De la difficulté d'un engagement " littéraire " : présentation du paradoxe zolien

Émilie Piton-Foucault

▶ **To cite this version:**

Émilie Piton-Foucault. De la difficulté d'un engagement " littéraire " : présentation du paradoxe zolien. Emmanuel Bouju. L'engagement littéraire. Cahiers du groupe phi - 2005, Presses Universitaires de Rennes, pp.243-258, 2005, 2-7535-0060-6. hal-02267067

HAL Id: hal-02267067

https://univ-rennes2.hal.science/hal-02267067

Submitted on 18 Aug 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Presses universitaires de Rennes
L'engagement littéraire. Emmanuel Bouju (dir.)
Rennes : PUR, 2005, p. 243-258
Nouvelle édition [en ligne] : <http://books.openedition.org/pur/30028

De la difficulté d'un engagement « littéraire »

Présentation du paradoxe zolien

Émilie Piton-Foucault

Zola appartient, avec Voltaire ou encore Hugo, au panthéon des figures incontournables et fondatrices de l'écrivain engagé. Pourtant, bien que l'engagement politique de ces intellectuels ne laisse aucun doute, peut-on le qualifier de « littéraire » ? L'homme engagé ne fait pas l'œuvre engagée. L'exemple de Zola semble ainsi riche d'interrogations sur cette notion bien difficile à définir. L'engagement de l'homme est incontestable, Zola mettant à profit sa carrière journalistique pour dénoncer successivement la fin du régime bonapartiste, la perpétuation de « l'Ordre moral » au sein de la III^e^ république, les manquements à la liberté d'expression, le mouvement antisémite de la fin du siècle, et la conjonction de tous ces phénomènes lors de l'affaire Dreyfus. Liberté, République, Vérité n'auront de cesse de s'affirmer dans ses articles, aussi bien contre les conservateurs que contre les républicains lorsque ceux-ci renieront leurs principes, et ce au risque de nombreuses condamnations juridiques, donc d'une prise de responsabilité et d'une mise en danger indissociables de l'acte positif d'engagement. L'honorable parcours de l'intellectuel qui utilise l'audience portée à son discours pour exhorter le monde à partager certaines de ses valeurs ne fait cependant pas de l'œuvre de Zola l'exemple patent de ce que l'on pourrait nommer un « engagement littéraire », ainsi que le remarque déjà le XIX^e^ siècle. En effet, à la lecture et à l'utilisation rétrospective par les anarchistes des romans de la fin de carrière de Zola[1], on peut opposer les interprétations parfaitement antithétiques de critiques contemporains qui voient dans l'évolution du cycle zolien un affadissement progressif et opportuniste, qu'ils attribuent au souhait tardif et inattendu de l'auteur de se présenter à l'Académie française[2]. L'engagement de son œuvre se révèle souvent n'être qu'une affaire d'interprétation *a posteriori*, guidée par des grilles de lecture subjectives et partisanes. Nous nous trouvons donc confrontés à la difficulté de déterminer la nature et l'expression d'un engagement *littéraire* à l'intérieur des romans de Zola, qui nous mène à tenter de redéfinir la notion au-delà de son acception sartrienne.

La mauvaise part de l'engagement politique et social dans l'œuvre romanesque

Figures de l'engagement dans Les Rougon-Macquart

Si l'étude d'un engagement purement sartrien de Zola peut sembler féconde lorsqu'on lit ses ébauches, qui montrent de nets parallèles avec les idées du

[1] Voir l'article de V. Frigerio dans ce même ouvrage.
[2] Cette campagne est sensible à partir de 1888, avec la parution du *Rêve*, un « conte bleu » selon Jules Lemaître.

philosophe, dans la volonté de montrer par l'œuvre une vérité aux hommes dont ceux-ci seraient seuls juges d'en tirer des conclusions[3], il semble que ces éléments restent toujours extérieurs aux romans. En effet, sur les vingt ans que représente le cycle des *Rougon-Macquart*, la recherche d'un quelconque relais d'une prise de position que l'auteur souhaiterait « vectoriser » vers son lectorat provoque l'embarras. *La Fortune des Rougon* dépeint le coup d'État de Louis-Napoléon comme une imposture sanglante et opportuniste ; *La Curée* dénonce les manœuvres intéressées cachées derrière les travaux d'Haussmann ; *Pot-Bouille* stigmatise l'hypocrisie et la dépravation morale bourgeoise ; *Germinal* défend la lutte de l'ouvrier contre les conditions inhumaines que lui imposent les hommes du capital ; bref, chaque volume du cycle met au jour les travers de la politique et de la société françaises ; mais la distance du regard que tout artiste porte sur la société est une condition essentielle à sa production ; dès lors, une simple critique formulée sous la forme du constat ne saurait se distinguer et s'accorder avec la dimension résolument active que suppose le terme même d'engagement.

Difficile en effet de trouver dans les *Rougon-Macquart* les alternatives proposées par l'écrivain face à la désolation qu'il dépeint et critique. Ainsi les figures révolutionnaires, révoltées, anarchistes du cycle sont-elles loin de se poser comme de stables piliers fondateurs d'une autre vision du monde. Toujours la narration s'évertue à nuancer les propos, à remettre en cause la légitimité et la crédibilité de ces personnages, les frappant du sceau de l'utopie ou de l'irréel. Le sort funeste réservé à Silvère, l'insurgé de *La Fortune des Rougon*, victime de la conquête du pouvoir, ou encore à Florent, l'ancien bagnard du *Ventre de Paris*, montre leur impossibilité à vivre leurs idées dans le monde réel. Ensuite, le révolté zolien ne se présente pas comme un homme crédible : on trouve à plusieurs reprises dans le cycle, chez Silvère, ou Etienne dans *Germinal*, le *topos* du rebelle jeune, illuminé, exalté par ses propres paroles issues de « lectures mal digérées » par un esprit n'étant pas en mesure de maîtriser les concepts qu'il manipule. Enfin, l'utopisme et l'absence de sens des réalités de ces personnages ont de lourdes conséquences : Silvère est non seulement tué mais il mène également son amie Miette à la mort ; Étienne échauffe les mineurs du Voreux et les conduit seul à leur perte. L'action des mineurs de *Germinal* est certes soutenue par Zola, mais on ne peut ignorer la disqualification dans le roman des talents politiques d'Étienne, qui se grise de théories mal construites et mène une lutte maladroite et funeste.

La Terre, le roman « des paysans » de Zola, semble la démonstration parfaite de ce refus de l'engagement politique de l'œuvre. Alors qu'il trouve dans ce roman le thème idéal pour une prise de position, en se proposant d'étudier les problèmes économiques liés au morcellement du sol en Beauce et ses conséquences, et bien qu'il se soit documenté en ce sens, en consultant de nombreux ouvrages théoriques et en recevant le concours de Jules Guesde qui lui expose ses théories sur la nécessité d'une collectivisation nationale des terres pour enrayer la catastrophe économique à venir, la transposition de ses théories par Zola dans le roman ne peut que stupéfier. Le parti pris pessimiste est

[3] « Si mon roman doit avoir un résultat, il aura celui-ci : dire la *vérité humaine*, démonter notre machine, en montrer les secrets ressorts par l'hérédité, et faire voir le jeu des milieux. Libre ensuite aux législateurs et aux moralistes de prendre mon œuvre, d'en tirer les conséquences et de songer à panser les plaies que je montrerai. » (*Notes générales sur la marche de l'œuvre*).

présent, mais Zola n'y propose aucune réponse, en peignant le monde rural comme rétif à tout changement. De plus, si les thèses de Guesde sont représentées dans le roman, les figures qui s'en font le relais, Canon et Lequeu, ne semblent guère crédibles. Canon n'est qu'un fantoche, qui n'a pas de nom, seulement ce sobriquet hérité de son passé de soldat. Et il est vrai que ce personnage n'a pas d'existence diégétique, puisque ses seules apparitions dans le récit le réduisent à n'être qu'un porte-voix d'opinions, sans consistance ni psychologie. Ce porte-parole inanimé se révèle peu à peu n'être qu'un aigri de la guerre, sans domicile fixe, gouailleur, menteur, prompt à la querelle, et alcoolique de surcroît : tout son discours devient ainsi le résultat d'une haine du plus riche et mieux installé que lui, sans la moindre conviction politique. Les principes politiques de Lequeu n'apparaissent quant à eux qu'à l'extrême fin du roman, alors que tout ce qui précède les a d'emblée disqualifiés : instituteur du village, il courtise en vain la fille d'un cabaretier, et semble jusque-là d'une réserve infinie et silencieuse sur les scènes dont il est le témoin, dans une image d'Épinal de la mission de l'instituteur de la III^{e} république. Jamais nous n'accédons à ses pensées, afin de ne point compatir avec lui. Son débordement final, d'une violence extrême est ainsi remis en cause quant à sa sincérité politique : à son anarchisme démesuré répond la frustration du seul lettré de ce village particulièrement ignare d'être confronté à la sauvagerie des habitants, qui en outre le considèrent mal, refusent chaque mois avec une malice cruelle et faussement naïve ses demandes d'augmentation, et rient ouvertement et sans pudeur de ses prétentions amoureuses. Dans ces deux exemples, l'alternative au désastre agricole est connotée péjorativement comme non sérieuse et dictée par des rancœurs personnelles. Le mode d'expression du discours politique chez ces personnages menés soit par l'alcool, soit par la colère, n'est qu'une arme supplémentaire de discrédit : agressif, décousu, morcelé par la rage, le fil de la logique argumentative y est rarement respecté, faisant disparaître le fond du propos. On ne peut penser que l'entretien de Guesde avec Zola eût pu donner plus mauvaise transposition. Les visages de l'engagement dans l'œuvre se révèlent donc à cette lecture fort ambigus et peu enclins à tenir lieu de porte-parole aux prises de position de l'auteur.

On pourrait objecter que l'essentiel est que ces discours aient une tribune dans les romans, même si celle-ci est connotée. Le caractère péjoratif de Souvarine ne contredit pas un certain attachement de la narration de *Germinal* à ses propos. Néanmoins, cette idée du roman-tribune passif est démentie par la place qu'y prennent des théories antithétiques. Si les doctrines conservatrices des bourgeois de *La Fortune des Rougon* sont présentées avec une ironie cinglante, et donc modalisées, elles n'en demeurent pas moins exposées dans le livre. *Son Excellence Eugène Rougon*, roman politique qui présente les ascensions et déclins périodiques du principal ministre de Napoléon III, manifeste quant à lui une certaine sympathie du narrateur envers ce suppôt opportuniste du pouvoir, une « force » qui voit toujours son action entravée par les parasites qu'il traîne autour de lui. Engagement du personnage représenté, modalisation de la narration de son discours, tribune plus ou moins ouverte à certaines idées, tous ces critères semblent donc peu pertinents dans la lecture d'une œuvre qui critique plus qu'elle ne propose de construire.

Sorties de territoire

Cette dichotomie entre l'œuvre littéraire et l'engagement de l'intellectuel chez Zola nous mène à interroger une autre condition essentielle de l'engagement sartrien, celle de la sortie de son territoire par l'écrivain et de la prise de risque et de responsabilité qu'elle suppose. L'analyse de Dominique Vaugeois sur la théâtralisation de cette extériorisation dans l'engagement des écrivains du XX^e^ siècle dans leurs écrits sur l'art[4] nous semble parfaitement éclairer le paradoxe zolien. On trouve dans la défense acharnée de Manet par Zola, un peu seul contre tous, dès 1866, une semblable mise en scène de la sortie de territoire de l'écrivain. L'auteur y démontre tout d'abord son aptitude à parler d'un domaine qui lui est étranger, en s'instituant ainsi comme *actant* d'une relation. Puis il évoque son amitié avec le peintre — fort exagérée du reste — qui légitime sa prise de parole tout en créant le lien à autrui que présuppose tout acte d'engagement. La forme du texte, adresse directe à l'artiste, dans la fiction d'un dialogue au discours direct entre les deux amis, mime formellement cette extériorisation et permet à l'écrivain d'étendre sa critique à la sphère publique. Les discours que Zola feint de tenir à Manet pour le consoler de la bêtise humaine créent ainsi de toutes pièces la figure repoussoir du bourgeois à lorgnette, badaud du dimanche qui ne comprend rien à l'art, n'y voit que commerce ou voyeurisme, jugeant les œuvres en termes moraux ou politiques. Le texte théâtralise donc devant nous son engagement : l'écrivain sort de son territoire, se lie indéfectiblement à autrui, prend une responsabilité par son écrit, s'extrait de la sphère intime et en déduit une remise en cause de certaines pratiques sociales (ou politiques lorsqu'il s'agit du Salon officiel).

Dans ces écrits sur l'art, Zola parvient à donc à exprimer son engagement par des modalités formelles. Si ces phénomènes sont absents des *Rougon-Macquart*, il nous faut donc admettre que la cause en paraît être le statut intégralement littéraire de ces textes. L'exemple de la critique d'art est intéressant en ce qu'elle se situe à la frontière du texte littéraire et de l'article, et éclaire selon nous pourquoi Zola journaliste engagé n'engendre pas Zola écrivain engagé. En effet, la condition d'une sortie de territoire créant un lien avec autrui dans l'engagement sartrien privilégie sa mise en œuvre dans des formats et modalités critiques, journalistiques. Dès lors, l'idée d'un engagement *littéraire* peut apparaître comme une aporie, chaque œuvre se marquant par une clôture consubstantielle peu propice à cette extériorisation. Le « territoire » propre à Zola serait-il trop clos pour créer ce passage, ou la notion d'engagement littéraire se doit-elle d'être repensée ?

Frontières et marginalité : l'impossible engagement littéraire, ou la clôture sur soi comme condition de survie de l'art

La clôture de l'œuvre zolienne viendrait donc nuire à l'engagement que nomment ses textes paralittéraires. Or cette difficulté d'un engagement *littéraire* n'est pas étrangère à différents théoriciens de la notion comme Sartre ou Leiris. En effet, le statut de leurs textes d'engagement opère au sein de leur

[4] Présentée dans ce même ouvrage.

activité littéraire une identique « sortie de territoire », en se situant dans des paratextes. *Qu'est-ce que la littérature ?* est un essai, et l'activité théorique de Sartre manifeste un besoin constant de s'expliquer en dehors des œuvres, comme si celles-ci ne pouvaient se suffire à elles-mêmes[5]. Le cas de Leiris semble plus significatif encore. *De la littérature considérée comme une tauromachie* est un ajout préfaciel où Leiris explique sa première tentative d'une littérature « engagée », de mise à nu de soi, *L'Âge d'homme*. Ce commentaire d'une entreprise de mise à nu sans le moindre travestissement fausse d'emblée la donne, en nous donnant une grille de lecture pour les récits qui suivent, et en les connotant. Les deux parties distinctes qui composent cette préface confirment le paradoxe : la première est une prière d'insérer à l'édition de son livre ; la seconde, écrite des années après lors d'une réédition, commente *a posteriori* cette première « préface ». L'auteur ne peut s'empêcher de préciser son désir de vérité en réajustant le point de vue qu'il énonçait alors. La redondance est manifeste : le parti pris de plus en plus grand de vérité place paradoxalement de plus en plus de médiations entre nous et le texte original. La communication de l'engagement de l'œuvre dans la sincérité le travestit et le mène à l'aporie[6]. Pourtant, un texte brut aurait pu faire échouer sa tentative en ne signalant pas l'engagement au lecteur — il faut qu'il y ait dire, c'est-à-dire manifestation d'un choix, pour qu'il y ait engagement. La place de ces textes nie donc le propos de leurs auteurs : par leur sortie du territoire de l'œuvre, ils qualifient par défaut l'engagement comme impossible à l'intérieur de l'œuvre littéraire. Le dire de l'engagement se doit-il d'être marginal ? Comment comprendre une telle position chez ces auteurs « engagés » ? Peut-être faut-il considérer cette marginalité comme une réaction de défense de l'œuvre face à une conception de la littérature qui la mettrait en danger en tant qu'art.

Il existe en peinture une figure que l'on nomme l'admoniteur, chargée de *montrer* quelque chose au spectateur (le sujet du tableau, le tableau lui-même, ou le spectateur : se dévoilant ou mettant en relief le dévoilement d'un autre). Le jeu complexe de l'admonition peut saturer le tableau au point que sa composition n'existe plus que par lui (certains La Tour sont ainsi dits être tenus uniquement par les mains), si bien que l'esthétique du tableau est mise en danger par la communication de son contenu. L'admonition est un redoublement, un pléonasme de la communication que le peintre s'efforce d'établir dans chaque œuvre avec son public ; mais cette accentuation du dialogue entre les deux attaque par là même le caractère esthétique et unitaire de toute œuvre d'art[7]. Il nous semble donc que la marginalité éprouvée par nos textes

---

[5] Dans *Littérature et engagement, de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, Points, 2001, pages 268-273, Benoît Denis remarque cette dichotomie problématique du politique et du littéraire dans l'œuvre sartrien, que souligne l'inachèvement du cycle des *Chemins de la liberté*.

[6] Leiris cite à l'appui de son discours une tentative semblable de Baudelaire dans *Mon cœur mis à nu*, ce qui constitue une autre médiation de son discours, par le biais de l'intertextualité ; or le poète, dans ce texte, lorsqu'il énonce une même volonté de dévoilement, se trouve dans une position marginale identique de commentateur d'un autre poète (Edgar Poe, grille supplémentaire) — le texte de Poe s'intitulant lui-même significativement *Marginalia.*

[7] Leiris semble conscient de cette opposition : « Du point de vue strictement esthétique, il s'agissait pour moi de commencer, à l'état presque brut, un ensemble de faits et d'images que je me refusais à exploiter en laissant travailler dessus mon imagination ; en somme : la négation d'un roman. [...] L'activité littéraire dans ce qu'elle a de spécifique en tant que discipline de l'esprit, ne peut avoir d'autres justifications que de *mettre en lumière certaines*

puisse s'expliquer par la conscience, avouée ou non, que l'engagement est une saturation de la communication que les auteurs ne peuvent inclure dans l'œuvre, sous peine de mettre en danger sa « littérarité ». La condition de possibilité de l'engagement de l'écrivain, paradoxalement, serait celle qui lui interdit toute application littéraire. Dès lors, il nous semble intéressant de comparer ces paratextes à un texte de statut identique dans l'œuvre de Zola, la préface au cycle des *Rougon-Macquart*, rédigée à la parution du premier des vingt tomes, *La Fortune des Rougon* :

> Je veux expliquer comment une famille, un petit groupe d'êtres, se comporte dans une société, en s'épanouissant pour donner naissance à dix, à vingt individus, qui paraissent, au premier coup d'œil, profondément dissemblables, mais que l'analyse montre intimement liés les uns aux autres. L'hérédité a ses lois, comme la pesanteur.
>
> Je tâcherai de trouver et de suivre, en résolvant la double question des tempéraments et des milieux, le fil qui conduit mathématiquement d'un homme à un autre homme. Et quand je tiendrai tous les fils, quand j'aurai entre les mains tout un groupe social, je ferai voir ce groupe à l'œuvre, comme acteur d'une époque historique, je le créerai agissant dans la complexité de ses efforts, j'analyserai à la fois la somme de volonté de chacun de ses membres et la poussée générale de l'ensemble.
>
> Les Rougon-Macquart, le groupe, la famille que je me propose d'étudier, a pour caractéristique le débordement des appétits, le large soulèvement de notre âge, qui se rue aux jouissances. Physiologiquement, ils sont la lente succession des accidents nerveux et sanguins qui se déclarent dans une race, à la suite d'une première lésion organique, et qui déterminent, selon les milieux, chez chacun des individus de cette race, les sentiments, les désirs, les passions, toutes les manifestations humaines, naturelles et instinctives, dont les produits prennent les noms convenus de vertus et de vices. Historiquement, ils partent du peuple, ils s'irradient dans toute la société contemporaine, ils montent à toutes les situations, par cette impulsion essentiellement moderne que reçoivent les basses classes en marche à travers le corps social, et ils racontent ainsi le second Empire, à l'aide de leurs drames individuels, du guet-apens du coup d'État à la trahison de Sedan.
>
> Depuis trois années, je rassemblais les documents de ce grand ouvrage, et le présent volume était même écrit, lorsque la chute des Bonaparte, dont j'avais besoin comme artiste, et que toujours je trouvais fatalement au bout de mon drame, sans oser l'espérer si prochaine, est venue me donner le dénouement terrible et nécessaire de mon œuvre. Celle-ci est, dès aujourd'hui, complète ; elle s'agite dans un cercle fini ; elle devient le tableau d'un règne mort, d'une étrange époque de folie et de honte.
>
> Cette œuvre, qui formera plusieurs épisodes, est donc, dans ma pensée, l'Histoire naturelle et sociale du second Empire. Et le premier épisode : *La Fortune des Rougon*, doit s'appeler de son titre scientifique : *les Origines*.
>
> ÉMILE ZOLA.
> Paris, le I[er] juillet 1871[8].

Ce paratexte relève d'un intransigeant engagement, d'abord en ce qu'il énonce un projet qui met en jeu son auteur, et met son œuvre en gage pour une vingtaine d'années, dans une entreprise de dévoilement d'une vérité du

---

choses pour soi en même temps qu'on les rend communicables à autrui », « De la littérature considérée comme une tauromachie », *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, Folio, 1993, p. 15-23.

[8] *Les Rougon-Macquart*, tome I, Paris, Gallimard, Pléiade, 1960, pages 3-4.

monde. Mais cette préface qui enclenche le projet des *Rougon-Macquart* en liant indéfectible- ment Zola à son destinataire nous semble être le lieu d'un engagement autre que celui que l'on attendrait d'une acception sartrienne du terme, en portant sur le propre travail du romancier. L'emploi de la première personne et du futur l'assimile en effet à une promesse adressée par l'auteur au lecteur, dans une tonalité qui s'apparente au discours d'un maître de cérémonie, d'un Monsieur Loyal qui nous vendrait le spectacle à venir. Ce personnage qui doit attirer l'attention du public, vanter la qualité de ce qui va suivre, gagner sa confiance sur sa bonne foi, et donc porter l'entière responsabilité de l'échec ou du succès, selon que la promesse sera tenue ou non, relève bien de l'engagement. Comme lui, Zola s'engage à assumer l'entière responsabilité de toute déviance par rapport au projet initial. Une tournure pronominale telle que « je me propose d'étudier » manifeste cette implication du sujet responsable dans cette promesse au caractère fort sérieux, ainsi que l'indique la date apposée avec la signature, qui assimile le texte à un acte notarié. Cette mise en danger de l'œuvre par la préface en clôt désormais les possibles, annihilant par avance la liberté créatrice de l'auteur. La forme du texte, avec la clôture que lui imprime symboliquement le sceau de cette redondante signature accompagnée d'une date, souligne cette contrainte définitive.

La sortie de territoire de Zola dans un texte marginal n'engage donc paradoxalement que l'œuvre elle-même et la contraint à une clôture plus grande en ne lui autorisant aucune déviance possible, et ce, plus de vingt ans avant l'achèvement du cycle. Ces contraintes semblent pourtant être les conditions de possibilité de la tenue de l'engagement : la solennité à la fois publicitaire et administrative qui marque avec redondance la clôture de l'espace typographique est aussi l'expression matérielle d'un cadre fermé, sûr, permettant d'affirmer avec confiance la tenue de la promesse. Ainsi s'explique l'absence d'une illustration de l'engagement de l'intellectuel dans ses romans : dans une œuvre conçue dès le départ comme un univers hermétique, caution de l'exécution du travail gigantesque restant à « abattre », la sortie de territoire propre à l'engagement sartrien ne peut s'exprimer que dans des textes annexes, non littéraires, qui ne mettent pas en danger sa maîtrise artistique. Le seul engagement possible à l'œuvre de Zola se trouve dans une position particulièrement instable et apparemment absurde où, entièrement centré sur l'œuvre, celui-ci rendrait l'auteur maître de son écriture, en le contraignant, en lui imposant des cadres toujours plus étroits, et donc en annihilant sa liberté de créateur : un engagement purement littéraire et formel, qui se nourrit paradoxalement de ses contraintes pour créer.

Pour un autre engagement de l'œuvre : l'étrange promesse des *Rougon-Macquart*

L'impossible déviance : un cycle placé sous le signe de la contrainte

Un bref survol — obligatoirement lacunaire — des romans révèle la multiplication des espaces clos dans l'œuvre, à la fois refuges et prisons, qui reproduisent métonymiquement les contraintes que s'impose l'auteur : Le Voreux dans *Germinal*, le huis clos de l'immeuble dans *Pot-Bouille*, les chambres de

la maison de Passy dans *Une page d'Amour*, le jardin du Paradou dans *La Faute de l'abbé Mouret*... Dans *La Conquête de Plassans*, l'enfermement spatial rejoint celui de l'intrigue et des personnages. François Mouret, fils de chapelier — premier signe d'enfermement dans la folie —, voit sa maison et sa famille envahies par un prêtre opportuniste. Son pouvoir s'amenuise au fur et à mesure que des parties de sa demeure lui sont interdites : le retraité, d'abord cheminant de village en village pour ses affaires, connu de tous, se cloître progressivement chez lui, lassé d'entendre parler du prêtre qui a investi le second étage de sa maison, puis les parties communes du rez-de-chaussée, et a enfin installé sa famille dans la demeure... Si bien que Mouret se réfugie dans son jardin ; l'endroit devenant le lieu de la villégiature et des alliances politiques de Plassans, il se cloître dans une cham- brette du grenier, où il fixe l'espace vide, se refermant sur lui-même, avant qu'on ne l'envoie à l'asile. Le roman se clôt sur l'incendie, par le fou échappé et errant dans la campagne, de cette maison-piège où il périt, réduit à néant, comme le livre qui s'achève.

L'espace des *Rougon-Macquart* se présente en effet comme un territoire clos, qui devient souvent le moyen d'exercer un pouvoir. Ainsi la ville de Plassans, berceau de la famille, peut-elle être étudiée comme *Panopticon* : close et circulaire, le pouvoir ne s'y montre pas mais porte un regard permanent sur les individus pour les soumettre d'eux-mêmes à l'autorité[9]. Le plan livré par les ébauches dessinées de l'auteur frappe par sa forme circulaire et son organisation centripète ; de même, la description de la ville dans *La Fortune des Rougon* accentue cette clôture topographique, mais aussi symbolique et sociale : isolée du reste du monde, enfermée par le relief ainsi que par des murailles devenues obsolètes, symboliques, la ville y est personnifiée en vierge chaste. Les barrières socioculturelles entre les habitants redoublent cette fermeture sur l'extérieur, chaque quartier de Plassans reproduisant à petite échelle le schéma général d'hermétisme[10]. La narration calque ce schéma : les vainqueurs du coup d'État font tout pour se déplacer habilement toujours plus au centre de la ville, signe de puissance, alors que les marginaux, comme Miette et Silvère, issus des faubourgs, ou les insurgés du Deux-Décembre, errant dans la campagne, sont inévitablement menés à la mort ou à l'échec. Le coron de *Germinal*, organisation spatiale que Foucault assimile comme la conséquence directe de l'extension du modèle panoptique au fonctionnement entier de la société civile au XIX^e^ siècle, en est un autre exemple. La volonté « scientifiste » de Zola pourrait faire de ce huis clos un milieu où le spécialiste de l'hérédité élabore ses expériences, comme l'immeuble de *Pot-Bouille*, véritable laboratoire scientifique de la prolifération, dans un lieu clos et dans une société, de la perversion morale bourgeoise, se propageant par contact d'une case à l'autre, que l'auteur choisit de faire communiquer ou non par circulation interne ; mais cette justification théorique masque une mise en abyme qui fait des *Rougon-Macquart* un théâtre où l'auteur tire les ficelles, ce que confirment les morts symboliques et politiques des habitants marginaux de Plassans.

Le projet d'écriture du romancier se place également sur le mode de la clôture. Le choix du cycle en est bien sûr un exemple, et le lourd marquage de

---

[9] Sur ce point, voir Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

[10] *La Fortune des Rougon*, édition citée, pages 36-39.

son organisation homogène le souligne avec une introduction (*La Fortune des Rougon* ou, de son signifiant sous-titre, *Les Origines*) et une conclusion (*Le Docteur Pascal* : retour à Plassans, mort des protagonistes, naissance d'un nouvel enfant inconnu dans la famille, fin du régime de Napoléon III et début de la République...). De même, l'existence d'un arbre généalogique, dans la diégèse *et* dans l'écriture, qui prévoit tout l'avenir de la famille dès le quatrième roman, ferme d'emblée les possibles du texte, et Zola insiste avec fierté sur ce point, notamment dans la préface d'*Une page d'amour*[11]. Il est enfin impossible de détailler toutes les occurrences de cette clôture dans le style des romans. Ainsi, les recherches d'Olivier Lumbroso sur les dessins et les croquis préparatoires de Zola montrent que la forme du cadre y est omniprésente, circonscrivant un bouillonnement imaginatif, mais aussi que sa vision topographique tend à recadrer et géométriser, « orthogonaliser » l'espace réel qui l'entoure. Cette existence d'un cadre mental précédant et influençant toute perception extérieure est selon nous confirmée par la tardive passion de l'auteur pour la photographie, mais aussi par le recours incessant de l'écriture à des citations picturales implicites ou imaginaires, reproduisant le *medium* dans ces contraintes propres de bidimensionnalité et de cadrage fixe. Ce cadre omniprésent dans la description devient parfois le lieu d'une mise en abyme de la page que l'auteur remplit de son écriture, dans des scènes d'intense spécularité de l'écriture, tel l'épisode de l'apparition de l'amant dans le « terrain vague » et carré, « blanchi de lune », que l'on rencontre dans *Le Rêve*. Cette clôture imposée au réel apparaît dès lors comme une réaction de défense face à lui, ce chaos que le cadre viendrait circonscrire. Cadrer le réel, qu'il soit fictif ou non, c'est s'assurer de sa maîtrise ; figurer ce cadre sous le motif de la page soumise à l'auteur, c'est surtout se réintroduire dans l'œuvre et s'y poser en maître incontesté. Dès lors, les contraintes dues à l'engagement initial sont renversées en signes qui affirment que le livre est totalement dominé par le romancier, et nient tout aléatoire possible dans son projet, et par conséquent toute place à autrui[12].

L'exemple limite du Rêve *: de la promesse à la prophétie*

Le Rêve est un livre « à part » qui semble contredire la logique de maîtrise et de cadre qui soutient les *Rougon-Macquart*. Son héroïne, Angélique, rajoutée

---

[11] « Je regrette de n'avoir pas publié l'arbre dans le premier volume de la série, pour montrer tout de suite l'ensemble de mon plan. Si je tardais encore, on finirait par m'accuser de l'avoir fabriqué après coup. Il est grand temps d'établir qu'il a été dressé tel qu'il est en 1868, avant que j'eusse écrit une seule ligne [...]. La publication de ce document sera ma réponse à ceux qui m'ont accusé de courir après l'actualité et le scandale. Depuis 1868, je remplis le cadre que je me suis imposé, l'arbre en marque pour moi les grandes lignes, sans me permettre d'aller ni à droite ni à gauche. Je dois le suivre strictement, il est en même temps ma force et mon régulateur. Les conclusions sont toutes prêtes. Voilà ce que j'ai voulu et voilà ce que j'accomplis. [...] Aujourd'hui, j'ai simplement le désir de prouver que les neufs romans, publiés par moi depuis bientôt neuf ans, dépendent d'un vaste ensemble, dont le plan a été arrêté d'un coup et à l'avance. », *Les Rougon-Macquart*, tome 2, édition citée, pages 799-800.

[12] Dans une lettre sur *Une page d'amour*, Mallarmé se montre parfaitement conscient de cette « tyrannie » de l'écrivain : « le poëme est contenu, tout entier, dans le livre comme en l'esprit du lecteur, *sans que par une lacune* quelconque on puisse y laisser pénétrer *de soi*, ni rêver à côté. [...] à ces moments où d'ordinaire on lève les yeux après un épisode du récit, pour songer en soi et se reposer, vous apparaissez avec une tyrannie superbe et présentez la toile de fond de cette rêverie. », lettre à Émile Zola du 26 avril 1878.

après coup à la famille, est un « rejeton » de l'arbre, l'idée du roman étant apparue à Zola à la dernière minute. Le livre se distingue également des thèmes naturalistes par son intrigue mystique et romantique, entre vie des saints et conte de prince charmant. L'utilisation d'un intertexte littéraire *(La Légende dorée* de Voragine), est une autre nouveauté pour le romancier réaliste, qui impose ainsi à son texte une source non malléable comme un simple document, mais qui le confronte au contraire à une subjectivité *étrangère* avec laquelle il se devra de composer. Enfin, le roman surprend par son atemporalité, qui ne laisse aucune place à la France sous le Second Empire... Tout suggère donc l'extranéité du *Rêve* au cycle. Dès lors, on ne peut que s'interroger sur les raisons de son introduction à l'antépénultième place des *Rougon-Macquart*, lui qui semble trahir les préceptes initiaux de la préface, dix-huit ans après. Et pourtant, la clôture est plus que jamais présente dans ce « conte bleu ». L'espace semble déconnecté de toute réalité extérieure, les personnages vivant dans un carcan qui enferme tout leur libre-arbitre : ils habitent dans la ville médiévale de Beaumont-L'Église, séparée de Beaumont-la-Ville, ville moderne qu'on ne verra jamais, tout comme le reste de la France du XIX^e^ siècle. La coupure est donc à la fois spatiale et temporelle, puisque ces artisans chasubliers, fournisseurs de l'Eglise, semblent vivre dans des temps des plus reculés. Une autre prison, la religion, régit les vies : d'abord dans les seules sorties de la maison pour les offices — la cathédrale enserrant d'ailleurs architecturalement la vieille demeure de la famille —, mais aussi dans la conduite des personnages qui s'interdisent de vivre et modèlent leur moindre acte sur le dogme catholique. L'extension y est donc un thème tabou : les parents adoptifs d'Angélique ne peuvent pas avoir d'enfant (la stérilité comme une impossibilité de sortir de soi) ; Angélique et Félicien ne peuvent pas se marier parce qu'ils ne peuvent franchir les classes sociales qui les séparent. Un dernier cercle est l'in- tertexte du roman : non seulement cette réécriture d'une vie de sainte guide-telle les aventures d'Angélique que Zola calque sur les récits de Voragine, mais le comportement du personnage en est également contraint dans la diégèse, puisque la jeune fille lit ce livre qui devient son unique grille de lecture de la vie, cadrant par avance tout l'aléatoire du réel qu'elle rencontre. La claustration du roman est telle que toute sortie y devient impossible : lorsque Angélique se marie et quitte l'église, le passage du seuil de l'édifice est solennellement mis en valeur comme son entrée dans la vraie vie, avant qu'elle ne meure sous le porche de la cathédrale, dans le dernier paragraphe du roman, achevant définitivement la clôture, et de l'œuvre, et de sa vie. L'extranéité de ce roman a donc engendré par compensation un encadrement démesuré, l'auteur s'affirmant ainsi plus que jamais comme tout-puissant dans son œuvre.

Dans cette débauche de puissance, la narration en vient même à saper la vraisemblance de sa propre intrigue, dans une influence schopenhauerienne — la vie comme illusion, comme l'indique le titre. La scène du chapitre 4 où l'amant rêvé par Angélique apparaît sous ses yeux est décrite comme irréelle, dessinée d'étranges lignes noires sur un carré blanc ; la spécularité est évidente : Angélique écrit son amant comme Zola son texte[13]. La vraisemblance

[13] « Une nuit, brusquement, sur la terre blanche de lune, l'ombre se dessina d'une ligne franche et nette, l'ombre d'un homme, qu'elle ne pouvait voir, caché derrière les saules », « la lente création de l'invisible aboutissait à cette apparition vivante », *Les Rougon-Macquart*, tome V, édition citée, pages 869-873.

de l'épisode et de la suite du livre est ainsi attaquée, l'intrigue devenant le fantasme d'un personnage détraqué des Rougon-Macquart, que la concordance entre la fin du « rêve » d'Angélique, de sa vie, et du roman, tend à confirmer[14]. Dès lors, « Le Rêve » se peut aussi comprendre à l'échelle du cycle. Zola affirme ainsi que l'extranéité au projet des *Rougon-Macquart* ne peut exister que sur le mode de l'illusion, ce roman différent ne trouvant sa place dans le cycle que dans la mesure où il n'a pas d'existence diégétique. De même, dans le « milieu » mystique du *Rêve*, il n'y a qu'un pas entre un romancier maître de ses personnages et Dieu qui crée le destin de son fidèle. Le portrait de Dieu d'Angélique nous parvient ainsi avec un lexique particulièrement naturaliste, le « péché originel » étant le « mal héréditaire » et le « grâce » divine celle de vivre dans un « milieu sain[15] ». Ces passages avaient d'ailleurs dans les manuscrits une tonalité profane, Dieu s'y appelant simplement « lui », que l'auteur « rechristianise » lorsqu'il passe à la version définitive du texte. On en arrive donc, dans ce roman qui met le plus à mal l'engagement initial de Zola, à une maîtrise plus que jamais démontrée. En s'assimilant à Dieu, mais aussi au démiurge, l'auteur met en avant le pouvoir performatif de sa parole, et nie ainsi tout hasard dans la réalisation de son œuvre : plus qu'une promesse, c'est une prophétie que devient la préface, d'autant plus rassurante. L'auteur se délie de l'enfermement qu'elle impliquait ; la parole performative, calquée sur le modèle divin, gage de réussite, lui permet de reconquérir la liberté créatrice qu'annihilaient les contraintes de l'engagement. Ce passage de la promesse risquée à la performation de la prophétie divine est problématique. Mais les ébauches des romans et leur emploi du futur nous semblent indiquer dès le départ cette tendance zolienne. De même, dès la préface le romancier a pu se confondre avec le prophète, puisqu'il nous révèle qu'ayant besoin « comme artiste » de la chute de l'empereur pour clore son œuvre, ce renversement politique a lieu, au moment narratif idéal, dès l'achèvement du premier tome. L'imagination et les nécessités esthétiques de l'écrivain paraissent avoir forcé le réel à rentrer dans le cadre préétabli de l'œuvre. La parole de Zola semble donc avoir agi sur le réel, comme si la plume avait fait s'écrouler un empire. De là à concevoir la parole de l'écrivain comme performative dans le cadre d'une promesse adressée au lecteur... La promesse devient non une aliénation, mais le signe d'une liberté extrême — celle du démiurge qui se plie certes aux règles, mais à celles qu'il a créées — et l'aide nécessaire à l'exécution d'un travail si colossal, en créant de toutes pièces un tiers garant de sa réussite. Comment comprendre autrement les finalités d'un tel engagement, et son signalement explicite au lecteur dans un texte annexe, sous la forme d'un contrat ?

[14] « La vision, venue de l'invisible, retournait à l'invisible. Ce n'était qu'une apparence, qui s'effaçait, après avoir créé une illusion. Tout n'est que rêve. Et, au sommet du bonheur, Angélique avait disparu, dans le petit souffle d'un baiser. »

[15] *Les Rougon-Macquart*, tome V, édition citée, pages 868-869.

Conclusion : engagement, promesse et reconnaissance, ou le « don cérémoniel réciproque »

Dans sa réflexion anthropologique sur le don cérémoniel réciproque dans les tribus indonésiennes et amérindiennes[16], Marcel Mauss met en lumière trois étapes : l'obligation de donner, de recevoir, puis de donner en retour. L'obligation du donner en retour a été largement étudiée, présentée tour à tour comme un cercle vicieux ou vertueux du pouvoir de type hégélien, ou comme embryon de l'échange marchand. Marcel Hénaff et Paul Ricœur interrogent quant à eux la part généreuse de cet échange, l'acte premier de donner, que rien ne justifie *a priori*[17]. Mauss voyait dans ce don une nécessité d'ordre religieux, l'objet donné étant le réceptacle d'un pouvoir potentiellement punitif, que Lévi-Strauss nie comme une lecture tribale expliquant *a posteriori* ce qui reste un mystère. Selon Paul Ricœur, cette nécessité relève de la notion de reconnaissance mutuelle. En effet, s'engager dans le don place l'échange dans la mutualité plus que dans la réciprocité : donner, c'est appréhender l'étranger (autrui) comme une partie de soi qu'on lui donne (à l'inverse du client de l'échange marchand qui reste *autre* après l'acte) et donc se reconnaître comme homme à travers lui. La finalité de ce type d'échange serait donc pour l'humain de se reconnaître en tant que tel. Cette réflexion nous semble pertinente dans notre étude dans la mesure où l'engagement littéraire s'exprime dans les mêmes termes de désintéressement. Il apparaît en effet, dans notre préface, comme un geste premier et généreux inexplicable pour celui qui le reçoit : pourquoi Zola s'engage-t-il à me donner ce tableau d'une société que je ne lui ai jamais demandé ; pourquoi suit-il son plan à la lettre, au point de se contraindre, en me posant comme témoin et garant d'un acte que je n'ai pas sollicité ? Dès lors, le sens de cet engagement s'apparente peut-être à celui du don cérémoniel réciproque : en s'engageant auprès du lecteur, l'auteur crée avec lui un lien de reconnaissance mutuelle, non pas seulement en tant qu'humain, mais aussi en tant que tenant de la communication littéraire. L'engagement littéraire ambigu de Zola, dont les contraintes sont condition de la création, l'inscrirait comme auteur, mais aussi comme auteur reçu par un lecteur.

La nécessité de signaler, de nommer l'engagement d'une manière aussi ostentatoire dans une préface, se retrouve également dans la théorie du don cérémoniel réciproque, qu'illustre le conte de « Petite Loutre ». La fille du chef d'une tribu a un enfant qu'elle nomme Petite Loutre, qui a le pouvoir secret de se transformer dans l'animal du même nom. Il rapporte ainsi beaucoup de poissons à son grand-père qui devient riche et invite les chefs des autres tribus à un festin (don cérémoniel réciproque) pour leur présenter son petit-fils. Un jour, un pêcheur harponne une loutre : c'était Petite Loutre. Piteux, l'homme apprend au grand- père la mort du garçon, qui implique le retour à la pauvreté pour la tribu, mais il n'en est pas puni : en effet, le grand-père avait oublié de l'inviter au festin de présentation (baptême) ; il ne pouvait donc *reconnaître*

---

[16] Marcel Mauss, « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », dans *Sociologie et anthropologie*, introduction de Claude Lévi-Strauss, Paris, PUF, 1968.

[17] Marcel Hénaff, *Le prix de la vérité. Le don, l'argent, la philosophie*, Paris, Seuil, 2002 ; Paul Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, Paris, Stock, 2004, pages 319-355.

l'enfant *dans* la petite loutre, et n'est donc pas coupable de sa mort. Le don du banquet conditionne la reconnaissance de l'être humain, mais le don ne suffit pas, il doit être su de tous les êtres engagés par lui. Le lien entre baptême, nomination du don, et reconnaissance sont manifestes. Sans nomination et sans échange, Petite Loutre n'existe pas. Extérieur au don, le « baptême » le valide. La récurrence de prises d'engagement dans des textes périphériques serait peut-être une forme de « baptême » extérieur à la relation, certes, mais instaurant l'œuvre comme lieu de l'échange ; et son aspect hautement « admonitif » répondrait à cette nécessité que chacun ne le doive pas ignorer pour qu'il s'opère.

La forme extrême de cet engagement chez Zola, moyen de se conforter dans son rôle d'auteur tout-puissant serait donc une réaction face à la mise à mal de cette reconnaissance ou de la communication littéraire, comme si celles-ci, n'allant plus de soi, devaient à nouveau être signalées, nommées, surdéterminées, pour que l'échange s'opère de nouveau. En effet, même si les siècles précédents ne nous proposent pas systématiquement une littérature en tout point mondaine et galante, on ne peut nier que l'auteur de ces époques sait globalement à qui il s'adresse. En revanche, la fin du XIX^{e} siècle connaît une massification et une mécanisation telles de l'écrit que l'auteur se retrouve perdu devant une foule anonyme, que traduisent les fascinations de certains auteurs pour l'anonymat des foules (Zola, Baudelaire...), des copistes (Flaubert, Melville...), ou encore pour leurs métaphores maritimes de submersion. Non seulement le destinataire n'est- il plus clairement identifiable, mais surtout, et par conséquent, l'auteur court lui aussi le risque de l'anonymat : n'ayant plus de récepteur, le don, la promesse ne tiennent plus, si bien que l'écrivain n'est plus reconnu. On comprend donc que le projet littéraire de Zola, et son écriture étalée sur plus de vingt ans, nécessitait un engagement aussi contraignant et solennel afin de restaurer ce lien, peut-être fictif, conventionnel, mais indispensable, avec le lecteur, une présence qui l'écoute et justifie sa démarche.