Assommoir* : « de ce côté, elle

¹³²⁰ D'après le témoignage du docteur Toulouse cependant, les adverbes en *-ment* sont désagréables à l'oreille de Zola. É. TOULOUSE, *Enquête médico-psychologique*, op. cit., p. 189.

devinait la campagne, le ciel libre, au fond d'une trouée, avec de hautes maisons à droite et à gauche, isolées, plantées sans ordre, présentant des façades, des murs non crépis, des murs peints, des réclames géantes, salis de la même teinte jaunâtre par la suie des machines » (*As*, p. 269)¹³²¹. On reconnaît là une écriture analogue à celle des empilements de marchandises des Halles.

Enfin, les figures de style d'amplification et d'analogie jouent pleinement. La comparaison et la métaphore concentrent sans surprise les remarques, Claveau faisant de l'animation systématique de l'inanimé un trait identitaire de la langue de Zola. Il peut s'agir des comparaisons animales ou végétales – au-delà de celles courantes – dérivant des conceptions physiologiques de l'homme avec ce que cela comprend de violence et de sexualité¹³²². Elles privilégient les images frappantes ou immodérées. Leur excès est encore amplifié par la métaphore dont le principe vise à établir plus qu'une équivalence, une identité. C'était là l'une des conclusions établies au début de notre étude à propos des règnes végétal et animal dans le Paradou, la serre Saccard ou les gorges de Provence et qu'on a retrouvée plus loin à propos des monstres machines. Contredisant toute écriture objective et transparente, la métaphore brouille les frontières et permet de laisser proliférer le monstrueux, ce qui explique l'embarras à dire parfois si tel être est véritablement monstrueux ou ne l'est pas. À partir de quand les plantes deviennent-elles animaux ou pierres ? À partir de quand la femme devient-elle femme-fleur, femme-féline, femme-plante ? À partir de quand le bâtiment devient-il une machine animée ? Le deviennent-ils jamais ? On aurait tort de vouloir trancher une fois pour toutes tant la prose se fait indéfinie pour dire le monstrueux. Par son principe même, aggravé par ses images hyperboliques et leur récurrence, la métaphore rend flou le passage de la réalité au jugement et inversement. L'hyperbole justement est exacerbée à un niveau rare chez Zola, notamment quand elle est employée en un sens métaphorique, qui disproportionne le texte et mène à une « enflure hugolique » comme dénoncée dans le « Manifeste des cinq ». Claveau, lui, regrette l'expression « une anxiété fouettait la foule » (*N*, p. 214) qu'il juge trop vive et fautive, ou bien attaque l'usage généralisé et excessif d'un verbe comme « flamber »¹³²³.

Certaines de ces métaphores reviennent elles aussi avec récurrence, qu'elles soient d'un usage répandu à l'époque ou propres à l'écriture de Zola. C'est le cas de tout ce qui a trait au nerveux : tic, lésion, appétit, fêlure, craquement, etc. ; c'est aussi le cas de tout ce qui a trait à

¹³²¹ J.-L. VISSIÈRE, « L'art de la phrase dans *L'Assommoir* », *art. cit.*, p. 458.

¹³²² R. SCHÖBER, « Observations sur quelques procédés stylistiques de Zola », *art. cit.*, p. 152 et sq.

¹³²³ A. CLAVEAU, *La Langue nouvelle*, *op. cit.*, p. 105.

la machine ou au flot qui monte. On trouve là l'emploi de mots-clefs. Et si, à son tour, le mot « monstre » et ceux de sa famille, parmi les plus répandus dans les romans de l'auteur, entraînent dans les boursoufflures du style zolien ?¹³²⁴ Nombre des citations faites jusqu'ici sur le monstrueux chez Zola, prises dans le texte lui-même, usaient de la comparaison ou de la métaphore. Comparer, assimiler inlassablement des végétaux, des individus, des bâtiments à des colosses, à des hydres, à des monstres, animer sans cesse ce qui est inanimé, le doter d'une vie propre et inquiétante, pourquoi cela ne serait-il pas en fin de compte le signe le plus probant d'une enflure naturelle, d'un excès cyclopéen du style de l'écrivain ? Le gigantesque est une particularité de sa plume et tend toujours à enfler le sujet comme le texte lui-même. Et Claveau de conclure à une véritable tératologie linguistique au moyen de deux allusions révélatrices :

« chaque page est remplie de ces excroissances métaphoriques. Elles sont proprement son style même, très musculeux, mais avec des affectations de biceps. Elles donnent l'idée d'un corps gras et charnu, mais encore plus osseux et dont, par un phénomène bizarre, les os perceraient la peau » ;

« c'est ainsi qu'on habitue le lecteur à ne plus aimer que l'excessif. [...] Il n'appréciera plus que les grands éclats, les coups de massue, comme le buveur d'eau-de-vie chez qui toute finesse de dégustation s'est émoussée, et dont le palais brûlé ne trouve plus de saveur qu'au vitriol. Il semble bien que le roman français, notamment, s'achemine aujourd'hui vers l'alcoolisme et le tord-boyaux »¹³²⁵.

Zola est réduit au rang d'hercule de foire stylistique – rang auquel il plaçait lui-même Vallès et qui lui donne un aspect monstrueux dérisoire – à moins qu'il ne soit un père Colombe de la langue française abrutissant les masses et les dégoûtant de l'usage des tournures les plus saines et les plus raffinées.

En parallèle à celui de l'excès, l'autre reproche majeur adressé à Zola fut celui de la déviance linguistique. On la définira par l'écart, le désordre par rapport à la norme classique sans qu'il soit question d'atteinte à la mesure, mais à la régularité. Ces dysfonctionnements peuvent ici aussi être syntaxiques, rythmiques ou lexicaux et sont souvent assimilables à une

¹³²⁴ Comme le suggère R. SCHOBERT, « Observations sur quelques procédés stylistiques de Zola », *art. cit.*, p. 158 : « la dévalorisation et la banalisation de l'être humain entraînent le boursoufflement des choses, des objets, qui deviennent des colosses monstrueux, dominant tout, écrasant les hommes, les personnages des romans ».

¹³²⁵ A. CLAVEAU, *La Langue nouvelle*, *op. cit.*, p. 104-105.

écriture artiste. Parmi les déviances lexicales, Anatole Claveau cite deux exemples intéressants quoique pointilleux et qui peuvent paraître, il faut bien le reconnaître, aujourd'hui désuets : ceux des emplois des prépositions « dans » et « de ». Claveau s'étend longuement à leur sujet et s'indigne quand Zola écrit « la nuit épaisse du boulevard se piquait de feux, dans le vague d'une foule toujours en marche » (*N*, p. 21), « Nana sonnait aux quatre coins du vestibule sur un ton plus haut, dans un désir accru par l'attente » (*Ibid.*, p. 23), « la face comme bouillie et flambante, d'un rouge ardent de brasier » (*DP*, p. 406), « la possession de son bien-être de vieux gredin, devenu ermite » (*Ibid.*, p. 407) à tel point que les deux mots d'apparence si anodine deviennent à ses yeux « une sorte de bouche-trou et d'en-cas à tout faire »¹³²⁶. On peut légitimement douter de la pertinence d'une telle accusation, mais celle-ci n'en demeure pas moins révélatrice d'une certaine réception linguistique de l'œuvre de Zola. Nous inclinons pour notre part à les qualifier, s'il le faut, de pointes monstrueuses dans le style de l'auteur.

Il en va de même quand ces déviances passent par des brisures syntaxiques fréquentes mais permises comme la disjonction du sujet et du verbe : « Paris qui, un à un, les dévorait » (*As*, p. 23-24), « dans le wagon, Sandoz, en le voyant nerveux, les yeux à la portière, comme s'il eût quitté pour des années la ville peu à peu décréue et noyée de vapeurs, s'efforça de l'occuper et lui conta ce qu'il savait de la situation vraie de Dubuche » (*E*, p. 223) ; du verbe et du complément d'objet : « c'était un ouvrier zingueur qui occupait, tout en haut de l'hôtel, un cabinet de dix francs » (*As*, p. 23) ; l'intercalation d'un ablatif absolu sur le modèle latin : « Clémence, après avoir plié le dos de la chemise et donné un coup de fer des deux côtés, en était aux poignets et au col », « Gervaise, de son côté, un jour que Coupeau regrettait leur mariage, s'emporta » (*Ibid.*, p. 107, 226). Ces brisures sont naturellement l'objet de figures stylistiques de construction introduisant des décalages telles que l'hypallage ou l'énallage qui consistent en un déplacement sémantique ou grammatical des mots, simple ou double : « un vol noir de corbeaux s'envola avec des croassements » (*D*, p. 248), « le jeune homme, noyé dans ce peuple d'épaules, dans ce tohu-bohu de costumes éclatants, gardait son parfum d'amour monstrueux, sa douceur vicieuse de fleur blonde » (*C*, p. 202) ; « nous paraissions bien jolie, ce soir, belle maman » (*C*, p. 117). Quoiqu'il faille reconnaître néanmoins que les déviances de l'écriture zolienne restent très limitées et peu évidentes au regard de ses excès, on retrouve néanmoins, dans ce rapide passage en revue, des traits que Claveau qualifiait de

¹³²⁶ A. CLAVEAU, *La Langue nouvelle*, op. cit., p. 113-115.

« fêlure », donnant l'impression – au même titre que les caricatures visant l'auteur des *Rougon-Macquart* – d'une lecture paradoxalement juste de l'œuvre de Zola¹³²⁷.

Ainsi, dans son souci de faire vrai, Zola ne recule devant aucun thème, aucun mot. Récusant les sujets monstrueux dépassés ou faux comme les chimères romantiques, penchant pour une évocation sobre mais complète des monstres réalistes, il n'a pas hésité à verser dans l'obscène, que cet obscène fût, en une acceptation étroite ou large, pornographique ou scatologique, dans tous les cas orduriers. Il a évoqué la misère, il a évoqué la violence, il a évoqué les turpitudes et les vices, sans complaisance, avec la brutalité d'un témoignage véridique, et surtout il y a trouvé une inspiration et un succès littéraires dérangeants, ce qui fit dire à l'un de ses détracteurs qu'« on a toujours cherché dans Zola le passage malsain, énervant et excitant ». À propos de romans comme *L'Assommoir*, *Pot-Bouille* ou *La Terre*, c'est cette démarche, cependant qu'elle s'accordait avec sa conception du naturalisme, qui a choqué la critique, qui a été perçue comme véritablement scandaleuse et qui a donné naissance à des clichés sur son immoralité supposée, des caricatures sur la répulsion qu'il suscitait, qu'il nous faudra analyser. Car c'est son écriture qui a fait de Zola, accusé de précipiter la morale dans un abîme de perdition, un monstre aux yeux de certains de ses contemporains.

Par ailleurs, de toutes ses audaces de langue, incorrections ou tics, peut-on conclure pour de bon à une tétatologie du style chez lui ? Malgré notre hypothèse de départ, il est difficile de le dire une fois pour toutes et l'on pourrait seulement ne voir dans nos remarques au pire que négligences ou maladresses de l'auteur, au mieux reprises de simples possibilités offertes à quiconque voudrait écrire de manière expressive. À propos de la langue de l'écrivain, se pose en réalité la même question que pour le corps ou la morale de ses personnages : à partir de quand la diversité, la laideur deviennent-elles hors normes ? À partir de quand cesse-t-on d'être dans le déplaisant, le choquant, le scandaleux pour être dans le monstrueux ? Ce qui put paraître problématique et grossier à son époque ne l'est plus aujourd'hui, et l'on ne comprend plus toujours les reproches alors adressés à celui qui est devenu un classique de la littérature française. Après tout, Zola conserve, malgré les écarts et les outrances que nous avons pointés, une langue généralement sobre et l'on trouve des initiatives semblables, voire beaucoup plus abouties chez nombre de ses contemporains. Le texte est avili, mais la hideur semble de surface.

¹³²⁷ A. CLAVEAU, *La Langue nouvelle*, op. cit., p. 103.

On peut pourtant parler de style hystérique comme l'a fait Claveau ou monstrueux comme nous nous proposons de le faire, pour trois raisons : 1) la récurrence de procédés linguistiques et stylistiques volontaires qui ne semblent pas isolés, mais généralisés à l'intérieur d'un roman, puis d'un roman à l'autre. L'excès, les pointes déviantes de l'écriture de Zola sont perceptibles tout au long de sa carrière. Si une expérimentation aussi flagrante que celle de *L'Assommoir* ne fut pas reprise dans son intégralité, cela ne signifie pas qu'il a abandonné l'argot ; on le retrouve disséminé, comme des touches d'un réalisme hideux, tout au long du cycle des *Rougon-Macquart* ; 2) l'adéquation avec des sujets monstrueux, même si l'on a vu que le style de l'auteur concernait toute son œuvre et parfois des passages très anodins. C'est là l'idée que nous avons énoncée au départ et c'est elle qui a été véritablement perçue comme monstrueuse :

« c'est le droit du moraliste de regarder les bas-fonds de l'existence et d'analyser des fumiers. C'est son droit de tout peindre, de marquer au front le vice, de poursuivre en haut et en bas les agents de décomposition ; mais c'est son devoir d'éclairer ses peintures, de ne point s'absenter moralement de son œuvre, de jeter sur les fanges un pont d'où le lecteur puisse voir sans se salir. Un livre sciemment, totalement abject dans son fond et dans sa forme, sans percée de soleil, sans passion du narrateur, sans qu'il ait même pris la peine de donner son avis, est fatalement immoral, répugnant, condamné d'avance »¹³²⁸.

Si l'adéquation entre le fond et la forme était légitime aux yeux du romancier – comment parler au mieux du monstrueux si ce n'est par une langue monstrueuse –, elle est devenue sans surprise objet du plus grand des scandales aux yeux de la critique ; 3) la volonté de rompre avec une langue normée classique en renouvelant la littérature. Zola s'assigne là une fin des plus sérieuses et des plus nobles ; partant, les motivations de son style sont tout sauf légères et quelqu'un comme Claveau, écrivant au nom de la défense de la langue de l'Académie, ne put y voir qu'un danger mortel pour le français : les excès et déviances de l'écriture zolienne n'étaient pas graves en soi, ce qui l'était, c'est qu'ils fussent repris par des imitateurs.

C'est bien cela, tous arguments confondus sur la morale et le style de l'auteur, qui fit hurler. Parmi les plus virulents, comment ne pas citer Barbey d'Aurevilly qui dénonça une langue trop touffue, chargée de trop d'énumérations et d'une houle de mots ? Ses attaques contre *L'Assommoir* résument tout notre propos, qui mêlent les reproches d'avoir utilisé l'argot populaire, d'avoir manqué de style en général et d'avoir écrit un roman au sujet

¹³²⁸ Louis DE FOURCAUD, « *L'Assommoir* de M. Zola », *Le Gaulois*, 21 septembre 1876, p. 1.

déplorable et dangereux. Zola « a pris [la langue] du peuple. Il a laissé celle de l'artiste. Dépravé par son sujet, il parle, en ce roman, de l'*Assommoir* comme des personnages qui y vivent. Il use d'un style dont il est impossible de ramasser une phrase, eût-on un crochet de chiffonnier pour la prendre et une hotte aussi, pour l'y jeter ! »¹³²⁹ Surtout, dans cette attaque, il est étonnant et particulièrement intéressant de noter que Barbey refuse de qualifier l'œuvre de Zola de monstruosité, son écriture se situant encore en-dessous, dans la vulgarité la plus vile. « Je l'ai dit [ce roman] crapuleux et trivial ; mais ce qui déshonorerait même la monstruosité, systématiquement poursuivie par l'auteur, c'est la trivialité. Il vaut mieux être monstrueux que vulgaire et M. Zola trouve le moyen de l'être. » Une double conclusion s'impose alors, qui vient nourrir notre étude : selon Barbey, Zola cherche les effets monstrueux par ses expérimentations linguistiques et ses tableaux de la misère, mais, toujours aux yeux de Barbey, il ne mérite pas même le qualificatif de monstre – qui lui serait comme une coquetterie – car ses romans le placent plus bas que le monstrueux encore trop noble pour lui...

¹³²⁹ Jules BARBEY D'AUREVILLY, « L'*Assommoir* par M. Émile Zola », *Le Constitutionnel*, 29 janvier 1877, p. 3.

CHAPITRE III

ZOLA PARODIÉ, ZOLA CARICATURÉ, ZOLA MONSTRUOSIFIÉ DE LA RÉCÉPTION DE L'ŒUVRE À LA PERCEPTION DE L'AUTEUR

Après avoir étudié comment Zola concevait la création artistique à l'aune du monstrueux – que la notion lui serve d'échelle d'appréciation, de contre-modèle ou au contraire de canon thématique ou stylistique –, il s'agit de voir quelle en fut la réception et comment elle s'accorde avec l'attrait de l'auteur. Jean Borie le faisait remarquer,

« l'œuvre de Zola ayant eu en son temps valeur de scandale, les arguments de critiques contemporains ne sauraient manquer de nous intéresser, même et surtout ceux qui motivent les condamnations les plus violentes : il est une certaine complémentarité de celui par et de celui pour qui le scandale arrive. L'un et l'autre souvent coexistent dans la même personne. C'est dire que les critiques hostiles à Zola seront pour nous des lecteurs privilégiés de son œuvre »¹³³⁰.

Il faut donc retenir – ce que l'on a avancé jusqu'ici l'a montré indirectement – que ceux qui ont condamné l'œuvre de Zola en furent aussi, sous un rapport de complémentarité, des lecteurs privilégiés. Ce paradoxe est particulièrement sensible en ce qui concerne le monstrueux. En effet, sans reprendre l'intégralité des critiques adressées à l'écrivain en son temps, il est frappant de constater que nombre d'entre elles ont contribué à le rendre à son tour monstrueux. Ce retournement s'apparente à celui que l'on a identifié à maintes reprises. Celui qui parle du monstrueux, avec hostilité ou complaisance, apparaît au final le seul

¹³³⁰ J. BORIE, *Zola et les mythes*, op. cit., p. 15.

monstre véritable, plus monstrueux encore que le monstre désigné. De même que le jugement qui faisait décréter certains monstres supposés révélait chez ceux qui l'émettaient une monstruosité morale autrement plus sournoise et plus dangereuse parce que non avouée, de même l'attrait littéraire de Zola pour le monstrueux prouverait au public ce qu'il serait véritablement par son goût du morbide, du malsain, de l'immoral : un monstre. Un monstre absolu même puisque dans cette révélation se mêlent des critères esthétiques, moraux, voire physiologiques, la critique partant d'un jugement sur l'œuvre – thème et style – pour finir par toucher l'homme lui-même dans son individualité.

Zola a donc été monstruosifié pour employer un néologisme tout autant monstrueux. Son étonnante mutation passe par trois procédés satiriques distincts mais dont le fondement reste le même : le texte parodique, le dessin caricatural¹³³¹, le portrait pamphlétaire qui compteront comme autant d'étapes d'analyse dans ce dernier chapitre. On retrouve là la dimension grotesque du monstre et ce qui se cache sous ces attaques, c'est tantôt un hypotexte zolien – on verra que certains romans semblent privilégiés –, tantôt un hypogénre naturaliste. Le risible devient l'arme privilégiée d'un discours antinaturaliste. Or, même s'ils n'y aboutissent pas toujours, ces trois procédés apparaissent comme un terrain privilégié d'expression du monstrueux. La parodie littéraire s'apparente à la caricature dessinée : elle est un plagiat dévié reposant sur les mêmes techniques d'inversion ou d'exagération. Toutes deux imitations burlesques, elles sont dérision dans leur principe, tandis que le portrait pamphlétaire en diffère quelque peu car il est souvent plus grave, plus implacable et accable davantage par sa caution de sérieux. Surtout, à la différence des deux autres, le portrait pamphlétaire se veut porteur d'une vérité incontestable et pousse à croire pleinement en ce qu'il avance, savoir ici la monstruosité de Zola.

Dans tous les cas, les trois procédés sont liés au monstrueux dans leur technique : ils déforment, grossissent, composent, entremêlent par un jeu de distorsions ; dans leur matériau : ils usent, avec une honnêteté relative, des tics, des vices, des déviances ou de tout trait distinctif supposé tel ; dans leur motivation : ils cherchent, dans une logique bon enfant ou haineuse, à attaquer, à blesser, à déplaire, en même temps qu'à susciter le rire à des fins calomnieuses et diffamatoires ; dans leur existence même : la réécriture de la parodie, de la caricature, de la charge polémique sous-entend un double du texte originel, mais un double dégradé qui rend leur statut foncièrement mixte. Alors, là où le monstrueux naturaliste

¹³³¹ Nous différencions ici les deux, tout en sachant que le dessin caricatural peut être parodique si l'on s'accorde à dire qu'est parodique toute transformation ou imitation intentionnelle animée d'un effet comique qui affecte un texte ou un genre donné.

provenait d'une imitation sérieuse et juste de la vie, le monstrueux satirique naît d'une imitation risible et délibérément inexacte de l'œuvre de Zola. Le monstrueux est générateur de monstrueux : l'écriture difforme fait naître l'image d'un écrivain dégénéré qui elle-même prend place dans des moyens d'expression potentiellement qualifiables de déformants, mensongers et indignes, d'autant plus que la critique ne supporte pas qu'on la critique à son tour¹³³².

Il faut dire que l'œuvre de Zola se prêtait particulièrement bien à de telles attaques, elle qui ne refusait ni de descendre dans la trivialité la plus basse ni de susciter le scandale le plus éhonté. L'on a vu le jugement qu'en tirait un Barbey d'Aurevilly. En outre, l'auteur des *Rougon-Macquart* eut lui-même recours à de semblables procédés satiriques. Les exemples les plus évidents sont ceux de ses années de journalisme. En politique, ses articles de 1871 contre les députés royalistes qui prétendaient rétablir une dynastie en France montrent bien que Zola excellait lui aussi en ce domaine : dans [« La serre parlementaire »], « Une nuit à Versailles », « Les vacances de La Rapière » ou encore « Ceux qui conspirent », l'on découvre une présentation pour le moins caricaturale de l'ensemble du parti royaliste ou de figures comme de Gavardie, Dahirel ou de La Rapière réduits à leur animalité, à leur bêtise, à leur fatuité¹³³³. En revanche, hors du champ polémique, par souci de la nuance et par refus d'une imitation servile, Zola semble *a priori* refuser en littérature ce type de représentation. Il s'agit de ne pas refaire ce qui ne serait qu'une caricature de Quasimodo en Marjolin ; il s'agit de ne pas réduire la vie à des clichés ineptes ; on en trouve, mais dans la bouche de personnages qui se démarquent par leur sottise, à l'exemple des « honnêtes gens » réduisant, à grand coup de caricatures et de clichés, les républicains et les meurt-de-faim à l'état de monstres. On verra qu'il faut en réalité nuancer cette affirmation.

Zola était conscient de cette monstruosité de la critique. L'artiste la craint légitimement, qu'elle soit le fait d'écrivains, de peintres ou du public profane. Dans *L'Œuvre*, Claude trouve, au milieu du salon d'honneur, « trois dames, trois monstres, abominablement mises,

¹³³² C'est pourtant là, écrit Zola, l'un des droits fondamentaux d'un lecteur de journal dès l'instant qu'il l'a acheté ; c'est même là la seule borne possible de ses excès. « La critique du critique, mais c'est de la critique encore, et de la plus intéressante, de la plus utile, car rien n'est plus sujet à révision qu'un jugement littéraire. Et il serait vraiment monstrueux, en ce siècle qui discute Dieu si rudement, que le critique, après s'être arrogé la propriété totale du libre examen, s'opposât à ce qu'on l'examinât librement lui-même ! ». É. ZOLA, « Les droits du critique », *Nouvelle Campagne*, O. C., X, p. 450.

¹³³³ É. ZOLA, [« La serre parlementaire »], « Une nuit à Versailles », « Les vacances de La Rapière », « Ceux qui conspirent », *Chroniques politiques*, O. C., V, p. 524-526, 570-573, 576-579, 580-582. Sur ces articles, C. SAMINADAYAR-PERRIN, « Zola journaliste », *art. cit.*, p. 13-20. Outre ces exemples relatifs à Zola, on avancera que le naturalisme lui-même porte en lui une dimension parodique, satirique ou ironique, ne fût-ce que sur les thèmes et les conventions de la littérature précédente, ainsi qu'une dimension autoparodique qui le fait miner parfois ses propres fondations. Catherine DOUSTEYSSIER-KHOZE, *Zola et la littérature naturaliste en parodies*, Paris, Eurédit, 2004, p. 13-15.

installées pour une journée de médisance » (*Œ*, p. 204). Mais Zola en avait aussi besoin pour accroître sa publicité et sa notoriété¹³³⁴. Son attitude fut alors celle d'un utilisateur intéressé avant de tomber dans une sorte d'indifférence. Car il savait que les critiques infondées, si virulentes et blessantes soient-elles, ne durent pas et se muent en succès lorsque l'œuvre est assez solide pour traverser les âges : le romantisme, en son temps, fut jugé dégoûtant, monstrueux ; Hugo, présenté comme un antéchrist littéraire, dut, dans la préface de *Han d'Islande*, se défendre d'avoir jamais déjeuné d'un petit enfant et dîné d'une jeune fille¹³³⁵. Exactement comme Zola dut se disculper des accusations de pornographie et de coprolalie qu'on fit courir sur son compte ; le parallèle à mots couverts ne laisse pas d'être évident.

A) Zola parodié : les déformations de l'écriture naturaliste.

Étrangement, le souvenir des parodies de Zola a été quelque peu éclipsé par celui de la critique polémique plus agressive et plus directe et de la caricature jugée plus plaisante. Pourtant, le naturalisme et surtout l'œuvre de son maître furent des cibles de choix et suscitèrent maintes imitations. Des pastiches : déjà le jugement de Fourcaud sur le style de Zola – « il pue ferme » – sonnait comme une citation allusive de l'auteur des *Rougon-Macquart* lui-même. Des parodies : déjà Claveau s'amusait, en tête de son ouvrage, à calquer la langue nouvelle – en visant, il est vrai, davantage celle des Goncourt que de Zola. Ce sont ces copiages, parce qu'ils déforment et aggravent la réalité du texte, qu'il nous faut à présent étudier. Les parodies littéraires traversent tout le siècle et nul n'est à l'abri. À propos du romantisme, celles qui rencontrèrent les plus grands succès visèrent Hugo dans *Arnali ou la contrainte par cor*, *Une nuit de Marion de Lorme* ou *Ruy Brac* et l'on peut aussi identifier en ce sens l'article de *Marbres et plâtres* où Zola se moque de Gautier¹³³⁶. À propos du naturalisme, elles sont nombreuses à être publiées dans les feuilles humoristiques des dernières années du siècle qui se révèlent comme l'âge d'or de la presse comique illustrée¹³³⁷ ; mais leur existence est tout aussi brève, tant elles appartiennent à une littérature éphémère, fumiste¹³³⁸, souvent vulgaire, parasitique et difficile à appréhender.

¹³³⁴ C'est un souci de Zola dès ses jeunes années. « Il ne m'est pas permis [...] de m'endormir, de m'enfermer dans une tour d'ivoire, sous prétexte que la foule est sottie. J'ai besoin de la foule, je vais à elle comme je peux, je tente tous les moyens pour la dompter. En ce moment, j'ai surtout besoin de deux choses : de publicité et d'argent. » É. ZOLA, « Lettre du 4 avril 1867 à Antony Valabrègue », *Correspondance*, O. C., II, p. 708.

¹³³⁵ É. ZOLA, « Victor Hugo », *Nos Auteurs dramatiques*, O. C., X, p. 272-273.

¹³³⁶ É. ZOLA, « M. Théophile Gautier », *Marbres et plâtres*, O. C., II, p. 603-607.

¹³³⁷ C. DOUSTEYSSIER-KHOZE, *Zola et la littérature naturaliste en parodies*, op. cit., p. 29.

¹³³⁸ *Ibid.*, p. 30-31 et 79. À ce propos, notons que les parodies, le plus souvent dites dans les cabarets, sont liées au monde du spectacle. Or, p. 163 de *Paris*, Zola dit son dégoût d'un lieu comme le *Cabinet des horreurs* qui

Leur production est foisonnante et diverse, revendiquée par des noms illustres ou inconnus quand les textes ne sont pas anonymement signés Émile Zola. On peut exactement répertorier six formes de supports parodiques : courts récits en prose, pseudo pages de romans, poèmes, caricatures dont la légende est souvent un texte parodique, pièces à destination scénique et chansons. On parodie une œuvre, un personnage, un auteur, une langue, un style ou le naturalisme en général. La directive donnée varie du comique-grotesque au choquant pornographique en passant par l'absurde. Elle a toujours possiblement trait au monstrueux.

Le texte le plus concerné est *L'Assommoir*, suivi d'assez près par *Nana* mais de très loin par les autres romans : on retrouvera cette préférence des deux romans dans les caricatures, mais là où ces dernières s'élargissent quand même à d'autres œuvres, les parodies se limitent bien souvent à ces deux seuls titres¹³³⁹. Dans le cadre de notre étude, il s'agit de se demander en quoi la parodie se révèle expression difforme, en quoi singer un auteur, c'est adopter la même posture qu'un singe – avatar, on l'a dit, du monstre à cette époque. Plus précisément, il s'agit de se demander comment elle contribue à rendre, après les critiques sévères, par ses déformations et ses exagérations, les romans de Zola monstrueux. Au final – et le constat est parfaitement logique – on s'apercevra que la parodie conserve les spécificités thématiques et stylistiques de l'écrivain, celles-là mêmes qui étaient jugées monstrueuses par la critique, mais qu'elle les amplifie en les poussant à l'extrême, en donnant à voir comme avec une loupe les effets dérangeants qu'il était parfois difficile de juger avec honnêteté.

1) *Le pastiche amusé : reprises et redoublements d'une écriture monstrueuse.*

La parodie reprend et redouble les thèmes et procédés qui ont pu paraître les plus choquants. Ce faisant, elle sert à démontrer la facticité, l'irréalité supposée d'un texte. Mais elle le fait avec amusement tant est vrai qu'au XIX^e siècle, elle est tenue pour une pratique méprisante ou divertissante, davantage que critique¹³⁴⁰. Les aspects monstrueux de l'écriture

ressemble bien au *Chat noir* de l'époque, et surtout sa réprobation du « répertoire de rageuse abomination » qu'on y chante.

¹³³⁹ Pour une anthologie de ces textes, Daniel COMPÈRE et Catherine DOUSTEYSSIER-KHOZE, *Zola : réceptions comiques. Le naturalisme parodié par ses contemporains*, Paris, Eurédit, 2008 ; pour une étude détaillée, C. DOUSTEYSSIER-KHOZE, *Zola et la littérature naturaliste en parodies*, op. cit., p. 79-163 notamment. Comme pour les caricatures, c'est davantage l'adaptation théâtrale de *L'Assommoir* que le roman qui a suscité tant de parodies – ce qui est intéressant dans la mesure où il s'agit là d'un texte où le monstrueux est plus maîtrisé, mais où les conventions scéniques ont pu le faire ressortir avec plus de vigueur aux yeux du public.

¹³⁴⁰ *Ibid.*, p. 38.

naturaliste, une fois surdimensionnés, vont susciter le rire. Ainsi l'on joue de ses *topoi*¹³⁴¹. Le détournement moral des personnages par exemple, que Zola par souci de vérité ne craignait pas d'exposer, est déformé, aggravé pour donner lieu à des exagérations énormes, comme si l'écrivain naturaliste se plaisait à montrer les drames les plus ignobles qu'on puisse soupçonner. Insatisfait des coups du père Bijard assésés à sa fille, Paul Signac imagine, dans « Une trouvaille », une feuille envolée de chez Zola, à l'heure nocturne où les filles se prostituent et où passent les voitures de vidanges¹³⁴², et intitulée « Mounard dit la Trique. Simple document »¹³⁴³. Sur cette feuille, un ouvrier rentre ivre chez lui pour battre sa femme ; celle-ci a accouché en son absence, dans la lignée des accouchements terribles du corpus zolien ; incapable de s'attendrir de l'heureux événement, l'homme pose le nouveau-né à terre et d'un coup de pied, envoie le pauvre petit corps contre le mur dans l'indifférence finale de sa femme qui lui réclame de la boisson :

« il posa le paquet de chair au milieu de la chambre, s'élança et d'un grand coup de soulier l'envoya rebondir contre le mur. Il y eut alors un long vagissement.

“Tu n'rigolleras plus à la poupée, à présent qu'elle est démolie, hein, sale ronfle !”

Puis, quand il eut allumé sa pipe, Mounard, dit la Trique, descendit chez le Troquet.

“Dis donc ? eh Mounard ! lui cria sa femme, remonte-moi donc queuqu'chose !... Du fort...j'suis pas bien !” ».

On comprend ici que les intentions de *L'Assommoir* ont été sciemment détournées : le document vrai donne lieu à un passage fantasmé et faux ; les personnages ne sont plus des victimes du fléau de l'alcool, mais bien des assassins ; il n'y a plus de petite Lalie dévouée et aucun ne rattrape l'action de l'autre puisque celle qui devait incarner l'instinct maternel s'avère enfin aussi brute et insensible que celui qui la brutalise – ce qui interdit tout effet de *pathos*. Il y a pire : le surnom du personnage appelé « La Trique » prouve, via l'argot qui désigne par ce mot le bâton pour battre – tel est le sens donné dans le texte – mais peut-être aussi le sexe en érection¹³⁴⁴, son plaisir malsain, obscène une fois de plus, à frapper sa femme et à tuer son nouveau-né. Tout est dès lors lié en lui : pornographie, violence, pulsion, alcoolisme, autant de facteurs ou de révélateurs de sa monstruosité morale et de lieux communs naturalistes.

¹³⁴¹ *Ibid.*, p. 142-146.

¹³⁴² Ce détail annonce l'un des thèmes récurrents des caricatures contre Zola.

¹³⁴³ Paul SIGNAC, « Une trouvaille », *Le Chat noir*, 11 février 1882, p. 4 ; cité par D. COMPÈRE et C. DOUSTEYSSIER-KHOZE, *Zola : réceptions comiques, op. cit.*, p. 67-69. L'article est signé Paul Signac, mais le pastiche parodique est signé Émile Zola.

¹³⁴⁴ Nous hasardons ici cette hypothèse. Le *TLF* donne justement un exemple de cet emploi chez Bruant en 1901.

Le parodiste prend ici le contre-pied des disculpations de Zola. D'abord, l'idée du simple document, justifiée en racontant avoir récupéré cette feuille envolée sous les fenêtres de l'auteur, est une manière de tourner en dérision la méthode documentaire des naturalistes qui, sous couvert de vérité, se plaisent à représenter les pires réalités. Puis, c'est aussi une manière de décrédibiliser les justifications de Zola tendant à atténuer la monstruosité morale de ses personnages. Rappelons qu'il affirmera plus tard, au sujet de *La Terre*, que ses créatures « ne sont pas des monstres, ils sont comme cela ; il n'y a pas d'êtres parfaits, pas plus à la ville que dans les champs, à moins qu'on ne les fabrique, ce que je ne pourrais pas faire »¹³⁴⁵. Force est de constater que le pseudo Émile Zola, lui, s'ingénie ici à fabriquer ses monstres de faubourgs, à amplifier le document vrai pour forcer le lecteur à regarder l'insoutenable. Et il le fait avec plaisir : la « trouvaille » désigne la chose trouvée avec bonheur. Elle peut désigner bien entendu l'enfant découvert par son ivrogne de père ; mais qu'il s'agisse de l'idée du scénario, et cela prouve que l'auteur se régale de cette pépite née de son imagination qui a couru et déliré à partir du spectacle du réel. En un mot, tout se passe comme s'il ne se contentait plus de montrer des plaies, mais qu'il en déchirait volontairement, plaisamment les entailles les plus violentes.

À propos de *La Terre* justement, les aspects esthétiques du monstrueux ne sont pas non plus épargnés : on raille les complaisances de Zola à vautrer ses personnages dans l'ordure. Dans un dialogue intitulé « Examen naturaliste », un candidat à une « faculté de littérature naturaliste » est interrogé sur le naturalisme de *La Terre* qu'il doit définir par les déjections, le sexe, les odeurs nauséabondes, les animaux décharnés et la posture des paysans accroupis pour déféquer ; au final, il est recalé parce qu'il hésite à prononcer les mots les plus dégoutants et s'avère ainsi indigne de l'écriture du maître¹³⁴⁶. Là encore, le titre est riche de sens, l'examen désignant celui du candidat, mais aussi celui du naturalisme que le parodiste soumet à son lecteur. Le fait de présenter l'école littéraire comme une institution véritable avec droits d'admission et exigences formalise l'écriture naturaliste et, la résumant à ses aspects les plus vils, lui interdit la nuance, la vérité ou toute forme d'idéalisme, en même temps que les hésitations de l'aspirant candidat et l'intransigeance du jury ne peuvent que provoquer le rire.

Dans l'un de ses « Contes de Noël » intitulé « Une farce de Buteau », Jules Lemaitre imagine, quant à lui, une ultime plaisanterie du frère de Jésus-Christ, remarié à une veuve de

¹³⁴⁵ É. ZOLA, « *La Terre* et Émile Zola », [entretien avec Philippe Gille], *O. C.*, XIII, p. 814.

¹³⁴⁶ [Auteur non déterminé], « Examen naturaliste », *La Caricature*, 2 juin 1888, p. 171-174. L'article est signé « un réaliste ».

Rognes après la mort de Lise et déposant un étron dans les sabots de sa propre belle-fille en guise d'étrennes¹³⁴⁷. On le voit, la force d'une telle parodie est de rester dans la veine du roman, ces « *Géorgiques* de la crapule » où la scatologie et l'humour primaire tiennent une place importante¹³⁴⁸. Nul doute que Buteau eût pu réaliser un tel exploit et, sur ce point, la lecture de Jules Lemaitre est parfaitement juste. Mais il renforce l'obscénité en concentrant sur moins de deux pages la méchanceté du personnage et l'opposition entre le noble et le vulgaire. L'humour repose sur cette antithèse cruelle : d'un côté la petite Athénaïs – prénom, rappelons-le, de Madame de Montespan, la favorite de Louis XIV en son temps – attachée avec une innocence joyeuse à la dimension religieuse de Noël et au rite des étrennes ; de l'autre le brutal Buteau, martyrisant les siens, jurant outre mesure et porté à toutes les dérives scatophiles imaginables. Avec lui, pour jouer sur les mots, c'est la farce et son inspiration qui l'emportent sur l'idéal d'élégance classique – celui d'Athéna, déesse de l'art et de la science, réduite au rang de gamine qu'« il a, d'une taloche, renvoyée dans sa soupente ». Le roman naturaliste est tombé pour de bon dans la trivialité la plus scandaleuse.

Enfin, le style de Zola n'est pas épargné. Certes le parodiste est à l'affût de tous les tics de langue qu'il peut reprendre à son compte, tel l'usage du mot « bébé » abusivement réitéré dès qu'il s'agit de faire s'exprimer Nana¹³⁴⁹. Mais le style est principalement réduit à deux traits : l'argot dans lequel, selon un cliché antinaturaliste, s'expriment tous les personnages zoliens et l'écriture artiste. Souvent l'argot est plus vulgaire et grossier que dans les romans de l'écrivain. Ce sont ses niveaux de langue, aisément repérables et utilisables pour en tirer les effets les plus évidents, qui sont abondamment repris. Les jurons, écrits en entier ou suggérés par la seule initiale, foisonnent dans les parodies déjà citées. L'argot de *L'Assommoir* est par ailleurs généralisé dans nombre de textes, au point qu'il les rend parfois difficilement lisibles. On résume par exemple les principales scènes de la pièce de Busnach uniquement dans la langue verte en défigurant complètement le texte à coup d'argot, d'onomatopées, mais aussi d'apocopes nombreuses pourtant absentes de la plume de Zola¹³⁵⁰. Ainsi :

« Ouvrons l'œil : la scèn' du lavoir !

¹³⁴⁷ Jules LEMAITRE, « Contes de Noël », *Les Contemporains : études et portraits littéraires*, Paris, H. Lecène et H. Oudin éditeurs, 1889, p. 340-341 ; cité par D. COMPÈRE et C. DOUSTEYSSIER-KHOZE, *Zola : réceptions comiques, op. cit.*, p. 109-112.

¹³⁴⁸ Ailleurs on trouve la mention d'un clystère dans une parodie de *Nana* où, jouant sur le mot « seringue » qualifiant la mauvaise chanteuse, l'auteur introduit la mention de l'appareil à lavement ; cité par C. DOUSTEYSSIER-KHOZE, *Zola et la littérature naturaliste en parodies, op. cit.*, p. 115-116.

¹³⁴⁹ *Ibid.*, p. 126.

¹³⁵⁰ BEAUSAPIN [pseudonyme d'Auguste DESLINIÈRES], « *L'Assommoir*, drame en 10 tableaux », *Le Tintamarre*, 26 janvier 1879, p. 1 ; cité par D. COMPÈRE et C. DOUSTEYSSIER-KHOZE, *Zola : réceptions comiques, op. cit.*, p. 159-162.

L'public y va d'son coup d'battoir.
Virgini' veut blaguer Gervaise ;
Ell's'flanqu'nt un'tatouill' à leur aise :
- Bign ! Bing !... et v'li et v'lan ! (*bis*)
Ah ! C'est toi qui m'lèv'mon amant ! (*bis*)

L'écriture artiste, elle, est poussée à un extrême où l'on finit par se complaire dans l'évocation des choses les plus basses ou dans la manie des détails infimes et des petits faits gratuits : ainsi la mention d'un radis dans *Pot-Bouille*, celle des poissons rouges du *Ventre de Paris*, de l'effet de réel qu'ils donnaient, prennent des proportions confinant à l'absurde¹³⁵¹.

Le monstrueux de la parodie réside donc dans la généralisation et l'exagération de traits avérés de l'écriture de Zola. Il s'agit d'enfler un trait qui est apparu ponctuellement difforme pour le faire devenir vraiment nauséeux. Dans ses excès, la parodie contrevient à l'éthique parce qu'elle est mensongère ; elle contrevient à l'esthétique parce qu'elle hyperbolise la recherche du laid ; elle contrevient au style parce qu'elle finit par devenir illisible. Très souvent, le monstrueux désigné produit un texte aussi monstrueux par identité thématique. Voulant dénoncer la scatologie, la pornographie, on fait du scatologique, du pornographique. La parodie ne déforme pas seulement, elle accroît. Mais chaque fois, ses pastiches amusés prouvent aussi une bonne lecture des romans dont on reprend certes les accusations éhontées, mais en réécrivant des passages entiers, en remarquant avec finesse des détails en apparence anodins¹³⁵², en imaginant de nouveaux épisodes où les personnages peuvent vivre d'une vie autonome. Comme pour la caricature à venir, l'élaboration de parodies montre à quel point étaient vraies, au moins dans la réception des contemporains, nos remarques antérieures sur le monstrueux des figures morales, des thèmes obscènes et violents et de la langue tantôt classique, tantôt révolutionnaire de Zola.

2) *Les penchants monstrueux de l'auteur.*

Le corpus de Zola est tout un aux yeux des parodistes qui se chargent de former des titres mixtes – tel *Le Ventre d'Anzin* – et dont l'inspiration mêle plusieurs textes pour créer un

¹³⁵¹ Pour ces exemples, C. DOUSTEYSSIER-KHOZE, *Zola et la littérature naturaliste en parodies*, *op. cit.*, p. 133 et 137. Force est pourtant de constater que la parodie rejoint parfois certains excès descriptifs de Zola lui-même. *Ibid.*, p. 140-141.

¹³⁵² Que l'on songe ici à une parodie de l'écriture artiste du *Ventre de Paris* par MOUSK [pseudonyme de Paul Devaux] dans « Le livarot, le poisson rouge et la poupée : poème héroï-comique à la manière d'Émile Zola », Dijon, Durantière, 1888 ; cité par D. COMPÈRE et C. DOUSTEYSSIER-KHOZE, *Zola : réceptions comiques*, *op. cit.*, p. 151-156. Le détail du poisson rouge que nous avons déjà relevé est repris ici par le parodiste.

hybride volontairement monstrueux qui concentre tous les reproches adressés à l'auteur. « Doux Rêve » de Robida, qui mélange avec une certaine justesse des réminiscences de *La Terre*, du *Rêve* et d'autres romans pour présenter Émile Macquart, mélange comique de personnage réel et de héros fictif, entassant consciencieusement, glorieusement son tas de fumier comme l'auteur entasse ses romans indécents, en est un bon exemple¹³⁵³. Car, en réalité, en filigrane de ces parodies, c'est le romancier lui-même qui devient monstrueux dans l'anathème jeté sur lui. S'il ne se transforme pas en un monstre physiologique comme dans les caricatures, il gagne en perversité et en déviance – au point de lui conférer des vices qui n'apparaissent pas sous sa plume¹³⁵⁴ – et annonce ainsi les jugements médicaux que l'on abordera plus loin. C'est dire que sous les parodies du texte se cachent aussi des parodies de l'éthos de l'auteur dont on devine commodément les reproches qui lui sont adressés. Le soupçon d'être un dépravé sexuel coprolalique, un émeutier, un homme méchant envers tout ce qui relève de l'idéalisme et de s'en faire gloire¹³⁵⁵ se lit entre les lignes, même si la parodie s'interdit d'avoir le sérieux d'un jugement scientifique ou d'un débat polémique.

Dès l'instant où il est le maître, ses personnages ne vivent que par ses pulsions. L'humour va être de les retourner contre lui et de les laisser se plaindre parfois de leur créateur. C'est là l'idée amusante d'un article titré « La Croix de M. Zola » où l'on passe en revue différents personnages pour leur demander si Zola mérite selon eux la Légion d'honneur¹³⁵⁶. Or, la réaction de certains, toute amusante qu'elle est, révèle la perception de l'auteur : sans être incompatible avec l'humour du texte, Zola y est présenté comme un écrivain terrible, maltraitant par plaisir ses créatures, les forçant à fréquenter les bouges les plus insalubres et à subir les destinées les plus tragiques. Ainsi, Coupeau, interrogé, lui garde rancune de lui avoir joué un sale tour à le faire boire à en crever et à l'interner à l'asile, tandis que la grande

¹³⁵³ Le texte rappelle en outre certaines clauses finales de roman comme *Germinal*, *La Terre* ou *La Débâcle*. Amina FARHAT, « “Doux Rêve” de Robida », *Le Téléphonoscope*, n°15, 2008, p. 39-42.

¹³⁵⁴ Ainsi de l'onanisme dont on a vu qu'il était absent de son œuvre, mais qu'on lui assigne par contamination de l'œuvre de Paul Bonnetain. C. DOUSTEYSSIER-KHOZE, *Zola et la littérature naturaliste en parodies*, op. cit., p. 195.

¹³⁵⁵ L'accusation d'orgueil revient en effet. Voir à ce sujet [Quiquengrogne] : « le cadavre de la charcutière ou les charognes de Paris : grand roman pourrituriste qui pourrait avoir été écrit par Émile Zola », *L'Étrille*, 28 septembre 1879 ; cité par D. COMPÈRE et C. DOUSTEYSSIER-KHOZE, *Zola : réceptions comiques*, op. cit., p. 33-37. Dans la préface, Zola, supposé avoir écrit ce texte, rejette tous les auteurs du siècle qui l'ont précédé, s'écrie « il n'y a que moi ! il n'y a que moi ! il n'y a que moi ! » et finit par se dédier son livre qui rappelle bien sûr *Le Ventre de Paris* mais aussi *Thérèse Raquin* en comportant une mort atroce de charcutière et une visite à la morgue. Voir aussi le quatrain de Le Petit sous une caricature citée par John GRAND-CARTERET, *Zola en images. 280 illustrations : portraits, caricatures, documents divers*, Paris, Librairie Félix Juven, 1908, p. 128 : « j'ai conçu *L'Assommoir* et j'ai pondu *Nana* ! / Des petits aux plus grands tous les mortels m'admirent ! / Prosterne-toi, public, c'est moi qui suis Zola, / Et contemple ton dieu parmi ceux qui l'inspirent ». Voir enfin L. BLOY, *Je m'accuse...*, op. cit., p. 72 où sont imaginées de semblables paroles de l'auteur.

¹³⁵⁶ [Ternadouille], « La Croix de M. Zola », *Le Monde plaisant*, 19 juillet 1884 ; cité par D. COMPÈRE et C. DOUSTEYSSIER-KHOZE, *Zola : réceptions comiques*, op. cit., p. 235-239.

Virginie le décrit à son tour comme « un sale type qui [lui] a flanqué des coups de battoir aux fesses ». Certaines légendes parodiques de dessins caricaturaux permettent de compléter la description en passant aussi de la création littéraire à la biographie. Ainsi, de celle-ci, où, dans une lecture à double niveau, sous couvert d'évoquer l'exil de l'auteur lors de l'Affaire Dreyfus, on retrouve, par des allusions évidentes, les penchants scatologiques d'un traître à la nation en détournant le titre de *La Vérité en marche* :

« OÙ SUIS-JE? Peuple de France, où suis-je, te demandes-tu? Tout le monde se le demande avec angoisse. Chacun voudrait savoir dans quels lieux je me suis retiré. Dans ma position, on sent bien que je devrais être discret sur ce point. La jeunesse française ignore où j'ai établi le siège de ma colique antipatriotique. Le Président de la République est inquiet et braque sa lunette vers la frontière afin de connaître le pays où je vivrai désormais dans une douce aisance. La police me cherche, car elle sait que je ne suis pas parti sans avoir mes poches bourrées de papiers. Eh bien, après avoir médité dans le silence du cabinet, je me décide à tirer le peuple français de son anxiété. Qu'on le sache donc ! Je suis à la recherche de la Vérité! On a cru jusqu'à présent qu'elle habitait dans un puits : moi je suis persuadé que c'est dans une fosse qu'elle demeure. Aussi, désespérant de jamais la trouver ailleurs, j'ai résolu de mettre fin à mes jours en me jetant dans la MERDE...! »¹³⁵⁷

Il ne faut pas se méprendre, il n'y a pas forcément d'animosité dans ces parodies. Mais c'est une première étape dans la caricature d'un Zola monstrueux ; cette caricature, relayée par le dessin satirique, sera tantôt préservée dans une veine dérisoire, tantôt aggravée avec beaucoup plus de sérieux.

B) Zola croqué : caricatures de l'œuvre et métamorphoses du monstre.

Comme la parodie, le dessin satirique connut lui aussi un essor au XIX^e siècle, plus encore après les lois de 1881 sur la liberté de la presse¹³⁵⁸. Certaines figures, politiques ou littéraires, furent particulièrement la cible de caricatures dont la violence demeure frappante. C'est le cas de Zola à partir de *L'Assommoir*. La parution du roman et surtout la création de la pièce du même nom marquèrent en effet un tournant dans la réception de son œuvre à cause du

¹³⁵⁷ Cité par Agnès SANDRAS-FRAYSSÉ, « Quand le pot de Zola "bouille" », *Humoresques*, n°22, 2005, p. 119-141, disponible sur le site *Caricatures&caricature*. URL : <http://www.caricaturesetcaricature.com/article-18177774.html>. Consulté le 01/09/2014.

¹³⁵⁸ Pierre BAUDSON, dans « Zola et la caricature, d'après les recueils Céard du Musée Carnavalet », *CN*, n°29, 1965, rappelle notamment, p. 44, que les portraits-charges qui connaissaient une grande vogue n'étaient plus soumis à l'autorisation préalable du caricaturé.

jugement répété de malpropreté et d'obscénité qui lui était dorénavant associé et qui fournissait des arguments faciles aux caricaturistes¹³⁵⁹. Les romans de Zola furent vite assimilés à l'égoût, la fange, l'ordure et portèrent pour longtemps, aux yeux du grand public, une dimension impure et bestiale. On l'a vu à travers de multiples exemples, ces thèmes ressortissent à celui du monstrueux ; de là à viser l'homme, il n'y eut qu'un pas. Aussi, quoique toutes les caricatures n'aient pas transformé Zola en monstre, il faut reconnaître qu'une semblable orientation était donnée par leur moyen. Elles ne quittèrent plus le maître de Médan, redoublant même de violence à la fin de sa vie, au moment de l'Affaire Dreyfus : le monstre littéraire naturaliste le cédait au monstre politique dreyfusard¹³⁶⁰. Ce sont ces deux figures générales auxquels d'autres – Huysmans, Maupassant, Clemenceau, Jaurès pour ne citer que quelques-uns des plus fameux – furent assimilés qu'il faut garder à l'esprit pour comprendre comment et avec quel résultat les caricatures ont fait de Zola un monstre au point qu'il les a concentrées sur sa personne¹³⁶¹.

1) *Le matériau caricatural : les abjections de l'œuvre de Zola.*

Dans nombre de caricatures, le roman naturaliste fut perçu au mieux comme une curiosité, au pire comme une horreur. Les dessins représentant les œuvres de Zola comme une foire expérimentale ou leur auteur comme un bateleur le prouvent bien : l'ensemble est presque digne d'un jardin d'acclimatation et le personnel relèverait quasiment d'un zoo humain¹³⁶². Pour l'exprimer, les caricaturistes ont non seulement repris les éléments qui avaient pu choquer le public, mais même les ont accentués, déformés, généralisés, utilisés à mauvais escient pour les rendre véritablement monstrueux. Ces éléments constituent chaque fois des représentations faciles et immédiatement identifiables. On peut ici les passer en revue. Ils concernent des thèmes privilégiés *a priori* par l'auteur et sans nul doute par ses détracteurs au premier rang desquels la pornographie et la scatologie dont on a vu qu'elles pouvaient entrer dans les caractéristiques du monstrueux zolien¹³⁶³. Ils concernent aussi l'écriture au sens

¹³⁵⁹ *Ibid.*, p. 46.

¹³⁶⁰ B. TILLIER, *Cochon de Zola !*, *op. cit.*, p. 43.

¹³⁶¹ Pour une approche générale, Virginie PRIOUX, « De la plume au crayon. Zola croqué dans la presse », *Ridiculous*, n°16, 2009, p. 63-79. Pour une approche détaillée, voir le site *ArchiZ, le site des archives Zola*. URL : archives-zoliennes.fr, et l'exposition virtuelle de la BnF, *Portraits de Zola*, plus faciles d'accès que des livres comme celui de B. TILLIER, *Cochon de Zola !*, *op. cit.*, ou celui de J. GRAND-CARTERET *Zola en images*, *op. cit.* Les caricatures ne s'y trouvent cependant pas toutes.

¹³⁶² Voir les caricatures intitulées « La grande parade avec coups de tamtam, cris d'animaux et musique variée » et « Nana au théâtre de l'Ambigu » (E).

¹³⁶³ On retrouve clairement cette dimension dans les dessins comme dans leur légende. En témoigne celle de la caricature de Robida « *Pot-Bouille* ou tous détraqués mais tous vertueux » : « STATISTIQUE. Malgré les bruits

général et l'on dénombre alors parmi eux la prolixité louche, la déplaisante méthode documentaire¹³⁶⁴, le supposé manque de talent ou encore l'exagération des idées et l'enflure de la langue de l'auteur.

Parce que l'on a déjà beaucoup traité de la pornographie, au sens élargi ou restreint du terme, étudions ici les penchants stercoraires abondamment reprochés à l'œuvre de Zola. Cette réputation excrémentielle apparaît dans la littérature au moyen d'un symbole aussi simple que récurrent : celui du pot-de-chambre¹³⁶⁵. Il s'agit de comprendre en quoi cet objet usuel peut être un symbole monstrueux et comment il contribue à rendre l'œuvre infâme et abjecte. Il faut d'abord rappeler que Zola ne fut pas le seul à se voir accoler le vase de nuit : c'est en réalité une critique adressée à tous les tenants du réalisme littéraire. Dans le cas de l'auteur des *Rougon-Macquart*, le motif apparaît avant *Pot-Bouille*, signe qu'il est bien lié à l'ordure supposée du naturalisme davantage qu'inspiré par le dixième roman du cycle. Il est évidemment l'un des objets les plus dévalorisants qui soit, exprimant à la fois la bassesse corporelle, la trivialité du quotidien et la saleté. Faisant partie de cette réalité infâme qu'on montre d'autant moins qu'on la sait nécessaire à la vie, il est choquant autant que ridicule. On a vu, d'après le jugement de Barbey, que la trivialité se situait encore en-dessous, dans l'échelle des valeurs, du monstrueux trop noble et c'est bien là l'enjeu de l'anodin récipient. Or, Zola ne craint pas de le présenter dans ses romans, ce qui a permis son extension caricaturale. Il y prend place dans des passages où les corps font effort, souffrent, se déforment, apparaissent monstrueux. Les coliques notamment sont signes de ces accouchements terribles que décrit l'auteur : Adèle commence son supplice accroupie au-dessus de son vase de nuit (*PB*, p. 263) ; Louise est secouée de maux d'entrailles et de vomissements et se cache de Pauline pour se soulager (*JV*, p. 200-202) ; les coliques annoncent le travail de Lise (*Te*, p. 410). À ce titre, le pot de chambre n'est qu'un cas particulier de l'expression fréquente des besoins naturels dans le roman naturaliste au travers de scènes, de lieux, de dialogues, mais il est retenu par la caricature car il est un moyen simple, concret et très riche de les représenter.

qui ont couru, le bel ouvrage de M. Émile Zola peut être lu par les familles aux veillées du soir. Il suffira de passer quelques mots de temps en temps. Nous avons soigneusement relevé les interdictions dégoûtantes et nous avons vu que le mot... ne se trouve répété que 12426 fois, le mot... 6792 fois, le mot... 2816 fois, etc., etc. Enfin une jeune personne qui voudrait ne rien passer pourrait lire *Pot-Bouille* d'un bout à l'autre en rougissant 1599997 fois seulement. En terminant nous nous permettons de signaler aux pensionnats de demoiselles la vertueuse p. 47, où Bossuet lui-même ne trouverait pas à rougir. Il est vrai qu'elle n'a que 7 lignes, mais ces 7 lignes sont pures ! »

¹³⁶⁴ Albert ROBIDA, « Nana-Revue », *La Caricature*, 3 janvier 1880 ; le « photo-phonographe » y apparaît comme un appareil à enregistrer la vie secrète des particuliers.

¹³⁶⁵ A. SANDRAS-FRAYSSSE, « Quand le pot de Zola “bouille” », *art. cit.*

Sa richesse interprétative se situe principalement dans les mises en scène. Le pot de chambre, vite confondu avec le pot-bouille, empli de matière excrémentielle, survolé de mouches, en vient alors à dire l'inspiration de l'auteur. Il qualifie son écriture comme dans « Émile Zola ou l'art de mettre des virgules » où l'on découvre Zola ponctuant ses textes d'une plume trempée non dans un encrier mais dans des fèces (E). Il lui colle à la peau comme un vêtement et permet toutes les compositions qui s'approche des métamorphoses de l'auteur : celui-ci est plongé dedans dans « Zola dans un pot de chambre » (E), ailleurs il l'a sous les yeux, tout près de lui, il se l'est fait tatouer sur le bras, à moins qu'il ne le verse sur la tête du ministre Goblet dans « Margouillade à la *Germinal* »¹³⁶⁶ ; le pot permet même parfois, avec d'autres objets savamment disposés, de composer le visage de l'écrivain comme dans « L'art et la manière d'obtenir la gueule à Zola » de Hayard¹³⁶⁷. Enfin, plus grave, il rencontre le succès et sert à détrôner les anciennes gloires littéraires : dans « Loisirs naturalistes » où l'on voit Zola appliqué à déboulonner la statue de Victor Hugo, le petit ustensile est certes discret mais bien présent à ses côtés¹³⁶⁸. Il exprime là l'une des inquiétudes répandues dans la critique que Claveau formulait plus haut à propos de la langue : le risque est grand que Zola ne fasse école avec ses sujets déshonorants contenus dans son pot de chambre¹³⁶⁹. Parfois même, tous ces griefs d'obscénité ajoutés à d'autres sont concentrés dans une même caricature : dans « Une apothéose », on reconnaît en effet un Zola goguenard au balcon, acclamé, au grand dam de Hugo, par la foule en liesse de ses personnages ; l'ombre de Zola figure sur un mur un pot de chambre ; face à lui, derrière une plantureuse courtisane dépoitraillée, identifiable à *Nana* et symbole de pornographie, un cortège d'ouvriers brandit un second pot et un oriflamme affublé d'un étron, symbole de la grossièreté scatologique de l'œuvre.

Outre le pot de chambre, concrétisation de l'indécence du roman naturaliste, l'écriture zolienne jugée monstrueuse est, quant à elle, souvent représentée par la présence d'une plume démesurément grosse. Les deux sont en réalité complémentaires, la plume trempant souvent

¹³⁶⁶ Sur René Goblet et la censure exercée sur la pièce *Germinal*, voir É. ZOLA, « Préface de *Germinal* », *O. C.*, XII, p. 841-845.

¹³⁶⁷ J. GRAND-CARTERET, *Zola en images*, *op. cit.*, p. 263.

¹³⁶⁸ André GILL, « Loisirs naturalistes », *La Petite Lune*, n°44, 1879, p. 1.

¹³⁶⁹ Cette représentation d'un succès monstrueux qui laisse proliférer pour de bon les idées abjectes et métamorphose le public en le rendant aussi infâme que l'auteur perdure et accompagne Zola tout au long de sa destinée caricaturale. Ainsi « La Grande Épidémie pornographique ou la Trichinose de l'homme...et de la femme » de Robida représente « le boulevard tel qu'il sera après quelques années de pornographie ». Sous couvert de trichinose, maladie transmissible par la consommation de porc, non seulement les hommes descendront aussi bas que Zola, mais même les femmes. Notons que l'on trouve déjà là le motif porcin dont on étudiera plus loin la fortune. Albert ROBIDA, « La Grande Épidémie pornographique ou la Trichinose de l'homme...et de la femme », *La Caricature*, 6 mai 1882, p. 148-149 ; J. GRAND-CARTERET, *Zola en images*, *op. cit.*, p. 88-89.

dans le pot et les matières fécales qu'il contient et étant parfois remplacée par une balayette dégoulinante. Elle ne désigne plus cependant le thème, mais l'écriture. L'objet étiré pour emplir toute l'illustration, dépassant de ce fait la taille de l'auteur, est à ce titre rendu monstrueux par la caricature, mais il permet surtout de révéler que l'œuvre est monstrueuse, dans sa technique comme dans son résultat. La plume grossie sert à dire les effets lourds, le manque de finesse, la gloriole infondée de l'égo de l'auteur¹³⁷⁰ – autant de griefs déjà à l'œuvre dans les parodies – et pour tout dire son absence de talent ; associée à des titres de livres, elle illustre la prolixité louche en même temps que la difficulté à achever les cycles : en témoigne une caricature de Léandre représentant, dans *Le Rire* du 20 novembre 1897, un Zola harassé sur une pile de livres faisant, d'une plume aussi grosse que sa tête, d'énormes pâtés d'encre pour terminer *Paris* ou une autre de Moloch de 1891 le représentant en portefaix chargé des dix-huit volumes alors parus des *Rougon-Macquart*¹³⁷¹.

2) *Le physique de Zola : les splendeurs du porc.*

Les deux objets étudiés, la plume et le pot, permettaient, parce qu'ils accompagnaient l'auteur sur chaque image, de le rendre monstrueux à son tour et digne de figurer au « Musée des horreurs »¹³⁷². C'est là un des traits particuliers des caricatures qui visèrent Zola : plus encore que dans les parodies, les reproches virulents formulés au sujet de l'œuvre par la critique, repris par les caricaturistes, eurent tôt fait de déteindre sur l'écrivain lui-même. Les dessins mettent alors en avant son physique et s'ingénient à le déformer au même titre que les textes de sa plume sont jugés déviants. On dégarnit le front, on exagère les doigts gros et boudinés. C'est notamment vrai au moment de l'Affaire Dreyfus. Dans « Zola et les syndicalistes », on découvre un auteur aux bras allongés, aux mains énormes, au visage renfrogné et à la tête entée sur la poitrine en l'absence de cou ; dans « Noble dégoût », Caran d'Ache le représente comme l'archétype de l'intellectuel avec un corps squelettique et une tête démesurée (E)¹³⁷³. Plus généralement, la laideur hors normes de Zola revient

¹³⁷⁰ Dans « Le Triomphe du naturalisme » de Robida, cette plume est liée au paon, symbole de l'orgueil, et va de pair avec d'autres éléments comme la statue équestre anormalement montée en haut de la colonne. P. HAMON, « Triomphe du naturalisme », *Le Téléphonoscope*, *op. cit.*, p. 15-18.

¹³⁷¹ Charles LÉANDRE, « Enfin ! M. Zola arrive au bout de son rouleau... », *Le Rire*, 20 novembre 1897 ; Hector COLOMB, dit MOLOCH, « Les sept péchés capitaux : l'envie : M. Émile Zola », *La Silhouette*, 19 avril 1891.

¹³⁷² Nous reprenons ici le célèbre titre des caricatures de Victor Lenepveu visant Émile Zola, mais aussi Waldeck-Rousseau, Clemenceau, Dreyfus, etc.

¹³⁷³ Sur les dessins de Caran d'Ache et de Forain, Norman L. KLEEBLATT, « L'image d'Émile Zola dans le journal *Psst...* / pendant les années de l'Affaire Dreyfus », *CN*, n°66, 1992, p. 179-184.

constamment, la caricature faisant sans doute siennes les théories physionomistes sur les déformations corporelles et les marques visibles de l'individu tels la tête hypertrophiée et le corps chétif. Puis, le seul physique ne suffit pas pour accabler la cible. L'accent est aussi mis sur son odeur, reprenant les allusions de scatologie associées aux romans : dans « Départ incognito, ce soir », on le voit, au soir de son exil, quitter la France dans un camion de vidange, suivi d'une foule qui se pince le nez. On insiste ailleurs sur sa généalogie, tournant en ridicule les théories héréditaires dont s'était servi l'auteur comme d'un outil de travail : dans « Mes aïeux », les membres de la famille de l'écrivain – un père assassin et un chien à qui on a coupé la queue – ne laissent pas d'être inquiétants (E). Par le biais de ce chien, l'animalité permet d'éclairer d'un jour nouveau les instincts troubles de Zola et de donner une image fautive d'un thème comme la bête humaine : le moi primitif et violent le cède à la nature la plus triviale pour amuser. Le principe se retrouve dans maints autres dessins.

Car très souvent le physique de l'écrivain a été animalisé pour de bon. À ce sujet, il faut formuler deux remarques préalables. Zola n'est presque jamais végétalisé ; alors que son œuvre aurait pu en fournir une bonne source d'inspiration, le procédé n'était sans doute pas assez efficace pour susciter le rire. Par ailleurs, l'animalisation totale de l'écrivain est extrêmement rare¹³⁷⁴, comme s'il fallait toujours maintenir l'idée d'un trait d'union entre l'homme et l'animal. À ce titre, Zola devient une sorte de monstre composite formé d'éléments animaux et humains. Il reste identifiable par son visage, son binocle, sa barbiche, mais reçoit les attributs de l'âne, du singe, du bouc, du rat, du maquereau, de la chauve-souris, du pou, du chien, de la mouche et du porc. Cependant, quel que soit l'être mixte qui naît de cette hybridation, sa monstruosité apparaît limitée ; il s'agit bien souvent de remplacer une partie du corps de l'homme ou de l'animal par son opposé humain ou bestial et non d'une complète métamorphose. Quelques exceptions notables en revanche, celles de monstres véritables : dans une illustration titrée « Le Bonheur des dames » d'Henri Lebourgeois et reprenant encore une fois l'accusation de priapisme, l'auteur est représenté en satyre avec pattes de bouc, cornes, corps velu et flûte ; surtout, dans la tardive « Cacanonisation » d'Émile Zola, composée au moment du transfert controversé de ses cendres au Panthéon, on trouve le maître de Médan muté en une créature rappelant Belzébuth avec des cornes, des pattes griffues, des ailes, couvert de poils, le derrière plongé dans un énième pot de chambre que porte une Marianne négligée et sur lequel sont inscrites les prétendues dérives juives et franc-

¹³⁷⁴ On songe par exemple à une caricature d'Alfred LE PETIT, « Bureau de rédaction d'un journal à la mode », parue dans *Le Grelot* du 22 août 1880 : si Zola est sans nul doute visé au même titre qu'un auteur mort comme Sade, il est impossible cependant de le reconnaître sous l'un des porcs ou maquereaux présents dans le dessin.

maçonniques de la République (E). Les noms de Dreyfus, Panama ou encore Soleilland font de Zola l'instigateur, par ses écrits, des scandales financiers ou des pires atrocités criminelles de l'époque. Surtout, la caricature repose ici sur l'antithèse : en face de Zola se dresse le maréchal Lannes dont le corps repose au Panthéon depuis 1810 et, dans la manchette du journal, Jeanne d'Arc dont le processus de béatification était alors en cours. La vertu contre le vice, l'honneur du drapeau français contre celui qui lui a fait honte¹³⁷⁵.

On n'insistera pas outre mesure sur la valeur représentative de tels animaux dont certains ont déjà été cités dans notre étude. En plus des représentations générales qu'ils portent en eux, il s'agit là du bestiaire naturaliste, que ces animaux apparaissent véritablement sous la plume de Zola¹³⁷⁶ ou sous la seule forme d'images. Prenons seulement l'un d'entre eux en particulier : le porc. *Porcus, corpus*, disait déjà un adage latin, soulignant la parenté entre l'homme et la bête. Zola ne fut certes pas le seul à lui être assimilé¹³⁷⁷, mais la comparaison entre les deux rencontra un vif succès. Le maître du naturalisme étant accusé de souiller la littérature, puis, au moment de l'Affaire Dreyfus, de salir la nation¹³⁷⁸, la dégradation porcine offrait le double avantage de renvoyer à la sentence de « cochonneries » naturalistes décrétée par la critique autant qu'aux préjugés antisémites courant sur les Juifs. Surtout, à travers lui, ce n'était plus la bête humaine dans ce qu'elle a de dangereux, mais de répugnant qui était mise en avant. Dans les caricatures, le porc est en effet la bête vile et méprisable qui fait tour à

¹³⁷⁵ BRUNO, « La Cacanisation d'Émile Zola », *La Bastille*, 7 juin 1908. Pour une analyse détaillée de cette caricature, Jean-Luc JARNIER, « La Cacanisation d'Émile Zola ». URL : <http://www.caricaturesetcaricature.com/article-36640542.html>. Consulté le 23 novembre 2014. Le diable est un motif que l'on trouve sur d'autres illustrations. John Grand-Carteret a inséré dans son ouvrage un dessin de Cinirin, publié dans *Il Fischietto*, à Turin, le 4 octobre 1902 – soit juste après la mort de Zola – qui rappelle cette « cacanonisation ». Les moyens sont les mêmes : Zola n'est certes pas transformé en monstre, mais il y a, devant son effigie et des livres et papiers où sont écrits *L'Assommoir*, *Thérèse Raquin* et *Dreyfus*, un homme aux yeux bandés, armé d'une fourche avec des ailes semblables. Ce personnage, rappelant le diable, symbolise l'ignorance et la légende du dessin l'accrédite. Il est alors intéressant de voir que Zola est, à rebours de la « cacanonisation », mais avec les mêmes moyens esthétiques, celui qui lutte contre les fourvoiements du monde et non celui qui les incarne. J. GRAND-CARTERET, *Zola en images, op. cit.*, p. 79.

¹³⁷⁶ Ces animaux apparaissent d'ailleurs à l'égal d'un personnage humain. Ainsi des chevaux Bataille et Trompette dans *Germinal*. Nul doute que ce statut de l'animal dans le roman favorisa son assimilation à l'homme dans la caricature.

¹³⁷⁷ Le porc fut en effet utilisé bien avant Zola et servit notamment à la caricature politique et anticléricale. P. BAUDSON, « Zola et la caricature », *art. cit.*, p. 58 ; B. TILLIER, *Cochon de Zola !, op. cit.*, p. 132 et sq. ; Guillaume DOIZY, « Le porc dans la caricature politique (1870-1914) : une polysémie contradictoire ? », *Sociétés et Représentations*, n°27, 2009, p. 13-37. Pour une histoire plus large du porc et de ses représentations, Michel PASTOUREAU, *Le cochon, histoire d'un cousin mal aimé*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard », 2009.

¹³⁷⁸ Alfred LE PETIT, « Ah ah ! Monsieur Zola, c'est vilain ce que tu fais là », *L'Étrille*, 6 février 1898, où l'on voit Zola doublé d'un porc déféquer sur le drapeau français. Citée par J. GRAND-CARTERET, *Zola en images, op. cit.*, p. 248-249, la légende rapporte entre autres couplets « Zola, chéri du syndicat (*bis*)/ Sur le drapeau fait son caca (*bis*)/ « J'aime, dit-il, ne vous déplaie, / Me mette toujours à mon aise. » » Pour citer ne fût-ce qu'un témoignage contemporain, rappelons le jugement de Joseph dans *Le Journal d'une femme de chambre* : « ce misérable traître de Zola qui, pour six cent mille francs, a livré toute l'armée française et aussi toute l'armée russe, aux Allemands et aux Anglais ! » O. MIRBEAU, *Le Journal d'une femme de chambre, op. cit.*, p. 156.

tour référence à la saleté, à la sexualité éhontée, à la bêtise – en concurrence avec l’âne – et à la goinfreterie. Comptant parmi les animaux les plus proches de l’homme en même temps que parmi les plus rabaissés, sa proximité lui permet de jouer le rôle de miroir capable de refléter les travers de l’humanité, renvoyant à l’homme ce que la morale, notamment chrétienne et bourgeoise, réprovoque en lui.

À propos de Zola, il symbolise d’abord l’œuvre¹³⁷⁹. On découvre, par exemple, dans « Zola et le naturalisme » ou « La Haute École de M. Émile Zola », l’écrivain en train de chevaucher une truie tantôt nommée Nana, tantôt anonyme (E)¹³⁸⁰. Ensuite, le porc en vient à se confondre avec l’auteur et à faire de lui non plus un écrivain monstrueux, mais un monstre au sens plein du terme, dont la laideur s’aggrave d’une saleté répugnante. Il peut s’agir de deux natures coexistant dans un même corps et se révélant au moment propice : dans « Simple phénomène », un porc découvre dans le reflet de son auge le visage de Zola (E)¹³⁸¹ ; dans « Si ! », c’est à l’inverse Zola qui tient une tête de porc et évoque ainsi un possible déguisement pour échapper à la cour d’assises¹³⁸². Il peut s’agir, dans beaucoup d’autres dessins, d’un être hybride où l’écrivain se fait carrément mi-porc mi-homme : dans « Le Roi des Porcs », Zola est zoomorphisé, assis dans une auge remplie de ses livres – dont *La Terre* et *Nana* figurent en évidence – et badigeonne la carte de France d’excréments (E)¹³⁸³ ; dans

¹³⁷⁹ En cela, la caricature s’accorde toujours avec la critique. Rappelons le jugement, tout autant caricatural, de BARBEY D’AUREVILLY sur *Le Ventre de Paris* dans *Le Constitutionnel* du 14 juillet 1873, p. 4 : « puisque la charcuterie et le porc qui en est la base tiennent tant de place dans son livre et les contemplations de sa pensée, il n’aura pas peur de mon image ; il est sur le rebord de l’auge à cochon du réalisme, dans laquelle il peut se noyer tout entier. Malheureusement, je le sais bien, il est attiré magnétiquement vers cette auge. Le cochon l’excite. Il est de l’opinion de Victor Hugo, ce fort porcher poétique, qui n’a pas craint d’écrire : “J’ai nommé par son nom le cochon, – pourquoi pas ?/Le pourceau misérable et Dieu se regardèrent./Un pourceau secouru pèse un monde opprimé” Et qui sait même si ce n’est point par le fait de ce sentiment partagé qu’il a peint, lui, M. Zola, avec tant d’adoration précise et de détails idolâtres, les charcutiers, qui sont, au bout du compte, des artistes en cochon ! » ; sur *L’Assommoir* dans *Le Constitutionnel* du 29 janvier 1877, p. 2 : « on sort de sa lecture comme du borbier sortent les cochons, ces réalistes à quatre pattes. Borbier, en effet ; borbier de choses, borbier de mots, un irrespirable borbier ! »

¹³⁸⁰ [Auteur non déterminé], « Émile Zola et le naturalisme », *La Vie populaire*, 6 août 1891 ; Eugène BATAILLE, dit SAPECK, « La Haute École de M. Émile Zola », *Tout Paris*, 1880. J. GRAND-CARTERET donne, p. 152, une autre illustration où Zola chevauche un cochon-pégase pour atteindre aux plus hautes sphères de l’immonde.

¹³⁸¹ [Auteur non déterminé], « Simple phénomène », *Le Sans-Souci*, 25 juin 1881. Il est intéressant de noter que la caricature ne présente pas la situation inverse, Zola voyant dans l’eau un porc : ce choix tendrait à prouver qu’il est bel et bien un porc, son apparence humaine n’étant qu’un reflet trompeur, une illusion. Pour être parfaitement complet, il faut toutefois citer la légende de cette caricature qui veut que le porc représenté cherche en réalité un étron à manger dans le bac. Autrement dit, il y a double assimilation de Zola : à un porc par l’image seule, à des excréments par le texte. « N’est-ce pas le comble de l’injure graphique ? », se demande J. GRAND-CARTERET, p. 159.

¹³⁸² MOB, « Si ! », *La Croix*, 9 février 1898. On peut émettre l’hypothèse que cette caricature trouve aussi son explication dans une tradition iconographique ancienne mais connue à l’époque moderne, qui représentait des porcs en procès. M. PASTOUREAU, *Le cochon*, op. cit., p. 119-122.

¹³⁸³ Il faut d’ailleurs remarquer qu’il y a dans cette caricature passage progressif du porc à l’homme, le haut de la poitrine porcine étant particulièrement travaillé dans la forme et la pilosité pour ressembler à celle d’un homme. On a donc moins en ce cas une composition nette qu’une mutation progressive.

« Les Fantaisies de M. Émile Zola », on le voit, monté sur des pattes de porc, lécher, d'une langue démesurée, les pieds du roi d'Italie¹³⁸⁴ ; dans « Tout homme porte en lui un cochon qui sommeille », la tête de Zola est fichée sur un corps gras de porc où est tracé le titre *Le Ventre de Paris* ; la légende complète veut que, si tout homme porte en lui un cochon qui sommeille, celui de Zola a des insomnies ; c'est dire son degré d'abjection... (E)¹³⁸⁵ Autant de représentations qui faisaient oublier pour de bon que le porc ou son parent sauvage le sanglier ont aussi pu, dans l'histoire de leur représentation, symboliser l'intelligence, le courage, la force, la fécondité – toutes vertus cardinales de Zola¹³⁸⁶.

3) Les paradoxes d'une lecture juste de l'œuvre.

Il faut se garder des fausses impressions. Aussi virulentes ces caricatures furent-elles, non seulement Zola n'en fut pas l'unique cible, mais aussi elles ne furent pas toujours le signe d'une méconnaissance et d'une animosité. De la haine que l'œuvre et l'individu purent susciter, on sait qu'elle évolua en fonction des accoutumances esthétiques ou des exacerbations politiques, et il importe chaque fois de situer ladite caricature dans son contexte événementiel et dans ses conditions de publication. Souvent même, les sentiments des caricaturistes à l'égard de Zola furent très ambivalents. Dessinateurs et hommes littéraires se fréquentaient, s'estimaient, entretenaient des relations complexes. De fait, en cette fin du XIX^e siècle où la scatologie divertit tout autant qu'elle choque, les caricatures ne sont sans doute pas uniquement inspirées par la réputation excrémentielle de l'auteur mais aussi par un décryptage vigilant de la critique en même temps qu'une lecture non moins attentive des nouvelles œuvres. Elles se moquent souvent davantage d'un lectorat frileux que de l'artiste lui-même. Il s'en faut de beaucoup que les caricaturistes soient ignorants de l'œuvre de Zola ; bien au contraire, comme pour les parodies, leurs dessins prouvent une lecture approfondie des romans dont ils usent. De là, le grief de monstrueux qu'ils portent avec eux est-il malhonnête et abusif ou au contraire révèle-t-il une lecture paradoxalement juste du naturalisme ? Tel est du moins l'avis d'Agnès Sandras-Fraysse pour qui il y eut deux types de caricaturistes : ceux qui choisirent de reprendre sciemment les caricatures les plus grossières, les plus faciles et les plus fausses ; et ceux qui perçurent l'audace de Zola, qu'il forçait à réfléchir. Pour ne prendre que deux exemples des plus célèbres, écrit-elle, comment imaginer

¹³⁸⁴ CHANTECLAIR, « Les Fantaisies de M. Émile Zola », *La Libre Parole illustrée*, 15 décembre 1894 ; cité par J. GRAND-CARTERET, *Zola en images, op. cit.*, p. 212.

¹³⁸⁵ Daniel FRIMM, « Tout homme porte en lui un cochon qui sommeille », *Le Forum illustré*, mars 1887.

¹³⁸⁶ M. PASTOUREAU, *Le cochon, op. cit.*, p. 98-101.

qu'André Gill qui connaît bien l'entourage de l'auteur, apprécie la littérature et illustre certains romans comme *L'Assommoir*, ou Robida qui orne d'autres œuvres du maître naturaliste, ne soient animés que par une féroce envie de ridiculiser l'écrivain lorsqu'ils en font un dessin humoristique?

Il est une évidence – qu'il est cependant bon de rappeler – que les détails de ces caricatures ne sont compréhensibles que si l'on a lu, et bien lu, Zola : le dessin montre un intense déchiffrement de la part de son auteur et pousse indirectement son public à en faire tout autant. C'est vrai pour les personnages et objets, même infimes, qui s'y retrouvent ; c'est encore plus vrai pour l'inspiration dans laquelle les auteurs puisent. Avant de s'en prendre à l'homme, les dessinateurs s'en prennent aux résultats de son imagination et de son talent¹³⁸⁷. C'est là tout le paradoxe de la caricature : pour attaquer et déformer, elle part des plus minces détails qu'elle traque parce qu'elle sait qu'ils pourront fournir de grands effets. Elle est à ce titre un admirable reflet de la réception, plus particulièrement de la perspicacité de lecture des contemporains de Zola.

Par ailleurs, elle s'avère juste lorsqu'elle pointe des procédés ou des leitmotifs thématiques. Bertrand Tillier avance que les techniques de description des corps chez Zola confinent parfois à la caricature¹³⁸⁸. On y retrouve le même grossissement insolent. Que l'on songe au traitement de la foule ou des groupes : celle qui admire la nudité de Nana, ceux qui se ruent aux réceptions et s'empiffrent aux repas de la grande bourgeoisie, ceux qui constituent les portraits juifs dans *L'Argent*. Dans tous ces cas, l'écriture s'appuie sur les clichés du désir masculin, de la voracité des puissants, de la différence des étrangers et s'interdit la nuance. L'amplification d'un détail rejoint souvent dans leur peinture les procédés de la caricature. Les masses sont relayées en cela par les personnages pris individuellement : n'oublions pas que la lecture physionomiste du salon jaune par Pascal tendait, dès *La Fortune des Rougon*, à une lecture caricaturale (FR, p. 94) ; Nana, à l'écrit comme au dessin, est elle-même une caricature de chanteuse et l'archétype satirique de la courtisane dont elle concentre en elle tous les traits distinctifs ; tous les bossus zoliens enfin ne naissent-ils pas de la même inspiration plastique qu'un personnage de la caricature comme Mayeux¹³⁸⁹ ? Allons même plus loin, dans l'un et l'autre, le texte et l'illustration, on découvre une même propension au

¹³⁸⁷ P. BAUDSON, « Zola et la caricature », *art. cit.*, p. 43-44.

¹³⁸⁸ B. TILLIER, *Cochon de Zola !*, *op. cit.*, p. 31. Notons que ce reproche est ancien et concerne aussi la présentation psychologique des personnages. F. BRUNETIÈRE, *Le Roman naturaliste*, *op. cit.*, p. 356 prétendit par exemple que les procédés employés dans *Pot-Bouille* relevaient du trait caricatural.

¹³⁸⁹ Sur ce personnage, S. LE MEN, « Les images sociales du corps », *Histoire du corps*, *op. cit.*, p. 124-129. Sa référence restait alors d'actualité ; on le trouve entre autres exemples cité au chapitre 2 de la première partie de *Sébastien Roch* quand il s'agit de comparer le souffre-douleur François Pinchard à ce personnage pour rire de lui. O. MIRBEAU, *Sébastien Roch*, *op. cit.*

monstrueux. La représentation physique des juifs coïncide par exemple et, dans « Zola poursuivi par des malades de Lourdes »¹³⁹⁰, des éclopés, des bossus, des borgnes, des culs-de-jatte, des scrofuleux et des défigurés poursuivent Zola comme ils défilent dans le roman. Le ton a changé, passant du *pathos* réaliste à l'humour potache, mais l'inspiration du dessin des corps reste la même.

De cet accord entre le texte et l'image, on peut alors dire que certaines caricatures, au su ou à l'insu de leur auteur, ont une perception juste du monstrueux zolien : elles ont vu quel était son usage dans les romans de Zola et ses thèmes de prédilection. Elles en ont bien perçu la dimension médicale : en témoigne un dessin de Robida, « *La Joie de vivre* ou le bonheur de se pendre », où l'on retrouve l'énumération des maladies du roman, des enfants scrofuleux de Bonneville jusqu'aux membres monstrueux – pieds et jambes – de Monsieur et Madame Chanteau¹³⁹¹. Elles en ont bien perçu les interrogations sociales : en témoignent toutes celles à propos de *L'Assommoir*. Elles en ont bien perçu la mythologie inhérente à l'œuvre avec l'irruption, dans le dessin lui-même, des grands monstres-machines. Elles en ont bien perçu enfin la dimension stylistique comme en témoigne la vignette de Robida « Réforme du langage » qui, pour aborder la langue naturaliste, représente deux personnages devant l'Académie française avec cette légende : « très distingué, le français moderne ! Grâce au naturalisme et au pornographisme, il n'y a plus de mots voyous ; tout peut se dire, maintenant, pourvu que ce soit sale. Les termes dégoûtantistes vont entrer dans la langue des salons... À l'œuvre, académiciens, vite un nouveau dictionnaire ! »¹³⁹²

Certaines ont aussi montré une perception juste de l'écriture de l'auteur et de ses spécificités hors normes, notamment de sa fécondité plumitive. C'est le cas d'une illustration allemande, « *Fécondité* ou Zola sur son lit de douleur » où l'on voit le grand écrivain accoucher dans la souffrance d'un nouveau-né portant sur ses langes le nom de son dernier roman soulevé par son éditeur au milieu d'une foule d'autres enfants portant tous le titre des romans antérieurs¹³⁹³. La visée est ici très claire : il s'agit de désigner tout à la fois l'enfantement douloureux du personnel romanesque zolien, la surabondance de titres de l'auteur proprement monstrueuse et qu'on a vu ailleurs figurée au moyen de piles

¹³⁹⁰ Jean VEBER, « Zola poursuivi par des malades de Lourdes », *Le Journal*, 2 janvier 1895 ; cité par J. GRAND-CARTERET, *Zola en images, op. cit.*, p. 97.

¹³⁹¹ A. ROBIDA, « *La Joie de vivre* ou le bonheur de se pendre », *La Caricature*, 15 mars 1884 ; cité par J. GRAND-CARTERET, *Zola en images, op. cit.*, p. 136-137.

¹³⁹² A. ROBIDA, « Réforme du langage », *La Caricature*, 6 mai 1882, p. 149 ; cité par J. GRAND-CARTERET, *Zola en images, op. cit.*, p. 107.

¹³⁹³ « *Fécondité* ou Zola sur son lit de douleur », *Jugend*, 5 décembre 1899 ; cité par J. GRAND-CARTERET, *Zola en images, op. cit.*, p. 235.

vertigineuses de livres, en même temps que la nausée du réalisme au travers de ce qui s'avère être une tranche de vie banale et dérangeante.

Ainsi, la métamorphose de Zola en monstre apparaît comme le résultat d'une lecture légitime et sans doute pas aussi mauvaise qu'elle ne semble *a priori*. Dans maintes caricatures, l'écrivain concentre en lui toutes les figures qu'on a déjà analysées chez son propre personnel, celles du déviant sexuel, de l'étranger, du révolutionnaire, du juif, du tyran littéraire, etc. Assimiler Zola à ses personnages les plus abjects, ou jugés comme tels, montre à quel point l'interrogation du monstrueux est centrale dans son œuvre et la méthode pour le faire aussi. Le représenter sous les traits stéréotypés du juif dans « M. Zola adorant les juifs » renvoie certes aux positions de l'écrivain contre l'antisémitisme, mais aussi à l'étude du personnage juif dans *L'Argent*¹³⁹⁴. Dès l'instant où Zola travaille, expérimente, en simulation mais avec une exactitude scrupuleuse, les affects monstrueux de ses personnages, il les incorpore, au moins fictivement, à son vécu ; la caricature peut dès lors les lui attribuer facilement. On en trouve qui détournent le principe même du roman expérimental et de l'enquête sur le terrain et qui figurent Zola présidant aux monstruosité qu'il décrit dans ses textes pour en avoir l'expérience. Dans « La Grande Parade avec coups de tamtam, cris d'animaux et musique variée » de Robida, l'œuvre de Zola est un spectacle de foire, un lieu d'exhibition parce qu'elle un théâtre « expérimental et dégoûtantiste » dont il est le directeur ; dans « Émile Zola assiste au déraillement d'un train » de Pif, on le découvre debout, face à la tragédie, sans bouger, reprenant par là le rôle de Flore justement qualifiée de monstre dans le roman¹³⁹⁵. Le dessin est certes excessif, comme tous ceux déjà étudiés, mais il repose sur une vision correcte du travail de l'écrivain.

Selon Pierre Baudson, le caricaturiste qui a eu la lecture la plus fine de l'œuvre de Zola est justement Albert Robida¹³⁹⁶. Il est en effet notoire qu'il a eu, plus que d'autres, une lecture approfondie autant que juste des ouvrages du maître de Médan. D'abord, « ce qui frappe, écrit Philippe Hamon, c'est que la caricature de Zola par Robida n'est jamais outrancière, ni injurieuse, ni *ad hominem*, n'utilise ni la référence à l'excrément, au pot de chambre, à la vidange, au cochon si utilisées *ad nauseam*, par les autres caricaturistes. [...] Toutes [les caricatures] démontrent la même absence d'agressivité et de vulgarité dans la critique, mais

¹³⁹⁴ [Auteur non déterminé], « M. Zola adorant les juifs », *Le Rire*, 20 juin 1896.

¹³⁹⁵ Henri MAIGROT, dit PIF, « Émile Zola assiste au déraillement d'un train », *Le Charivari*, 7 mars 1889.

¹³⁹⁶ P. BAUDSON, « Zola et la caricature », *art. cit.*, p. 54. Chez Grand-Carteret, Robida compte aussi parmi les caricaturistes les plus pertinents et les plus justes. J. GRAND-CARTERET, *Zola en images, op. cit.*, p. 174-175 et 230.

surtout la grande culture littéraire de Robida »¹³⁹⁷. Puis, en quoi consiste cette fine lecture à propos du monstrueux zolien ? D'une part, en une maîtrise à leur juste mesure des thèmes utilisés par l'auteur et de ses créations ; d'autre part, en une convergence des techniques. Celles de Robida et de Zola coïncident en effet. Philippe Hamon en distingue trois, ayant toutes un rapport avec notre sujet¹³⁹⁸. La coupe transversale de bâtiments chère à Robida rappelle la volonté de Zola de montrer les dessous, les petites monstruosité cachées d'immeubles comme celui de *Pot-Bouille* ; les techniques du défilé et du panorama renvoient, elles, à la dimension encyclopédique de l'œuvre qui a pu paraître indigeste de prolifération en son temps. À la manière des cohortes dont on ne voit pas le bout chez Robida, la fin des descriptions chez Zola se fait attendre, du moins est-ce là le reproche qu'on a pu lui faire à propos de certains de ces romans.

La maîtrise des sujets monstrueux de Zola, parvenant à s'affranchir de toute vulgarité, passe par une attention portée aux détails. On voit par exemple, dans sa caricature du *Bonheur des dames*, apparaître le caissier Lhomme, presque imperceptible au milieu du fouillis minutieux du dessin, qui enferme dans un coffre-fort gigantesque les sacs innombrables de la recette portés par des employés en file indienne. Force est de constater que Robida a non seulement retenu ce personnage pourtant secondaire, mais qu'il a aussi souhaité exposer le prodige de sa dextérité à manipuler l'argent ainsi que nous l'avons montré précédemment. Mais surtout, Robida est l'un des rares à avoir compris la tératologie mythique, savoir l'importance des monstres machines qui figurent parmi les éléments premiers de la puissance créatrice de Zola. On les retrouve dans certaines de ses illustrations parues dans *La Caricature* dont il était le rédacteur en chef. Si le journal est né bien après *Le Ventre de Paris* et *L'Assommoir* pour figurer les halles et l'alambic, le numéro du 13 mai 1882 réserve un sort à l'escalier de *Pot-Bouille*, celui du 31 mars 1883 un autre au grand magasin du *Bonheur des dames*, celui du 16 mai 1885 au Voreux de *Germinal*¹³⁹⁹. Dans « *Pot-Bouille*, tous détraqués, mais tous vertueux », toutes les turpitudes du roman sont concentrées et liées autour de l'immense escalier de l'immeuble projetant les ombres inquiétantes des personnages même si, il faut le reconnaître, la légende en-dessous ne va pas particulièrement en ce sens sauf à

¹³⁹⁷ P. HAMON, « Robida et Zola », *Le Téléphonoscope*, op. cit., p. 6. L'auteur y rappelle aussi que Robida, preuve de sa distinction, s'est consacré uniquement au dessin littéraire et qu'il n'a pas attaqué Zola au moment de l'Affaire Dreyfus.

¹³⁹⁸ *Ibid.*, p. 7.

¹³⁹⁹ A. ROBIDA, « Au Bonheur des dames, coupe du roman de M. Émile Zola », *La Caricature*, 13 mai 1882 ; « Quelques croquis charbonnés sur *Germinal*, de Zola », *ibid.*, 16 mai 1885.

préciser que « l'escalier a des habitudes »¹⁴⁰⁰. Dans « *Au Bonheur des dames*, coupe du roman de M. Émile Zola », Octave Mouret trône en chauffeur d'une machine infernale qui engloutit tout, clientèles et rivaux¹⁴⁰¹ ; le dessin est sous-titré « le monstre !!! Enfin, les maris sont vengés. M. Émile Zola l'a magnifiquement décrit et flétri, le gigantesque haut-fourneau de la société féminine, la grande usine à chiffons, la formidable fabrique de névroses parisiennes »¹⁴⁰². Dans « Quelques croquis charbonnés de *Germinal*, de Zola », l'auteur, sur un cheval ailé, s'apprête à combattre le Voreux dont les yeux et la gueule luisantes ainsi que la position tassée figurent parfaitement le monstre machine du roman (E). La référence au monstre transparaît partout dans les légendes, tant il est central ; le Voreux est ainsi décrit :

« ramassé, accroupi dans sa force et sa puissance, le monstre tient l'immense plaine triste sous sa patte et la remplit de son souffle de flamme, du bâillement de son éternelle fringale. Ses yeux féroces guettent les *corons*, enfermant ses provisions de chair humaine ; deux fois par 24 heures, il avale toute une population qu'il triture, mange et remange. Tel le Voreux apparaît, la mine dévorante, le minotaure, l'hydre moderne » ;

tandis que sous le personnage d'Étienne, il est dit qu'il attaque le monstre par la grève. On le voit, la veine de Robida était particulièrement fidèle à l'inspiration de Zola.

C) Un écrivain monstrueux : critiques littéraires et avis médicaux sur le cas Zola.

On clôturera ce chapitre par l'examen des critiques littéraires et des enquêtes médicales sur le cas Émile Zola. Ces documents sont indissociables des parodies et caricatures qui fonctionnent ensemble, se tiennent, s'alimentent mutuellement. Pourtant, on l'a dit, ils ont une caution de sérieux que les autres n'avaient pas toujours. Que la critique littéraire appuie bien souvent son jugement sur le modèle du symptôme médical renforce cette posture grave et

¹⁴⁰⁰ Pour l'écriture de son roman, il n'est d'ailleurs pas impossible que Zola se soit souvenu du thème de l'immeuble ouvert en coupe anatomique fréquemment utilisé par les dessinateurs de l'époque pour les lithographies paraissant dans *Le Magasin pittoresque* ou *L'Illustration*, relève André FERMIGIER dans sa préface de *Pot-Bouille*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1982, p. 7. Le cas serait alors intéressant d'une inspiration réciproque entre art iconographique et littéraire dans l'élaboration des grands monstres allégoriques.

¹⁴⁰¹ Comme souvent le dessin est renforcé par la taille de la double page centrale. Mouret trône seul au-dessus de la machine, car il est le seul qui la dompte. En même temps, il sonne d'une trompette qui rappelle celle de l'apocalypse – instrument qui illustre bien le statut ambigu du personnage comme nous l'avons indiqué plus haut. Une fois encore, Robida l'a perçu avec beaucoup de finesse. Sandrine DORÉ, « *Au Bonheur des Dames* vu en coupe, la critique en image d'un roman de Zola par Robida », *Le Téléphonoscope*, *op. cit.*, p. 33-38. Notons que, p. 36, elle rapproche le traitement du monstre par Robida de son intérêt pour l'architecture du Moyen Âge.

¹⁴⁰² *Id.* L'auteur écrit que les jeux illustratifs sur les magasins monstres-les monstres magasins sont récurrents dans la caricature de l'époque depuis Daumier.

lourde de conséquences ; elle adopte un schéma de lecture scientifique des individus et contribue à assimiler l'écrivain aux figures déviantes entrevues au début de notre étude. Hâtons-nous de dire en passant que, de même qu'il avait usé de la parodie et que son écriture rappelait parfois les techniques de la caricature, Zola utilisa aussi la pathologisation de ses adversaires. La diatribe de jeunesse contre Barbey intitulée « Le Catholique hystérique » se caractérise par une violence rhétorique fondé sur un pseudo diagnostic marqué par les mots « maladie », « névrose aiguë », « hystérie », « fièvre nerveuse », etc.¹⁴⁰³ De tels procédés étaient dans l'air du temps ; Zola ne fit donc que concentrer sur lui une technique répandue à l'époque et qu'il a lui-même pratiquée.

Ce n'est pas la constitution physiologique de l'homme Zola qui fera de lui un monstre, mais ses déviances psychologiques qui feront de lui un écrivain et plus généralement un individu monstrueux. Si les deux sous-parties précédentes consacrées à la parodie et la caricature tissaient un lien constant entre l'œuvre et l'homme, il en ira de même dans les lignes qui vont suivre quoique certains documents, comme l'enquête du docteur Toulouse, prétendent s'appuyer uniquement sur l'individu¹⁴⁰⁴. Le chef de file du naturalisme est disséqué, comme dans une autopsie, et ses détracteurs reprennent sur son compte son exacte méthode expérimentale¹⁴⁰⁵. On distinguera trois griefs majeurs à lui reprocher : d'être un révolutionnaire, puis un conquérant froid, en réalité un névropathe, qui ressortissent autant à la vie privée que publique, à la production littéraire qu'à l'action sociale, qui relèvent d'un jugement tant moral que scientifique et qui, dans tous les cas contribuent à forger l'image d'un individu monstrueux.

1) Du rebelle insolent au révolutionnaire dangereux.

On l'a longuement analysé parmi les figures politiques du personnel zolien : tout révolutionnaire, par les bouleversements qu'il introduit, porte en lui des ferments monstrueux – qu'on les juge révélateurs de modernité ou de décadence. C'est vrai en politique, c'est vrai dans la vie sociale en général où il bouscule les manières de penser et de se conduire, c'est tout aussi vrai en art où il renverse les codes, les genres, les frontières et les techniques. Le constat est particulièrement flagrant en cette deuxième moitié du XIX^e siècle et pour comprendre comment des changements artistiques brutaux qu'il tente d'imposer le

¹⁴⁰³ É. ZOLA, « Le Catholique hystérique », *Mes Haines*, O. C., I, p. 742-749.

¹⁴⁰⁴ É. TOULOUSE, *Enquête médico-psychologique*, op. cit., p. 107. É. ZOLA, « L'enquête du docteur Toulouse », O. C., XVII, p. 465.

¹⁴⁰⁵ Sur cette question, S. MÉNARD, *Émile Zola et les aveux du corps*, op. cit., p. 391 et sq.

révolutionnaire devient monstrueux, point n'est besoin de rappeler le contexte esthétique où les avant-gardes, parfois aussi éphémères qu'intraitables, furent nombreuses. Point n'est besoin non plus de rappeler les doutes de la société française tiraillée entre ses idées conservatrices et bourgeoises et ses besoins de licence et ses aspirations à plus de liberté : le Salon des refusés, la Commune de Paris, la parution de *L'Assommoir*, plus tard l'Affaire Dreyfus comptent comme autant d'événements politiques, sociaux et artistiques variés pour le prouver. Le révolutionnaire est celui qui apporte des idées neuves, mais ce faisant il est aussi celui qui détruit ce qui s'est fait avant ; un titre comme *Mes Haines* montre que Zola, dont l'*éthos* joue ici à plein, avait bien cette vision d'un changement brutal et peu accommodant.

Pour mieux le comprendre, il s'agit de faire un détour en peinture et d'analyser l'image qu'on eut alors des peintres les plus modernes et le rôle que joua le futur auteur des *Rougon-Macquart* dans leur défense. Dès ses premières critiques en ce domaine, Zola fut assimilé à un révolté. Dans ses *Salons* et autres écrits sur l'art, il défendit avec virulence la nouvelle école impressionniste contre l'académisme, qui portait la révolution de la lumière, de la couleur, et il devint, aux yeux de beaucoup, un indomptable intransigeant : la première caricature que l'on connaît de lui est ainsi celle d'un salon où, si l'on ne voit pas Zola, un personnage craint de le rencontrer tant il est sévère et farouche dans ses considérations esthétiques¹⁴⁰⁶. La révolution picturale en cours tendait à faire des peintres des sujets de scandale et Zola partageait volontiers ce statut en s'affichant à leurs côtés. Il semble même s'en être fait gloire, car c'est le propre de l'artiste – être éminemment à part – d'être pointé du doigt en raison de son talent encore inconnu ; il adopte alors la noblesse du monstre quand il se dresse seul face à la foule dont on a vu que, dans sa médiocrité et sa bêtise, elle est aux yeux de l'écrivain plus monstrueuse que n'importe quel monstre décrété en public. Ce qu'il écrit de Manet, qu'il a soutenu ardemment, le prouve bien et demeure valable à son égard personnel :

« je pensais pendant des heures entières à ce destin des artistes individuels qui les fait vivre à part, dans la solitude de leur talent. Autour de moi, sur les murs de l'atelier, étaient pendues ces toiles puissantes et caractéristiques que le public n'a pas voulu comprendre. Il suffit d'être différent des autres, de penser à part, pour devenir un monstre. On vous accuse d'ignorer votre art, de vous moquer du sens commun, parce que justement la science de votre œil, les poussées de votre tempérament vous mènent à des résultats particuliers. Dès qu'on ne suit pas le large courant de la médiocrité, les sots vous lapident, en vous traitant de fou ou d'orgueilleux »¹⁴⁰⁷.

¹⁴⁰⁶ J. GRAND-CARTERET, *Zola en images, op. cit.*, p. 98-99.

¹⁴⁰⁷ É. ZOLA, « Édouard Manet », *Mon Salon, O. C.*, III, p. 647.

L'accusation de folie est déjà présente, nous y reviendrons. En attendant, le révolutionnaire fait peur parce qu'il introduit une originalité à laquelle on s'habitue de mauvaise grâce. Son travail cause un choc, une incompréhension, un dégoût. Mais c'est là signe de réussite, du moment que l'art moderne est un art voué à déranger. Rappelons que, dans *L'Œuvre*, Christine est d'abord horrifiée par les toiles novatrices et géniales de Claude :

« longtemps, d'ailleurs, ce milieu d'art brutal, cet atelier empli de tableaux violents, était demeuré pour elle un malaise. Elle ne pouvait s'habituer aux nudités vraies des académies, à la réalité crue des études faites en Provence, blessée, répugnée. Surtout, elle n'y comprenait rien, grandie dans la tendresse et l'admiration d'un autre art, ces fines aquarelles de sa mère, ces éventails d'une délicatesse de rêve, où des couples lilas flottaient au milieu de jardins bleuâtres. Souvent encore, elle-même s'amusait à de petits paysages d'écolière, deux ou trois motifs toujours répétés, un lac avec une ruine, un moulin battant l'eau d'une rivière, un chalet et des sapins blancs de neige. Et elle s'étonnait : était-ce possible qu'un garçon intelligent peignît d'une façon si déraisonnable, si laide, si fausse ? Car elle ne trouvait pas seulement ces réalités d'une hideur de monstres, elle les jugeait aussi en dehors de toute vérité permise. Enfin, il fallait être fou » (*Œ*, p. 86).

La monstruosité de la toile réside ici dans l'innovation car elle rompt avec les sujets monotones des éternels ruines, lacs et chalets, et elle le fait avec brutalité, sans concession aucune. Le statut de révolutionnaire, quand il est pris en son sens péjoratif, sous-entend les accusations de laideur, de fausseté, de folie. Toute la force de la modernité, toute la force d'un Zola va être de retourner cette accusation et de voir au contraire dans cette révolution de l'art une œuvre de vérité, de force et de liberté.

Zola sait aussi que le public finit par s'accoutumer à ce qu'il réproche au premier abord, et cela aide sans doute à assumer l'accusation de fauteur de monstruosité. Dans une autre étude consacrée à Manet, il précise que cette solitude de l'artiste et ce malaise suscité par ses toiles ne sont souvent qu'éphémères et annoncent la gloire à venir et la reconnaissance du public dont les marques de dégoût sont elles-mêmes temporaires.

« On ne corrigera jamais le public de ses épouvantes. Dans huit jours, Édouard Manet sera peut-être oublié des rieurs qui auront trouvé un autre jouet. Qu'il se révèle un nouveau tempérament énergique, et vous entendrez les huées et les sifflets. Le dernier venu est toujours le monstre, la brebis galeuse du troupeau. L'histoire artistique de ces derniers temps est là pour prouver la vérité de ce fait, et la simple logique suffit pour faire prévoir qu'il se reproduira fatalement, tant que la

foule ne voudra pas se mettre au seul point de vue qui permet de juger sainement une œuvre d'art. »¹⁴⁰⁸

Zola donne ici une lecture raisonnée de ces effets de mode qui tendent à présenter l'artiste de tempérament, l'artiste révolutionnaire comme un monstre et sous-entend qu'ils sont presque nécessaires en termes de renommée et d'image à sa carrière. Le monstre fait parler de lui, attire l'attention ; il est le premier stade d'une publicité essentielle.

C'est que ce qui a été dit sur les peintres modernes est applicable au naturalisme, et Zola en avait parfaitement conscience, lui qui se positionna dès ses jeunes années comme l'ennemi de toute forme d'académisme. Il adopta à ce propos une posture ambivalente qui lui fit tantôt revendiquer l'accusation d'être révolutionnaire, tantôt s'en indigner au gré des contextes et de ses stratégies de carrière. Cela revenait à maîtriser sa réputation de scandale. À la lecture de ses romans tels que *Le Ventre de Paris*, *Au Bonheur des dames* ou *L'Œuvre*, on voit clairement que la révolution artistique, ou assimilée comme telle, est revendiquée, y compris sa violence : « ceci tuera cela » dit le premier roman à propos des architectures modernes et anciennes ; la violence des toiles de Lantier et la virulence de son groupe à propos des monstres fades de l'art académique est notoire ; Mouret, enfin, le patron qui brutalise ses clientes et dont le grand magasin s'apparente si bien au roman naturaliste, apparaît comme un monstre révolutionnaire génial dans ses techniques de vente et ses audaces. Comme tout autre révolutionnaire, cet « homme à idées, [ce] brouillon dangereux qui bouleversera le quartier » a, aux yeux des commères et de ses détracteurs menacés, le sang de Madame Hédouin sur les mains, à ceci près que Zola précise qu'il s'agit d'un simple accident (*BD*, p. 298). Il n'empêche, le doute subsiste...

Il en va pareillement de Zola. Rapidement, une lecture politique se confondit à la critique littéraire. Avec *L'Assommoir*, et même avant, il fut reconnu comme « de la bande de Vallès »¹⁴⁰⁹ et chef de la Commune littéraire. Il faut bien voir ce que signifient ces accusations : c'est la fièvre, la folie furieuse, le meurtre. Violent, dépourvu de noblesse, le révolutionnaire se fait insurgé, émeutier, criminel à travers son œuvre. Il renverse les valeurs, injurie le bon goût, assassine la langue française. De fait, au-delà de l'image, une critique comme celle du *Ventre de Paris* par Barbey d'Aurevilly montre que l'on a vite fait de mêler

¹⁴⁰⁸ É. ZOLA, *Une nouvelle manière en peinture : M. Édouard Manet, O. C.*, II, p. 678.

¹⁴⁰⁹ D. CHARLES, « *La Fortune des Rougon*, roman de la Commune », *art. cit.*, p. 99. Vallès, malade de « l'exaltation de l'amour-propre et de l'hypertrophie de la vanité littéraire », sera en retour enrôlé dans « la bande de Zola » par Ferdinand BRUNETIÈRE, « La Confession d'un réfractaire », *La Revue des deux mondes*, n°68, 1885, p. 212-213. Vallès affirma sa solidarité avec l'auteur des *Rougon-Macquart* en le qualifiant de « rouge en littérature », de « communard de la plume ». Cet enthousiasme se délita néanmoins rapidement.

les reproches d'insoumission artistique à ceux de révolte politique. Sous la plume du Connétable des lettres, la pensée moderne, débridée par les libertés révolutionnaires, fait tomber la littérature dans la trivialité la plus basse dont on a vu qu'elle était pire que n'importe quelle monstruosité à ses yeux. Elle passe par une abjection morale, le matérialisme, et une autre politique, la démocratie, qui, conjointes, gangrènent toutes deux le roman sous la bénédiction des maîtres modernes.

« Nous devenons des charcutiers ! Cela s'appelle le réalisme, cette idée, et cela sort des deux choses monstrueuses qui s'accroupissent, pour l'étouffer, sur la vieille société française : le Matérialisme et la Démocratie. [...] Il y a entre la *Notre-Dame de Paris* et le *Ventre de Paris* assez d'espace pour qu'on y ait vu passer bien des choses, doctrines et œuvres, abaissantes, abaissées, se matérialisant, se démocratisant toujours davantage. On y a vu passer les *Iambes* sur la *Sainte canaille* de Barbier, la *Charogne* de Baudelaire, les *Réfractaires* et la *Rue* de Vallès, Littré et ses singes, volés à Darwin. Courbet en peinture, Courbet-le-Déboulonneur, Manet, l'*Homme au bon bock* de cette année, tous plus ou moins déboulonneurs de colonnes, ces gens-là. »¹⁴¹⁰

S'ensuit une série d'images où Zola tranche au couteau – d'un couteau de cuisine, il s'entend – le peu de reste de son âme, où il voit rouge – couleur du sang du charcutier comme des bouchers révolutionnaires – et se fait traité de rapin enragé digne du communex Courbet. À travers *Le Ventre de Paris*, Barbey fustige les « Sans-Culottes du Réalisme, en révolution contre tout ce qui n'est pas vulgaire et bas comme eux » et sous-entend qu'il aurait été moins choquant de trouver dans le troisième volume des *Rougon-Macquart* un roman franchement politique, plutôt qu'une application esthétique aussi vulgaire des idées révolutionnaires.

Qu'en est-il réellement de cette lecture où se mêlent arguments politiques et littéraires ? Certes, si elle est excessive, surtout au moment de l'Affaire Dreyfus, force est de reconnaître que Zola a dès ses premiers écrits émis des arguments en ce sens. Zola a des idées politiques bien arrêtées qui, si elles ne transparaissent pas totalement dans ses romans, s'étalent dans ses contributions journalistiques : son anticléricalisme, comme dans l'une de ses chroniques où il ferraille contre le père Dufour, lui valut la réprimande d'Ulbach, directeur de *La Cloche*, qui jugea son article « tout simplement obscène et dangereux » ; au *Corsaire*, il mit en cause l'injustice sociale de la nouvelle République, ce qui lui coûta une avalanche d'insultes de la part des journaux conservateurs et au périodique une interdiction en règle pour avoir excité à la haine et au mépris des citoyens les uns contre les autres. Zola, qui ne cacha jamais son

¹⁴¹⁰ J. BARBEY D'AUREVILLY, « *Le Ventre de Paris*, par M. Émile Zola », *Le Constitutionnel*, 14 juillet 1873, p. 3-4.

hostilité à la Commune de Paris¹⁴¹¹, refusa pourtant de s'enorgueillir de ces accusations et les réfuta vivement, avant d'écrire ses romans ouvriers, en les renvoyant à une « légende stupéfiante dont on amuse la foule ». « Si l'on savait combien le buveur de sang, le romancier féroce, est un digne bourgeois, un homme d'étude et d'art, vivant sagement dans son coin, et dont l'unique ambition est de laisser une œuvre aussi large et aussi vivante qu'il pourra ! »¹⁴¹² Causer le scandale était utile pour susciter la curiosité, l'indignation, faire parler de soi, surtout en début de carrière pour se faire un nom, mais encore fallait-il rassurer en même temps pour établir durablement sa personne dans les lettres. La réputation de révolutionnaire ne le quitta toutefois pas, relayée par les soulèvements de *Germinal*, les critiques militaires de *La Débâcle*, la compassion pour les luttes anarchistes dans *Paris*, et lui fut accolée jusqu'à la fin de sa vie. Lors de l'Affaire Dreyfus, ses prises de position le firent être décrété ennemi de la France et de l'Église ; il fut amalgamé comme tel dans un agglomérat où se mêlaient francs-maçons, juifs, syndicalistes, anarchistes et autres. Nul besoin de rappeler que Zola n'était pas révolutionnaire si ce n'est par sa pensée empreinte de tolérance et de justice, mais il continuait de troubler les consciences ; plutôt que de se l'avouer, il était plus simple de le déclarer un monstre.

2) *L'ogre naturaliste : le conquérant implacable.*

Un second reproche s'appuya sur les luttes révolutionnaires de l'auteur et sa réputation d'opportuniste. Issu d'un milieu modeste, sans diplôme ni soutien littéraire de taille, l'homme allait pourtant occuper la première place de la République des lettres et clamer en tous sens la nécessité de sa méthode : le naturalisme. Après la révolution, sa posture apparaissait comme celle de la gestion du pouvoir et de son expansion. Aussi est-ce l'image du conquérant impitoyable, puis du despote littéraire qui se forgea, au moyen d'un portrait, celui d'un Zola dogmatique dont les intransigeances révolutionnaires avaient demeuré – auxquelles s'opposent, précisons-le tout de suite, les témoignages de ses proches inclinant en sens inverse¹⁴¹³ –, et d'une stratégie, celle de l'absorption naturaliste.

À rebours de ce que dirent ses amis, Zola fut montré comme un dogmatique du naturalisme après avoir été un enragé. Rappelons-nous les caricatures qui le représentaient

¹⁴¹¹ C'est précisément au moment où les mesures de la Commune devinrent révolutionnaires que Zola cessa de les soutenir. R. RIPOLL, « Zola et les communards », *art. cit.*, p. 18.

¹⁴¹² É. ZOLA, « Préface de *L'Assommoir* », *O. C.*, VIII, p. 21.

¹⁴¹³ P. ALEXIS, *Émile Zola. Notes d'un ami*, *op. cit.*, p. 212 où est rappelé quand même l'esprit de domination intellectuelle de Zola.

follement orgueilleux. Sa persévérance devient de l'entêtement, les débats qu'il soulève une incompréhension mutuelle. Il fait se détourner les auteurs de lui : parmi ses amis et disciples Huysmans prend d'autres voies et, sous couvert de discussion amicale, la préface d'*À Rebours* montre le profond désaccord qui divise maintenant les deux hommes ; le « Manifeste des cinq » clame l'égoïsme du maître ayant, tel un général révolutionnaire, sacrifié les batailles littéraires communes pour vaquer à sa seule gloire et trahi le naturalisme en se vautrant dans l'ordure ; parmi ses ennemis les plus farouches, Léon Bloy s'insurge à l'idée que Zola est devenu, à la fin de sa vie, un « pontife » des lettres et prétend que le rôle joué par le grand écrivain durant l'Affaire Dreyfus n'a fait que le conforter dans son orgueil pour en faire une idole à laquelle chacun se réfère désormais, mais une « idole fécale », polluant les vocables de vérité et de justice de sa « main merdeuse », « un messie de la tinette et du torche-cul »¹⁴¹⁴.

Ce même « Manifeste des cinq » justement vilipende la boulimie de vente de l'auteur et Léon Bloy le compare à ces conquistadors persuadés que la terre qu'ils ont découverte leur appartient entièrement¹⁴¹⁵. Outre l'avidité facile que cela sous-entend, surtout aux yeux d'auteurs catholiques¹⁴¹⁶, on peut voir dans cette fringale de succès une stratégie d'absorption. Plus précisément, toutes ces postures prennent place dans une évolution, inquiétante autant que mensongère aux yeux de ses détracteurs, du naturalisme. De fait, pour Brunetière par exemple, Zola fait preuve d'égoïsme en affirmant que son courant est l'aboutissement de siècles de littérature : « il croit ou il parle comme s'il croyait être le terme d'une *évolution* dont il n'est avec toute son école que ce qu'on appelle un *moment*, et peut-être un moment insignifiant »¹⁴¹⁷. Puis, dans le même état d'esprit, Zola, ayant justifié le bien-fondé de sa méthode, essaye de tout englober dans le naturalisme, de la poésie jusqu'à la politique¹⁴¹⁸. Sophie Guermès parle à ce titre d'un « terrorisme » de Zola qui rejette tout ce qui ne s'accorde pas avec sa méthode. Dans une logique qui rappelle celle de la sélection darwinienne, les Muses, la République seront naturalistes ou ne seront pas. Exclusion,

¹⁴¹⁴ L. BLOY, *Je m'accuse...*, p. 6-7 et 21. Le reproche revient à maintes reprises. Un peu plus loin, p. 32, il lui reproche par exemple de penser représenter à lui seul les lettres françaises ; p. 73, il pointe son rôle public monstrueux d'outrecuidance, etc.

¹⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 28.

¹⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 83. Zola y est mis sur le même plan que les accapareurs milliardaires du monde entier, « ces monstres gavés d'or [qui] mériteraient plutôt de l'être d'étrons et de crever dans les plus sales supplices ». Ailleurs, au contraire, p. 75, dans un contexte religieux, Zola représente, par l'alliance des juifs et des protestants qu'il symbolise, une monstruosité inouïe.

¹⁴¹⁷ F. BRUNETIÈRE, *Le Roman naturaliste*, *op. cit.*, p. 267. C'est l'auteur qui souligne les mots en italique.

¹⁴¹⁸ S. GUERMÈS, *La religion de Zola*, *op. cit.*, p. 110-113. Le naturalisme prétend même absorber la politique en devenant la seule méthode possible du bon exercice du pouvoir, indépendant de tout fanatisme, s'appuyant sur la science et la juste mesure. É. ZOLA, « La Politique expérimentale », *Une campagne*, *O. C.*, XI, p. 800-805 où il analyse la politique à l'aune de l'hérédité d'une nation et des théories darwiniennes et applique son principe à la figure de Gambetta.

absorption, les stratégies de Zola deviennent monstrueuses. Le naturalisme apparaît comme un monstre qui happe tout.

« Le mécanisme de la sélection par la force, si souvent illustré par Zola dans ses romans [...], s'applique donc parfaitement à la marche du naturalisme tel qu'il la rêve : un mouvement sans cesse engraisé de ce qu'il a absorbé. L'appétit n'a pas de limites : plus Zola écrit, plus il mange ; plus il grossit, plus il tente de donner du poids à ce que pourtant il se défend d'incarner. Par la voracité que le romancier-théoricien lui communique, le naturalisme peut être allégoriquement figuré par un ventre ; par son activité incessante de rouleau compresseur, il devient une machine ; par les recrues sur lesquelles il compte, il tend à devenir une église d'un nouveau genre. »¹⁴¹⁹

Il est frappant de voir que Zola rejoint, par ses ambitions littéraires, les entités monstrueuses qu'il a lui-même dénoncées : le ventre qui dévore, l'église qui fourvoie, la machine qui écrase les faibles. Le retournement est total et ne laisse pas de surprendre mais contient sa part de justesse.

3) Zola le névropathe.

Dans deux des citations précédentes, on a remarqué que l'accusation de menées révolutionnaires induisait celle de folie, la folie, qui s'exprime en art de bien des façons, n'étant souvent que la cause cachée qui fait éclater le bruit de la révolte. Rébellion et déraison sont liées, l'une n'étant que l'application concrète de l'autre. C'est ce reproche d'aliénation mentale qui achève de rendre Zola franchement monstrueux aux yeux de ses contempteurs. Ce soupçon de névropathie dérive d'une lecture morale, mais surtout médicale du sujet. Avec elle, Zola apparaît comme malade, plus grave encore comme dégénéré.

Au XIX^e siècle, la critique littéraire est analysée sous un angle médical et interprète l'œuvre au regard de l'analyse psychologique de l'auteur. Les contemporains ont alors tendance à considérer leur époque comme victime d'un déséquilibre nerveux, surtout en art et en littérature¹⁴²⁰. Le réalisme et ses préoccupations biologiques et psychologiques ne font qu'accentuer cette lecture. La pensée de Zola elle-même s'accorde avec cette vision, dans sa présentation du naturalisme comme dans l'élaboration de ses romans. Déjà le contexte d'écriture est celui d'une névrose généralisée. Dans son étude sur *Germinie Lacerteux*, il écrit : « cette littérature est un des produits de notre société qu'un éréthisme nerveux secoue

¹⁴¹⁹ *Id.*

¹⁴²⁰ H. SUWALA, *Naissance d'une doctrine, op. cit.*, p. 149.

sans cesse. Nous sommes malades de progrès, d'industrie, de science ; nous vivons dans la fièvre, et nous nous plaisons à fouiller les plaies, à descendre toujours plus bas, avides de connaître le cadavre du cœur humain »¹⁴²¹. Pas étonnant alors que tous les Rougon-Macquart descendent d'une femme déséquilibrée et évoluent dans une époque elle-même détraquée. La critique a beau jeu de le reprocher à Zola : celui-là en a pleinement conscience. Puis, comme nous l'avons souligné en introduction générale de notre travail, l'écriture naturaliste se conçoit elle-même comme une étude médicale :

« je me plais à considérer une œuvre d'art comme un fait isolé qui se produit, à l'étudier comme un cas curieux qui vient de se manifester dans l'intelligence de l'homme. Un enfant de plus est né à la famille des créations humaines ; cet enfant a pour moi une physionomie propre, des ressemblances et des traits originaux. Le scalpel à la main, je fais l'autopsie du nouveau-né, et je me sens pris d'une grande joie, lorsque je découvre en lui une créature inconnue, un organisme particulier. Celui-là ne vit pas de la vie de tous ; dès ce moment, j'ai pour lui la curiosité du médecin qui est mis en face d'une maladie nouvelle. Alors je ne recule devant aucun dégoût ; enthousiasmé, je me penche sur l'œuvre, saine ou malsaine, et, au-delà de la morale, au-delà des pudeurs et des puretés, j'aperçois tout au fond une grande lueur qui sert à éclairer l'ouvrage entier, la lueur du génie humain en enfantement »¹⁴²².

Cette entreprise est flagrante à la lecture de romans comme *Thérèse Raquin* ou *La Bête humaine*.

« Par la métaphore de l'acte chirurgical, Zola fait de l'entreprise naturaliste une activité morbide, qui consiste à ouvrir les corps. L'écrivain remplace le couteau de l'assassin par un bistouri chirurgical. [...] Le corps troué, labouré, fouillé est un corps d'écriture qui porte les traces d'une investigation tout à fait naturaliste. »¹⁴²³

Il s'agit de disséquer le visible pour déceler ce qui s'y cache. Mieux, s'il est vrai qu'il y a dissection zolienne, voire attirance morbide à fouiller, analyser, décortiquer les plaies humaines, il transparaît aussi une pointe de sadisme à créer des monstres, assembler, retirer ce qu'il faut pour les rendre accomplis. Que l'on se souvienne la parodie « La Croix de M. Zola » où les propres personnages de l'auteur l'accusaient de maltraitance à leur égard et qu'on la mette en regard du manuscrit de *Germinal* où Zola écrit à propos de Jeanlin : « je

¹⁴²¹ É. ZOLA, « *Germinie Lacerteux* par MM. Edmond et Jules de Goncourt », *Mes Haines*, O. C., I, p. 763.

¹⁴²² *Ibid.*, p. 755.

¹⁴²³ S. MÉNARD, « Paradoxes du monstre en régime zolien », *art. cit.*, p. 66.

lui ferai couper une jambe, et rentrer avec un côté de la poitrine défoncé, ce qui le rend presque bossu et arrête net sa croissance »¹⁴²⁴. Une fois encore, la vision parodique ne laissait pas d'être juste.

Dès lors, quand la critique se prend à vouloir ouvrir le crâne du romancier pour y trouver toutes les monstruosité qu'elle soupçonne, Zola fait au final seulement les frais de son propre principe d'écriture¹⁴²⁵. Ce travail d'autopsie permet aussi la critique de l'œuvre qui révèle les signes distinctifs de la personnalité de l'auteur, filant toujours la métaphore de la dissection : le critique avec son scalpel fouille le texte, le style, le rythme narratif, les constructions pour saisir l'intime d'un écrivain. Selon Deschanel, dont Zola s'inspire également¹⁴²⁶, les facteurs environnementaux, somatiques, psychologiques marquent l'œuvre et sont autant d'empreintes laissées par l'auteur. En un mot, l'œuvre est aveu, comme le prolongement corporel de l'artiste. Dans ses critiques, notamment dans ses portraits de Stendhal et Flaubert, Zola confesse quelque chose de lui-même. Il avoue ses penchants, ses malaises, ses impressions. Son « anatomie littéraire » devient un regard sur soi, une analyse de sa propre personnalité.

Dans ce contexte, on comprend que lui et le naturalisme aient été accusés de toutes les tares et le jugement de Claretie dans *La Presse* du 20 janvier 1879 est sans appel : « le naturalisme, c'est la boue et la sanie, le virus, le prurit, la maladie, l'exostose »¹⁴²⁷. L'auteur est malade dès lors qu'il n'écrit pas comme on doit écrire¹⁴²⁸. Un tel avis bien sûr s'explique par les spectacles morbides et orduriers devant lesquelles ne recule pas le roman naturaliste et rejaillit logiquement sur leur chef de file. Zola malade : mais quels sont au juste ses symptômes ?, quelle est la nature exacte de son mal qui le rend monstrueux ?, est-ce la rage comme dans le dessin de Pépin, « M. Pasteur et la rage » ?¹⁴²⁹ Sans surprise, les accusations tournent le plus souvent autour de l'obscénité sexuelle et scatologique. Elles sont bien connues : Zola devenait un hystérique se plaisant à étaler des pornographies¹⁴³⁰ – accusation coïncidant d'ailleurs avec les reproches formulés sur son style – et un coprolalique,

¹⁴²⁴ É. ZOLA, *Dossier préparatoire de Germinal*, BnF, ms. NAF 10307, f°442.

¹⁴²⁵ De la même manière, l'écriture naturaliste se conçoit aussi comme le prolongement de l'inquisition du juge, à ceci près que le juge ferme la porte sur les monstruosité qu'il découvre, tandis que le roman naturaliste les montre et crée le scandale. Cela dit, une fois de plus la critique ne fait que prendre Zola à ses propres principes. S. MÉNARD, « Paradoxes du monstre en régime zolien », *art. cit.*, p. 63-64.

¹⁴²⁶ Dans ses conférences de la rue de la Paix, Deschanel discourait sur l'apport de la physiologie à la critique littéraire. J.-L. CABANÈS, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes*, *op. cit.*, p. 168.

¹⁴²⁷ J. CLARETIE, « Feuilleton de *La Presse* », *art. cit.*, p. 2. Il y parle justement des sensualités sadiques du naturalisme.

¹⁴²⁸ J.-L. CABANÈS, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes*, *op. cit.*, p. 655 et sq.

¹⁴²⁹ Claude GUILLAUMIN, dit PÉPIN, « M. Pasteur et la rage, ses expériences de la semaine », *Le Grelot*, 8 novembre 1885.

¹⁴³⁰ Sur ces accusations, S. MÉNARD, *Émile Zola et les aveux du corps*, *op. cit.*, p. 432.

monomane de l'ordure – ce qui tenait chez lui pratiquement du prodige démiurgique¹⁴³¹. Comme tout monstre rebutant, cela n'empêchait pas la curiosité à son encounter et le succès.

Ce reproche de folie devait conduire logiquement à celui de dégénérescence. Que comprend ce terme par rapport au premier ? Le dégénéré, c'est d'abord celui qui est dénué de genre : c'est l'hermaphrodite, l'androgyné ; puis, c'est celui qui n'entre pas dans les normes établies, qui refuse de s'y soumettre : c'est l'impur, le bestial, le primitif, le bâtard ; enfin, c'est l'individu qui régresse par ses pulsions, ses obsessions et ses antécédents héréditaires. La dégénérescence, incluant une part d'atavisme rétrograde, est donc plus grave qu'une simple folie et son accusation plus péjorative quand elle n'est pas une simple étiquette médicale. Or, Zola, devenu une nouvelle bête humaine à cause des bizarreries et autres monstruosité qui naissaient sous sa plume, la concentra sur sa personne. Déjà la caricature « Mes aïeux » préalablement mentionnée reprenait l'argument héréditaire en faisant de lui le descendant d'un chien mutilé et d'un père assassin, à présent ses ennemis l'accusent d'être la dégénérescence de ses aînés littéraires (*RE*, p. 485) et le renvoient comme un cas de Moreau de Tours, Charcot et les médecins de la Salpêtrière¹⁴³². Quand Léon Bloy, pour ne citer que lui, surnomme l'auteur de *Lourdes*, le « crétin des Pyrénées » ou le « gaga », ne faut-il pas voir, sous cette accusation de gâtisme ou d'idiotie, une allusion au monomane dégénéré de la grande famille littéraire de France ? Zola prend alors quelques traits inquiétants d'un personnage comme Bonnemort...

Cependant, au-delà de la critique facile et infondée, des avis médicaux poussèrent plus en avant leur expertise. Sous couvert de scientificité, celui du médecin Max Nordau est des plus tranchés¹⁴³³ : partant du principe que les descriptions des romans sont un aveu du moi intime de l'auteur, il avance que Zola présente un système nerveux malade, une personnalité dérangée qu'il faut soigner ou, à défaut, éliminer. L'auteur des *Rougon-Macquart* n'est pas le seul concerné par ce constat élargi au monde de l'art en général, mais il constitue aux yeux de Nordau un bon exemple de débilité, de confusion de pensée, de névropathie sexuelle à partir d'indices dissimulés dans son texte. L'œuvre dévoile la nature perverse, folle, déviante, en un mot dégénéscente de l'auteur. D'autres médecins émirent des jugements plus modérés. C'est l'exemple célèbre du docteur Toulouse qui, désirant cerner l'essence de la supériorité intellectuelle, étudia Zola et conclut à un cas bien particulier. Avec l'assentiment de ce

¹⁴³¹ J. CLARETIE, « Feuilleton de *La Presse* », *art. cit.*, p. 1 : « à l'encontre de ce personnage des contes de fées qui changeait en or tout ce qu'il touchait, M. Zola change en boue tout ce qu'il manie. »

¹⁴³² A titre d'exemple, P. BONNETAIN, J.-H. ROSNY, L. DESCAVES et al., « Manifeste des cinq », *art. cit.*, p. 1.

¹⁴³³ Il est étudié en détail par S. MÉNARD, *Émile Zola et les aveux du corps*, *op. cit.*, p. 433-438. Les arguments suivants lui sont empruntés.

dernier, l'organisation de son enquête apparentait certes le sujet à un cobaye monstrueux, mesuré comme un criminel, exhibé dans son intimité comme une bête de foire, fouillé dans ses plaies les plus honteuses comme un cadavre. Mais au-delà de la forme, si son principe et sa méthode furent vivement discutés à l'époque¹⁴³⁴, l'enquête permit en revanche, dans ses résultats, d'affiner de beaucoup le grief de monstruosité imputé à l'auteur. Pour tout dire, Toulouse ne trouve aucune défectuosité notable dans l'examen anthropologique de Zola¹⁴³⁵, refuse de le décréter fou et préfère le rapprocher de la catégorie des dégénérés supérieurs. À la manière d'un Pascal Rougon, avatar du romancier, dont l'innéité, résidant notamment dans sa supériorité scientifique intellectuelle, faisait déjà de lui un être à part.

Si la critique s'est emparée une fois de plus de ce jugement pour s'en gausser¹⁴³⁶, il faut bien voir ce que cela signifiait pour le médecin. L'artiste de génie, certainement névropathe en ce sens qu'il présentait un système nerveux douloureux, aggravé par un terrain héréditaire et psychologique propice¹⁴³⁷ et par un travail intellectuel intense, présentait des caractéristiques mentales qualifiables de monstrueuses, mais au sens noble du terme. Zola n'était ni hystérique ni ne souffrait d'aliénation d'aucun type, Toulouse était formel sur ce point et prétendait faire taire les détracteurs de l'auteur¹⁴³⁸. L'homme de génie semblait bien proche de ses contemporains. Il existait chez lui, à côté de capacités brillantes, des troubles psychiques obsessionnels et impulsifs – idées morbides, angoisses, rituels insensés, troubles obsessionnels compulsifs – plus ou moins fâcheux, par ailleurs communs à beaucoup d'hommes. Son intelligence profonde, postulée dès le départ, coexistait avec des manies et des crises récurrentes, mais il offrait en même temps aux yeux de Toulouse le cas surprenant d'un individu qui maîtrisait parfaitement sa vie psychique, et c'est en cela que Zola semble

¹⁴³⁴ Céard notamment prit ses distances avec cette enquête, la méthode du docteur Toulouse mais également les motivations scientifiques de Zola. Agnès SANDRAS-FRAYSSSE, « La folie de l'Enquête : Zola disséqué », [en ligne], mis en ligne le 15 janvier 2008. URL : www.fabula.org/colloques/document874.php. Consulté le 30 novembre 2014.

¹⁴³⁵ É. TOULOUSE, *Enquête médico-psychologique*, op. cit., p. 142.

¹⁴³⁶ Des résultats de l'enquête, on railla les urines, le système pileux de Zola et surtout ce jugement de « dégénéré supérieur ». É. ZOLA, « L'enquête du docteur Toulouse », *O. C.*, XVII, p. 464. Nous renvoyons ici aux critiques, parodies et caricatures citées dans l'article d'A. SANDRAS-FRAYSSSE.

¹⁴³⁷ Toulouse commence son étude par les antécédents de Zola. Il énonce plusieurs hypothèses pouvant expliquer les déviations de l'écrivain, sans en reprendre toutefois aucune à son compte et allant parfois à leur rencontre : à propos de l'hérédité, celle d'un père instable, d'humeur voyageuse pour ne pas dire vagabonde, celle du croisement des races italienne, dalmate, grecque, française, celle de la grande différence d'âge du père et de la mère ; à propos des antécédents personnels psychologiques, celle d'une inhibition de l'instinct génital propre aux névropathes, celle d'une fièvre typhoïde, c'est-à-dire d'une maladie foudroyante, qui aurait donné sa supériorité intellectuelle à Zola. Ces hypothèses, si elles ne sont pas reprises par le médecin, sont autant d'indices des griefs ailleurs avancés sur la possible dégénérescence de l'auteur. É. TOULOUSE, *Enquête médico-psychologique*, op. cit., p. 108 et sq.

¹⁴³⁸ *Ibid.*, p. 279. On sait que Zola ne crut pas un seul instant à l'influence de cette enquête sur ceux qui le brocardaient depuis tant d'années ; il s'en prend notamment au jugement de Max Nordau. É. ZOLA, « L'enquête du docteur Toulouse », *O. C.*, XVII, p. 462.

s'être distingué. « Je n'ai jamais vu, je l'avoue, un obsédé ni un impulsif aussi pondéré que lui ; et j'ai rarement vu quelqu'un indemne de toute tare psychique manifester sa belle stabilité mentale », écrivit le médecin¹⁴³⁹. Ce n'était plus tant dans ses troubles que Zola était monstrueux, mais dans la manière implacable, éminemment puissante, dont son esprit les canalisait : là était sa supériorité. Ses impulsions, ses obsessions morbides et inquiétantes étaient naturellement bridées et la supériorité intellectuelle demeurait indépendante de toute névrose. Zola gardait quelque chose de monstrueux, de problématique, de scandaleux, mais ce qu'il gardait était de l'ordre du monstre de génie, d'équilibre, d'assurance, capable qu'il était d'étouffer les mouvements les plus dérangeants de sa nature s'ils nuisaient à son travail.

Ainsi le retournement propre à toute étude du monstre et que l'on n'a cessé de mettre en avant au long de notre analyse s'est encore effectué : celui qui pointe du doigt le monstre devient à son tour monstrueux. Cette fois-ci, c'est Zola, personnage éminemment public depuis *L'Assommoir*, qui en fit les frais aux yeux de la critique dans un cadre de réception littéraire pure où s'immiscent néanmoins des relents physiologiques et moraux. Pourtant, à la différence des autres exemples, il ne devint pas monstrueux parce qu'injuste, cruel dans sa manière de montrer aux autres le monstre, mais par son attirance incompréhensible pour ce type de sujet et sa volonté d'en parler coûte que coûte. Le monstre n'était plus l'homme violent envers ses semblables, mais l'homme malsain, détraqué dans l'intimité de son être. Subséquemment, sa dimension monstrueuse était à la hauteur du long passage en revue des monstruosité qu'on trouve sous sa plume. Devint-il plus monstrueux que les personnages qu'il présentait dans ses romans, de ces Émiloïdes crevés comme les qualifia Bloy¹⁴⁴⁰ ? Certes pas, mais il y gagna en fourberie, apparaissant comme l'archétype même de l'auteur qui tire, dans le secret de son cabinet de travail, les ficelles du scandale dont il se fait gloire. Dès lors, la critique n'eut d'autres choix que de l'attaquer frontalement ou de le tourner en dérision pour mieux montrer l'anomalie, voire l'impossibilité de son inspiration.

Si aujourd'hui une telle réprobation peut surprendre dans le désir moderne de liberté d'expression et la tentation d'élargir indéfiniment les limites de l'art, il faut bien voir que les détracteurs de l'époque eurent quelque part leurs raisons et l'on a montré à de nombreuses reprises que les parodies, caricatures et critiques s'appuyaient sur des éléments vrais. Quoiqu'on en dise, Zola apparaissait fasciné par le monstrueux le plus extrême et, sans reculer devant son expression, savait ce qu'il encourait. Il fut discuté en son temps, brocardé,

¹⁴³⁹ É. TOULOUSE, *Enquête médico-psychologique*, op. cit., p. 280.

¹⁴⁴⁰ L. BLOY, *Je m'accuse...*, op. cit., p. 100.

défendu – parfois par des plumes dont l'intention était, on l'a dit, pour le moins ambiguë. Avec lui s'illustre assurément l'un des moments clés de la perception de l'individu monstre, mais tout particulièrement de la perception de l'écrivain qui dérange : cet Autre dont on clame la répulsion et qu'on lit pourtant, en apparence pour le récrier, en réalité pour son propre plaisir, cet écrivain différent, contraire aux valeurs de chacun et pourtant double parce qu'il dit ce que l'on ne veut pas dire ou entendre. Est-ce hypocrisie ? Plus simplement sentiment d'étrangeté, de vertige, de séduction envers ce qui est si lointain et si proche.

CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE

Au vu de cette dernière partie de notre étude, le monstre a donc, en régime zolien, une dimension esthétique aussi riche que les dimensions physiologiques et morales. L'art n'est pas épargné par deux grands types de monstruosité : celle du sujet et celle du traitement qui tantôt concordent, tantôt diffèrent. Parti de l'esthétique en règle générale pour s'acheminer vers l'œuvre, puis la personne de Zola en tant que telle, on peut même dire que la dimension esthétique du monstrueux englobe souvent les deux précédentes puisque le Zola présenté comme un monstre concentrait en lui tous les griefs biologiques et éthiques attribuables à ce type de créatures. Ceux-là en étaient même la raison d'être.

Zola fut donc sensible aux dérives potentiellement monstrueuses de l'art et même de son art. Ses contemporains aussi. Le chef de file du naturalisme s'en préoccupa quand il s'agissait de rejeter ce qu'il désapprouvait, ce qu'il jugeait contrefait, parce qu'inachevé, fragmenté, mal construit, ou bien ce qu'il jugeait tiède, mièvre, faux. Il s'en émut également quand il s'agissait de dire le lien violent qui unit l'artiste à son art et qui, s'il est soutenu par ce combattant de la plume ou du pinceau, aboutit à un résultat extraordinairement grand. Il est très clair que le monstrueux esthétique zolien est un monstrueux à double face antagonique : d'un côté le monstrueux mesquin, superficiel et mal élaboré ; de l'autre le monstrueux grand, profond et puissant.

Pour ses contemporains, le monstrueux apparaissait aussi comme une notion pour dire au plus fort ce qu'ils n'aimaient pas. Mais cette fois-ci, il permettait de pointer le choquant, qu'il fût excès, vulgarité, défaut de la langue, et c'est Zola qui en fit nettement les frais. Ses œuvres devinrent l'emblème de l'obscène, du déclin de la littérature et de la culture françaises. La critique parvint même rarement à dissocier le texte de son auteur, la chose écrite de l'individu

qu'elle accabla de plus belle dans des chroniques mémorables, des parodies savoureuses, des caricatures truculentes – il faut bien le reconnaître. À l'image de son œuvre tératogène, Zola devint un monstre, l'un des plus grands de la fin du siècle national, un bouc-émissaire et Sophie Ménard parle à juste titre à son propos d'un sacrifice collectif¹⁴⁴¹.

Il reste deux retournements inattendus, deux paradoxes à mettre en avant. Comme on l'a déjà dit et comme il arrive très souvent, par un jeu de miroir inhérent au monstre, c'est celui qui dit l'injure qui s'en révèle le plus coupable. Par leur acharnement, leurs accusations récurrentes d'obscénité et d'enflure, ce sont les adversaires mêmes de Zola qui furent les plus vulgaires et les plus excessifs ; quoiqu'ils se fondent sur des éléments vrais, ce sont eux qui, face à la tranquille sérénité du grand écrivain, montrèrent leur malaise avec ces questions et qui, sans s'en rendre compte, derrière leur indignation trop haute, trop répétitive pour ne pas devenir suspecte à la fin, se mirent à la même hauteur que la cible qu'ils entendaient brocarder. Il fallait immoler la victime expiatoire pour se protéger de ses propres démons... D'autre part, et c'est sans doute là l'ultime noblesse du Zola attaqué, le monstre continue de susciter l'élan artistique. Zola monstrueux reste une source d'inspiration et de création. Il relaie, incarne cette fascination mêlée d'amusement et de dégoût de tout un chacun pour toutes les formes de monstruosité. Mieux, il devient un objet d'art, peu noble certes, mais riche d'interprétation et souvent vrai dans ses fondements si l'on accepte les déformations inhérentes à la parodie, la caricature, la polémique. Ainsi il se fond avec ses propres créations, s'efface au milieu de ses personnages, fait corps avec le naturalisme.

¹⁴⁴¹ S. MÉNARD, « Paradoxes du monstre en régime zolien », *art. cit.*, p. 69.

CONCLUSION GÉNÉRALE

« Le complément nécessaire d'un monstre, c'est un cerveau d'enfant », écrivait Paul Valéry¹⁴⁴². Prise isolément, il y a deux manières de comprendre cette phrase. Ou bien le monstre peut naître de la fantaisie propre aux premiers âges de la vie. On ne le prend pas au sérieux, il est improbable, ridicule, résulte d'une maladresse ou d'une bêtise primitive. Et alors il fait sourire, comme une peur infondée, parfois forcée, plaisante ou lassante à ressentir¹⁴⁴³. Que l'on distingue le monstre du monstrueux n'y change rien : le monstrueux réaliste peut sembler tout aussi artificiel et nous avons, à titre personnel, rencontré des lecteurs amusés qui riaient en prétendant que Zola, peu crédible, exagérait vraiment les atrocités de *La Terre*... Ou bien le monstre peut résulter de la créativité absolue d'un esprit, de son énergie débordante, de sa jeunesse et de sa vigueur intellectuelles, être le paradigme de l'imagination créatrice, son modèle privilégié sans qu'il y ait forcément caprice ou folie. Et alors le monstre fait songer, comme la concrétisation d'une pensée puissante et nous avons aussi, pour notre part, rencontré des personnes issues du monde rural qui jugeaient les exactions de *La Terre* très solides de vérité... Optant pour cette dernière possibilité, l'on peut dire que, toute sa vie, Zola resta un grand enfant.

De fait, le monstre et surtout le monstrueux est un thème central de son œuvre. Mieux, il est nécessaire pour la lire avec exactitude et la comprendre. Ses occurrences sont innombrables, sans être liées au seul volume impressionnant du corpus de textes. Notre étude en a montré la déclinaison sous de multiples personnages, de multiples intrigues, de multiples

¹⁴⁴² P. VALÉRY, *Au sujet d'Adonis*, Œuvres, I, p. 490. À titre indicatif, nous renverrons également au dernier chapitre de l'ouvrage de Gilbert Lascault consacré à des dessins de monstres réalisés par des enfants et des adolescents et à leurs explications. G. LASCAULT, *Le monstre dans l'art occidental*, op. cit., p. 425-436.

¹⁴⁴³ C'est bien là le sens de la citation de Valéry, *id.* : « il est bien connu que les misérables monstres n'ont jamais pu faire dans les arts qu'une figure ridicule. Je ne vois pas de monstre peint, chanté ou sculpté, qui non seulement nous fasse la moindre peur, mais encore qui laisse notre sérieux en équilibre. [...] Les monstres plus humains, les Cyclopes, les Gwynplaine, les Quasimodo, n'ont pas trouvé beaucoup plus de crédit ni d'autorité qu'eux-mêmes. Le complément nécessaire d'un monstre, c'est un cerveau d'enfant ».

vocables, de multiples images, de multiples genres. Il n'est aucun être, aucune action, aucun support qui échappe à cette contamination. En régime zolien, l'œuvre est tératogène. La singularité la nourrit, la monstruosité y est un principe créateur, l'anomalie révèle le vrai et le réel. Le sain n'y existe pas ou alors il est toujours concurrencé par son contraire : le dérégulé, si bien que le normal apparaît comme le degré 0 de monstruosité¹⁴⁴⁴. Nous avons entamé notre travail par une citation d'Henry James décrivant l'œuvre de Zola comme un monstre, à la fois curiosité naturelle, présage, spectacle de foire, identité masquée¹⁴⁴⁵. Force est de constater que le critique avait vu juste : le corpus zolien développe bien toutes ces lectures potentielles du monstrueux et se les incorpore même pour définir le statut de ses propres textes. On aurait alors tort, pour citer un exemple des plus originaux, de s'étonner de voir un réalisateur de films coréen relire au XXI^e siècle *Thérèse Raquin* et mêler les crimes du roman à une histoire de vampires : malgré le réalisme du roman adapté par Park Chan-Wook au cinéma, il est loisible de penser que l'œuvre de Zola le permettait après tout¹⁴⁴⁶.

Zola fut fasciné par tout ce qui repoussait les limites et qu'il fallait décrire, combattre, supporter, voire prendre à son compte. Dès lors, des personnages insoupçonnables comme Désirée Mouret, Pascal Rougon, Alzire Maheu et tant d'autres ont, en y regardant de plus près, quelque chose de suspect ; *Le Rêve* lui-même – le roman de Zola que nous avons pourtant cité le moins – comporte sa part de monstrueux dans les vitraux de la cathédrale de

¹⁴⁴⁴ Les réussites de la vie ne sont finalement que des échecs évités. Voir à ce sujet la réflexion de G. CANGUILHEM, *La connaissance de la vie, op. cit.*, p. 160 et 173.

¹⁴⁴⁵ Henry JAMES, « Émile Zola », *The Atlantic Monthly*, août 1903: « les lecteurs de ma génération se souviennent bien de la publication de *La Conquête de Plassans* et du présage, indéfinissable mais irrésistible, après lecture du volume, reporté sur l'intitulé général sous lequel il figurait comme une première livraison, *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. Elle était menaçante, cette annonce, dès le début, et nous devions apprendre assez rapidement quelle réserve de vie elle masquait. C'était comme l'entrée d'une grotte avec un écriteau suspendu au-dessus ou, peut-être encore mieux, comme la grosse baraque d'une foire avec le nom de la parade affiché d'un côté à l'autre de la toile claquante. Un animal étrange, l'un après l'autre, s'avavançait dans la lumière, chacun à sa manière un monstre hérissé et tacheté, chacun une curiosité de cette "histoire naturelle" au nom de laquelle on s'adressait à nous, quoique ce ne fut sans doute pas jusqu'à l'aspect de *L'Assommoir* où le genre véritable du monstrueux sembla être atteint. » Nous nous permettons d'en proposer ici notre propre traduction. Une autre est disponible dans l'ouvrage de Sylvie THOREL-CAILLETEAU, *Zola, mémoire de la critique*, Paris, Presses Paris Sorbonne, 1998, p. 315-316.

¹⁴⁴⁶ Park CHAN-WOOK, *Thirst (Ceci est mon sang)*, Moho Films production, version française, 2009, 133 min. Le synopsis du film est une reprise avouée du roman de Zola : outre les personnages et leur vie quotidienne, on y retrouve le crime, le remord des assassins, les visions du noyé, la paralysie de Madame Raquin devenue Madame Ra et la mort commune des amants, cette fois-ci vampires tués par les rayons du soleil. Au risque d'un contresens sur le monstrueux zolien, le réalisateur a puisé dans une veine proche du gothique et de la science-fiction en imaginant que Sang-Hyeon, le personnage assumant le rôle de Laurent, est devenu vampire suite à l'inoculation d'un virus inconnu et une transfusion sanguine suspecte. Ainsi l'accusation de monstruosité qui le vise (85') est d'ordre tant moral que pathologique, réaliste que fantastique. Malgré cela, il est intéressant de noter des similitudes importantes d'inspiration telles que le rôle équivalent à celui de Laurent qui, d'artiste, est passé prêtre dans le film et continue ainsi d'appartenir au « monde à part » zolien, une même évolution des passions des personnages associées à leur détraquement organique et cérébral, ou encore la caractérisation de fauve qui est devenue celle de vampire, c'est-à-dire d'un autre prédateur potentiel. Le film est en définitive moins infondé qu'il n'y paraît à première vue.

Beaumont ou dans les pages de *La Légende dorée* comme pour en rappeler l'ombre toujours menaçante ; même les poèmes de jeunesse, même le théâtre soumis aux conventions que l'on sait, même les essais, même la correspondance signée de l'auteur en sont imprégnés – à un degré bien moindre que le roman, il est vrai. Le monstrueux prolifère et dépasse toute mesure au point que les œuvres critiques inspirées de Zola, les parodies et les caricatures, présentent à leur tour une dimension tératologique.

Les trois domaines d'application du monstrueux – biologique, éthique, esthétique – ont été successivement explorés. Au cœur de la première partie de notre étude se trouvait le thème cher à Zola de la vie et de ses mystères. À la manière du docteur Pascal, l'auteur s'y interrogeait sur l'organisation de la création, sur son sens, sur la connaissance et la maîtrise que l'on peut en avoir. Nous avons alors examiné le monstrueux sous un angle physiologique dans une acception très large du terme, incluant parfois des aspects psychologiques, voire sociaux, mais toujours en lien avec l'évolution organique de l'être vivant. Il est apparu que le monstrueux guette tous les règnes, toutes les espèces existantes, voire tous les espaces naturels, y compris lorsqu'ils sont clôturés. La végétation de la forêt de Guyane, du parc du Paradou, des serres des hôtels parisiens, des plaines de l'Afrique y a surgi comme autant d'exemples évidents, tandis que les minéraux et les animaux exigeaient, à ce propos, une lecture plus attentive et soumise à davantage d'interprétations. L'homme surtout, endurant l'influence double d'un milieu et d'une hérédité, quand il ne subissait pas l'effet d'une maladie ou d'un accident, a risqué de prendre une tournure, intérieure ou extérieure, monstrueuse, et ce à toutes les étapes de son existence.

Assurément, on aurait parfois souhaité rencontrer des cas plus flagrants, plus fracassants tels des espèces animales lointaines et inédites plutôt qu'un simple boa ou qu'un squalo, une végétation, un rocher où la métaphore ne le disputât pas autant à la réalité, un enfant né franchement monstrueux, dont la naissance ne fût pas réduite à la seule douleur de l'accouchement ou à la malédiction d'un prêtre farouche appelant à des malformations. Mais, on le reverra plus loin, c'était sans doute là se méprendre sur les intentions de l'auteur. En attendant, Zola a montré les dangers de ces plantes excessives, de ces créatures malfaisantes, de ces corps abimés. Il a indiqué le malaise ressenti par ceux qui les découvrent, s'en approchent, et il a dessiné avec une juste observation l'imaginaire fou d'une société qui, par rêve d'une protection absolue, confina ses indésirables dans les natures exotiques et traqua le monstre chez elle en tâchant de décrypter sur lui le moindre indice corporel. En même temps, il en a aussi déjà indiqué les aspects positifs en exposant la sensibilité ou la lucidité de certains et en décrivant, par la séduction exercée sur ses personnages, la beauté inattendue, la

formidable puissance et le pouvoir de fascination de cette nature problématique qui a attiré depuis des siècles les naturalistes et médecins de tous bords. L'écriture romanesque apparaît ici comme leur corollaire littéraire.

La seconde partie de notre étude, consacrée aux monstres sociaux et moraux, a été celle qui concentrait les exemples les plus nombreux et les plus divers. Fort logiquement, dans la mesure où le roman naturaliste traite principalement de la société qui lui est contemporaine et se plaît à la bousculer parce que la morale de cette dernière constitue un ensemble de normes ultracodées. Nombre de cas, d'ailleurs, en accord avec les théories médicales de l'époque, auraient pu figurer en première partie, et inversement. Le thème central était, cette fois-ci, celui du double en société, que l'on rejette ou que l'on fantasme. Là encore, le monstrueux s'est révélé constitutif des personnages de Zola, le récit naturaliste fabriquant des « vies à l'envers », c'est-à-dire des êtres dont l'existence est placée, par une série d'écarts par rapport à la coutume, en marge du groupe social¹⁴⁴⁷. On a, pour le prouver, isolé des figures éclatantes, tels le vagabond, le criminel, la prostituée, le révolutionnaire, le tyran ou le juif. Pourtant, la définition de ces figures a vite montré ses limites, la prolifération du monstrueux étant encore à l'œuvre, nombre de personnages se retrouvant dans plusieurs de ces catégories à la fois ou entretenant dans tous les cas un rapport avec elles. Sans y figurer complètement, ils en présentaient des aspects qui permettaient de les y relier. La société dépeinte par Zola émergeait alors comme une société où l'on nourrit une méfiance perpétuelle ; on se regarde, pour ainsi dire, constamment en chiens de faïence, parce que les habitudes morales et sociales, les impératifs sévères, les codifications strictes font qu'il est rare que quelqu'un ne soit pas potentiellement le monstre d'un autre, dès lors qu'il se singularise un tant soit peu.

Surtout, des préoccupations des personnages aux considérations de l'auteur, il s'est opéré un retournement, double. Le premier était le plus évident, parce que déjà entrevu à propos des monstres physiologiques et parce qu'il revient fréquemment, en termes de morale, à propos du monstre dans la pensée moderne qui privilégie la pitié, tout du moins la compréhension à son égard : souvent le monstre véritable n'est pas celui que l'on pointe du doigt, mais celui qui le fait, celui qui stigmatise et martyrise en déchaînant une violence dont on ne l'aurait jamais cru capable. Ici prend place la pensée empreinte de tolérance et d'humanisme qui a fait l'immortalité de Zola. Les monstres du romancier, différents de ceux de la majorité de ses personnages, se nommaient alors obscurantisme, bêtise, hypocrisie et s'illustraient dans toute pensée et toute parole galvaudée. Le second retournement était propre à l'écriture de Zola qui

¹⁴⁴⁷ L'expression est de Sophie Ménard.

avait bien vu que l'une des monstruosités du monde industriel résiderait dans la marginalisation finale de l'homme, remplacé, dévoré, aliéné par ce qu'il avait créé : le monstre-machine, que celui-là fût une ville, un bâtiment, une technologie. Le modèle de fonctionnement et de prédation restait le même. C'étaient là les métaphores bien connues auxquelles on réduit trop souvent la tératologie zolienne.

Enfin, dans la troisième partie de notre étude, c'est le monstrueux esthétique qui a retenu notre attention, avec, pour fil directeur, la puissance de l'art. Cette problématique s'illustre par excellence dans *L'Œuvre*, le roman où Zola a campé un artiste peintre torturé par la perfection de sa toile. Le travail fragmenté, amputé et surtout inachevé formait un monstre bâtard, disharmonieux, dont parfois pourtant l'artiste devait se contenter à moins de gâter son œuvre en essayant d'obtenir mieux. On retrouve là la même question de la maîtrise exprimée en termes de lutte – ce sur quoi l'on n'a pas d'emprise vit d'une vie autonome et proprement monstrueuse et finit par avoir une emprise sur nous – et la même question des limites exprimée non plus en termes de catégorisation, mais de finalité. Ce n'était plus le progrès ou la tolérance, comme dans les précédents développements, qui venait à bout des monstruosité, mais bien la résignation du démiurge qui passait outre.

De l'art en général, incarné par Claude, notre propos a glissé peu à peu vers Zola en particulier et son écriture jugée scatologique, pornographique, populacière, puis vers sa réception critique, pour déboucher sur son portrait tel qu'il fut élaboré dans l'imagerie commune : celui d'un homme dangereux, d'un névropathe, d'un dégénéré. Sa déviance évoluait vers l'immoralité ; ceux qui accablaient le prétendu monstre continuaient de se révéler pires encore que lui. Surtout, chaque fois, dans les griefs imputés à l'auteur d'écrire mal, d'écrire grossièrement, d'écrire ce qu'il ne fallait pas écrire, le monstrueux résidait dans les arcanes de l'œuvre d'art, dans l'audace ou le scandale de l'inspiration, dans le savoir-faire ou les lourdeurs d'une technique, dans la pérennité ou la gloriole infondée de la création. Plus que jamais, le monstrueux laissait montrer un envers et un endroit, selon le regard que l'on voulait bien porter sur lui, tenant ou bien de la supériorité intellectuelle ou bien de l'imposture, à moins que ce ne fût un mélange des deux, le génie pouvant souvent sombrer dans une forme de déchéance.

Ainsi, avant d'en voir les spécificités, peut-on dire que se vérifient, chez le chef de file du naturalisme, les caractéristiques élémentaires et universellement répandues du traitement du monstrueux. C'est pour cette raison que l'on a pu, sans que la mention en fût déplacée, tisser des liens pertinents avec les monstres de l'Antiquité, du Moyen Âge ou de la Renaissance, et l'on aurait pu en faire tout autant avec d'autres sphères géographiques que l'Occident. Dans

les textes étudiés, on a retrouvé aisément sur le monstre toutes les formes d'hybridité, d'excès ou de manque, de laideur physique ou morale, la possible violence, les éventuels signes interprétatifs ; chez ceux qui le regardent, le scandale, l'étonnement, la peur, le dégoût, la pitié, le tout dans des passages teintés d'un fantastique implicite, d'un extrême réalisme ou d'un souffle épique assumé. Chez Zola, le monstre continue de poser les questions essentielles qui sont celles-là mêmes de son histoire : il interroge toujours l'identité des uns et des autres (l'être observé est-il fondamentalement différent de celui qui le regarde ?), il interroge l'homogénéité de la nature (le singulier n'est-il après tout qu'un cas original de l'universel ?), il interroge l'équilibre même de la vie (n'y a-t-il pas chez tout être sain une part de pathologie ?). Zola aborde ces sujets en se gardant toutefois d'y répondre franchement, évoluant lui-même sur sa pensée, différenciant tantôt la voix narrative de celle de ses personnages, tantôt la cachant habilement derrière elle ou se réfugiant derrière les effets d'accentuation de son récit. En un mot, le monstre sert, chez lui comme chez tant d'autres, à révéler la précarité de nos us et de nos certitudes ; il ne pouvait pas ne pas être exploité comme un filon pratique par un écrivain disposé à étudier les pensées, les mœurs et à bousculer radicalement les préjugés de sa société.

Parallèlement, le traitement du monstrueux chez lui a aussi ses particularités que nous avons pointées dès l'introduction et qu'il s'agit à présent d'établir pour de bon. Que Paul Valéry se rassure, l'enfant que nous avons supposé demeurer en Zola au début de notre conclusion a toujours été rationnel et s'est très tôt soumis ses propres exigences. Si l'écrivain montre autant les monstruosité, il ne s'y complaît pas dans la facilité – c'est là un faux procès qu'on lui a intenté – car il les aborde avec ses consignes dont il ne dévie pratiquement pas. Nul doute qu'il fut fasciné par ces êtres contrefaits, ces actes douteux et lourds de conséquences qualifiables de monstrueux. Mais il avait bien vu que cette fascination contrevenait à son projet, à sa méthode naturaliste et qu'il fallait faire œuvre de conciliation. Équation insoluble à vrai dire de faire rentrer ce qui n'a pas le droit de cité s'il se présente sous une forme invraisemblable, extraordinaire et rare, équation insoluble, disons-nous, quand ce qu'on veut faire rentrer se définit justement par ces qualités. Créer un monstre, c'est normalement exercer une activité combinatoire de formes. Pas chez Zola qui n'invente pas ses monstres, mais les observe tels qu'ils existent déjà. L'activité combinatoire ne se fait plus chez lui au niveau des formes de surface ou des parties externes de l'être vivant, mais au niveau des origines héréditaires secrètes qu'on découvre, des impressions intimes et des apparences de vérité.

Par un rapide passage en revue, nous avons d'abord constaté qu'il y a chez lui plus de monstrueux que de monstres à part entière, en donnant au premier – qu'il dérive d'un jugement subjectif ou du seul aspect d'un être ou d'une chose – la valeur d'une nuance, d'une richesse de détails et à l'autre celle de la classification définitive d'un être physique ou moral ; nous pouvons relier maintenant ce constat à une conception bien particulière de la vie¹⁴⁴⁸.

Reprenons. Le naturalisme de Zola est avant tout une passion du fonctionnement de la nature, en même temps qu'un rêve de reproduction par l'écriture. Or, la vie telle que la conçoit l'auteur, influencé ou non par les théories de l'époque, est encline à créer les monstres. Elle est souvent, et ce même en dehors de la nature, un foisonnement perpétuel, un grouillement, une *hybris* entraînant ses luttes et ses mises à mort. Sa constitution débouche d'un côté sur un pullulement infernal, de l'autre sur une boulimie voratrice ; elle est un élan constant dont sans cesse l'excès pousse tout hors de soi et dont l'appétit ingère tout en soi. Cela forge la vision zolienne du monde. Le pullulement infernal, c'est celui de la nature certes qui laisse multiplier les plantes de la serre, du parc ou de la plaine, mais c'est aussi celui de la société qui laisse accroître tant les monceaux d'argent dans les grands magasins que la misère dans les taudis de Paris, de l'art qui fait advenir les babyloniennes œuvres de génie comme abonder les créations manquées et les crapauds dont se repaît la critique. Sur un modèle de crise naturelle, la vie est donc démesurée et cette démesure entraîne une violence, une voracité que rien n'apaise : c'est là le rôle de la bestialité primaire irrépressible des personnages, plus généralement, des visions dantesques qui disent le monstrueux, des obsessions ogresques, des cauchemars mythologiques, des faunes immondes qui guettent leurs proies dans l'ombre avant de s'acharner sur elles.

La vie a ses exubérances et ses brutalités, sans que cela soit forcément contradictoire avec une juste observation réaliste du monde. Car cette conception de la vie à l'origine même de l'œuvre du grand romancier, pour être tout à fait complète, fait qu'il faut aussi rectifier notre propos car elle induit du bon et du mauvais. Chez Zola, en réalité, il ne saurait y avoir de monstres, et ceux que l'on a appelés ainsi ne le furent que par raccourcis ; il n'y a que du monstrueux – ce qui n'exclut pas sa force – parce qu'il fait partie de la vie et que la vie dans ses affres comme dans ses bonheurs ne supportent aucune classification définitive. Le monstrueux revêt, on l'a amplement montré, une connotation négative mais aussi positive

¹⁴⁴⁸ À titre d'exemple, rappelons la déclaration faite en 1897 : « la vie que j'ai aimée dans son plus humble frisson, [...] la vie dont ma seule ambition a été d'écrire l'immense poème, quitte à lui sacrifier les choses admises et sacrées, le goût de notre sage littérature, l'estime des gens prudes, qui ne peuvent admettre qu'on accepte tout et qu'on dise tout, pour la gloire de la vie ». É. ZOLA, « Enfin couronné », *Nouvelle Campagne*, O. C., XVII, p. 438.

insoupçonnée parce qu'il recouvre le caractère même de l'existence faite de variété, d'inattendu et de risque, plus encore d'intensité extrême dans le pire sens comme dans le meilleur.

Contre toute attente, Zola a perçu que la norme subjective et fluctuante est sans doute plus juste, plus proche de la vie réelle que la catégorisation objective. Le monstre n'est jamais ni tout à fait blanc, ni tout à fait noir, l'homme est monstrueux parce qu'il est normal en même temps. Puisque la vie est pullulement, que nul n'échappe à sa violence et que celle-ci peut être prise en bonne ou mauvaise part, il n'y a pas d'être qui ne soit pas potentiellement monstrueux, qui échappe au risque de monstruosité positive ou négative. Nul n'est absolument normal, mais il existe une pléiade d'êtres présentant d'éventuelles dérives monstrueuses, dont la qualité est très souvent ignorée uniquement parce que non exposée. La vie zolienne est riche en monstrueux qui, par le projet de l'auteur de tout dire avec réalisme, se fait polymorphe, envahit le texte tout entier comme une boîte de Pandore ouverte qu'on ne peut refermer.

Ce monstrueux est justement un garant d'exhaustivité et permet d'accomplir le projet naturaliste de tout dévoiler. En parlant de la vie physique, morale, intellectuelle, Zola en dit tout le monstrueux parce que le monstrueux permet de tout dire de cette vie en ce qu'il lui est inhérent et s'échelonne du degré le plus bas, de la dérive possible, au comble de l'horreur. On l'avait postulé en introduction, les nombreux exemples que nous avons utilisés l'ont abondamment vérifié. Le monstrueux, qu'il soit sujet ou traitement littéraire, est une notion à l'extension horizontale, verticale et profonde à la fois. Il permet à Zola de tout dire en linéarité au moyen de descriptions très longues où les qualificatifs et les images s'accroissent prodigieusement. Il permet de tout dire en hauteur en allant très loin dans l'énormité relayée par les métaphores qui réalisent l'irréel. Il permet aussi de tout dire en profondeur en modulant l'être physique ou intellectuel et en échappant à des classements désuets. À ce titre dernier, le monstrueux, qui permet de faire surgir les sens cachés, les identités masquées, les mécanismes involontaires, tend à prouver que l'écriture naturaliste est davantage décryptive que descriptive.

C'est dans ce mouvement – celui de la profondeur – plus que dans les deux autres que le monstrueux zolien prend son importance capitale. Là où son traitement en longueur, en hauteur, tel que nous l'avons présenté, tout éclatant qu'il était, n'était finalement qu'un phénomène de façade, un scandale presque superficiel oserait-on dire, celui-là, s'il est plus silencieux, a de plus grands effets littéraires. Car il sert à l'analyse du sujet et l'enrichit en présentant les inflexions illimitées. La plus grande part du monstrueux, due à l'extension

quasiment infinie de la notion, est celle qui ne porte pas son nom et qui est plus subtile qu'un simple tapage passager. Au-delà des figures choc, des actions gênantes, des pages impures, le monstrueux véritable en régime zolien, ce sont ces multiples indices, ces soupçons de monstruosité distillés entre chaque ligne, ces images qui souvent suppléent la réalité en faisant croire à la seule dimension poétique : tous permettent d'inspirer une vague idée de l'incompréhensible et de l'innommable, et c'est en eux que réside le monstrueux véritable.

Autrement dit, le monstrueux, c'est en définitive l'innombrable, c'est tout ce qui n'est pas dit mais qui pourrait l'être en quantité de détails, c'est la perception pressentie de mille monstruosité en apparence insignifiantes, mais qui ne demandent qu'à être étudiées plus à fond pour peut-être se révéler pires encore que ce que le romancier veut déjà bien nous exposer. Dans un roman comme *L'Assommoir*, ce n'est pas tant l'emploi de l'argot, la figuration de l'ivrognerie, des coups, de la misère ou encore la flamboyante peinture de l'alambic – ce qui est monstrueux dans un roman comme *L'Assommoir*, c'est l'analyse insinuée de l'ouvrier, celle suggérée de Paris ou chuchotée de la société du Second Empire dont Zola montre que, si ses représentants ne sont pas des monstres, ils en présentent tous au moins un germe qui peut grandir à tout moment et qu'il faut examiner à la loupe. La loupe, symbole non pas de l'infiniment petit mais de l'infiniment non-dit. À ce titre, la caricature d'André Gill qui représente l'auteur avec cet instrument est très juste si on la comprend en ce sens¹⁴⁴⁹. Le monstrueux est présent dans les visages hâves des ouvriers anonymes qui défilent sous la fenêtre de Gervaise, dans le vent qui apporte les puanteurs des viandes abattues, dans les cris des assassinés qui résonnent encore quand on ouvre les volets et que le romancier pourrait prendre un par un pour en montrer le potentiel monstrueux. Ailleurs, dans *Germinal* par exemple, il est semblablement présent dans le troupeau qui redescend à la mine, dans la poussière de charbon qui s'incruste sur les faces et empoisonne les corps, dans l'excès des révoltes à venir. Dans les *Rougon-Macquart*, il est finalement moins présent dans l'incarnation de tel ou tel personnage, même le plus choquant, que dans les potentialités insoupçonnées de la fêlure qui touche, vaguement mais sûrement, tous les membres de la même famille. Le monstrueux zolien horrifie presque plus quand il n'est pas dit, mais laissé à l'appréciation *post lectionem, extra lectionem* du lecteur. Pessimisme, dira-t-on, comme on l'a souvent reproché à l'auteur, fatalisme de ne laisser aucune issue possible même aux limites du récit. Plutôt acception lucide, à leur juste mesure, des données de la vie. Résolvant par là

¹⁴⁴⁹ André GILL, « M. Émile Zola », *L'Éclipse*, 16 avril 1876.

même la question des limites du dicible, le monstrueux chez Zola est affaire de suggestion, ou plutôt d'avertissement, jusqu'aux marges du discours.

Le monstrueux, s'il peut être facile, n'est jamais aussi puissant que quand il s'avère subtil, discret, simplement évoqué. Quelque part, Zola se limite dans le monstrueux car il développe un arrière-texte, un non-dit qui le suggère tout autant. D'autant mieux qu'il s'accorde parfaitement avec sa poétique du « moyen », du « non-extraordinaire ». Celle-ci l'amène à dire l'inouï sans sortir du commun et, ce qui est légèrement différent mais complémentaire, à dire ce qui est inouï dans le commun. C'est l'un des grands paradoxes de son œuvre qu'un auteur qui prônait l'ordinaire ait autant travaillé et mis en page le monstrueux ; contrairement à ce qu'a pu prétendre la critique de son temps, il a réussi le tour de force de le rendre réaliste, acceptable, presque normal et d'en montrer la fréquence. Il a aussi réussi à en montrer la qualité en plus de la tolérance littéraire.

Comment est-il parvenu à concilier cet extraordinaire qu'est le monstrueux avec l'ordinaire de la vie ? En le généralisant, en le diffusant, en le transformant. Le généraliser, c'était faire en sorte que les dévotions, les crimes, les perversions deviennent vraisemblables et objets d'un travail légitime ; que les accouchements, les confessions, les créations, tous actes du quotidien, gagnent en prodige et en puissance évocatrice. Le diffuser, c'était le faire dépendre tour à tour de l'observation, du jugement, de la stylisation, de l'abstraction, etc. Le transformer, c'était, sans qu'il y ait là contradiction, tantôt le nuancer, tantôt le grandir, tantôt le flouter, parce que le réel se définit par le compromis, le varié, voire l'opaque, et parce que l'écriture, si elle part du primat de vérité, aboutit toujours à autre chose. Certes, on l'a dit, il y a observation davantage qu'invention, mais l'absence d'invention n'empêche pas la transformation. Zola retravaille ce qu'il a vu, ce qu'il a lu et le grossit. À n'importe quel niveau du monstrueux, il le met en valeur, le forçit, ce qui n'est pas incompatible avec ses nuances. Prenant des monstruosité véritables et tout en prétendant être dans une veine réaliste et sobre, il grandit sans en avoir l'air un cas médical comme celui de Madame Chanteau ou Élise Rouquet, une place à part comme celle de Nana ou de Florent, un art, une technique comme la peinture de Claude. Mais son habileté consiste à ne jamais sortir des limites du probable laissant entendre qu'il est possible après tout, et même parfois avéré, qu'on ait vu un malade, une prostituée, un bagnard, un artiste ainsi. Toujours est-il qu'en présentant des monstruosité, alliées à une écriture hyperbolique, le récit fait naître une tension inconciliable qui explique qu'on n'ait pas tant de monstruosité venant de monstres que du monstrueux.

À une époque où Edmond de Goncourt écrit que l'art académique ne connaît d'autre monstre que celui de Thérémène¹⁴⁵⁰, où Huysmans prétend que « le monstre en art n'existe réellement pas ou plutôt n'existe plus, à l'heure qu'il est »¹⁴⁵¹, l'œuvre de Zola, qui a postulé avec l'entêtement que l'on sait à l'Institut, contredit ou plutôt complète quelque peu ces jugements. Le monstre en tant qu'être littéraire continue bel et bien d'exister, d'une vie puissante même, porté qu'il est par un monstrueux diffus et généralisé. Il subit en quelque sorte la même adaptation que l'on prête volontiers à l'épopée disparue en tant que genre, adaptée en tant que souffle. Zola le réhabilite comme une donnée présente dans le monde à tous les points de vue et prouve que monstruosité n'est définitivement pas excentricité. Le monstre ni le monstrueux ne sont jamais chez lui dérisoires. Partant, ils ne sont jamais rangés parmi les curiosités romantiques ou décadentes admirables. Ils font pleinement partie de la vie, ils ont leur place dans la littérature qui entend la reproduire, mais pas sous la forme facile, risible, outrancière à laquelle on les cantonne trop souvent. C'est une époque décisive qui les fait entrer dans une ère moderne, ce dont l'œuvre de Zola se fait clairement l'écho. Si le monstre est un thème central dans ses textes, ceux-ci constituent en retour un exemple significatif et particulièrement éclairant du traitement du thème en littérature, une étape marquée de son évolution. Cette modernité du monstre n'est pas celle de la science-fiction ou d'autres élucubrations scientifiques horribles. La modernité du monstre, c'est de dire que la créature classique ne peut plus évoluer dans sa forme extravagante, dans sa forme fantaisiste parce que les différents modèles combinatoires du monstre traditionnel, répétés inlassablement au cours des siècles, ont fini par devenir ennuyeux et faux. Ils apparaissent encore chez Zola mais comme autant d'erreurs de l'esprit fatigué ou fourvoyé des personnages. L'imagination a peu varié sur les monstres, regrettait Huysmans ; c'est en cela que le naturalisme ouvre de nouvelles perspectives : fonder le monstre sur la réalité, changer son statut, le soumettre au réel, relayer au second plan son symbolisme opaque dépassé, laisser parler simplement la vie, ses non-dits implicites et en montrer toute la puissance permettait de lui redonner une dynamique intellectuelle qui avait fini par lui faire défaut.

Est-ce à dire que tout ce passé du monstre est évacué chez Zola ? Assurément pas, on l'a dit, ses caractéristiques sont préservées mais elles sont adaptées au monde moderne dans la mesure où « les sources, les vieilles idées [...] sont à la portée de tout le monde. L'important,

¹⁴⁵⁰ Edmond et Jules DE GONCOURT, *Journal : Mémoires de la vie littéraire, 1851-1865*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989, p. 876-878 : « mais aussi, pourquoi demander des chimères à des membres de l'Institut ? Ils ne feront jamais que les monstres du récit de Thérémène, le vrai monstre au goût de la France, classique et tragique ». L'auteur leur oppose les monstres autrement plus puissants de la Chine et du Japon.

¹⁴⁵¹ J.-K. HUYSMANS, « Le Monstre », *Certains*, Paris, Tresse & Stock éditeurs, 1889, p. 137.

c'est de faire, même avec de vieilles idées, œuvre personnelle, originale et forte »¹⁴⁵². Sur ses dépouilles surannées, une nouvelle mutation s'offre donc au monstre. Nous avons ouvert notre travail par une citation de Huysmans : « si parcourue qu'elle ait été, la voie des monstres est donc encore neuve ». Elle s'applique bien à notre propos. C'est un relai que nous présente Zola, sans être le seul évidemment, une nouvelle voie du monstre. « Monstres. On n'en voit plus », écrivait Flaubert dans son *Dictionnaire des idées reçues*. On serait tenté de dire que c'est bien là précisément une idée reçue. On ne cesse de croiser des monstres. Ils se cachent seulement mieux, ils sont seulement plus difficiles à repérer que sur le tympan d'une église, mais tellement plus vrais parce qu'ils sont communs, quotidiens et parce que leur monstruosité est infiniment fragmentable. Il faut faire un effort de regard pour découvrir qu'ils sont à notre portée immédiate, qu'ils sont nos semblables. Dans la veine des femmes à barbe, géants, nains trouvés chez un Vallès, des trapézistes d'un Goncourt ou d'une femme colossale d'un Huysmans – tous exemples que nous avons convoqués en introduction –, laissons la parole à un autre saltimbanque, celui du film de Tod Browning, *La monstrueuse parade*¹⁴⁵³. « If I want to see freaks, I can just look out the window », dit un jour le phénomène de foire Johnny Eck né sans jambes, avec une colonne vertébrale tronquée et le torse atrophié. « Si je veux voir des monstres, je n'ai qu'à regarder par la fenêtre. »

¹⁴⁵² É. ZOLA, « La question du plagiat », [entretien avec Ange Galdemar], *O. C.*, XVI, p. 926.

¹⁴⁵³ Tod BROWNING, *Freaks (La Monstrueuse Parade)*, Metro-Goldwyn-Mayer production, version française, 1932, 64 min. Le film constitue un beau prolongement aux problématiques de notre étude. La phrase de Johnny Eck est, quant à elle, citée par S. AUDEGUY au seuil de son ouvrage *Les monstres, si loin et si proches*, *op. cit.*

ANNEXES

ANNEXE A

**TABLEAU COMPARATIF DU CLASSEMENT DE GEOFFROY SAINT-HILAIRE
ET DES OCCURRENCES DE MONSTRES PHYSIOLOGIQUES CHEZ ZOLA**

<u>Geoffroy Saint-Hilaire</u>	<u>Zola</u>
<p>1^{ère} catégorie : <i>hémitéries</i> ou demi-monstruosités</p> <p>Regroupe :</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ les anomalies simples ou « variétés ». Ex. : albinisme, déplacement des dents. ➤ les anomalies peu graves ou « vices de conformation ». Ex. : bec-de-lièvre, nanisme, pied bot, absence de doigt. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Personnages d'une extrême laideur, « monstres de laideur ». Ex. : les Paloque, « ce louchon d'Augustine », le comédien Fontan, etc. ➤ Personnages difformes : Ex. : - les bossus : Louise de Mareuil, Logre, Camille Duvillard. - les manchots : Lhomme. - les boiteux : La Teuse, Jeanlin, Gustave. - les becs-de-lièvre : Granoux, Hilarion.
<p>2^e catégorie : les <i>hétérotaxies</i> ou arrangements autres</p> <p>Regroupe :</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ les anomalies complexes, graves et internes. Ex. : le <i>situs inversus</i>, inversion de la place des organes dans le corps. 	Aucun exemple
<p>3^e catégorie : l'<i>hermaphroditisme</i> ou anomalies de la différenciation sexuelle.</p>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Hermaphrodites apparents. Ex. : - les androgynes : Maxime Saccard, Hyacinthe Duvillard. - les gynandres : Louise de Mareuil, Camille Duvillard.
<p>4^e catégorie : les <i>monstruosités</i></p> <p>Regroupe :</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ les anomalies très graves, très complexes généralement incompatibles avec la vie. Ex. : la cyclopie. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Personnages dont la mort est liée au physique monstrueux. Ex. : Madame Chanteau, les malades de Lourdes, Monsieur Chanteau (?). <p>Absence de monstruosités trop évidentes.</p>

ANNEXE B

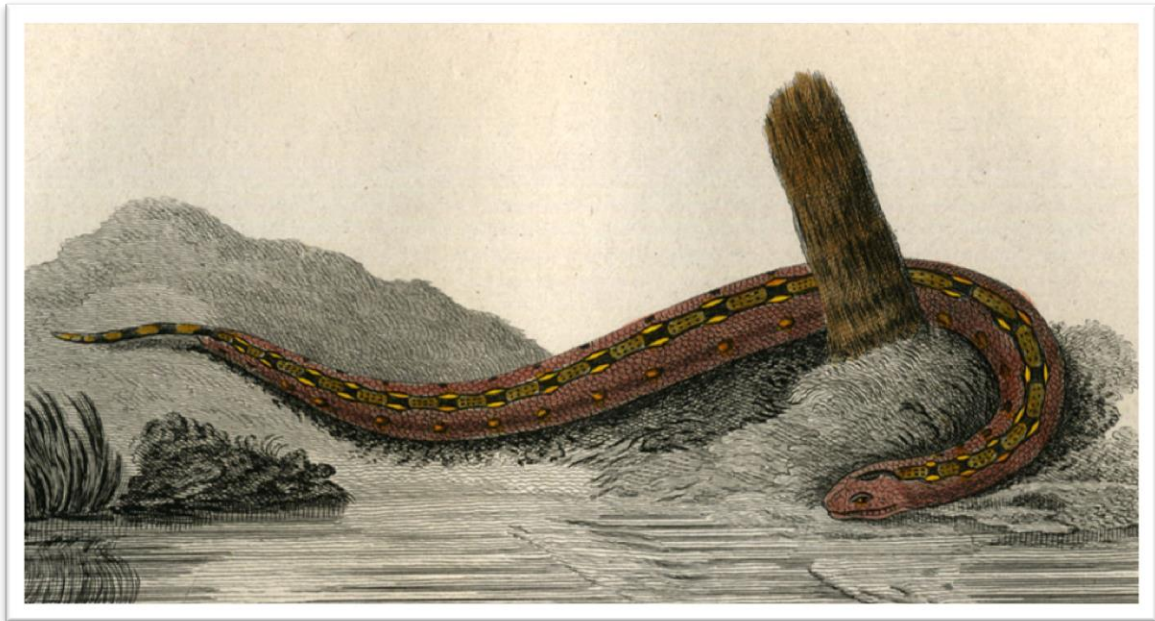
MONSTRES, PRODIGES ET CAS MÉDICAUX

ILLUSTRATIONS LIBRES DU TEXTE DE ZOLA



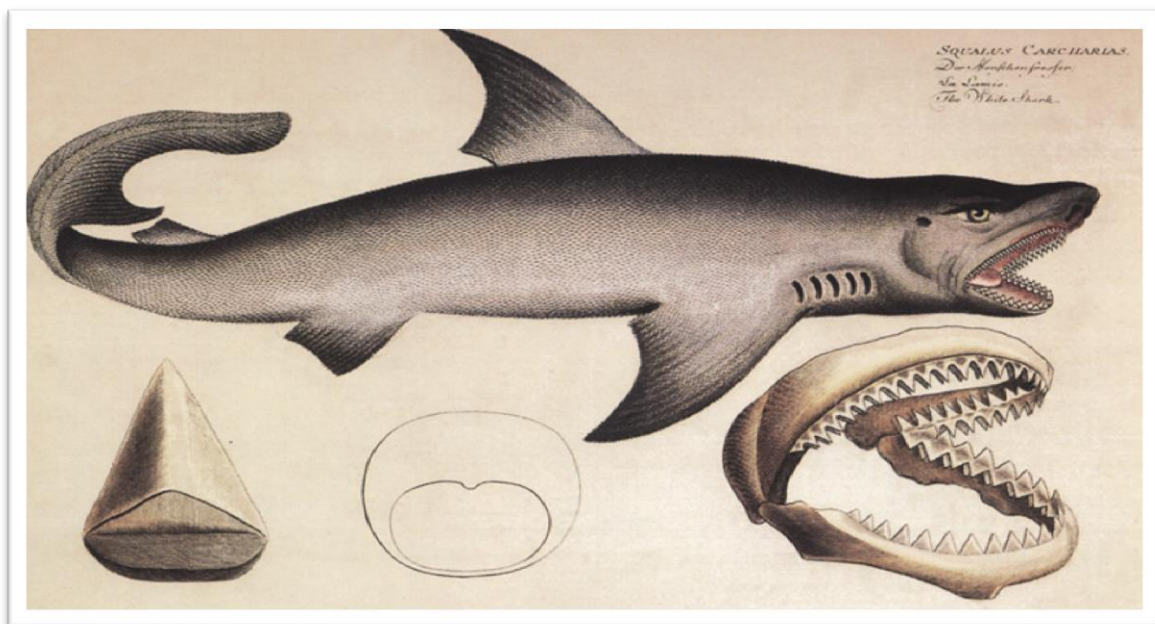
« Autour d'elle, la serre chaude, pareille à une nef d'église, et dont de minces colonnettes de fer montaient d'un jet soutenir le vitrail cintré, étalait ses végétations grasses, ses nappes de feuilles puissantes, ses fusées épanouies de verdure. » (C, p. 51)

La nouvelle serre du Muséum au Jardin des Plantes, 1889.



« Il restait là des heures, avec l'épouvante de quelque boa, entrevu au fond d'une clairière, la queue roulée, la tête droite, se balançant comme un tronc énorme, taché de plaques d'or. » (VP, p. 313)

Georges Cuvier, « Le boa constricteur », 1829.



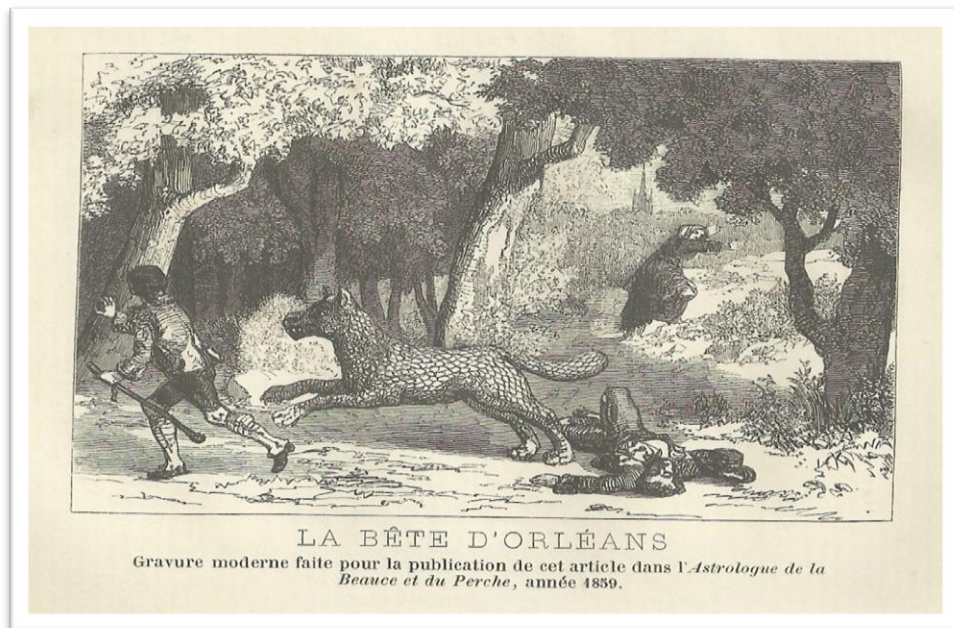
« Les chiens de mer, horribles, avec leurs têtes rondes, leurs bouches largement fendues d'idoles chinoises, leurs courtes ailes de chauve-souris charnues, monstres qui doivent garder de leurs abois les trésors des grottes marines. » (VP, p. 318)

Marcus Elieser Bloch, *Ichthyologie*, 1795-1797.



« D'autres fois, on entamait les histoires sans fin sur les loups, les loups voraces, qui, pendant des siècles, ont dévasté la Beauce. » (*Te*, p. 303)

Gravure populaire, date inconnue.



« [Elle] avait mangé un voyageur rouennais, dont il n'était resté que le chapeau et les bottes. » (*Te*, p. 303)

Gravure pour *L'Astrologue de la Beauce et du Perche*, 1859.



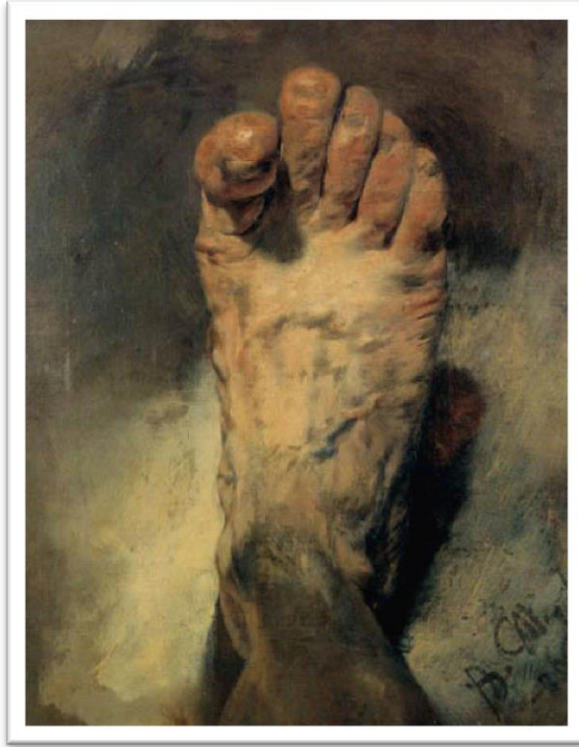
« C'était au fond de ce terrier que la petite allait retrouver son loup-garou, dont tout le pays avait une si grosse peur, qu'il vivait absolument seul, comme un pestiféré. » (BH, p. 90)

Charles Lebrun et Louis Morel d'Arleux, *Traité de physiognomonie*, 1806.



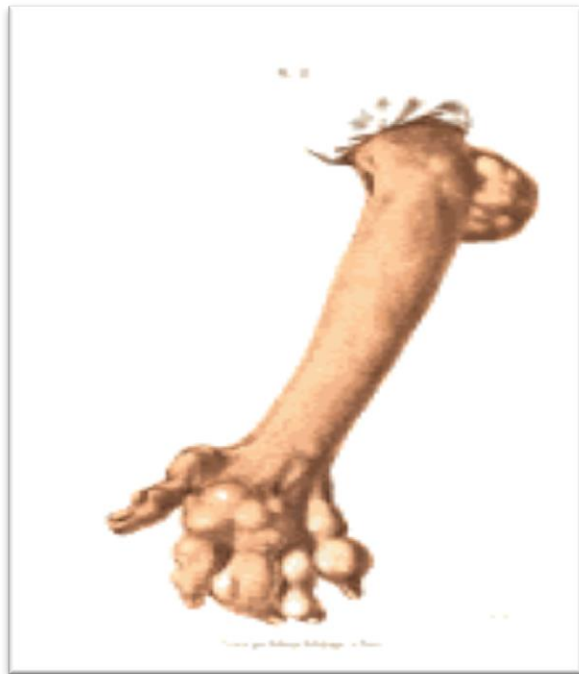
« Il est des pays dont les habitants n'ont qu'un œil au milieu du front, d'autres où leurs corps sont mi-partis homme et cheval, d'autres encore où leurs têtes et leurs poitrines ne font qu'un. » (Contes à Ninon, p. 336)

Gravures diverses.



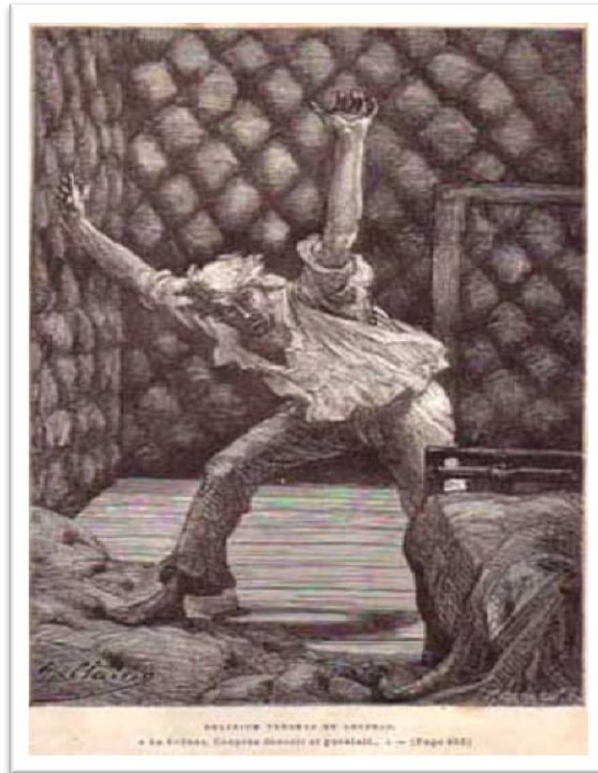
« Toutes les jointures se tuméfaient, la craie des tophus perçait partout sous la peau, en pointes blanchâtres, pareilles à des yeux d'écrevisse. C'était maintenant la goutte chronique, inguérissable, la goutte qui ankylose et qui déforme. » (JV, p. 107)

Adolph von Menzel, *Le Pied de l'artiste*, 1876.



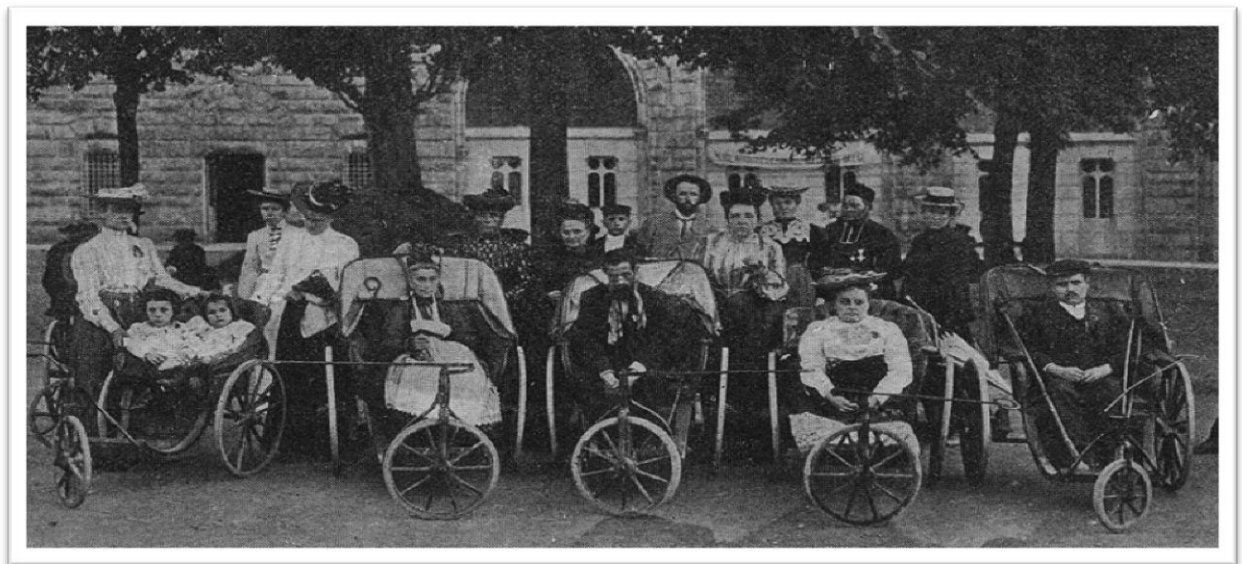
« Le bras étendu, il soupirait, en ne quittant pas des yeux sa main, une main pitoyable aux phalanges enflées de nœuds, au pouce dévié et comme cassé d'un coup de marteau. » (JV, p. 108)

Alfred Baring-Garrod, *La Goutte*, 1867.



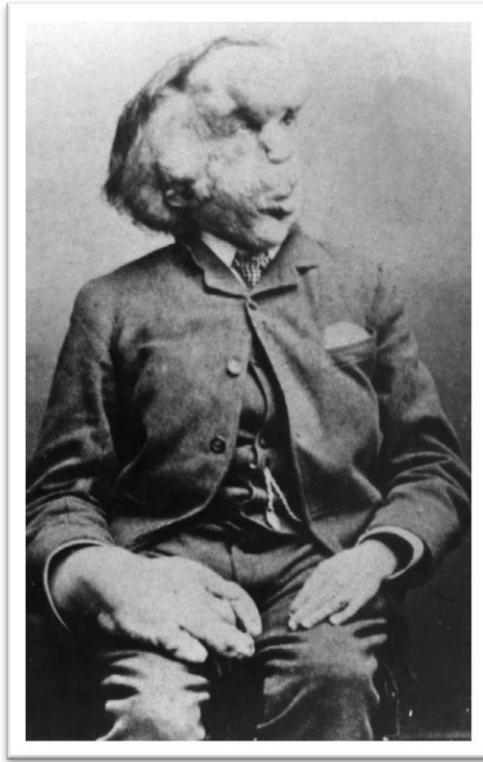
« Coupeau [...] se démenait au milieu de la cellule, envoyant les mains partout, sur lui, sur les murs, par terre, culbutant, tapant dans le vide ; et il voulait ouvrir la fenêtre, et il se cachait, se défendait, appelait, répondait, tout seul pour faire ce sabbat, de l'air exaspéré d'un homme cauchemardé par une flopée de monde. » (As, p. 283)

Illustration de *L'Assommoir*, 1878.



« Et l'effrayant défilé, cette cour des miracles de la souffrance humaine, roulait sur le pavé en pente, dans l'éclat de la radieuse matinée. » (L, p. 102)

Malades de Lourdes, date inconnue.



« C'étaient des têtes mangées par l'eczéma, des fronts couronnés de roséole, des nez et des bouches dont l'éléphantiasis avait fait des groins informes. » (*L*, p. 102)

Joseph Merrick, dit Elephant Man, 1889.



« N'était-ce pas la réponse à cette question de savoir si l'argent n'est point l'éducation, la santé, l'intelligence ? Puisque la même boue humaine reste dessous, toute la civilisation se réduit-elle à cette supériorité de sentir bon et de bien vivre ? » (*Ar*, p. 504)

Portrait de Victor de l'Aveyron, *circa* 1800.

ANNEXE C

CLASSEMENT DES MONSTRES DE LA SOCIÉTÉ

M O N S T R E S E T	<u>Idiots et sauvages</u>	Idiotie { Marjolin, Saturnin, Hilarion, Bonnemort, Lapoulle.
		Sauvagerie { Marjolin, Saturnin, Hilarion, Bonnemort, Lapoulle, Victor.
	<u>Déviants sexuels</u>	Sexualité débridée { Tante Dide, Renée, Séraphine, Fernande, M ^{me} Hennebeau, Nana, Laurence.
		Violence { Roubaud, M ^{me} Volmar, Ragu, Fernande, Tiburce, M ^{me} de Rieu, Grandmorin, Hilarion, Saccard, Victor, Gorgias.
		Adultère { Tante Dide, M ^{me} Correur, l'oncle Bachelard, Muffat, la comtesse Sabine, Fauchery, Hélène Mouret, Henri et Juliette Deberle, Malignon, Gilberte Delaherche.
		Différence d'âges { Nana, Tiburce, M ^{me} de Rieu, Victor, la mère Eulalie.

M
A
R
G
I
N
A
L
I
T
É

M
O
N
S
T
R
E

<p><u>Déviants sexuels</u></p>	<p>Homosexualité, inversion sexuelle, travestissement</p> <p>Inceste</p> <p>Pédophilie</p> <p>Baptiste, Hyacinthe, Archangias, Suzanne Haffner, Adeline d'Espagnet, Laure Piedefer, Satin, Nana, Madeleine, Guillaume, Maxime, Renée, Georges Hugon.</p> <p>Renée, Maxime, Hilarion, Buteau, Séraphine, Alexandre-Honoré, Rosine.</p> <p>Canon, Gorgias.</p>
<p><u>Parias et vagabonds</u></p>	<p>Criminalité</p> <p>Stigmatisation</p> <p>Vagabondage</p> <p>Thérèse, Laurent, Jeanlin, Bonnemort, Buteau, Lise, Roubeau, Jacques, Lapoulle, Alexandre-Honoré, Constance.</p> <p>Miette, Florent, Cabuche.</p> <p>Canon, bohémiens, Souvarine, Janzen.</p>
<p><u>Révolutionnaires</u></p>	<p>Défense républicaine</p> <p>Insurrection communarde</p> <p>Attentats anarchistes</p> <p>Aristide, Silvère, Miette, Macquart, Florent.</p> <p>Maurice, Chouteau, Berru.</p> <p>Souvarine, Salvat, Victor Mathis, Guillaume Froment.</p>

S P O L I T I Q U E S		
	<u>Étrangers</u>	Origine allemande { Gutmann, Gunther, Goliath, Bismarck.
M O N S T R E S	<u>Dirigeants et intrigants</u>	Intrigues, complots { Abbé famille Sanier, romain. Faujas, Rougon, clergé Tyrannie { Empereurs romains, Napoléon III, Eugène Rougon.
	<u>Femmes</u>	Désir { Madeleine, Albine, Nana, Sérafine. Incarnations démoniaques, nouvelles idoles { Nana, Madeleine Férat.
	<u>Juifs</u>	Physiques monstrueux { Kolb, Busch, Gundermann. Mal ancestral Simon.

R
E
L
I
G
I
E
U
X

<p><u>Juifs</u></p>	<p>Avidité { Steiner, Nathansohn, Gundermann.</p> <p>Intransigeance des convertis { Baron Nathan.</p>
<p><u>Monstres en soutane</u></p>	<p>Hiérarchie ecclésiastique { Abbé Fenil, abbé Faujas, évêque du curé de Villeverte, abbé Ranvier.</p> <p>Foi intransigeante { Archangias, Gorgias et ses soutiens.</p>

ANNEXE D

ZOLA PHOTOGRAPHE



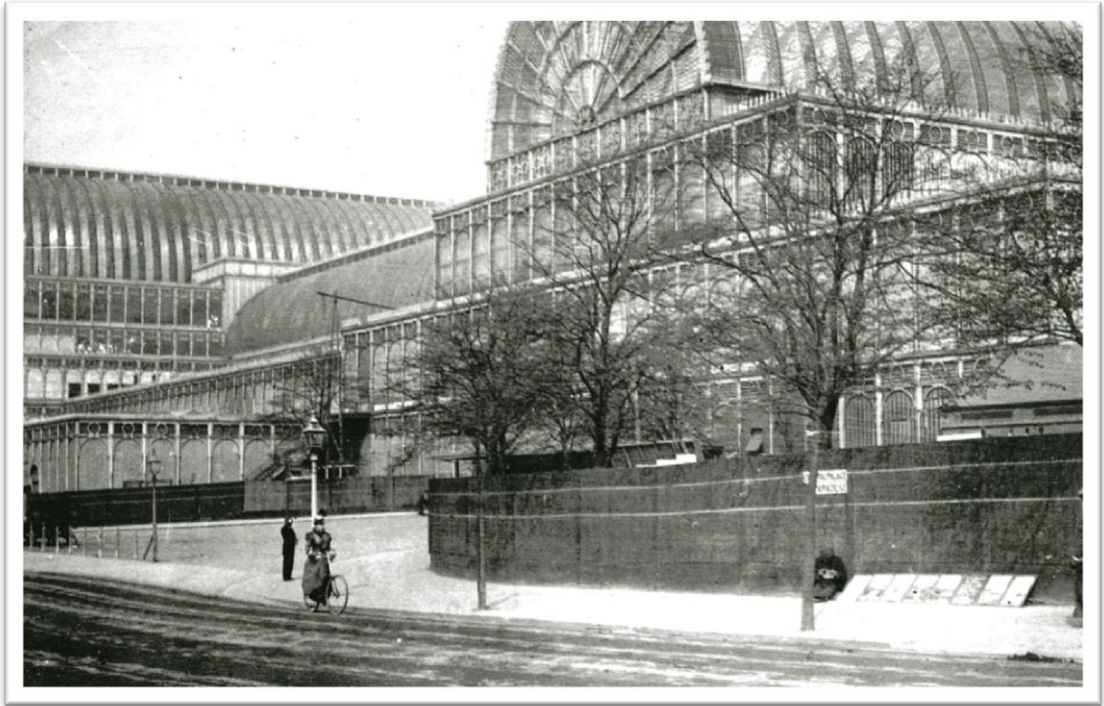
Le forum romain, 1894.



Bohémiennes près de Médan, 1895.



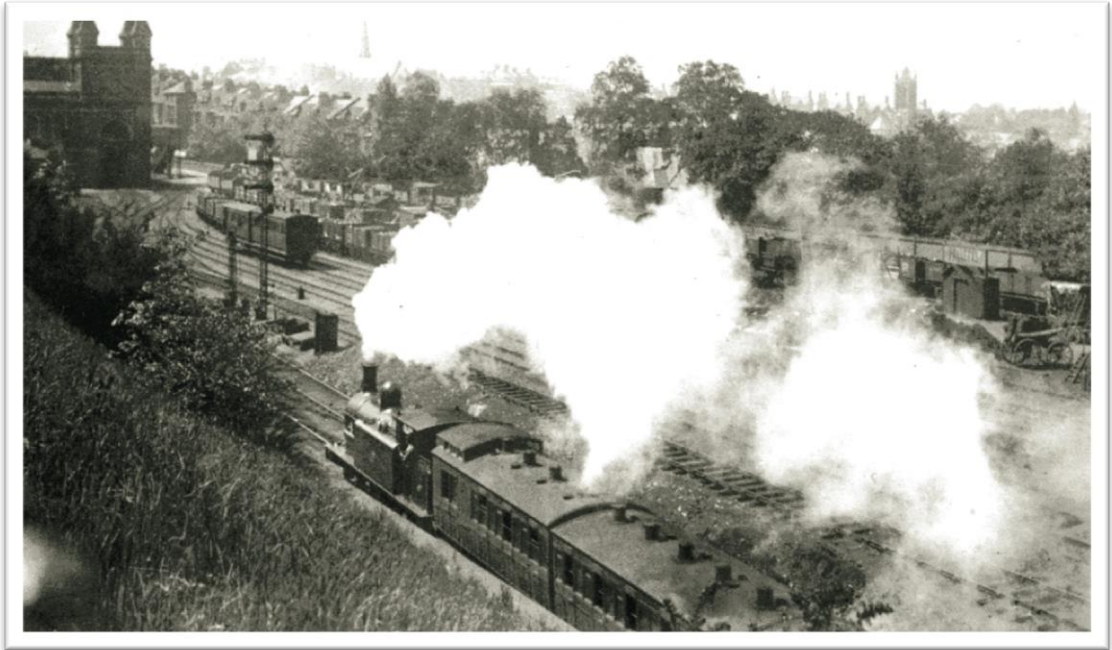
Remorqueur et péniche sur la Seine, 1895.



Vue du Crystal Palace, 1898.



La maison « Summerfield », 1898.



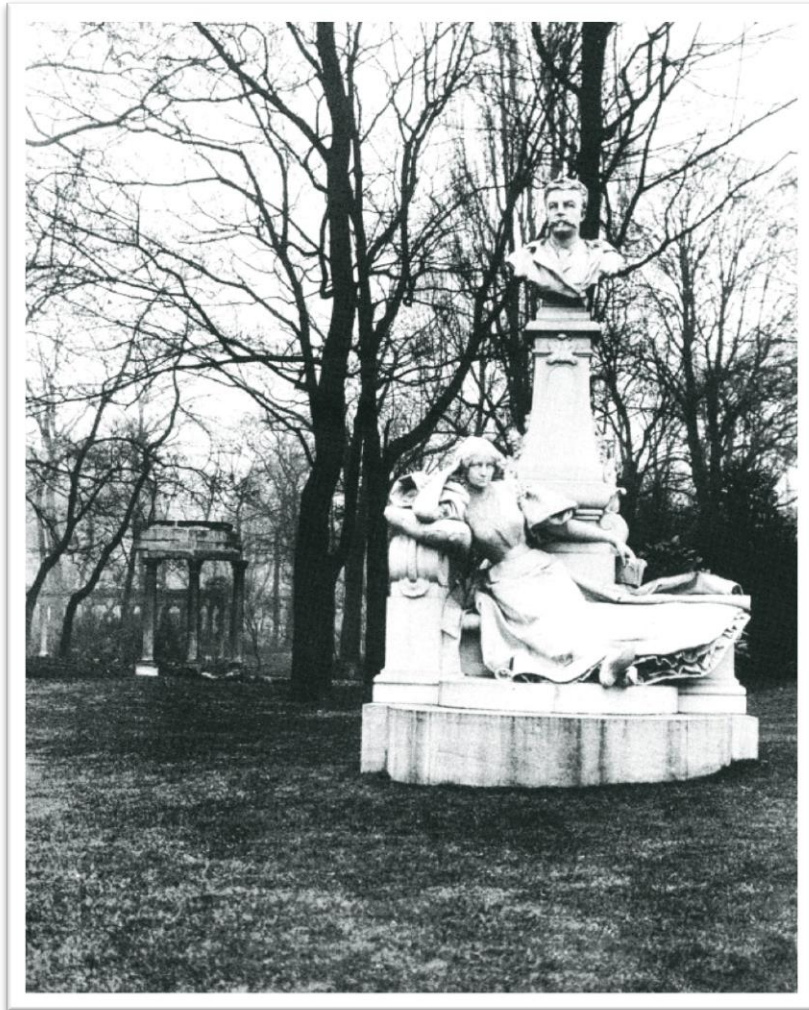
Le train en Angleterre, 1899.



Le pavillon du Cambodge, 1900.



Émile Zola devant la tour Eiffel, 1900 (photographie d'Alexandrine Zola).



Le monument Maupassant au parc Monceau, 1901.

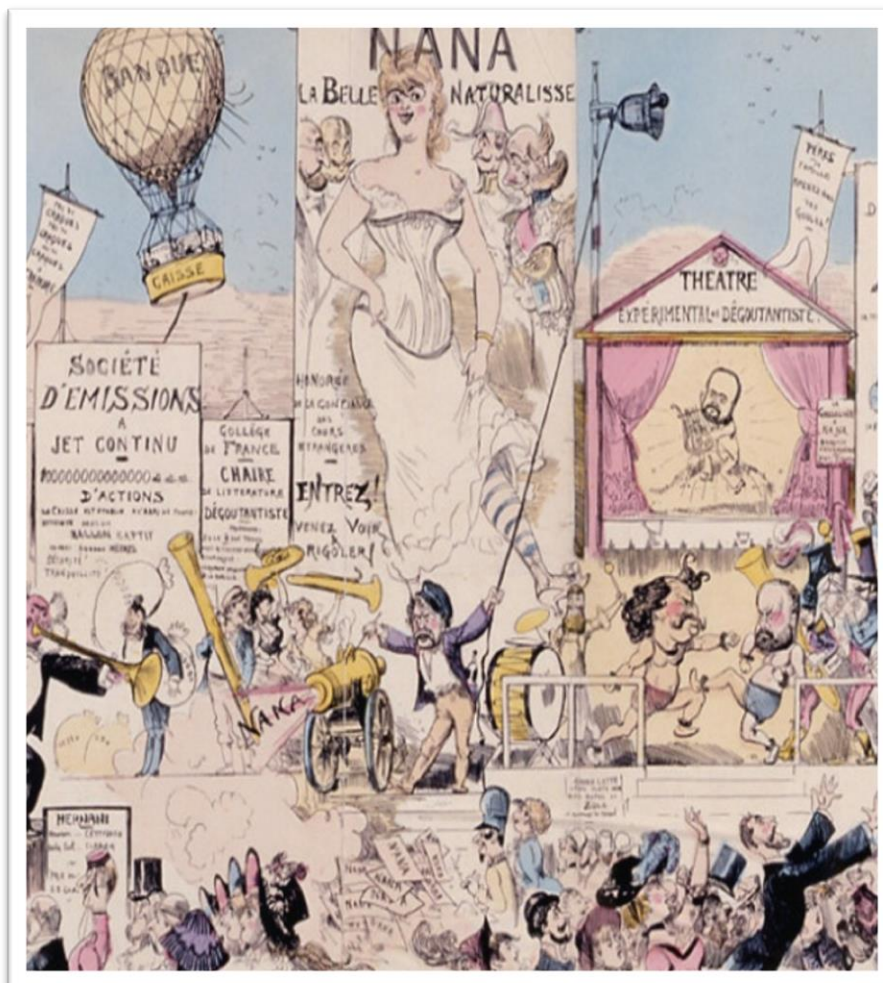


Passage du train à Médan, 1902.

ANNEXE E

LES CARICATURES ANTIZOLIENNES

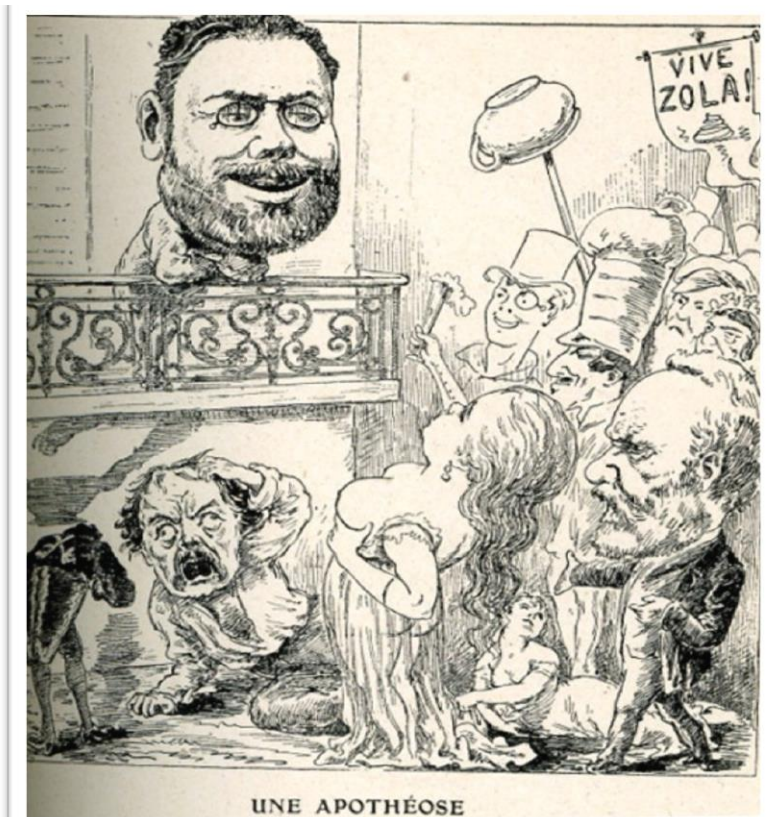
a. Les caricatures de l'œuvre.



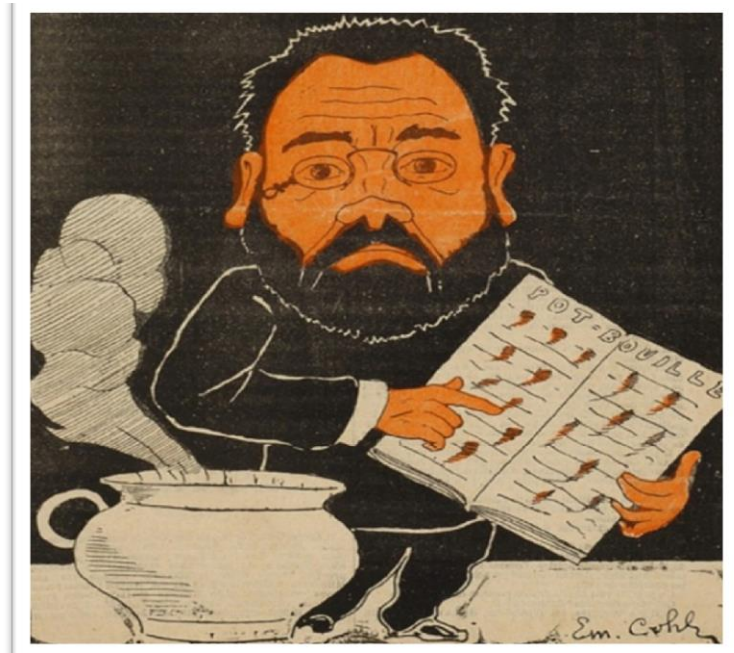
Albert Robida, « La Grande Parade avec coups de tamtam, cris d'animaux et musique variée », *La Caricature*, 3 janvier 1880.



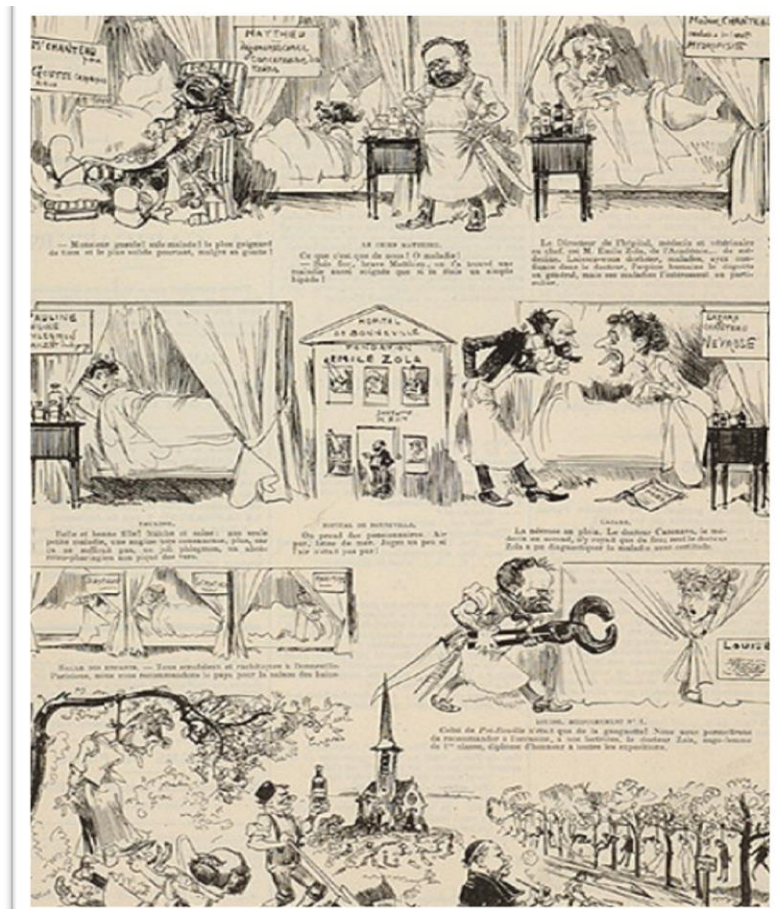
Hector Colomb, dit Moloch, « Zola dans un pot de chambre », *Le Trombinoscope*, juillet 1881.



Pasquin, « Une apothéose », *L'Assommoir républicain*, 6 mars 1881.



Émile Cohl, « Émile Zola ou l'art de mettre des virgules », *La Presse parisienne*, 19 février 1882.



Albert Robida, « La Joie de vivre ou le bonheur de se pendre », *La Caricature*, 15 mars 1884.

POT-BOUILLE OU TOUS DÉTRAQUÉS MAIS TOUS VERTUEUX. — par A. ROBIDA



Madame Morel, l'indolente des yeux de Plumes, se levait et s'avançait, elle avait l'intention de venir la débarrasser à son lit, mais de sa main tendue elle se rendait compte de la vue de Claudine, sa tante toute jeune, habillée par son gendre d'une toilette qui ne valait pas sa réputation.

Il se levait et se dirigea vers la chambre de la tante, le bruit de l'embrèvement de la tante et de son lit, toutes ses bonnes sont d'ailleurs toutes détraquées, mais d'une autre façon. On peut le constater à sa posture de Vertueux.

Cette tante avait de petites idées sur le compte de son neveu, elle avait l'intention de venir la débarrasser à son lit, mais de sa main tendue elle se rendait compte de la vue de Claudine, sa tante toute jeune, habillée par son gendre d'une toilette qui ne valait pas sa réputation.

Mme Morel, elle était toute jeune, elle avait l'intention de venir la débarrasser à son lit, mais de sa main tendue elle se rendait compte de la vue de Claudine, sa tante toute jeune, habillée par son gendre d'une toilette qui ne valait pas sa réputation.

Apparemment tout par un accident très étrange qui veut que son lit par son gendre soit détraqué, mais de sa main tendue elle se rendait compte de la vue de Claudine, sa tante toute jeune, habillée par son gendre d'une toilette qui ne valait pas sa réputation.

Madame Morel, elle était toute jeune, elle avait l'intention de venir la débarrasser à son lit, mais de sa main tendue elle se rendait compte de la vue de Claudine, sa tante toute jeune, habillée par son gendre d'une toilette qui ne valait pas sa réputation.

Le petit à droite, dans l'étage, dans la chambre de son père, il avait l'intention de venir la débarrasser à son lit, mais de sa main tendue elle se rendait compte de la vue de Claudine, sa tante toute jeune, habillée par son gendre d'une toilette qui ne valait pas sa réputation.

Madame Morel, elle était toute jeune, elle avait l'intention de venir la débarrasser à son lit, mais de sa main tendue elle se rendait compte de la vue de Claudine, sa tante toute jeune, habillée par son gendre d'une toilette qui ne valait pas sa réputation.

MAGASIN

PARCOURS DE COMMERCE
M. ZOLA
MAGASIN

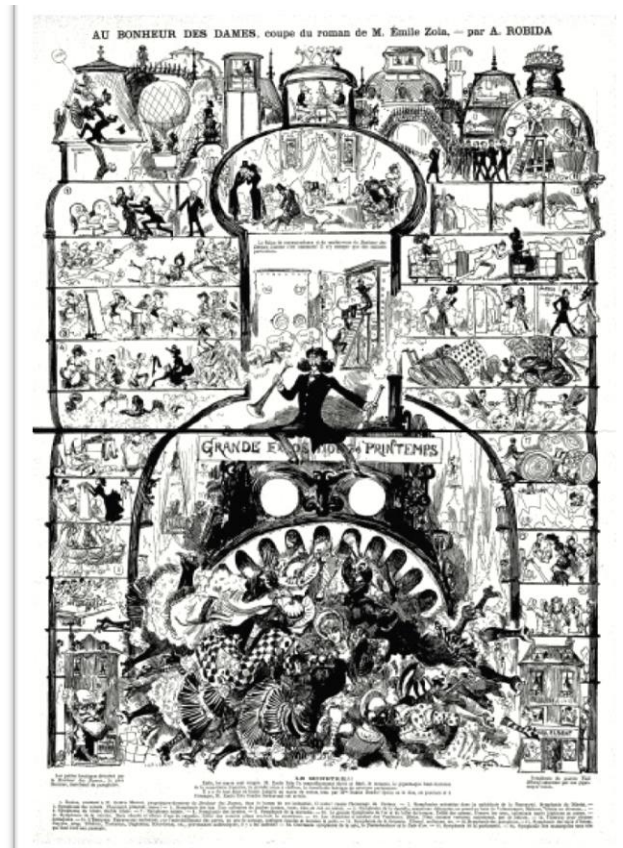
MAGASIN

L'ÉTAGE DE LA MARIÉE

MAGASIN

Madame Morel, elle était toute jeune, elle avait l'intention de venir la débarrasser à son lit, mais de sa main tendue elle se rendait compte de la vue de Claudine, sa tante toute jeune, habillée par son gendre d'une toilette qui ne valait pas sa réputation.

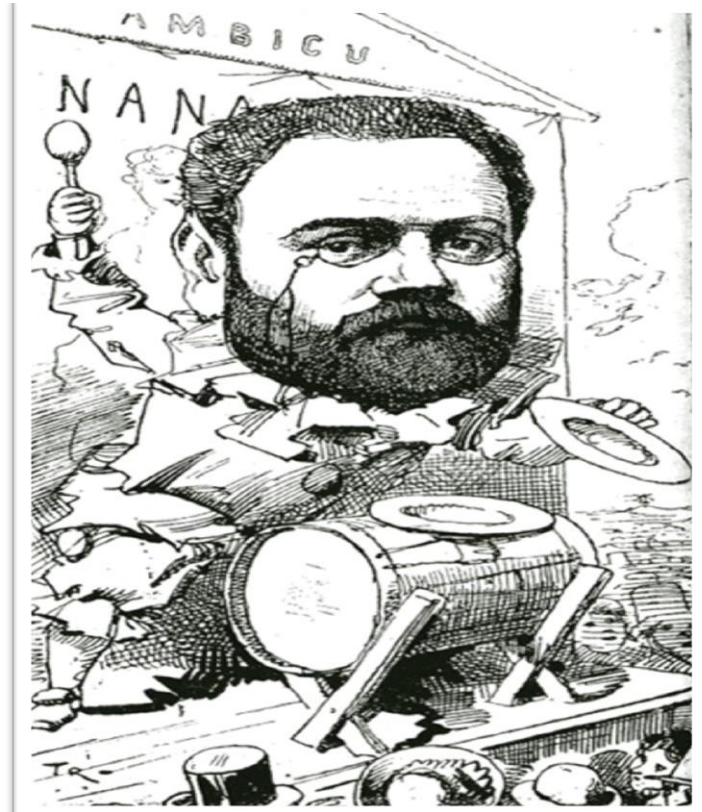
Albert Robida, « Pot-Bouille ou tous détraqués, mais tous vertueux », La Caricature, 13 mai 1882.



Albert Robida, « *Au Bonheur des dames, coupe du roman de M. Émile Zola* », *La Caricature*, 13 mai 1882.



Albert Robida, « *Quelques croquis charbonnés sur *Germinal*, de Zola* », *La Caricature*, 16 mai 1885.



Tri, « Nana au théâtre de l'Ambigu », *La Vie populaire*, 6 août 1891.

b. Les caricatures de l'auteur.



Sapeck, « La Haute École de M. Émile Zola », *Tout Paris*, 1880.



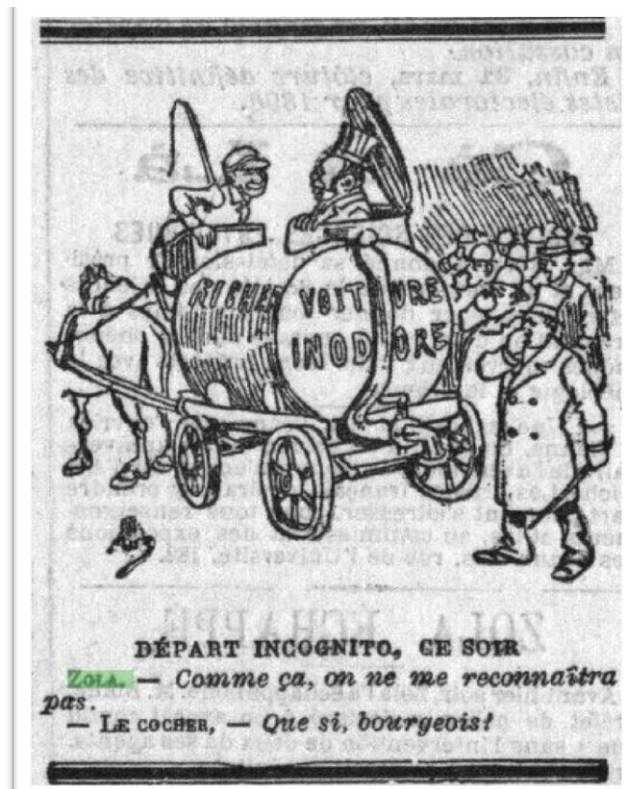
[Auteur non déterminé], « Simple phénomène », *Le Sans-Souci*, 25 juin 1881.



Daniel Frimm, « Tout homme porte en lui un cochon qui sommeille », *Le Forum illustré*, mars 1887.



[Auteur non déterminé], « Émile Zola et le naturalisme », *La Vie populaire*, 6 août 1891.



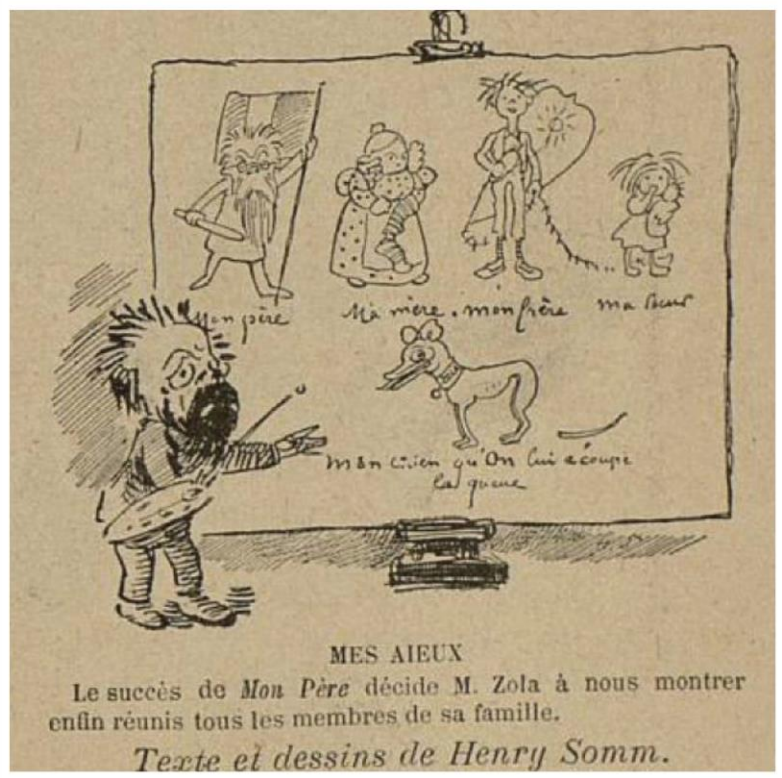
Mob, « Départ incognito, ce soir », *La Croix*, 11 février 1898.



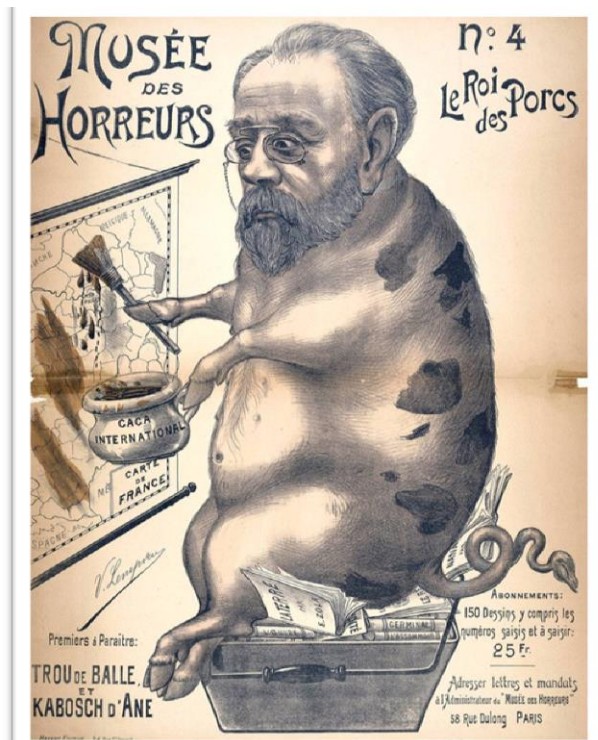
[Auteur non déterminé], « Zola et les syndicalistes », *Le Rire*, 30 avril 1898.



Emmanuel Poiré, dit Caran d'Ache, « Noble dégoût », *Psst... !*, 20 août 1898.



Henry Somm, « Mes Aïeux », *Le Rire*, 11 juin 1898.



Victor Lenepveu, « Le Roi des porcs », *Le Musée des horreurs*, 1899.



Bruno, « La Cacanisation d'Émile Zola », *La Bastille*, 7 juin 1908.



Bruno, « La Cacanonisation d'Émile Zola », *La Bastille*, 7 juin 1908 (détail).

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

A) L'œuvre d'Émile Zola.

1) Édition principale.

Œuvres complètes, dir. Henri Mitterand, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2002-2008, 21 vol.

2) Autres éditions.

— *Les Rougon-Macquart : histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, dir. Armand Lanoux, études, notes et variantes par Henri Mitterand, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960-1967, 5 vol.

— *La Curée*, éd. Henri Mitterand, préface de Jean Borie, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1981.

— *Le Ventre de Paris*, éd. Henri Mitterand, préface d'Henri Guillemin, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1964.

— *L'Assommoir*, éd. Henri Mitterand, préface de Jean-Louis Bory, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1978.

— *Pot-Bouille*, éd. Henri Mitterand, préface d'André Fermigier, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1982.

— *La Bête humaine*, éd. Henri Mitterand, préface de Gilles Deleuze, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001.

— *Contes et nouvelles*, éd., notes et variantes par Roger Ripoll, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976.

— *Correspondance*, dir. Bard H. Bakker, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, Paris, Éditions du Centre national de la Recherche scientifique, 1978-1995, 10 vol.

3) Les manuscrits et dossiers préparatoires.

— Notes préparatoires à la série des *Rougon-Macquart*, Paris, BnF, ms. NAF 10345.

— Dossiers préparatoires

- du *Ventre de Paris*, Paris, BnF, ms. NAF 10338.
- de *La Conquête de Plassans*, Paris, BnF, ms. NAF 10280.
- de *La Faute de l'abbé Mouret*, Paris, BnF, ms. NAF 10294.
- de *Son Excellence Eugène Rougon*, Paris, BnF, ms. NAF 10292.
- de *L'Assommoir*, Paris, BnF, ms. NAF 10271.
- de *Nana*, Paris, BnF, ms. NAF 10313.
- de *Pot-Bouille*, Paris, BnF, ms. NAF 10321.
- de *La Joie de vivre*, Paris, BnF, ms. NAF 10311.
- de *Germinal*, Paris, BnF, ms. NAF 10305-10308.
- de *L'Œuvre*, Paris, BnF, ms. NAF 10316.
- de *La Bête humaine*, Paris, BnF, ms. NAF 10274.
- de *L'Argent*, Paris, BnF, ms. NAF 10268.
- du *Docteur Pascal*, Paris, BnF, ms. NAF 10290.
- de *Lourdes*, Aix-en-Provence, ms. 1591 (1456).

— [Scénario d'une scène d'amour], BnF ms. NAF 18896, mf. 3656.

B) Autres écrivains.

1) Sources gréco-latines.

ARISTOTE, *De la Génération des animaux*, éd., trad. et notes par Pierre Louis, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Universités de France », 1961.

— *Histoire des animaux*, éd., trad. et notes par Pierre Louis, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Universités de France », 1968.

HÉSIODE, *Théogonie*, éd., trad. et notes par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Universités de France », 2002.

PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, VI, 2^e partie, éd., trad. et notes par Jacques André et Jean Filiozat, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Universités de France », 1980.
— *Histoire naturelle*, IX, éd., trad. et notes par Eugène de Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Universités de France », 2003.

2) Sources modernes.

AUBIGNÉ, Agrippa (d'), *Les Tragiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1969.
MONTAIGNE, Michel (de), *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962.
RONSARD, Pierre (de), *Discours des misères de ce temps*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994.

3) Sources contemporaines de Zola.

ALEXIS, Paul, *Émile Zola. Notes d'un ami*, Paris, G. Charpentier éditeur, 1882.
BALZAC, Honoré (de), « Avant-propos de la *Comédie humaine* », *La Comédie humaine*, I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976.
— *Ferragus, La Comédie humaine*, V, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1977.
— *Splendeurs et misères des courtisanes, La Comédie humaine*, VI, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1977.
— *Adieu, La Comédie humaine*, X, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1979.
BARBEY D'AUREVILLY, Jules, *Les Diaboliques, Œuvres romanesques complètes*, II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1966.
— « *Le Ventre de Paris*, par M. Émile Zola », *Le Constitutionnel*, 14 juillet 1873, p. 3.
— « *L'Assommoir*, par M. Émile Zola », *Le Constitutionnel*, 29 janvier 1877, p. 3.
BARING-GARROD, Alfred, *La Goutte, sa nature, son traitement et le rhumatisme goutteux*, Paris, Delahaye, 1867.
BELOT, Adolphe, *Mademoiselle Giraud, ma femme*, préface d'Émile Zola, New-York, Modern Language Association of America, coll. « Texts and Translations », 2002.

- BERNARD, Claude, *Leçons de physiologie expérimentale appliquée à la médecine, faite au Collège de France*, Paris, J.-B. Baillière et fils, 1855.
- *Introduction à la médecine expérimentale*, Paris, Flammarion, coll. « Champs classiques », 2008.
- BLOY, Léon, *Je m'accuse...*, Paris, Édition de « La Maison d'art », 1900.
- BOËNS-BOISSEAU, Hubert, *Traité pratique des maladies, des accidents et des difformités des houilleurs*, Bruxelles, Tircher, 1862.
- BONNETAIN, Paul, *Charlot s'amuse*, Bruxelles, Henry Kistemaeckers éditeur, 1883.
- BONNETAIN, Paul, ROSNY, Joseph-Henri, DESCAVES, Lucien, et al., « Manifeste des cinq », *Le Figaro*, 18 août 1887, p. 1.
- BRACHET, Jean-Louis, *Physiologie élémentaire de l'homme*, 2^e éd., Paris, Germer-Baillière libraire-éditeur, 1855, 2 vol.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand, *Le Roman naturaliste*, Paris, Calmann-Lévy, 1883.
- « La Confession d'un réfractaire », *La Revue des deux mondes*, n°68, 1885, p. 212-224.
- BUSNACH, William, et GASTINEAU, Octave, *L'Assommoir, drame en cinq actes et neuf tableaux*, préface d'Émile Zola, Paris, G. Charpentier éditeur, 1881.
- CLARETIE, Jules, « Feuilleton de *La Presse* », *La Presse*, 20 janvier 1879, p. 1-2.
- CLAVEAU, Anatole, *La Langue nouvelle : essai de critique conservatrice*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1907.
- COUDRAY-MAUNIER, Auguste-François, *La Bête d'Orléans, légende beauceronne*, Chartres, Petrot-Garnier, 1859.
- DÉJERINE, Jules, *L'Hérédité dans les maladies du système nerveux*, Paris, Asselin et Houzeau, 1886.
- DELESCLUZE, Charles, *De Paris à Cayenne, journal d'un transporté*, Paris, A. Le Chevalier éditeur, 1872.
- DUBUT DE LAFOREST, Jean-Louis, *Pathologie sociale*, Paris, Dupont, 1897.
- FLAUBERT, Gustave, *Hérodias, Œuvres*, II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1952.
- *Bouvard et Pécuchet, Œuvres*, II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1952.
- *Dictionnaire des idées reçues, Œuvres*, II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1952.
- *Correspondance (janvier 1869-décembre 1875)*, IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.

- FOURCAUD, Louis (de), « L'Assommoir de M. Zola », *Le Gaulois*, 21 septembre 1876, p. 1.
- FRÉDOL, Alfred, *Le Monde de la mer*, Paris, E. Martinet, 1863.
- GAUTIER, Théophile, *Les Grottesques*, Paris, Michel Lévy Frères, 1853.
- GEOFFROY SAINT-HILAIRE, Isidore, *Histoire générale et particulière des anomalies de l'organisation chez l'homme et les animaux*, Paris, J.-B. Baillière, 1832.
- GINISTY, Paul, « Causerie littéraire : La Bête humaine, par Émile Zola », *Gil Blas*, 15 mars 1890, p. 3.
- GONCOURT, Edmond et Jules (de), *Madame Gervaisais*, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1869.
- *Journal : Mémoires de la vie littéraire, 1851-1865*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989.
- *Journal : Mémoires de la vie littéraire, 1866-1886*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989.
- GONCOURT, Edmond (de), *La Fille Élisa*, Paris, G. Charpentier éditeur, 1877.
- *Les frères Zemganno*, Paris, G. Charpentier éditeur, 1879.
- GUINARD, Louis, *Précis de tératologie. Anomalies et monstruosité chez l'homme et chez les animaux*, préface de Camille Dareste, Paris, J.-B. Baillière et fils, 1893.
- HOSTEIN, Hippolyte, « Théâtre de la Renaissance. Première représentation de *Thérèse Raquin*, drame en 4 actes de M. Émile Zola », *Le Constitutionnel*, 14 juillet 1873, p. 1-4.
- HUGO, Victor, *Les Misérables*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951.
- *Lucrece Borgia, Théâtre complet*, II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1964.
- *Les Châtiments, Œuvres poétiques*, II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967.
- *Notre-Dame de Paris*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *Les sœurs Vatard*, Paris, G. Charpentier éditeur, 1879.
- *À Rebours*, Paris, G. Charpentier éditeur, 1884.
- *Certains*, Paris, Tresse & Stock éditeurs, 1889.
- ITARD, Jean, *Victor de l'Aveyron, De l'éducation d'un homme sauvage ou des premiers développements physiques et moraux du jeune sauvage de l'Aveyron*, suivi du *Rapport fait à Son Excellence le ministre de l'Intérieur sur les nouveaux développements et l'état actuel du sauvage de l'Aveyron*, Paris, Éditions Allia, coll. « Moyenne collection », 2009.
- JAMES, Henry, « Émile Zola », *The Atlantic Monthly*, août 1903.

- LAROUSSE, Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1866-1876.
- LAURENCET, M., *Résumé complet de la physiologie de l'homme*, Paris, Bureaux de l'encyclopédie portative, 1827.
- LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1873-1874.
- LITTRÉ, Émile, et ROBIN, Charles, *Dictionnaire de médecine, de chirurgie, de pharmacie, de l'art vétérinaire et des sciences qui s'y rapportent*, Paris, J.-B. Baillière, 1873.
- LOMBROSO, Cesare, *L'Anthropologie criminelle et ses récents progrès*, Paris, Félix Alcan éditeur, 1891.
- LUCAS, Prosper, *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle dans les états de santé et de maladie du système nerveux*, Paris, J.-B. Baillière, 1847-1850.
- MACROBE, Ambroise, *La Flore pornographique : glossaire de l'école naturaliste, extrait des œuvres de M. Émile Zola et de ses disciples*, Paris, Doublelzevir éditeur, 1883.
- MAUPASSANT, Guy (de), *Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974-1979, 2 vol.
- *Chroniques*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1980, 3 vol.
- MICHELET, Jules, *L'Amour*, Paris, Hachette, 1859.
- *La Mer*, Paris, Hachette, 1861.
- MILLAUD, Albert, « Lettres fantaisistes sur Paris : M. Émile Zola », *Le Figaro*, 1^{er} septembre 1876, p. 1-2.
- MIRBEAU, Octave, *Sébastien Roch*, Paris, G. Charpentier éditeur, 1890.
- *Le Jardin des supplices*, Paris, Eugène Fasquelle, 1911.
- *Le Journal d'une femme de chambre*, Paris, Eugène Fasquelle, 1920.
- MOQUIN-TANDON, Alfred, *Éléments de tératologie végétale, ou Histoire abrégée des anomalies de l'organisation dans les végétaux*, Paris, P.-J. Loss, 1841.
- MOREAU DE TOURS, Jacques-Joseph, *Psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire*, Paris, V. Masson, 1859.
- MOREL, Bénédic-Augustin, *Traité des dégénérescences physiques, morales et intellectuelles de l'espèce humaine*, Paris, Bibliothèque des sciences et de l'industrie, 2009.
- RIGAUD, Lucien, *Dictionnaire d'argot moderne*, Paris, Paul Ollendorff éditeur, 1888.
- RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.
- SUE, Eugène, *Les Aventures d'Hercule Hardi*, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven & C^e éditeurs, 1869.

TARDIEU, Ambroise, *Manuel de pathologie et de clinique médicales*, Paris, Germer-Baillière, 1848.

TOULOUSE, Édouard, *Enquête médico-psychologique sur la supériorité intellectuelle : Émile Zola*, Paris, Flammarion, 1897.

TRÉLAT, Ulysse, *La folie lucide étudiée et considérée au point de vue de la famille et de la société*, Paris, Delahaye, 1861.

ULBACH, Louis, dit FERRAGUS, « La Littérature putride », *Le Figaro*, 23 janvier 1868, n°23, p. 1.

VALÉRY, Paul, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957-1960, 2 vol.

VALLÈS, Jules, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.

4) Dessins et caricatures.

[Auteur non déterminé], « Simple phénomène », *Le Sans-Souci*, 25 juin 1881.

[Auteur non déterminé], « Émile Zola et le naturalisme », *La Vie populaire*, 6 août 1891.

[Auteur non déterminé], « M. Zola adorant les juifs », *Le Rire*, 20 juin 1896.

[Auteur non déterminé], « Zola et les syndicalistes », *Le Rire*, 30 avril 1898.

BATAILLE, Eugène, dit SAPECK, « La Haute École de M. Émile Zola », *Tout Paris*, 1880.

BRUNO, « La Cacanonisation d'Émile Zola », *La Bastille*, 7 juin 1908.

CHANTECLAIR, « Les Fantaisies de M. É. Zola », *La Libre Parole illustrée*, 15 décembre 1894.

COHL, Émile, « Émile Zola ou l'art de mettre des virgules », *La Presse parisienne*, 19 février 1882.

COLOMB, Hector, dit MOLOCH, « Les sept péchés capitaux : l'envie : M. Émile Zola », *La Silhouette*, 19 avril 1891.

— « Zola dans un pot de chambre », *Le Trombinoscope*, n°6, juillet 1881.

FRIMM, Daniel, « Tout homme porte en lui un cochon qui sommeille », *Le Forum illustré*, mars 1887.

GILL, André, « M. Émile Zola », *L'Éclipse*, 16 avril 1876.

— « Loisirs naturalistes », *La Petite Lune*, n°44, 1879.

GUILLAUMIN, Claude, dit PÉPIN, « M. Pasteur et la rage, ses expériences de la semaine », *Le Grelot*, 8 novembre 1885.

LÉANDRE, Charles, « Enfin ! M. Zola arrive au bout de son rouleau... », *Le Rire*, 20 novembre 1897.

LENEPVEU, Victor, « Le Roi des porcs », *Le Musée des horreurs*, 1899.

LE PETIT, Alfred, « Bureau de rédaction d'un journal à la mode », *Le Grelot*, 22 août 1880.

— « Ah ah ! Monsieur Zola, c'est vilain ce que tu fais là », *L'Étrille*, 6 février 1898.

MAIGROT, Henri, dit PIF, « Émile Zola assiste au déraillement d'un train », *Le Charivari*, 7 mars 1889.

MOB, « Si ! », *La Croix*, 9 février 1898.

— « Départ incognito, ce soir », *La Croix*, 11 février 1898.

PASQUIN, « Une apothéose », *L'Assommoir républicain*, 6 mars 1881.

POIRÉ, Emmanuel, dit CARAN D'ACHE, « Noble dégoût », *Psst... !*, 20 août 1898.

ROBIDA, Albert, « La Grande Parade avec coups de tamtam, cris d'animaux et musique variée », *La Caricature*, 3 janvier 1880.

— « Nana-Revue », *La Caricature*, 3 janvier 1880.

— « La Grande Épidémie pornographique ou la Trichinose de l'homme...et de la femme », *La Caricature*, 6 mai 1882.

— « Réforme du langage », *La Caricature*, 6 mai 1882.

— « Au Bonheur des dames, coupe du roman de M. Émile Zola », *La Caricature*, 13 mai 1882.

— « Pot-Bouille ou tous détraqués, mais tous vertueux », *La Caricature*, 13 mai 1882.

— « La Joie de vivre ou le bonheur de se pendre », *La Caricature*, 15 mars 1884.

— « Quelques croquis charbonnés sur *Germinal*, de Zola », *La Caricature*, 16 mai 1885.

SOMM, Henri, « Mes Aïeux », *Le Rire*, 11 juin 1898.

TRI, « Nana au théâtre de l'Ambigu », *La Vie populaire*, 6 août 1891.

VEBER, Jean, « Zola poursuivi par des malades de Lourdes », *Le Journal*, 2 janvier 1895.

Sources secondaires

A) Ouvrages critiques.

1) Sur l'œuvre de Zola.

BECKER, Colette, *Les apprentissages de Zola, du poète romantique au romancier naturaliste, 1840-1867*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écrivains », 1993.

— *Émile Zola*, Paris, Hachette supérieur, coll. « Portraits littéraires », 1993.

BECKER, Colette, GOURDIN-SERVENIÈRE, Gina, et LAVIELLE, Véronique, *Dictionnaire d'Émile Zola : sa vie, son œuvre, son époque*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993.

BELLALOU, Gaël, *Regards sur la femme dans l'œuvre d'Émile Zola*, Toulon, Presses du Midi, 2006.

BENOUDIS BASILIO, Kelly, *Le mécanique et le vivant : la métonymie chez Zola*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1993.

BERTRAND-JENNINGS, Chantal, *L'éros et la femme chez Zola, de la chute au paradis retrouvé*, Paris, Éditions Klincksieck, coll. « Femmes en littérature », 1977.

BORIE, Jean, *Zola et les mythes ou de la nausée au salut*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Pierres vives », 1971.

— *Le tyran timide. Le naturalisme de la femme au XIX^e siècle*, Paris, Klincksieck, coll. « Publications de l'Université d'Orléans. U.E.R. Lettres et sciences humaines », 1973.

BRUNET, Étienne, *Le vocabulaire de Zola*, Genève-Paris, Slatkine-Champion, 1985, 3 vol.

- CABANÈS, Jean-Louis, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Paris, Klincksieck, 1991, 2 vol.
- CHEVREL, Yves, *Le naturalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1982.
- COLIN, René-Pierre, *Dictionnaire du naturalisme*, Tusson, Éditions du Lérot, 2012.
- COMPÈRE, Daniel, et DOUSTEYSSIER-KHOZE, Catherine, *Zola : réceptions comiques. Le naturalisme parodié par ses contemporains*, Paris, Eurédit, 2008.
- DESCOTES, Maurice, *Le personnage de Napoléon III dans les Rougon-Macquart*, Paris, Minard, coll. « Archives des lettres modernes », n°114, 1970.
- DOUSTEYSSIER-KHOZE, Catherine, *Zola et la littérature naturaliste en parodies*, Paris, Eurédit, 2004.
- ÉMILE-ZOLA, François, et MASSIN, *Zola photographe*, Paris, Denoël, 1979.
- FRIGERIO, Vittorio, *Émile Zola au pays de l'Anarchie*, Grenoble, Ellug, Université Stendhal, coll. « Archives critiques », 2006.
- GOT, Olivier, *Les jardins de Zola, psychanalyse et paysage mythique dans Les Rougon-Macquart*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2002.
- GRAND-CARTERET, John, *Zola en images. 280 illustrations : portraits, caricatures, documents divers*, Paris, Librairie Félix Juven, 1908.
- GUERMÈS, Sophie, *La religion de Zola, naturalisme et déchristianisation*, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2006.
- HAMON, Philippe, *La Bête humaine d'Émile Zola*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1994.
- *Le personnel du roman. Le système des personnages dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2011.
- HAMON, Philippe, (dir.), *Le signe et la consigne. Essai sur la genèse de l'œuvre en régime naturaliste. Zola*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2009.
- KAEMPFER, Jean, *Émile Zola, d'un naturalisme pervers*, Paris, José Corti, 1989.
- KRANOWSKI, Nathan, *Paris dans les romans d'Émile Zola*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.
- LALOY, Élisabeth, *Problématique de la tératologie dans l'œuvre romanesque de Victor Hugo et Émile Zola*, maîtrise de lettres modernes, dir. Jean Borie, université d'Orléans, 1977-1978.
- MALINAS, Yves, *Zola et les hérédités imaginaires*, Expansion Scientifique Française, Paris, 1985.

- MÉNARD, Sophie, *Émile Zola et les aveux du corps. Les savoirs du roman naturaliste*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2014.
- MEYRAT-VOL, Claire, *L'imaginaire végétal dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola : le régime nocturne*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 1996. Th. doct. : littérature du XIX^e siècle, Université de Reims, 1996.
- MITTERAND, Henri, *Zola : l'homme de Germinal*, Paris, Fayard, 2001.
- *Le Paris de Zola*, Paris, Hazan, coll. « Beaux-Arts », 2008.
- NOIRAY, Jacques, *Le romancier et la machine, l'image de la machine dans le roman français (1850-1900). I : L'univers de Zola*, Paris, Corti, 1981.
- OUVRARD, Pierre, *Zola et le prêtre*, Paris, Beauchesne, 1986.
- PAGÈS, Alain, *Le naturalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2001.
- PAGÈS, Alain, et MORGAN, Owen, *Guide Émile Zola*, Paris, Ellipses, 2002.
- ROLDAN, Sébastien, *La pyramide des souffrances dans La Joie de vivre d'Émile Zola*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2012.
- ROSENFELD, Michael, *La sexualité hors-normes dans Les Rougon-Macquart de Zola : étude approfondie des expressions de sexualité hors normes (homosexualité, pédophilie, inceste, fétichisme) dans le cycle des Rougon-Macquart de Zola*, Éditions universitaires européennes, 2010.
- SCARPA, Marie, *Le carnaval des Halles. Une ethnocritique du Ventre de Paris de Zola*, Paris, CNRS Éditions, coll. « CNRS littérature », 2000.
- SCHARF, Fabian, *Émile Zola : de l'utopisme à l'utopie (1898-1903)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2011.
- SERRES, Michel, *Feux et signaux de brume, Zola*, Paris, Grasset et Fasquelle, coll. « Figures », 1975.
- STEFAN, Max, *Les métamorphoses de la grande ville dans Les Rougon-Macquart*, Paris, Nizet, 1966.
- SUWALA, Halina, *Naissance d'une doctrine. Formation des idées littéraires et esthétiques de Zola (1859-1865)*, Varsovie, 1976.
- THOREL-CAILLETEAU, Sylvie, *Zola, mémoire de la critique*, Paris, Presses Paris Sorbonne, 1998.
- TILLIER, Bertrand, *Cochon de Zola !, ou les infortunes caricaturales d'un écrivain engagé*, Séguier, Biarritz, 1998.

VAN BUUREN, Maarten, *Les Rougon-Macquart d'Émile Zola, de la métaphore au mythe*, Paris, José Corti, 1986.

2) Sur le monstre, le monstrueux et les thèmes apparentés.

AUDEGUY, Stéphane, *Les monstres, si loin et si proches*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard », 2007.

CAIOZZO, Anna et DEMARTINI, Anne-Emmanuelle, (dir.), *Monstre et imaginaire social*, Créaphis Éditions, Paris, 2008.

CAMILLE, Michael, *Les Gargouilles de Notre-Dame, médiévalisme et monstres de la modernité*, Alma éditeur, 2011.

CANGUILHEM, Georges, *La connaissance de la vie*, 2^e éd., rev. et augm., Paris, Vrin, coll. « Problèmes et controverses », 1965.

— *Le normal et le pathologique*, 12^e éd., rev. et augm., Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2013.

CÉARD, Jean, *La nature et les prodiges. L'insolite au XVI^e siècle*, 2^e éd., rev. et augm., Genève, Droz, coll. « Travaux d'humanisme et de Renaissance », 1996.

CLÉBERT, Jean-Paul, *Bestiaire fabuleux*, Paris, Albin Michel, 1971.

CUNY-LE CALLET, Blandine, *Rome et ses monstres, naissance d'un concept philosophique et rhétorique*, Grenoble, Jérôme Millon, coll. « Horos », 2005.

FISCHER, Jean-Louis, *Monstres, histoire du corps et de ses défauts*, Paris, Éditions Syros-Alternatives, 1991.

FOUCAULT, Michel, *Les anormaux, cours au Collège de France, 1974-1975*, Paris, Gallimard – Le Seuil, coll. « Hautes études », 1999.

GONIN-HARTMAN, Laure, *La rhétorique du monstre au XVI^e siècle*, Ann Arbor, Michigan, ProQuest, 2008. Th. doct. : langue et littérature françaises, Washington University, 2008.

JOURDE, Pierre, et TORTONESE, Paolo, *Visages du double. Un thème littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « Fac. Littérature », 2005.

LANNI, Dominique, (dir.), *Bestiaire fantastique des voyageurs*, Paris, Arthaud, coll. « Beaux livres », 2014.

LASCAULT, Gilbert, *Le monstre dans l'art occidental*, Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique », 2004.

LECOUTEUX, Claude, *Les monstres dans la pensée médiévale européenne*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1993.

MARTIN, Ernest, *Histoire des monstres depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, précédé de « Le désenchantement des monstres » par Jean-Jacques Courtine, Paris, Jérôme Millon, coll. « Mémoires du corps », 2002.

ROUX, Olivier, *Monstres. Une histoire générale de la tératologie des origines à nos jours*, Paris, CNRS Éditions, coll. « CNRS Histoire », 2008.

STEAD, Évanghélia, *Le monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2004.

STEINMETZ, Jean-Luc, *La littérature fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1993.

TORT, Patrick, (dir.), *Dictionnaire du darwinisme et de l'évolution*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, 3 vol.

3) Sur le contexte historique et littéraire.

ANTONETTI, Guy, *Histoire contemporaine politique et sociale*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Droit fondamental », 2006.

BOUSSEL, Patrice, *L'Affaire Dreyfus et la presse*, Paris, Armand Colin, coll. « Kiosque : les faits, la presse, l'opinion », 1960.

CAPERAN, Louis, *L'anticléricalisme et l'affaire Dreyfus (1897-1899)*, Toulouse, imprimerie régionale, 1948.

CORBIN, Alain, *Les filles de noce. Misère sexuelle et prostitution au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, coll. « Champs histoire », 1982.

— *Le village des « cannibales »*, Paris, Flammarion, coll. « Champs histoire », 1997.

CORBIN, Alain, (dir.), *Histoire du corps, de la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Le Seuil, coll. « Histoire », 2005, 3 vol.

CRYLE, Peter, *La crise du plaisir*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Objet », 2003.

DELUMEAU, Jean, *La peur en Occident (XIV^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Fayard, 1978.

DÉMIER, Francis, *La France du XIX^e siècle (1814-1914)*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2000.

DUBY, Georges, et PERROT, Michelle, (dir.), *Histoire des femmes en Occident. Le XIX^e siècle*, Paris, Plon, 1991, 5 vol.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993.

GOETSCHER, Pascale, et LOYER, Emmanuelle, *Histoire culturelle de France de la Belle Époque à nos jours*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus Histoire », 2002.

- GOUTTMAN, Alain, *La guerre de Crimée : 1853-1856*, Paris, Éditions S.P.M., coll. « Kronos », 1995.
- HUBERT, Marie-Claude, *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, coll. « U lettres », 1998.
- KOTT, Sandrine, *L'Allemagne du XIX^e siècle*, Paris, Hachette, coll. « Carré Histoire », 2004.
- KRZYWKOWSKI (Isabelle), *Le jardin des songes : étude sur la symbolique du jardin dans la littérature et l'iconographie fin-de-siècle*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 1997. Th. doct. : littérature du XIX^e siècle, thèse de l'Université Paris-IV, 1997.
- LARRIVAUD-DE WOLF, Alice, *Le primitif dans l'œuvre de Maupassant*. Th. doct. : littérature du XIX^e siècle, thèse de l'Université Paris-IV Sorbonne, 2011.
- MAINGUENEAU, Dominique, *La littérature pornographique*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres et linguistique », 2007.
- MINAZZOLI, Gilbert, (dir.), *Dictionnaire des œuvres érotiques*, Paris, Mercure de France, 1971.
- MORICEAU, Jean-Marc, *Histoire du méchant loup : 3000 attaques sur l'homme en France (XV^e-XIX^e siècle)*, Paris, Fayard, 2007.
- PALACIO, Jean (de), *Figures et formes de la décadence*, Paris, Séguier, coll. « Collection noire », 1994.
- PASTOUREAU, Michel, *Le cochon, histoire d'un cousin mal aimé*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard », 2009.
- RADIX, Élise, *L'homme-Prométhée vainqueur au XIX^e siècle*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2001. Th. doct. : littérature du XIX^e siècle, thèse de l'université Lyon III, 2001.
- REVENIN, Régis, *Homosexualité et prostitution masculines à Paris (1870-1918)*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- ROTH, François, *La guerre de 1870*, Paris, Fayard, 1990.
- ROUX, Valérie, *Le rêve dans l'œuvre de J.-K. Huysmans*. Th. doct. : littérature du XIX^e siècle, thèse de l'Université Lyon II, 2012.
- VIGARELLO, Georges, *Histoire de la beauté : le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 2004.
- WAGNIART, Jean-François, *Le vagabond à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Belin, coll. « Socio-Histoire », 1999.
- WINOCK, Michel, *Édouard Drumont et C^{ie}, antisémitisme et fascisme en France*, Paris, Seuil, coll. « XX^e siècle », 1982.

YON, Jean-Claude, *Le Second Empire, politique, société, culture*, Paris, Armand Colin, coll. « U Histoire », 2012.

B) Articles critiques.

1) Sur l'œuvre de Zola.

ANDERSSON, Kajsa, « *La Joie de vivre* : du document au récit », *Zola à l'œuvre. Hommage à Auguste Dezalay (actes du colloque Zola – Génétique et poétique du roman des 9 et 10 décembre 2002)*, dir. Gisèle Séginger, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2003, p. 35-50.

ARMSTRONG, Marie-Sophie, « Variations “quasimodiennes” dans *Les Rougon-Macquart* », *Les Cahiers naturalistes*, n°78, 2004, p. 265-281.

BAGULEY, David, « Le supplice de Florent : à propos du *Ventre de Paris* », *Europe*, n°468-469, 1968, p. 91-96.

— « Image et symbole : la tache rouge dans l'œuvre de Zola », *Les Cahiers naturalistes*, n°39, 1970, p. 36-41.

BARBÉRIIS, Jeanne-Marie, « “La voix du grand absent” : la parole du peuple dans *Germinal* », *Littérature*, n°76, 1989, p. 89-104.

BAUDSON, Pierre, « Zola et la caricature, d'après les recueils Céard du Musée Carnavalet », *Les Cahiers naturalistes*, n°29, 1965, p. 43-61.

BECKER, Colette, « Zola et Lombroso : à propos de *La Bête humaine* », *Les Cahiers naturalistes*, n°80, 2006, p. 37-49.

— « Violence politique et invention romanesque : l'exemple de Zola », *Violence politique et littérature au XIX^e siècle (actes du colloque de l'université Paris Ouest Nanterre)*, dir. Pierre-Jean Dufief et Marie Perrin-Daubard, Paris, Éditions Le Manuscrit, coll. « L'Esprit des Lettres », 2012, p. 419-434.

BELGRAND, Anne, « Le personnage de Jeanlin dans *Germinal* : naissance d'un monstre », *Les Cahiers naturalistes*, n°69, 1995, p. 139-148.

BONNEFIS, Philippe, « Le bestiaire d'Émile Zola », *Europe*, n°468-469, 1968, p. 97-107.

BURNS, Colin, « *L'abbé Faujas*, une adaptation dramatique de *La Conquête de Plassans* », *Les Cahiers naturalistes*, 1957, n°8-9, p. 378-381.

BUTLER, Ronnie, « L'étranger, personnage des *Rougon-Macquart* », *Les Cahiers naturalistes*, n°65, 1991, p. 139-153.

- CABANÈS, Jean-Louis, « Zola réécrit les traités médicaux : pathos et invention romanesque », *Eidolon*, n°50, 1997, p. 161-174.
- CARAION, Marta, « Fécondité de Zola : la fraternité à l'épreuve de l'intrigue », *Adelphiques. Sœurs et frères dans la littérature française du XIX^e siècle*, dir. Claudie Bernard, Chantal Massol, Jean-Marie Roulin, Paris, Éditions Kimé, coll. « Détours littéraires », 2010, p. 87-107.
- CARROY, Jacqueline, « “Je ne veux pas faire rire” : la sexualité de et selon Zola », *Zola et les historiens*, dir. Michèle Sacquin, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2004, p. 104-117.
- CHARLES, David, « *La Fortune des Rougon*, roman de la Commune », *Romantisme*, n°131, 2006, p. 99-114.
- CLAVERIE, Michel, « La fête impériale », *Les Cahiers naturalistes*, n°45, 1973, p. 31-49.
- CNOCKAERT, Véronique, « Présentation » de *Zola, explorateur des marges*, dir. Véronique Cnockaert, *Études françaises*, vol. XXXIX, n°2, 2003, p. 7-10.
- « Du marbre et du chiffonné. Propos sur la beauté dans l'œuvre d'Émile Zola », *Zola, explorateur des marges*, dir. Véronique Cnockaert, *Études françaises*, vol. XXXIX, n°2, 2003, p. 33-45.
- COGNY, Pierre, « Zola et *Le Sublime* de Denis Poulot », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°24, 1972, p. 113-129.
- « Ouverture et clôture dans *Germinal* », *Les Cahiers naturalistes*, n°50, 1976, p. 67-73.
- DAVEY, Lynda A., « La croqueuse d'hommes : images de la prostituée chez Flaubert, Zola et Maupassant », *Romantisme*, n°58, 1987, p. 59-66.
- DELEUZE, Gilles, « Zola et la fêlure », préface de *La Bête humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001, p. 7-24.
- DEZALAY, Auguste, « Le fil d'Ariane », *Les Cahiers naturalistes*, n°40, 1970, p. 121-134.
- « Ceci dira cela. Remarques sur les antécédents du *Ventre de Paris* », *Les Cahiers naturalistes*, n°58, 1984, p. 33-42.
- « Lecture du génie. Génie de la lecture : *Germinal* et *Les Misérables* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°3, 1985, p. 435-447.
- DORÉ, Sandrine, « *Au Bonheur des Dames* vu en coupe, la critique en image d'un roman de Zola par Robida », *Le Téléphonoscope*, n°15, 2008, p. 33-38.
- DUCHET, Claude, « *La Fille abandonnée* et *La Bête humaine*, éléments de titrologie romanesque », *Littérature*, n°12, 1973, p. 49-73.

- DUFFY, Larry, « Du monstre lombrosien à l'anormal zolien : généalogies pathologiques et discursives de *La Bête humaine* », *Les Cahiers naturalistes*, n°83, 2009, p. 149-163.
- FARHAT, Amina, « “Doux Rêve” de Robida », *Le Téléphonoscope*, n°15, 2008, p. 39-42.
- GOSME, Michel, « Le nouveau statut de la science dans *Les Trois Villes* », *Les Cahiers naturalistes*, n°74, 2000, p. 223-236.
- GOUREVITCH, Danielle, « La goutte dans *La Joie de vivre* d'Émile Zola », *Rhumatologie pratique*, 267, 2, 2009, p. 25-26.
- GRANT, Richard B., « The Jewish question in Zola's *L'Argent* », *Publications of the Modern Language Association of America*, n°70, 1955, vol. 70, n°5, p. 955-967.
- GRENIER, Joan, « La structure de la mer dans *La Joie de vivre* », *Les Cahiers naturalistes*, n° 58, 1984, p. 63-69.
- GRIVEL, Charles, « Zola, photogénèse de l'œuvre », *Études photographiques*, n°15, 2004, [en ligne]. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/394>. Consulté le 15 janvier 2015.
- GUEDJ, Aimé, « Diderot et Zola », *Europe*, n°468-469, 1968, p. 287-324.
- « Les révolutionnaires de Zola », *Les Cahiers naturalistes*, n°36, 1968, p. 123-137.
- GUERMÈS, Sophie, « “Une épopée burlesque et triste” : lecture des *Repoussoirs* », *Les Cahiers naturalistes*, n°71, 1997, p. 191-202.
- HAMON, Philippe, « Robida et Zola », *Le Téléphonoscope*, n°15, 2008, p. 5-8.
- « Triomphe du naturalisme », *Le Téléphonoscope*, n°15, 2008, p. 15-18.
- JARNIER, Jean-Luc, « La Cacanonisation d'Émile Zola », *Caricatures&caricature*, 2009, [en ligne]. URL : <http://www.caricaturesetcaricature.com/article-36640542.html>. Consulté le 23 novembre 2014.
- KANES, Martin, « Zola et les adaptateurs : une lettre inédite », *Les Cahiers naturalistes*, n°41, 1971, p. 86-87.
- KHEYAR STIBLER, Lola, « Réflexions autour de “l'hystérie stylique” dans les années 1880 », *Les Cahiers naturalistes*, n°86, 2012, p. 115-128.
- KLEEBLATT, Norman L., « L'image d'Émile Zola dans le journal *Psst... !* pendant les années de l'Affaire Dreyfus », *Les Cahiers naturalistes*, n°66, 1992, p. 179-184.
- LAVILLE, Béatrice, « Le médecin et la figure de l'intellectuel : du *Docteur Pascal* aux *Évangiles* de Zola », *Eidolon*, n°50, 1997, p. 245-255.
- LEMARIÉ, Yannick, « Faits et contrefaits, la monstruosité physique chez Mirbeau et Zola », *Recherches sur l'imaginaire*, n° 31, 2005, p. 105-117.
- LE BLOND, Maurice, « Les personnages juifs dans l'œuvre d'Émile Zola », *La revue juive de Genève*, n°37, 1936, p. 305-314.

- LOTE, Georges, « Zola historien du Second Empire », *Revue des études napoléoniennes*, n°14, 1918, p. 39-87.
- LOUÂPRE, Muriel, « Lignes de fuite. *La Bête humaine* évadée du naturalisme », *Romantisme*, n°126, 2004, p. 65-79.
- LUMBROSO, Olivier, « “Système des masses et grands ensembles” : poétique des foules dans *Les Rougon-Macquart* », *Les Cahiers naturalistes*, n°86, 2012, p. 9-26.
- MALINAS, Yves, « Zola, précurseur de la pensée scientifique du XX^e siècle », *Les Cahiers naturalistes*, n°40, 1970, p. 108-120.
- MARTY, Fernand, « Les “assommoirs” avant et après la publication de *L’Assommoir* », *Les Cahiers naturalistes*, n°86, 2012, p. 149-173.
- MÉNARD, Sophie, « Paradoxes du monstre en régime zolien. Le criminel, le magistrat et l’écrivain », *Monstres et monstrueux littéraires*, dir. Marie-Hélène Larochelle, Québec, Les Presses de l’Université de Laval, 2008, p. 57-69.
- NOIRAY, Jacques, « Médecine et miracle dans *Lourdes* », *Eidôlon*, n°55, 2000, p. 325-335.
- PAGÈS, Alain, « Émile Zola contre l’antisémitisme : réflexions sur la question juive... », *Les intellectuels face à l’Affaire Dreyfus alors et aujourd’hui : perception et impact de l’Affaire en France et à l’étranger (actes du colloque de l’Université Bar-Ilan, Israël, 13-15 décembre 1994)*, dir. Roselyne Koren et Dan Michman, Paris, L’Harmattan, 1998, p. 63-74.
- « Zola face à l’antisémitisme. De la “question juive” à la question de l’argent », *Les Cahiers naturalistes*, n°78, 2004, p. 103-115.
- « Les mots témoins », *Émile Zola, Mémoire et sensation*, dir. Véronique Cnockaert, Montréal, XYZ éditeur, 2008, p. 205-218.
- « La violence des foules dans les romans de l’Affaire Dreyfus », *Violence politique et littérature au XIX^e siècle (actes du colloque de l’université Paris Ouest Nanterre)*, dir. Pierre-Jean Dufief et Marie Perrin-Daubard, Paris, Éditions Le Manuscrit, coll. « L’Esprit des Lettres », 2012, p. 299-317.
- POSSOT, André, « Thèmes et fantasmes de la machine dans *La Bête humaine* », *Les Cahiers naturalistes*, n°57, 1983, p. 104-115.
- PREISS, Axel, « Pascal, ou la biodicée médicale », *Les Cahiers naturalistes*, n°57, 1983, p. 116-131.
- PRIOUX, Virginie, « De la plume au crayon. Zola croqué dans la presse », *Ridiculosa*, n°16, 2009, p. 63-79.
- REVERZY, Éléonore, « Présentation de Nana », *Vox poetica*, 2009, [en ligne]. URL : <http://www.vox-poetica.com/sflgc/concours/nana.html>. Consulté le 1^{er} juillet 2014.

- REVERZY, Éléonore, et BOURGUINAT, Nicolas, « Zola et la “fiction du parlementarisme” », *Les Cahiers naturalistes*, n° 87, 2013, p. 135-149.
- RIPOLL, Roger, « Zola et les communards », *Europe*, n°468-469, 1968, p. 16-26.
- ROSTAND, Jean, « Zola et la science », *Présence de Zola*, Paris, Fasquelle, 1953, p. 153-157.
- SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne, « *Les Rougon-Macquart* : la fraternité de Caïn », *Adelphiques. Sœurs et frères dans la littérature française du XIX^e siècle*, dir. Claudie Bernard, Chantal Massol, Jean-Marie Roulin, Paris, Éditions Kimé, coll. « Détours littéraires », 2010, p. 355-375.
- « Zola journaliste : histoire, politique, fiction », *Les Cahiers naturalistes*, n°87, 2013, p. 5-28.
- « D’impossibles nouveaux mondes : Zola, *L’Argent/Fécondité* », *Les Cahiers naturalistes*, n°88, 2014, p. 27-44.
- SANDERS, James B., « Busnach, Zola et le drame de *L’Assommoir* », *Les Cahiers naturalistes*, 1978, n°52, p. 109-121.
- SANDRAS-FRAYSSE, Agnès, « Quand le pot de Zola “bouille” », *Humoresques*, n°22, 2005, p. 119-141.
- « La folie de l’enquête : Zola disséqué », *Colloques en ligne*, 2008, [en ligne]. URL : www.fabula.org/colloques/document874.php. Consulté le 30 novembre 2014.
- SCHOBBER, Rita, « Observations sur quelques procédés stylistiques de Zola », *Les Cahiers naturalistes*, n°28, 1964, p. 149-161.
- SCHOR, Naomi, « Le sourire du sphinx. Zola et l’énigme de la féminité », *Romantisme*, n°13-14, 1976, p. 183-195.
- « Le délire d’interprétation. Naturalisme et paranoïa », *Le naturalisme. Colloque de Cerisy*, Union Générale d’Éditions, coll. « 10/18 », 1978, p. 237-262.
- « Sainte-Anne : capitale du délire », *Les Cahiers naturalistes*, n° 52, 1978, p. 97-108.
- « Mythe des origines, origines des mythes », *Les Cahiers naturalistes*, n°52, 1978, p. 124-134.
- SÉGINGER, Gisèle, « Naturalisme et mythe : Nana et Mélusine », *Mélusine moderne et contemporaine*, dir. Arlette Bouloumié, L’Âge d’homme, coll. « Bibliothèque Mélusine », 2001, p. 115-124.
- SEILLAN, Jean-Marie, « L’Afrique utopique de *Fécondité* », *Les Cahiers naturalistes*, n°75, 2001, p. 183-202.

— « Zola et le fait colonial : les raisons d'un rendez-vous manqué », *Les Cahiers naturalistes*, n°88, 2014, p. 13-26.

SHINODA, Chiwaki, « Exubérance végétale chez Mirbeau et Zola », *Cahiers Octave Mirbeau*, n°8, 2001, p. 58-73.

SPANDONIS, Sophie, « “Bête humaine” ou “animal d’avenir” : deux mythes des origines pour une société “désorbitée” – le discours sur le primitif dans *La Bête humaine* de Zola (1890) et *Vamireh* de J.-H. Rosny Aîné (1892) », *Discours sur le primitif*, dir. Fiona McIntosh-Varjabédian, Villeneuve d’Ascq, Université Charles-de-Gaule – Lille 3, coll. « UL 3 Travaux et recherches », 2002, p. 95-106.

STEINS, Martin, « L’épisode africain de *Fécondité* », *Les Cahiers naturalistes*, n°48, 1974, p. 164-181.

TERNOIS, René, « Mélanges (suite) », *Les Cahiers naturalistes*, n°36, 1968, p. 156-160.

TORTONESE, Paolo, « Rome décadente », *Les Cahiers naturalistes*, n°72, 1998, p. 225-235.

VAN HOOFF, Dominique, « Émile Zola, allaitement et fécondité », *Les Cahiers naturalistes*, n°74, 2000, p. 183-193.

VERRET, Arnaud, « Les gorges de Provence dans “Le Canal Zola” et *Le Docteur Pascal* : étude de la description et de ses enjeux dans deux œuvres de Zola », *Laboratorio critico. Rivista di Francesistica*, vol. II, n°3, 2012 [en ligne]. URL : ojs.uniroma1.it/index.php/laboratoriocritico. Consulté le 1^{er} janvier 2012.

— « Catastrophe et monstrueux dans un roman du XIX^e siècle : l’exemple de *Nana* d’Émile Zola », *Traits-d’Union*, n°4, 2014 [en ligne]. URL : http://www.revuetraitsdunion.org/?page_id=459. Consulté le 23 avril 2014.

— « Émile Zola : *homo viator* à la force de la plume », *O Imaginário das viagens (Literatura, Cinema, Banda Desenhada)*, dir. Maria Cristina Daniel Álvares, Ana Lúcia Amaral Curado, Sérgio Paulo Guimarães De Sousa, Braga, Humus éditeur, coll. « Coleção Hespérides », 2014, p. 209-220.

— « Quand Zola devenait sérieusement pornographe. Étude des enjeux de l’écriture pornographique à la fin du XIX^e siècle », *Romantisme* (à paraître).

— « Causeries urbaines et veillées rurales : deux exemples de soirées collectives dans l’œuvre d’Émile Zola », *Excavatio*, vol. XXV (à paraître).

VISSIÈRE, Jean-Louis, « L’art de la phrase dans *L’Assommoir* », *Les Cahiers naturalistes*, n°11, 1958, p. 455-464.

WALTER, Rodolphe, « Émile Zola et Claude Monet », *Les Cahiers naturalistes*, n°26, 1964, p. 51-61.

— « Le parc de Monsieur Zola », *L'Œil*, n°272, 1978, p. 18-25.

WHITE, Nicolas, « *La Débâcle* d'Émile Zola : une fraternité d'armes ? », *Adelphiques. Sœurs et frères dans la littérature française du XIX^e siècle*, dir. Claudie Bernard, Chantal Massol, Jean-Marie Roulin, Paris, Éditions Kimé, coll. « Détours littéraires », 2010, p. 253-266.

WOOLLEN Geoff, « Les transportés dans l'œuvre de Zola », *Les Cahiers naturalistes*, n°72, 1998, p. 317-333.

WORTH, Jeremy, « L'enfant zolien : victime et vengeur », *Les Cahiers naturalistes*, n°74, 2000, p. 163-169.

ZIELONKA, Anthony, « Zola, Cézanne et la représentation artistique du paysage provençal », *Les Cahiers naturalistes*, n°83, 2009, p. 65-74.

2) Sur le monstre, le monstrueux et les thèmes apparentés.

ASSILA, Maud, « Le monstre à visage humain », *Histoires de monstres, à l'époque moderne et contemporaine*, Paris, L'Harmattan, Cahiers Kubaba, vol. X, 2007, p. 11-34.

BEAUNE, Jean-Claude, « Avant-propos », *La vie et la mort des monstres*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Milieux », 2004, p. 7-10.

BENVENISTE, Émile, « Le vocabulaire des signes et présages », *Vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1969, p. 255-263.

BOULARD, Stéphanie, « Lettres capitales – Du monstre dans *Les Travailleurs de la mer* de Victor Hugo », *Histoires de monstres, à l'époque moderne et contemporaine*, Paris, L'Harmattan, Cahiers Kubaba, vol. X, 2007, p. 79-111.

CHAUVAUD, Frédéric, « Les figures du monstre dans la seconde moitié du XIX^e siècle », *Ethnologie française*, t. XXI, n°3, 1991, p. 243-253.

CHAZAL, Gérard, « De l'usage des monstres dans l'œuvre romanesque de Jules Verne », *La vie et la mort des monstres*, dir. Jean-Claude Beaune, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Milieux », 2004, p. 49-61.

COMPÈRE, Daniel, « Les monstres nouveaux », *Romantisme*, n°41, 1983, p. 91-99.

CUNY-LE CALLET, Blandine, « Les monstres », *Histoires de monstres, à l'époque moderne et contemporaine*, Paris, L'Harmattan, Cahiers Kubaba, vol. X, 2007, p. 113-134.

DAMIEN, Robert, « La monstruosité politique ou le troisième corps de l'autorité », *La vie et la mort des monstres*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Milieux », 2004, p. 189-213.

DROUIN, Jean-Marc, « De Linné à Darwin : les voyageurs naturalistes », *Éléments d'histoire des sciences*, dir. Michel Serres, Paris, Bordas, coll. « Les Référents », 2003, p. 479-501.

FISCHER, Jean-Louis, « Des mots et des monstres : réflexions sur le vocabulaire de la tératologie », *Documents pour l'histoire du vocabulaire scientifique*, n°8, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, Institut de la langue française, 1986, p. 33-63.

KLEIN, Alexandre, « Le monstre dans les dictionnaires médicaux du XIX^e siècle : essai de généalogie de la tératologie » (actes du colloque « *Monstre, du corps canonique au corps monstrueux, du corps primitif au corps éternel* », Souterrain corps/limites/Équipe de recherche Accorps, Nancy, 3 octobre 2007) [en ligne]. URL : http://www.academia.edu/1131796/_Le_monstre_dans_les_dictionnaires_médicaux_du_XIX_e_siècle_Essai_de_généalogie_de_la_tératologie_. Consulté le 1^{er} novembre 2014.

MUCCHIELLI, Laurent, « Criminologie, hygiénisme et eugénisme en France (1870-1914) : débats médicaux sur l'élimination des criminels réputés « incorrigibles » », *Revue d'Histoire des Sciences humaines*, n°2, 2000, p. 57-88.

SAGAERT, Claudine, « L'utilisation des préjugés esthétiques comme redoutable outil de stigmatisation du juif. La question de l'apparence dans les écrits antisémites du XIX^e siècle à la première moitié du XX^e siècle », *Revue d'anthropologie des connaissances*, 2013-2014, vol. VII, n°4, p. 971-992.

SEZNEC, Jean, « Saint Antoine et les monstres. Essai sur les sources et la signification du fantastique chez Flaubert. », *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 58, n°1, 1943, p. 195-222.

SUVILAY, Bounthavy, « *Bouvard et Pécuchet* : de l'enfant sauvage au dégénéré », *Revue Flaubert*, n°4, 2004, [en ligne]. URL : flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue4/. Consulté le 1^{er} décembre 2014.

VADÉ, Yves, « Le sphinx et la chimère I », *Romantisme*, n°15, 1977, p. 2-17.

— « Le sphinx et la chimère II », *Romantisme*, n°16, 1977, p. 71-81.

3) Sur le contexte historique et littéraire.

ARIÈS, Philippe, « Réflexions sur l'histoire de l'homosexualité », *Communications : sexualités occidentales. Contribution à l'histoire et à la sociologie de la sexualité*, n°35, 1982, p. 56-67.

BARON, Isabelle Blanche, « Le paradoxe du stigmaté : ambiguïté et dérives naturalistes chez Dubut de Laforest », à paraître dans *Les Cahiers naturalistes*, n°89, 2015.

BEUGNOT, Bernard, « Phèdre », *Dictionnaire des mythes littéraires*, dir. Pierre Brunel, Paris, Éditions du Rocher, 1988, p. 1109-1116.

DABEZIES, André, « Des mythes primitifs aux mythes littéraires », *Dictionnaire des mythes littéraires*, dir. Pierre Brunel, Paris, Éditions du Rocher, 1988, p. 1129-1139.

DOIZY, Guillaume, « Le porc dans la caricature politique (1870-1914) : une polysémie contradictoire ? », *Sociétés et Représentations*, n°27, 2009, p. 13-37.

DOMINÉ, Jean-François, « L'image du Prussien dans la littérature française contemporaine », *Revue historique des armées*, n°269, 2012, [en ligne]. URL : <http://rha.revues.org/index7570.html>. Consulté le 28 avril 2013.

HAMON, Françoise, « Le Crystal Palace, une icône dix-neuviémiste », *Romantisme*, n°83, 1994, p. 59-72.

KALIFA, Dominique, « Les Apaches sont dans la ville », *L'Histoire*, n°168, juillet-août 1993, p. 108-111.

KALUSZYNSKI, Martine, « De l'Apache au sauvageon. L'enfance délinquante : un enjeu républicain », *Informations sociales*, n°84, 2000, p. 12-17.

PERROT, Michelle, « Dans la France de la Belle Époque, les "Apaches", premières bandes de jeunes », *Les marginaux et les exclus dans l'Histoire*, Cahiers Jussieu, n°5, Paris, Union Générale d'Éditions, 1979, coll. « 10/18 », p. 387-407.

PEYRONIE, André, « Labyrinthe », *Dictionnaire des mythes littéraires*, dir. Pierre Brunel, Paris, Éditions du Rocher, 1988, p. 884-921.

PRZYBOŚ, Julia, « De Babylone à Babel : vers un imaginaire fin de siècle », *La littérature fin de siècle, une littérature décadente ?*, Luxembourg, *Revue luxembourgeoise de littérature générale et comparée*, 1990, p. 320-328.

YVOREL, Jean-Jacques, « De Delacroix à Poulbot, l'image du gamin de Paris », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, *Le Temps de l'histoire*, n°4, 2002, p. 39-72.

C) Sites internet, catalogues d'expositions, films.

« Archives zoliennes (ArchiZ) », dir. ITEM, CNRS, Paris-III, [en ligne]. URL : archives-zoliennes.fr/. Consulté le 1^{er} décembre 2014.

« Caricatures&caricature. Actualité-recherche sur l'histoire de la caricature politique et du dessin de presse », dir. Guillaume Doizy, 2007, [en ligne]. URL : <http://www.caricaturesetcaricature.com>. Consulté le 1^{er} décembre 2014.

« Littré, *Dictionnaire de la langue française* », [en ligne]. URL : <http://www.littre.org>. Consulté le 05 juin 2013.

« La porte ouverte. Étrangetés, rêves et cauchemars littéraires. Chimères et hantises », 2012, [en ligne]. URL : <http://laporteouverte.me/>. Consulté le 1^{er} décembre 2014.

[Exposition *Exhibitions. L'invention du sauvage*, Paris, Musée du quai Branly, 29 nov. 2011-3 juin 2012]. Catalogue : *Exhibitions. L'invention du sauvage*, dir. Pascal Blanchard, Gilles Boëtsch et Nanette Jacomijn Snoep, Paris, Actes Sud, Coédition du Musée du quai Branly, 2011.

Portraits de Zola, Paris, BnF, [exposition en ligne]. URL : <http://expositions.bnf.fr/zola/portraits/intro.htm>. Consulté le 1^{er} décembre 2014.

BROWNING, Tod, *Freaks (La Monstrueuse Parade)*, Metro-Goldwyn-Mayer production, version française, 1932, 64 min.

CHAN-WOOK, Park, *Thirst (Ceci est mon sang)*, Moho Films production, version française, 2009, 133 min.

LYNCH, David, *The Elephant Man (L'Homme-Éléphant)*, Brookfilms production, version française, 1980, 124 min.

VADIM, Roger, *La Curée*, Les Films Marceau production, 1966, 98 min.

MONSTRES ET MONSTRUEUX DANS L'ŒUVRE D'ÉMILE ZOLA

Résumé : Le naturalisme prétendant inclure tous les aspects de la vie, la question de la monstruosité omniprésente dans l'œuvre de Zola peut se traiter sous l'approche du monstre en tant qu'être exceptionnel comme sous celle du monstrueux applicable à chaque nuance de physiologie, de caractère, de comportement ou de sensibilité. La présence des monstres y est concurrencée par son usage plus général du monstrueux lui permettant de concilier une poétique de l'ordinaire et un objet narratif qui ne l'est pas pour tout dire de la complexité de l'existence. Si le monstre désigne d'abord l'être biologique contrefait, l'influence du milieu et de l'hérédité conditionne son apparition : face à différents règnes naturels monstrueux l'homme est menacé de succomber ou de le devenir à son tour ; les anomalies physiques se transmettent d'un parent à son descendant mais même guettent n'importe qui à tout âge. L'œuvre de Zola met ainsi en lumière les aveux des corps mais exprime déjà un changement de regard porté sur les malheureux affublés de tares et leurs juges improvisés. Puis, dans une lecture morale, la quasi-totalité des personnages est susceptible d'être le monstre d'un autre tant c'est là un concept poignant les angoisses et les méfiances inhérentes aux rapports humains, à moins de cibler des mécanismes pernicieux comme ceux de bêtise ou d'hypocrisie pour montrer que n'est pas toujours monstrueux celui que l'on croit ; la mythologie zolienne où monstres et monstrueux occupent un rôle central permet à ce titre de reprendre des thématiques ancestrales et de les adapter au monde contemporain. Approprié par l'écrivain, le monstrueux en régime zolien devient alors un véritable sujet esthétique. Le plus grand monstre aux yeux de qui peine à créer, c'est en définitive l'œuvre d'art elle-même qu'il faut maîtriser par un labeur patient : c'est l'œuvre problématique, trop exigeante, et le monstrueux qualifie ce qu'on rejette en elle comme le laid, l'obscène, le mensonger. Zola en a été lui-même la victime, qu'il s'agisse de ses textes ou de sa propre personne déformés par des parodies, des caricatures ou des attaques *ad hominem*.

Mots-clefs : monstre, monstrueux, anomalies, hérédité, vices, mythes, laideur, obscénité.

MONSTERS AND MONSTROUS IN EMILE ZOLA'S WORK

Abstract : Naturalism claiming to include all aspects of life, Zola's work can be treated from the angle of the monster as outstanding being or of the monstrous as applicable concept to each nuance of physiology, temperament, behavior or sensitivity. Monster's presence in author's work is competed with his more general use of the monstrous, allowing him to reconcile a poetic of the ordinary and an extraordinary narrative object to say all the complexity of existence. If the monster first means distorted biological being, the influence of environment and heredity determines its appearance: confronted with monstrous natural kingdoms, man is threatened to succumb or metamorphose in his turn; abnormalities are passed from parents to descendants, but also affect anyone at any age. So Zola's work highlights the confessions of the body, but already expresses a change of look on the unfortunates whose physical defects are showed and on their improvised judges. Then, in a moral reading, almost all of the characters may be others' monster, as this is a concept which reveals anxieties and mistrusts inherent in human relationships, unless are targeted pernicious mechanisms such as those of stupidity or hypocrisy in order to prove that isn't always the monster that is believed; Zola's mythology whose monsters and monstrous occupy a central role allows, in this capacity, to resume ancestral themes and adapt them to the contemporary world. Appropriated by the writer, the monstrous becomes a veritable aesthetic subject. The biggest monster in the eyes of the one who hardly writes is ultimately the work of art itself which must be mastered with a patient labor: the work is problematic, too demanding, and the monstrous describes what is dismissed in it as the ugly, the obscene, the false. Zola was himself victim, through his texts or in his own person deformed by parodies, caricatures or *ad hominem* attacks.

Keywords: monster, monstrous, abnormalities, heredity, vices, myths, ugliness, obscenity.

**École doctorale 120 – Littérature française et comparée
Université Sorbonne Nouvelle - Paris III
17, rue de la Sorbonne 2e étage, escalier C
75230 Paris Cedex 5
ed120@univ-paris3.fr
<http://www.univ-paris3.fr/ed120>
01 40 46 28 85**