

<b>Zeitschrift:</b>	Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas
<b>Herausgeber:</b>	Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)
<b>Band:</b>	8 (1985)
<b>Artikel:</b>	C'est triste à dire : les aveux du style dans l'œuvre critique de Zola
<b>Autor:</b>	Kaempfer, Jean
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-255725">https://doi.org/10.5169/seals-255725</a>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 09.12.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## C'EST TRISTE À DIRE

*Les aveux du style dans l'œuvre critique de Zola*

La réputation de Zola en matière de réflexion sur la littérature n'est plus à faire: père et pontife du plus inactuel des mouvements littéraires, pédagogue militant de la «formule scientifique» dans les Lettres, l'auteur du *Roman expérimental* n'est pas d'ordinaire goûté pour son sens de la nuance et de la demi-teinte. Notre mémoire lettrée, si nous la laissons, vaguante, régresser vers ses premiers souvenirs du naturalisme, y rencontrera immanquablement cette ambiance de certitudes efficaces, de maximes apodictiques et d'assurance scientiste – ce mélange prosaïque de grisaille et d'arrogance sereine qui est l'élément et comme l'atmosphère par où le XIX<sup>e</sup> siècle positiviste a survécu et s'est déposé dans l'imagination du nôtre; avec quelque raison, d'ailleurs: pour qui veut se conforter dans l'opinion que le siècle passé est bien, comme on l'a dit, le plus bête de tous, il est indéniable que l'œuvre critique de Zola offre abondamment matière à sarcasmes. Brunetière déjà se moquait de ses ambitions expérimentales: si le romancier peut se réclamer de l'observation, il ne saurait, à l'exemple du savant, instituer des expériences; expérimenter sur Coupeau, cela consisterait à confiner ce pauvre diable dans quelque endroit d'où il ne puisse sortir, à le faire boire à doses régulières et à protocoler quotidiennement le progrès de sa déchéance. (Un seul littérateur s'est approché de cet idéal, ajoute Brunetière; c'est Restif de la Bretonne, lequel écrivait aux dames avec le peu louable dessein de transcrire leurs réponses dans ses ouvrages<sup>1</sup>.) Inutile au demeurant de vouloir sauver Zola contre Brunetière, car notre auteur aggrave son cas comme à plaisir. Non content d'exiger du romancier qu'il devienne un vivisecteur (ou, plus exactement, une sorte de garagiste<sup>2</sup>) des passions humaines, il lui confie de plus un rôle prépondérant dans la conduite des affaires sociales: la «haute et sévère morale du roman natura-

liste contemporain», le noble but qu'il poursuit en «amass[ant] les documents humains», c'est en effet de se rendre «le maître du milieu et de l'homme, de façon à développer les bons éléments et à exterminer les mauvais»<sup>3</sup>. Ainsi donc,

sur les documents vrais que les naturalistes apportent, on pourra sans doute un jour établir une société meilleure, qui vivra par la logique et la méthode. Du moment où nous sommes la vérité, nous sommes la morale<sup>4</sup>.

«Je ne sais pas», commente Zola, «de travail plus noble, ni d'une application plus large»:

Etre maître du bien et du mal, régler la vie, régler la société, résoudre à la longue tous les problèmes du socialisme, apporter surtout des bases solides à la justice en résolvant par l'expérience les questions de criminalité, n'est-ce pas là être les ouvriers les plus utiles et les plus moraux du travail humain?<sup>5</sup>

La pusillanimité n'est pas de toute évidence le fort de ces ingénieurs-conseils de la mécanique sociale que sont les «moralistes expérimentateurs»<sup>6</sup>. On pourra donc s'étonner de rencontrer leur porte-parole autorisé à l'enseigne de certaine difficulté ou réticence à dire; qu'aurait à avouer un théoricien aussi peu taraudé par le doute, sinon, limpide, le piètre secret de sa Bêtise? Tant de sentences *frappées*, et tant de satisfaction faraude à conclure: ce trait, ce geste n'en sont-ils pas le symptôme et l'indubitable paraphe? L'œuvre critique de Zola ne serait-elle pas alors, tout comme la Bêtise qui la comble, *intraitable*?

## I

Beaucoup sans doute l'ont cru, qui n'envisagent pas de la lire pour elle-même, mais organisent diversement sa confrontation avec les fictions de Zola, comme s'il fallait aux textes critiques cette caution et cet étai, sinon pour être absous de leur arrogante inconsistance, du moins pour redevenir simplement commentables. Il est en effet peu fréquent que l'on donne au théoricien les mêmes chances qu'au romancier; l'Ecrivain fait foi, le Penseur fait symptôme: tel est le présupposé soupçonneux qui organise depuis cent ans l'inégal combat de Zola

contre Zola – la Psychomachie du chef de file naturaliste et de l'auteur des *Rougon-Macquart*. Le premier croit-il par exemple éclairer les fictions de son *alter ego*, en proposer un commentaire compétent ou en révéler la vérité – la critique zoliennne s'emploiera à inverser les ombres et les lumières, à distribuer autrement la vérité et l'illusion. Là où le romancier prétend à la clarté systématique, elle repère de l'aveuglement ou de la méconnaissance; elle recense les prétextes d'un naïf ou les arguties d'un madré dans les développements discursifs où il pose au théoricien; la vérité, ou le propre de l'écrivain, reste à jamais insu du penseur qu'il veut être parfois.

Tantôt, cette vérité paraît bien navrante, une fois débusquée: pour les inquisiteurs sans pitié qui mettent au jour son triste secret, l'effort théoricien sert avant tout de cache-misère; Brunetière par exemple (mais il n'est ici que la figure éponyme d'une tendance largement avérable à son époque<sup>7</sup>) assigne à l'impassibilité savante professée par Zola cette unique fonction: camoufler le pornographe qui gît au fond de tout naturaliste, et jeter ainsi un voile de respectabilité sur un irréfrénable tempérament d'écrivain stercoraire. Tantôt au contraire, il s'agit pour la critique zoliennne de redresser un tort: le penseur est alors convaincu de méconnaissance; on lui reproche, avec bienveillance la plupart du temps, de passer systématiquement à côté de la grandeur réelle de son œuvre. Variante aimable, donc, – la plus communément répandue aujourd'hui – de ces lectures agonistiques: Zola y apparaît comme un être *bifrons*, constamment débordé, dans la pratique de l'écriture romanesque – et pour notre plus grand plaisir – par une dimension visionnaire et mythique dont les textes théoriques, affairés quant à eux à définir une littérature de pur document, sont bien en peine de rendre compte<sup>8</sup>.

Qu'elle soit méchante, gênée ou accueillante, la réception réservée à l'œuvre de Zola est toujours judiciaire: elle invite à organiser des confrontations, à discriminer en elle deux régions génériques autonomes, pour les opposer et créer ainsi un espace *herméneutique* en souffrance de l'interprète – tuteur, accoucheur ou procureur – dont il suscite le besoin et produit la place. Une véritable Chambre d'assises – ou peut-être est-ce un cabinet de psychanalyste – prend ainsi ses quartiers au cœur même de l'œuvre de Zola; et si ce tribunal installe sa pompe à l'endroit

où elle paraît se scinder en deux pratiques scripturales irréconciliables, si une oreille discrète vient surprendre là un babil contradictoire, ne doutons pas que c'est pour mieux *confondre* notre Ecrivain-Penseur. Nul besoin d'aveux, ici; le délit est flagrant; les incohérences, criantes, parlent d'elles-mêmes: la neutralité bienveillante d'un regard tiers suffit déjà pour les rendre définitivement éloquentes.

Quelle leçon tirer de cette facile déconfiture, sinon qu'il y a des spécialités: certains pensent, d'autres écrivent. Que chacun fasse son travail, et les vaches seront bien gardées.

On le voit, ces lectures du soupçon sont peu enclines à la plaisanterie. Leur vigilance sourcilleuse n'a rien à envier aux effets de muscle du Penseur qu'elles déprécient. D'autant moins d'ailleurs que la formule psychomachique qui les fonde est d'invention... zoliennne. Ironie du sort: c'est en effet Zola lui-même qui a fixé les termes du combat, qui a bâti l'arène intime – mais c'était, croyait-il, pour un autre – où on l'a pris ensuite à son propre piège, et condamné à une interminable guerre civile. Cet autre est Balzac; en 1870, dans un article qu'il destine à un journal modérément républicain (*Le Rappel*), Zola prend la défense de l'illustre romancier: malgré ses convictions royalistes, Balzac est à nous, y lit-on en substance. L'argument (que l'on attribue d'ordinaire à la critique marxiste, mais dont Zola peut légitimement revendiquer la paternité: il le propose vingt ans avant Engels) sera repris et amplifié en 1881, dans les *Romanciers naturalistes*:

Il [Balzac] était selon lui d'opinions aristocratiques. Rien de plus étrange d'ailleurs, que ce soutien du pouvoir absolu chez un auteur dont le talent est essentiellement démocratique, et qui a écrit l'œuvre la plus révolutionnaire qu'on puisse lire (...). Il y aurait là une étude curieuse à faire, que je poserai ainsi: comment le génie d'un homme peut aller contre les convictions de cet homme<sup>9</sup>.

## II

Depuis, cette «étude curieuse» a été nombreusement faite – et non seulement, on vient de le constater, à l'occasion de Balzac. Aussi en proposerai-je ici une autre, moins extravagante sans doute, puisque le bon sens seul me la suggère. Quoi en

effet de plus propre à héberger cette commune faculté, si l'on y songe, que le projet naturaliste? Y a-t-il plus ahurissant *credo* à imputer à écrivain que celui-ci: le monde est cohérent; la vérité peut se dire à son propos; le langage est un instrument au service de la pensée; la pensée, grâce à la science, est libre de toute idéologie, et trouve à redoubler dans cette liberté sa certitude d'arriver droitement au Vrai; etc.<sup>10</sup>. Rien de plus antipathique à notre modernité que ce trousseau de sentences – et rien de plus opposé à notre sentiment de ce que doit être la chose littéraire. C'est pourtant sans surprise, sinon sans émoi, que l'on identifie (et réduit) Zola à cette doctrine obsolète.

Ce manque d'étonnement étonne. Comment croire en effet qu'un écrivain confronté chaque jour à la pratique de l'écriture n'ait jamais soufflé mot, dans son œuvre critique, de la résistance qu'il a nécessairement dû rencontrer, dans le langage, à son vœu de transparence et de transitivité? N'est-il pas au moins probable que Zola ne soit pas resté tout à fait indemne de la réflexion sur la littérature menée autour de lui par des écrivains comme Flaubert ou Mallarmé? Certes, ces quelques présomptions s'alimentent à un vraisemblable d'époque: le nôtre; rien ne m'assure qu'il dame le pion au vraisemblable naturaliste, ni que sa dignité épistémologique soit plus grande. Mais je veux savoir comment Zola n'est pas inactuel: ne me faut-il pas alors reprendre à nouveaux frais son œuvre critique, pour voir si quelque chose de la *différence* littéraire ne s'y trouverait pas formulé, parallèlement au naturalisme *ad usum delphini* que l'on y rencontre effectivement; faire, en somme, l'hypothèse que les conventions du réalisme étaient déjà éprouvées comme périmées par ceux-là mêmes qui s'en réclamaient hautement – crise de prose sans doute discrète, mais annonciatrice de celles d'aujourd'hui, et à ce titre intéressante pour nous; n'est-t-il pas indiqué, en un mot, de lire Zola *avec* Mallarmé?

### Comment inquiéter Zola?

Peut-être en postulant que (de même qu'«un père, en punissant, Madame, est toujours père»<sup>11</sup>) un romancier, lorsqu'il pense, reste avant tout un écrivain. Dans le rappel de cette utile vérité, le bon sens de Zola a précédé le mien: voici en

effet ce que l'on peut lire, en 1866, dans un article dont le titre – «M. Hippolyte Taine, artiste» – constitue à lui seul tout un programme:

On a fait grand bruit autour de M. Taine, critique et historien. On n'a vu en lui que le révolutionnaire, armé de systèmes, venant porter le trouble dans la science de juger le beau. Il a été question du novateur qui procédait carrément par simple analyse, qui exposait les faits avec brutalité, sans passer par les règles voulues et sans tirer les préceptes nécessaires. A peine a-t-on dit qu'il y avait en lui un écrivain puissant, un véritable génie de peintre et de poète. On a semblé sacrifier le littérateur au penseur. Je ne désire pas faire le contraire, mais je me sens porté à admirer l'écrivain aux dépens du philosophe<sup>12</sup>.

Les écrits théoriques et critiques de Zola invitent eux aussi à un tel dévoiement; plus encore sans doute que chez Taine, nous y rencontrons un «écrivain» avant d'y trouver un «philosophe», et un «littérateur» plutôt qu'un «penseur». Seuls deux ou trois peut-être de ces textes sont clairement des exposés systématiques; «Le Roman expérimental», par exemple (c'est-à-dire le premier article du recueil homonyme): mais n'emprunte-t-il pas la rigueur de son cadre conceptuel à Claude Bernard? Il semble que le propre de Zola en ces matières soit un glissement, remarqué par Mitterand, «hors de la sphère du théorique, du didactique et du dogmatique» vers «la sphère du narratif et du mythique, comme si, souterrainement, la théorie du Naturalisme et le grand récit des *Rougon-Macquart* appliquaient des règles communes»<sup>13</sup>. Mais peut-être est-ce là une vision encore trop orientée: elle rend compte d'un décentrement, et l'assigne à un infléchissement particulier. Or, si le discours théorique zolien se trompe systématiquement de rhétorique, et ne rejoint que par exception le propre (l'idéal institué) de son genre, c'est dans tous les sens, indifféremment: entre l'affirmation théorique – la maxime ou l'argument naturalistes isolables – et le texte qui l'enchâsse, la relation est moins unilatérale que le suggère Mitterand, et ressortit à un espace que l'on pourrait dire «bakhtinien». Les propos de Zola sur la littérature peuvent en effet apparaître aussi bien dans une polémique journalistique, une monographie d'écrivain qu'à l'occasion de l'éreinement d'un homme d'Etat: presque toujours, ils sont ainsi construits «en territoire étranger», et greffés sur des «contextes, points de

vue, perspectives, systèmes d'expression et d'accentuation»<sup>14</sup> très divers. Autour d'eux, le bruissement énonciatif qui pour Bakhtine encombre et trace tout à la fois le chemin des discours vers leurs objets et leurs destinataires, change constamment – et il faut avoir l'oreille bien exercée pour entendre s'élever, pure et non composée, la voix du théorique dans le brouhaha de ces écrits de circonstance.

Ainsi, la théorie zoliennne est une théorie-fantôme: seule la canalisation forcée de maximes éparses vers un lieu collecteur abstrait a pu en susciter l'illusion. Souvent sans doute, l'œuvre critique de Zola induit à cette tentation: elle facilite la cueillette théorique en lui offrant abondance de formules à l'emporte-pièce – et provoque ainsi à la lecture qui la ruine. Mais le protéisme circonstanciel qui la définit est tête, élude le moment de la traduction conceptuelle bien plus souvent qu'il ne le favorise, suscite partout une opacité qui complique l'opération d'abstraction jusqu'à la rendre impossible, promeut le «bruit» au rang d'une logique propre, et fédère en un dispositif efficace tout ce qui, du point de vue d'une «pensée» zoliennne, apparaît comme encombrement rhétorique, lest décoratif ou retard polémique: la strate proprement théoricienne des écrits critiques de Zola n'est donc pas isolable sans artifice; elle s'intègre dans une stratégie énonciative plus vaste, qui périme la pertinence du questionnement théorique lui-même.

Que rencontrons-nous en effet au fil des nombreux articles et textes où Zola cause de littérature, peu ou prou?

Un homme, d'abord – c'est-à-dire un système particulier d'occupation de places discursives, un ensemble ordonné de mouvements d'humeur et de poses illocutoires, l'heureuse synthèse d'un agrégat de traits énonciatifs en un portrait qui satisfait à l'imagination totalisante. Cette *éthopée*, convenons de l'appeler «l'écrivain naturaliste». Il (ou elle) mérite bien du naturalisme, comme on va le voir.

Entre l'auteur certain et le lecteur incertain, l'écrivain naturaliste constitue un précieux opérateur phatique: il crée les lieux communs d'une communication bienveillante, garantit partout l'existence d'un contact aisé et confiant. Qu'il soit le simple porte-parole du public auquel il s'adresse, et partage avec lui des préoccupations élémentaires, ou que, retiré loin des fureurs myopes du quotidien dans ce *locus amoenus* petit-bourgeois par

excellence qu'est «le coin du feu», il affiche un détachement modeste, serein et bonhomme<sup>15</sup>, l'écrivain naturaliste n'entend pas prouver le bien-fondé de ce qu'il affirme en recourant à la force illuminante et démocratique du concept; il compte bien plus sur la sympathie que le lecteur est invité implicitement à lui porter: ses arguments sont d'abord des effets de personne – le franc-parler, le bon sens, l'indignation vertueuse, etc.

En amont, lorsqu'elle déploie la figure de qui l'énonce, l'œuvre critique de Zola oblige:

elle s'appuie sur les vertus aimables de l'homme qui, la proférant, s'y profile; son autorité est interpellative, et repose sur l'exhibition sans apprêt d'une subjectivité. *Ecce homo*: comment résister à cette confiante livraison d'une intimité; comment, sans être mesquin ou avaricieux, réserver notre adhésion à ce cœur mis à nu?

En aval, lorsqu'elle dispose les pièces de son propos, elle séduit:

les énoncés y sont nombreux, qui disent l'excellence du naturalisme: pourtant, l'ordre de leur pertinence est rarement celui de la démonstration (où il est possible de conclure à la vérité – ou non – d'une assertion); leur espace propre, c'est la *preuve* – qui impressionne, entraîne l'acquiescement par les heureuses réussites d'un art (celui de la parole efficace: la rhétorique), plutôt que par la rigueur logique d'arguments bien formés.

Voici par exemple quelques textes où Zola s'emploie à établir la supériorité du naturalisme par rapport au romantisme. Belle occasion pour un débat idéologique... qui n'aura pas lieu: une narration s'y substitue, qui déporte l'intérêt vers d'autres critères d'appréciation; le différend théorique qui oppose deux conceptions de la littérature, Zola l'incarne et le figure en une manière de roman familial, dont voici grossièrement la trame: à l'origine, deux pères fondateurs, Diderot et Rousseau, «attaquent la tradition classique», et «lancent les lettres dans des voies nouvelles». Néanmoins, leurs fils ne vivent pas en bonne intelligence: tandis que les uns – les fils de Rousseau – tiennent le haut du pavé, «s'imposent par un éclat de style extraordinaire» et «règnent pendant toute la première moitié du siècle», les autres – les fils de Diderot («l'ancêtre de nos positivistes d'aujourd'hui») – «accomplissent dans l'ombre» leur «besogne»<sup>16</sup>. Voyez Balzac:

Il est seul, sans chapelle, sans dévots, sans ambitions voisines pour le pousser et le défendre; il lutte dans un grenier, souvent assiégué par le doute, ayant besoin de tout l'orgueil solitaire qu'on lui a reproché, pour se tenir debout. Victor Hugo marche, précédé de trompettes sonnant des fanfares, suivi par une queue qui l'encense et l'acclame. Que de fois Balzac a dû regarder le cortège de ces braillards, le cœur gros de sa supériorité!<sup>17</sup>

Qu'on se rassure pourtant, ce déni de justice scandaleux n'aura duré qu'un temps: «la bande romantique de Victor Hugo s'est éclaircie», alors que «toute une génération de vigoureux romanciers a poussé sur la tombe de Balzac»<sup>18</sup>.

A leur manière, ces Diderot-Rousseau, ces Hugo-Balzac sont des Rougon-Macquart, avec une branche légitime et une branche bâtarde, dont l'affrontement, sur trois ou quatre générations, constitue tout un (mélô-)drame. Pour raconter le conflit du romantisme et du réalisme, Zola adopte un schème narratif sans doute vieux comme le monde: celui de la victime rétablie dans ses droits (et de l'usurpateur finalement confondu). Cette animation pathétique a pour effet d'*intéresser* le lecteur, en impliquant directement son désir dans le déchiffrement du récit: le spectacle qui lui est offert ne l'invite-t-il pas à s'identifier avec les victimes de l'outrecuidance hugolienne, et à se réjouir de la revanche victorieuse des fils de Balzac? Lorsque le naturalisme surgit à l'épilogue, ce ne peut être que justice à ses yeux, puisque l'histoire qu'il vient de lire le conduit imparablement à souhaiter la réparation d'un tort. Si le naturalisme est maintenant légitimé, c'est parce qu'il répond au besoin d'équité surgi d'une narration adroitemment émouvante: sa précellence tient à sa place dans un artifice rhétorique bien plus qu'à ses qualités intrinsèques; l'essentiel de ses vertus, il les doit à la gratitude d'un lecteur comblé.

C'est donc en s'appuyant sur l'autorité d'un causeur vérace, en prodiguant tableaux, portraits et parallèles, en disposant partout les séductions de la «grammaire et de la rhétorique»<sup>19</sup> c'est-à-dire en multipliant les festons et astragales d'un style en tous points contraire à ses principes les plus clairement proclamés – que l'œuvre critique de Zola prouve le naturalisme.

Méditons un instant ce paradoxe: pour donner crédibilité aux maximes esthétiques de son écrivain naturaliste, Zola recourt à un art de rhétorique qui est à l'opposé de la droiture et

de la transparence réclamées par celles-ci. Comme la marche (qui se prouve en marchant), le naturalisme se prouve à l'œuvre, dans l'œuvre critique qui l'expose, – et à cette œuvre, se prouve antiphatique à lui-même, tout autre qu'il se rêve et se dit: les textes circonstanciels qui accueillent le propos théorique de Zola désavouent le naturalisme – de fait, par l'originalité de leur forme rhétorique – au moment même où, comme objet et thème de réflexion, ils le mettent à l'abri de la critique et l'exaltent.

Tels sont, pleins d'humour, les aveux du style.

Nul besoin d'aller chercher au loin, dans les romans, la contestation pratique des affirmations théoriques de Zola: le ver est dans le fruit, la mort à Samarkande, et la contradiction dans l'intimité déjà de leur formulation: le naturalisme ne peut dire sa droiture sans adresse, ni sa transparence sans opacité; il ne peut se constituer, comme esthétique déclarée, sans que les moyens de sa déclaration n'en démentent aussitôt et implicitement les postulats.

La détermination active avec laquelle l'œuvre critique de Zola subvertit le *credo* scientiste que d'ailleurs elle récite avec tant de piété<sup>20</sup> – c'est là, indubitablement, d'un comique qui n'appartient qu'à elle. Mais aussi, ces textes prennent-ils un peu trop facilement – un peu trop systématiquement – le parti de ce handicap malheureux et ridicule, pour que nous ne soyons pas tentés de leur soupçonner quelque perversité. Ces maximes crispées dont ils semblent l'humble écrin et les industrieux propagateurs, ne les toléreraient-ils pas plutôt comme de peu gênants ornements, comme la concession faite à son siècle par un conteur sûr de ses effets, et tout affairé au bonheur de construire artificieusement le mythe glorieux que son orgueil réclame et suscite?

### III

Dans les livres, les fleurs n'ont pas d'odeur. De cela, Zola ne s'est jamais consolé. Si Mallarmé, de la fleur dite, voulait ne retenir, «musicalement», que «l'absente de tous bouquets», Zola se reconnaît, lui, dans une littérature qui «exig[e] des mots le parfum des choses»<sup>21</sup>. Le poète et le romancier partagent ainsi une passion égale, quoique inverse: ils sont abolition-

nistes. Tandis que l'un consacre son existence à chasser le hasard hors des mots, l'autre voue la sienne à l'y réintroduire: on connaît ces déclarations, souvent citées, où Zola rêve une langue entièrement hétéronome, épuisée de toute nécessité propre et presque de toute substance – «une forme de cristal, montrant derrière elle les choses et les êtres tels que [l']esprit les a conçus»<sup>22</sup>. Le voici, à la fin de sa vie, rappelant quel est son «état» («je n'en comprends pas d'autre»):

Je voudrais la phrase de cristal, claire et si simple que les yeux ingénus des enfants pussent la pénétrer de part en part, s'en réjouir et la retenir. Je voudrais l'idée si vraie, si nue, qu'elle apparût transparente elle-même, et d'une solidité de diamant dans le cristal de la phrase<sup>23</sup>.

Et le voilà, quinze ans plus tôt, donnant sa définition du chef-d'œuvre: c'est «un roman où l'homme se trouverait tout entier, dans une forme solide et claire, qui en serait le vêtement exact»<sup>24</sup>.

Zola n'a jamais cessé de refuser le statut différant du langage, son épaisseur et sa densité propres. Mais s'il poursuit avec constance son entreprise de négation, il n'en consigne pas moins avec régularité les difficultés qui la grèvent – ou les hypothèses contraires qui le séduisent. C'est surtout à l'occasion de ce qu'il appelle «la question du style» que cette tension latente déploie ses effets les plus irréconciliables. Faut-il s'en étonner? – et n'est-il pas prévisible que la littérature, chez qui voulait l'abolir, revienne en force, comme un étonnement et comme une torture, sur les lieux mêmes où elle est chez elle par excellence: le travail de l'écriture? Du théoricien naturaliste, qui ignore le langage, à l'écrivain naturaliste, avouant avec coquetterie que le style est son fétiche, c'est l'aventure d'une dénégation ratée que je me propose de retracer maintenant.

Quelque chose en effet résiste, du style, de la forme, qui leur vaut, de la part de Zola, chaque fois qu'il en parle, un curieux soulignement: une manière d'indicatif spécifique, où se mêlent embarras et provocation, annonce chacun des passages qu'il leur consacre: «J'ai négligé jusqu'ici la question de la forme»; «d'ailleurs, traitons tout de suite de la question du style»; «tôt ou tard, il faudra causer une bonne fois du style». Ou encore: «me voilà amené à terminer cette étude du roman français par

un rapide examen de la grosse question du style» (mais l'examen, même rapide, se fait attendre: comme ces gamins dont parle Claude Simon, «qui sifflent ou chantent fort pour se donner du courage en traversant une forêt la nuit», Zola s'octroie une page gambadante et digressive avant de s'y résoudre: «et j'arrive à la grosse question»<sup>25</sup>. Tous ces adverbes, ces adjectifs, font trébucher la phrase, lui confèrent une hésitation que la forme plus ou moins injonctive du verbe, démonstrativement, compense: ces *introït*, malgré la légèreté ou le volontarisme qu'ils affichent, sont propitiattoires: ils minimisent préventivement (ou assument avec courage) la portée du scandale dont ils annoncent et préparent l'aveu.

Il n'est pas vrai en effet que tout est dit du style, une fois qu'on l'a défini comme «une maison de verre laissant voir les idées à l'intérieur». Ainsi Stendhal, «cet esprit supérieur qui a le dédain absolu de la rhétorique», qui «se flatte d'employer le style barbare et incolore du Code», représente une manière de degré zéro de l'indifférence au langage. Sans doute est-il l'écrivain le moins soupçonnable de s'abandonner aux rouerries du «métier» – «ce métier d'écrivain que tout le monde possède aujourd'hui»; «s'affranchir des mots», «voir simplement dans la langue un interprète docile»: ces qualités si prisées par Zola, Stendhal les possède excellement. Et pourtant, ajoute Zola, «jamais je n'ai pu lire Stendhal sans être pris de doute sur la forme». «Dans le camp opposé, de grands écrivains (...) nient radicalement Stendhal», et leurs arguments ne manquent pas de pertinence: on y remarque ainsi, «avec quelque raison, qu'il n'y a point d'exemple qu'un livre écrit sans rhétorique se soit transmis d'âge en âge à l'admiration des hommes; (...) l'art, ou mieux encore la science de la langue existe, la rhétorique nous a légué des chefs-d'œuvre, et il semble impossible de se passer d'elle».

Faut-il dès lors se résigner, impuissant, à voir la maison de verre envahie par les hordes rhétoriciennes, et tolérer, abasourdi, leur hourvari, «ce coup de folie des mots hurlant et dansant sur l'idée»<sup>26</sup>? La vérité serait-elle «du côté des artistes qui ont fait à notre époque un instrument si sonore et si riche de la langue française»? «Et si l'on me répond que la vérité est entre les deux, à quel juste milieu devrai-je donc m'arrêter? Problème troublant»... dont voici la solution: «Stendhal, ce logicien des idées, n'est pas un logicien de la composition et du style».

Il ne suffit donc pas de concevoir bien les choses pour les apercevoir telles à travers la vitre du langage, même si celui-ci est, comme chez Stendhal, «affranchi des mots», et aboli dans une pure instrumentalité. C'est dire du même coup que la langue n'est pas amorphe: à la logique des idées, elle propose sa syntaxe et son propre système de relations. La claire phrase de cristal dont Zola rêve ne peut être que le résultat d'un compromis: il faut que l'idée pactise avec les structures linguistiques qui l'accueillent; c'est au prix de leur respect que ces dernières s'en feront le «vêtement exact». Ce chemin de Canossa est inévitable, mais il est discret: la langue l'impose impitoyablement et signifie ainsi son autonomie; mais elle le fait pourrait-on dire, avec élégance, et avec le souci de ne pas humilier l'esprit dont elle habille les produits. Zola lui sait gré sans doute de cette réserve, mais n'en use pas aussi délicatement avec elle: cette logique de la composition et du style, elle

n'est, en somme, que la logique même des faits et des idées. La logique de tel fait entraîne la logique de 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.

La logique étant un attribut des idées et des faits aussi bien que de la langue, comment ne pas être tenté par un coup de force réaliste<sup>27</sup>, qui retirerait à la seconde une autonomie accordée de mauvais gré, et ramènerait l'ordre des mots dans la dépendance de celui des choses? Ainsi aurait-on innocenté de toute compromission avec la rhétorique (dans le sens, zolien, de canon des visibilités du langage) la partie idéalisable de celle-ci: la *dispositio*, désormais rapatriée dans le monde des faits et des idées comme son produit dérivé. Le cas de l'*elocutio* est pour l'instant réservé: tout de suite après l'annexion que nous avons vue, Zola nous prie de «remarque[r] qu'il n'est pas du tout question de rhétorique, de style imagé et brillant». Dont acte. Mais, ajoute-t-il, «je ne puis m'étendre, et ce sont surtout ici des notes jetées». Nous n'en saurons donc guère plus pour l'instant.

Ce n'est que partie remise: nous retrouverons la «rhétorique» au coin d'un autre bois. En attendant, observons combien la logique, cet opérateur mitoyen aux choses et au langage, est une aubaine pour la linguistique naturaliste – son heureuse, sa miraculeuse chance. Elle permet de déculpabiliser le rapport à

la langue, en posant qu'il y a une bonne rhétorique, définie par son invisibilité: il suffit alors de respecter certaines règles pour que l'adéquation s'établisse entre la vie et le langage – ces faux incommensurables! La syntaxe sauve la langue, parce qu'elle l'exonère d'elle-même: un peu de vigilance lors de l'actualisation lexicale – c'est là, dans l'exercice concret de l'écriture, lorsqu'il s'agit de *choisir* ses mots, que la menace «rhétorique» est la plus grande: ses couleurs sont si vite criardes! – et le tour est joué...

Cette complexion et ce tour d'esprit – ce goût pour «une langue sèche (...) et nerveuse, sans adjectifs, qui raconte et ne peint pas» – ils peuvent se réclamer de toute une tradition: «Voyez Voltaire» (la langue sèche et nerveuse, c'est lui); «il demeure éternellement jeune». Voyez «la langue si carrée et si nette du dix-septième siècle», «la verdeur et la richesse du vieux langage», «la franchise et la simplicité forte de l'expression», au seizième siècle («cette belle enfance si libre et si mâle de notre société»). Ne cherchons pas plus loin: c'est la francité même qui s'exprime ici, «notre génie français, fait de logique et de clarté», dont le naturalisme, «avec sa passion de l'analyse, son souci de la vérité, son amour du style» n'est en somme que la version moderne.

Ah! la clarté, la limpidité, la simplicité! imaginez-vous que j'en meurs! (...) Encore de la lumière, et plus de lumière encore, et tout le soleil qui flambe et qui féconde! Oh! pas septentrional pour un sou, latin dans le cœur et dans le cerveau, amant fou des belles architectures symétriques, constructeur de pyramides sous le brûlant ciel bleu. (...) J'ai la faiblesse de n'être pas pour les cités de brume et de songe, les peuples de fantômes errant par les brouillards, tout ce que le vent de l'imagination apporte et emporte<sup>28</sup>.

Ainsi, la logique et la clarté définissent une patrie autant qu'un vraisemblable langagier: elles vont permettre de discriminer dans les horizons culturels les plus divers ce qui est français, latin et méridional – et tout ce qui est brume, Septentrion et songe creux.

Gambetta? Pas latin, malgré ses allures positivistes: tel discours, par exemple,

est d'une forme lâchée, très médiocre. L'orateur a beau y adresser sa révérence accoutumée à la science, en disant qu'il entend faire de la «politique expérimentale», on ne sent, ni dans le style, ni dans la

construction même du discours, un esprit supérieur, amoureux de la précision et de la logique. Le fond reste mou, un peu fuyant; c'est de la rhétorique d'une qualité grossière, habillant des généralités quelconques<sup>29</sup>.

### «Prenez ensuite M. Clémenceau»:

A la Chambre, il est un de ceux qui parlent la vraie langue de l'orateur moderne, une langue de netteté, de précision et de logique. Pour moi, je trouve ses discours supérieurs à ceux de M. Gambetta, justement parce qu'ils restent simples et ne se noient dans aucune rhétorique. N'importe, M. Clémenceau est à peu près isolé, sans autorité sur ses collègues<sup>30</sup>.

Cela changera, je crois: comme pour Balzac, l'Histoire finit toujours par retrouver ses petits; c'est le contraire qui serait étonnant. Et pourtant... Suivons Zola dans un autre de ses parallèles, et plaçons «côte à côté Victor Hugo et Emile Littré», comme il nous y invite. Est-ce fait?

Les voilà donc face à face: l'un avec ses colossales machines de rhétoricien affolé, son abus des mots, ses idées troubles, son continual cabotinage, sa défroque de prophète en zinc, son piétinement sur place au milieu de grands mots vides, son humanitarerie finale de bon vieillard gâteux; l'autre avec ses grands travaux de logicien impeccable, la rectitude de son œuvre, la modestie et la simplicité du travailleur que la passion de la vérité attache à la terre, le progrès réel déterminé par chacun de ses ouvrages qui nous emportent à l'avenir.

Je le demande sans passion, je le demande aux gens de bonne foi: lequel des deux est le penseur original, lequel des deux est l'homme du siècle? Oui, qu'on me dise si notre siècle de science s'incarne dans le poète lyrique qui veut recommencer Isaïe, ou dans le savant qui élargit et règle nos connaissances, à l'aide de la méthode positive. Ce dernier n'est-il pas le cerveau encyclopédique, et ne voit-on pas que toute sa besogne est précisément la négation de la besogne du premier? La science et la révélation, le positivisme et le romantisme ne peuvent vivre côte à côte; c'est pourquoi l'un est en train d'achever l'autre. Cela a tué ceci<sup>31</sup>.

Le système axiologique mis en place dans ce portrait croisé est suffisamment vigoureux et redondant pour que la prise de position de celui qui a mis tant de verve à le dresser ne fasse pas de doute. Toutefois, Zola confesse que son enthousiasme juvénile pour Littré fut une erreur: «nous nous trompions, lorsque nous désirions le voir se dresser en apôtre au milieu de notre

société troublée». Littré, qui semblait fait pour «répandre l’Evangile nouveau des vérités démontrées» n’en fut que le pâle saint Jean-Baptiste: nulle réhabilitation, ni *ante*, ni *post mortem*, ne l’a sorti de «la grande ombre»<sup>32</sup> de Hugo, où il s’étiole aux siècles des siècles.

Pour le naturalisme, qui se conçoit comme la fatalité d’une époque, c’est là un ennuyeux démenti: Littré serait-il l’exception peccable qui confirme la nécessité du reste? La cuirasse n’a pas pourtant ce seul défaut: d’autres parfaits naturalistes connaissent le sort maussade de Littré; ainsi, Durany. Zola ne tarit pas d’éloges à son sujet – qu’on en juge à ce florilège: dès ses débuts, Durany combat le romantisme, et «[voit] clair dans cette crise du génie français»; il reproche à Hugo et ses séides «de rompre la chaîne française, d’être les bâtards des littératures étrangères, et non les fils légitimes de leurs pères du dix-huitième siècle». Indubitablement, il est «un des pionniers du naturalisme. Tout ce que nous disons aujourd’hui, il en a eu l’intuition avant nous». C’est «la grande, la rare originalité de M. Durany: il n’est pas romantique, il est naturaliste, sans théorie, par tempérament». Pourtant, malgré le «très joli succès» qu’obtint sa première œuvre, *Le Malheur d’Henriette Gérard*, les romans de Durany se vendent mal: «il a eu beau renouveler ses efforts, publier d’autres romans d’un accent très personnel, le public est resté froid».

«C’est une des plus grandes injustices de notre temps», commente Zola: «M. Durany n’occupe pas, dans l’admiration de nos lecteurs, la place à laquelle il a droit». Zola toutefois croit connaître les raisons de ce déni de justice:

Cela est triste à confesser pour moi qui combats si violemment le romantisme, mais nos succès, à nous tous, sont un peu faits du lyrisme qui s’infiltre quand même dans nos œuvres. L’époque est malade, je l’ai dit, et elle s’est prise d’un goût pervers pour l’étrange sauce lyrique à laquelle nous lui accommodons la vérité. Hélas! j’en ai peur, ce n’est pas encore la vérité qu’on aime en nous, ce sont les épices de langue, les fantaisies de dessin et de couleur dont nous l’accompagnons. Chez M. Durany, rien de tout cela; aussi ne plaît-il pas. On lui a reproché de très mal écrire. Je dirai plutôt qu’il écrit sans nos rythmes, sans nos recherches d’épithètes, sans nos préentions picturales et musicales. Lui ne raffine pas tant, s’inquiète beaucoup plus de la vie que de l’art. A-t-il raison? Peut-être. Je

confesse que cela me trouble parfois. En tous cas, il ne faut pas aller chercher ailleurs l'explication de cette carrière décourageante de romancier (...)<sup>33</sup>.

Cette palinodie (mal) déguisée en acte de contrition mériterait un long commentaire. Retenons-en ceci surtout: la *mimesis* de la vie (de quoi s'inquiète surtout Durany), qui nous a paru jusqu'ici être le seul – et mâle, et français – souci du naturalisme, y apparaît soudain sous un jour bien léger; elle se compromet avec des préoccupations peu dignes, et pour tout dire, fuitiles: voilà en effet le noble projet d'aller droitement au Vrai saisi par le vain soin de plaire!

Comment comprendre cet abaissement, et ce cynisme, presque? Est-il de pure circonstance, et dû, comme Zola le suggère souvent, à une infirmité objective: celle d'être né en plein romantisme:

J'ai souvent confessé que nous tous aujourd'hui, même ceux qui ont la passion de la vérité exacte, nous sommes gangrenés de romantisme jusqu'aux moëlles (...). Dans de pareilles épidémies cérébrales, la génération malade n'emporte pas la maladie avec elle; le virus passe aux générations suivantes, il faut qu'il s'use de lui-même, dans plusieurs générations, pour disparaître complètement<sup>34</sup>.

L'explication que Zola propose de l'insuccès de Littré suggère pourtant, à ce retour de la «rhétorique» dans les œuvres de clarté et de logique, des raisons moins circonstancielles; qu'a-t-il manqué à Littré?

C'est triste à dire, il lui a manqué un peu du cabotinage qui fait les grands acteurs de nos drames humains. Il était trop scrupuleux, trop enfoncé dans le respect du vrai, pour risquer de conclure. Quand on parle aux hommes, il faut toujours faire la part du mensonge, et il y a un besoin de mise en scène, dans la foi la plus sincère<sup>35</sup>.

La mise en œuvre d'artifices, l'utilisation des possibilités captieuses du langage est un fait de structure: elles déterminent nécessairement tout message, dès lors qu'il est *destiné*. Si le fait est général, le naturalisme n'a pas dû lui échapper, et aura

produit, lui aussi, une rhétorique de l'*elocutio* reconnaissable – un «jargon» qui serait le signe et le prix de sa volonté de communiquer:

Nous devons avoir notre jargon, nous 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<sup>36</sup>.

Zola se dit même convaincu, deux lignes plus bas, que ce jargon «restera comme un des plus monstrueux de la langue française»!

D'abord le refus de toute rhétorique, puis l'acceptation de la part en elle qui peut être sublimée dans une logique, enfin, la reconnaissance de la matérialité visible et autonome du signifiant – toutes ces «heureuses trouvailles», «frissons de nervosité», «queues d'épithètes», «panaches plantés au bout des tirades»; et toutes ces «phrases qui sonnent, si chargées d'ornements de toutes sortes»<sup>37</sup>, à leur tour toléré(e)s comme de boiteux compromis, assumé(e)s ensuite comme une nécessité structurale – et maintenant revendiqué(e)s comme la marque délicieusement tératologique de cet autre vice impuni, l'écriture: tels sont les tours et détours empruntés par le style avant qu'il ne passe, le plus joyeusement du monde, aux plus complets aveux.

Le tissu de langue lui-même où ces aveux sont retardés et recueillis constitue la preuve en acte de leur véracité: il les authentifie de sa non-confondable signature (nous avons vu cela plus haut).

L'esthétique de Zola est ainsi moins simple qu'il n'y pouvait paraître. Voici ce qu'elle opère: elle accueille, en une coexistence problématique, les deux tendances – mimétique et romantique – qui se partagent traditionnellement la description (et la normalisation) du fait littéraire dans notre Occident judéo-chrétien. N'était-il pas inévitable que surgissent quelques difficultés?

*Jean Kaempfer*  
Université de Lausanne

## NOTES

<sup>1</sup> Cf. Brunetière, *Le Roman naturaliste*, Calmann-Lévy, 1892, pp. 133 sqq.

<sup>2</sup> Un garagiste, faut-il préciser, qui aurait choisi son métier pour le plaisir de démonter et de remonter les mécaniques qui lui passent entre les mains. Souvent, les textes de Zola manifestent de ces nostalgies, à la fois enfantines et manuelles: ainsi rêve-t-il positivement d'une époque où l'on «aura prouvé que le corps de l'homme est une machine, dont on pourra un jour démonter et remonter les rouages au gré de l'expérimentateur» (10, 1182). Ailleurs, s'occupant de Gambetta, il avoue que sa «seule curiosité de savant serait de le démonter et de le remonter, afin de voir comment il fonctionne. Simple problème de mécanique humaine, à résoudre sans passion, pour l'unique plaisir du document» (14, 489). Je citerai dans ces pages les textes suivants (d'après Emile Zola, *Œuvres complètes*, 15 tomes, Paris, Tchou, 1966–1970):

*Mes Haines*, causeries littéraires et artistiques, 1866 (t. 10, pp. 23–167); *Le Roman expérimental*, 1880 (t. 10, pp. 1173–1401); *Les Romanciers naturalistes*, 1881 (t. 11, pp. 23–252); *Documents littéraires*, 1881 (t. 12, pp. 277–512); *Une campagne*, 1882 (t. 14, pp. 431–685); *Nouvelle Campagne*, 1897 (t. 14, pp. 703–854).

<sup>3</sup> 10, 1220.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> 10, 1188.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Cf. Brunetière, *ibid.*, pp. 345 sqq. Ces pages, consacrées à *La Terre*, sont anticipées dans le *Manifeste des Cinq*, où l'on peut lire entre autres aménités, celle-ci: dans *La Terre*, «la note ordurière est exacerbée encore, descendue à des saletés si basses que, par instants, on se croirait devant un recueil de scatalogie: le Maître est descendu au fond de l'immondice» (cité dans Zola: *Les Rougon-Macquart*, Pléiade, 1966, au tome IV, p. 1529).

<sup>8</sup> On s'en convaincra, j'espère, à l'aide de ces quelques exemples: Martino (*Le Naturalisme français*, A. Colin, 1969) oppose au sein des *Rougon-Macquart* les romans «documentaires» et les romans «lyriques». Abastado (*Germinal*, Hatier, «Profil d'une œuvre», 1970) distingue dans le roman qui l'occupe «une écriture naturaliste» et «un style visionnaire». Borie (*Zola et les mythes*, Seuil, 1971) voit le génie propre de Zola dans la «facilité avec laquelle le rêve envahit un domaine qui ne devrait être qu'*observation*, *étude*, *enquête*, *recherche*». Résumant ce *status quaestionis*, un article de H. Mitterand (*Magazine littéraire* n° 132, janv. 78) est ainsi chapeauté: «Zola seulement positiviste, ce serait une grave erreur de lecture. Derrière le système, la *science* à quoi il se référerait perpétuellement, il y a la fable. Zola n'est pas réaliste, les *Rougon-Macquart* sont le réservoir inépuisable de contenus fabuleux».

<sup>9</sup> 11, 53. Genette rappelle et commente cette anticipation zolienne de la critique marxiste dans *Nouveau Discours du récit*, Seuil, 1983, pp. 98–99.

<sup>10</sup> J'emprunte la substance de cet inventaire à Ph. Hamon, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart* d'Emile Zola, Droz, 1983. Cf. aux pages 27 et suivantes.

<sup>11</sup> Racine, *Phèdre*, v. 901.

<sup>12</sup> 10, 139.

<sup>13</sup> H. Mitterand, *Le Discours du roman*, PUF, 1980, p. 171.

<sup>14</sup> M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978, p. 105.

<sup>15</sup> Souvent, l'écrivain naturaliste s'inclut au public à qui il s'adresse, et s'attribue à cette occasion des motions que l'on qualifierait assez adéquatement, si l'on ne craignait pas les anachronismes, de poujadistes: le voici, par exemple, appelant la majorité silencieuse à se transformer en un «grand parti de l'indignation»: «Nous sommes trente-cinq millions qui voulons travailler tranquillement, qui nous donnons un gouvernement pour qu'il assure l'ordre, et nous subirions une poignée de politiques dont le métier est de vivre de désordre? (...) Nous sommes trente-cinq contre un, nous n'avons qu'à descendre dans la rue pour les supprimer. Plus de républicains, plus de légitimistes, plus de bonapartistes, rien que des citoyens libres qu'on a trop ennuyés et qui ont fait justice. Ah! l'heureuse nation» (14, 451–452). Ou attribuant à cette même majorité silencieuse des goûts spontanément naturalistes en matière de théâtre: «Nous sommes las des guenilles de l'histoire, las des mensonges lyriques, las des seigneurs empanachés et des victimes sentimentales. Une simple histoire, un homme qui souffre ce que nous souffrons, qui a nos douleurs et nos joies, nous touche profondément, nous bouleverse (...). Nous commençons à exiger au théâtre notre vie à nous, dans nos chambres, sur nos places publiques». Etc. (14, 552). Par ailleurs, l'écrivain naturaliste fait partie de ces sages qui «restent tranquillement dans leur cabinet, au coin de leur feu» (14, 521). C'est de là «qu'il aime, avec son indépendance habituelle, à résumer les questions, lorsque toute la presse a parlé» (14, 519 et 484).

<sup>16</sup> Toutes ces citations sont empruntées aux premières pages de l'article «Naturalisme», recueilli dans *Une Campagne* (14, 507–509).

<sup>17</sup> 14, 483.

<sup>18</sup> 14, 484.

<sup>19</sup> «Il faut s'abandonner à l'esprit nouveau, qui élargit le domaine des lettres par la science, qui, au-dessus de la grammaire et de la rhétorique, au-dessus des philosophies et des religions, tâche d'arriver à la beauté du vrai» (10, 1280–1281).

<sup>20</sup> Exemple: «Je voudrais me mettre debout et faire bien haut mon acte de foi. Je crois à mon siècle, de toute ma tendresse moderne (...). Je crois à la science, parce qu'elle est l'outil du siècle, parce qu'elle apporte la seule formule solide de la politique et de la littérature de demain. (...) Je crois au jour qui s'écoule, et je crois au jour de demain, certain d'un élargissement toujours plus vaste, ayant mis ma passion dans les forces de la vie» (14, 655).

<sup>21</sup> 11, 246 (Pour la citation célèbre de «Crise de vers», cf. S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, Pléiade, 1945, p. 368).

<sup>22</sup> 11, 103.

<sup>23</sup> 14, 725.

<sup>24</sup> 11, 94.

<sup>25</sup> Références, dans l'ordre: 10, 1199; 14, 577; 11, 244. Et pour Claude Simon: *La Route des Flandres*, Minuit, 1960, p. 35.

<sup>26</sup> A l'exception de celle-ci (10, 1210), toutes les citations qui précèdent et qui suivent sont empruntées au chap. V de la monographie que Zola, dans *Les Romanciers naturalistes*, consacre à Stendhal (11, 91–95).

<sup>27</sup> Au sens philosophique (et moderne) du terme: le réalisme est une «doctrine d'après laquelle l'être est indépendant de la connaissance d'un sujet» (Petit Robert).

<sup>28</sup> Voici, dans l'ordre, où l'on trouvera les citations de ce paragraphe: 11, 246; 12, 492; 14, 597 et 14, 725.

<sup>29</sup> 14, 572.

<sup>30</sup> 14, 492.

<sup>31</sup> 14, 612: le lecteur qui jugerait cet extrait un peu long voudra bien le considérer comme une contribution parmi d'autres au Centenaire de Victor Hugo.

<sup>32</sup> 14, 614; plus haut, 14, 613; plus haut encore, 14, 614.

<sup>33</sup> Durany a droit à un petit chapitre (11, 225–227) dans les *Romanciers naturalistes*. Toutes les citations qui précèdent en proviennent.

<sup>34</sup> 11, 226.

<sup>35</sup> 14, 613.

<sup>36</sup> 11, 245–246.

<sup>37</sup> Dans l'ordre, 11, 247; 11, 174; 11, 91 (deux fois); 11, 247.

