

# LES CAHIERS NATURALISTES

Directeur : Alain PAGÈS

**Dossier : Zola journaliste**

**Études littéraires et historiques**

*Ce numéro est publié avec l'aide du  
Centre National du Livre  
et de l'Université de la Sorbonne nouvelle – Paris 3*

*Illustration de couverture :*

ISBN 2-912012-20-1  
ISSN : 0008-0365

**ZOLA JOURNALISTE**

**HISTOIRE – POLITIQUE - FICTION**

**Dossier composé  
par Corinne SAMINADAYAR - PERRIN**



# Introduction

par **Corinne SAMINADAYAR-PERRIN**

(Université Paul-Valéry / RIRRA 21)

« À notre époque un écrivain qui n'a pas été journaliste est incapable de comprendre et de peindre la vie contemporaine. »

Émile Zola, *Le Messager de l'Europe*, 1878.

La mission du journal, au XIX<sup>e</sup> siècle, suppose une saisie double de l'actualité. La presse se veut histoire du contemporain, et œuvre à une représentation indéfiniment recommencée du social sous toutes ses formes et dans toutes ses manifestations ; mais la tribune journalistique entend également jouer un rôle actif dans l'espace public, ce qui définit sa fonction politique. Or, l'historiographie en direct comme l'intervention politique impliquent le recours au récit et le travail de la fiction – l'un entraînant l'autre pour des raisons certes linguistiques, mais aussi fonctionnelles.

Trois raisons principales expliquent cette tendance narrative propre à l'écriture périodique. Tout d'abord, et jusqu'aux mutations majeures des deux dernières décennies du siècle, le « sens du réel » ne suppose nullement de rompre avec l'ordre du récit ; ce n'est qu'à partir des années 1880 que s'élabore une stylistique de l'information fondée sur le refus de la narration comme garantie d'objectivité<sup>1</sup> – alors même que le reportage ne renonce pas à raconter pour témoigner. D'autre part, les rubriques du journal relevant du discours n'excluent nullement le récit : le talent de narrateur est une composante essentielle de la causerie sous toutes ses formes (la chronique, la critique littéraire et dramatique...), mais intervient aussi dans les genres délibératifs ou argumentatifs (exposé des faits, usage de l'*exemplum*, recours au parallèle, à la

---

1. Adeline Wrona analyse cette moderne « écriture de l'information » dans « Écrire pour informer », *La Civilisation du journal*, D. Kalifa, P. Régner, M. È. Thérenty et A. Vaillant dir., Paris, Nouveau Monde éditions, « Opus magnum », 2011, pp. 734-743.

fable, à la parabole) : le récit se diffracte et se développe dans les espaces textuels les plus inattendus. Enfin, le plaisir du récit (« Si Peau d'Âne m'était conté... ») augmente l'attractivité du journal, et permet de contourner la vigilance d'une censure presque continûment à l'affût jusqu'aux grandes lois sur la presse de 1881. En somme, « la majeure part du journal est, dès la monarchie de Juillet, faite de récits »<sup>2</sup>.

Or, toute écriture narrative suppose une scénarisation et une dramatisation même minimales – d'où une porosité avec la fiction d'autant moins problématique que l'information ne se définit pas dans cette période comme religion du fait, mais comme art de la représentation. Si bien que la distinction entre écriture référentielle et récit de fiction ne fonde pas l'éthique du journalisme, et ne structure pas de manière étanche l'horizon d'attente du public<sup>3</sup> : la chronique juxtapose choses vues et anecdotes fictives, les faits divers héritent des canards et répercutent des légendes urbaines, cependant que le roman-feuilleton reprend fréquemment des éléments de l'actualité sociale ou judiciaire, voire engage directement le débat avec le haut de page. Si bien que la presse orchestre et répercute une sorte de « grand récit » du contemporain. La tentation panoramique fait du journal un kaléidoscope de micro-récits perpétuellement reconfigurés ; l'écriture allégorique propose, par l'apologue et la fable, un discours moraliste ou polémique sur l'actualité ; enfin, la fiction, au travers du roman réaliste et naturaliste notamment, se voit reconnaître une valeur herméneutique éminente que conforte et dont bénéficie le journal, élément essentiel de ce « romanesque généralisé » défini par Marc Angenot<sup>4</sup>.

Ce contexte éclaire la trajectoire spécifique de Zola, dont l'activité journalistique prolonge et accompagne la quasi-totalité de la carrière d'écrivain : écrire dans la presse permet au romancier de problématiser et d'expérimenter les usages polémiques et cognitifs de la fiction, que l'œuvre romanesque reprend pour les

---

2. Alain Vaillant, « Écrire pour raconter », *La Civilisation du journal*, *op. cit.*, p. 779.

3. Sur ce point, on consultera entre autres Sarah Mombert, « La Fiction », et Lise Dumasy, « Le feuilleton », dans *La Civilisation du journal*, *op. cit.*, respectivement pp. 811-832 et pp. 925-937, ainsi que Marie-Ève Thérenty, « La fictionnalisation », *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle*, Paris, Seuil, « Poétique », 2007, pp. 124-152.

4. Marc Angenot, « Une gnoséologie romanesque », 1889. *Un état du discours social*, Québec, Le Préambule, « L'Univers des discours », 1989, pp. 177-202.

reconfigurer. Dès son entrée en littérature, le jeune journaliste fait de la chronique républicaine un contre-récit corrigeant l'histoire officielle du régime impérial ; parallèlement, les rubriques « panoramiques » de la petite presse littéraire font du type, hérité des physiologies, un opérateur privilégié d'allégorisation du social. Après l'effondrement du Second Empire, alors que la République peine à s'imposer face à la coalition des droites et à l'offensive de l'Ordre moral, Zola s'impose comme un journaliste politique de premier plan, notamment à *La Cloche* et au *Sémaphore de Marseille* : le chroniqueur parlementaire mobilise toutes les ressources de la satire pour décrédibiliser la droite, cependant que s'esquisse un mini-feuilleton allégorique (la résurrection de la République) dont les progrès sont soulignés par maints contes, fables et récits à visée politique. Plus de vingt ans plus tard enfin, au moment de l'affaire Dreyfus, Zola invente un usage médiatique de la fiction radicalement novateur, où la rigueur de l'enquête et de l'exposé naturalistes construisent l'épopée moderne de la Vérité en marche.

### **Zola chroniqueur du Bas-Empire (1865-1868) : un historien de la décadence**

L'entrée de Zola en journalisme est largement tributaire des contraintes législatives qui, sous l'Empire autoritaire, pèsent sur l'ensemble de la presse imprimée. La petite presse littéraire et non cautionnée, où il exerce ses talents de conteur et de chroniqueur, est soumise à une censure sévère, qui exclut tout discours politique direct – mais favorise une écriture oblique fondée sur l'allusion : l'anecdote semi-fictionnelle, dans cette perspective, a souvent une valeur politique. Par ailleurs, le jeune écrivain, encore doté d'un capital symbolique très faible, doit tenir le plus grand compte des contraintes médiatiques propres aux rubriques qui lui sont confiées : le chroniqueur au *Petit Journal* n'a pas le même cahier des charges que l'écrivain publiant un récit dans les colonnes du prestigieux *Figaro*. Enfin, le tournant « libéral » des années 1868-70, qui voit Zola entamer une collaboration suivie à *La Tribune* et à *La Cloche*, autorise un infléchissement satirique et polémique dont la période suivante verra l'épanouissement à la fois journalistique et romanesque.

En 1865, Zola, collaborateur au *Petit Journal* et critique littéraire au *Salut public*, réussit à placer une série de neuf

chroniques au *Courrier du monde littéraire, artistique, industriel et financier*. Titrés « Confidences d'une curieuse » et signés « Pandore », ces textes s'inscrivent dans la tradition causotière et mondaine de la chronique parisienne ; le jeune homme adopte d'emblée une forme conversationnelle enregistrant les on-dit, les anecdotes, les micro-événements qui forment l'actualité de la capitale – l'ensemble restant dans le registre de la conversation badine plus que de l'indiscrétion ou de la révélation, et pour cause : le débutant ne dispose pas d'un réseau de relations lui permettant d'accéder directement aux coulisses de l'information (brasseries de journalistes, coulisses des théâtres, salons à la mode). Dans ce contexte, le recours à la fictionnalisation est à la fois une nécessité et une manière d'affirmer la spécificité du regard que l'écrivain entend porter sur le social.

Certains des fugaces micro-récits qui composent la chronique sont déjà en voie d'autonomisation, à la fois par la position de clause qu'ils occupent et par le discours d'escorte qui les accompagne. On trouve ainsi, à la fin du premier article de Pandore, une petite histoire ayant pour héroïne l'une des hétaires à la mode :

Il y avait hier dans le demi-monde parisien une blonde pécheresse qui avait été surnommée le Petit Manteau bleu de l'amour : elle faisait l'aumône de son cœur à tout venant [...] La blonde pécheresse que vous connaissez tous est bel et bien sur le chemin de la mairie et de l'église.<sup>5</sup>

On aura reconnu l'esquisse de la « Légende du Petit manteau bleu de l'amour », nouvelle que Zola insérera neuf ans plus tard dans les *Nouveaux contes à Ninon* après l'avoir entre-temps publiée à trois reprises. Les titres successivement adoptés pour ce court récit sont révélateurs : le premier d'entre eux affiche sa dimension fictionnelle (« La Vierge aux baisers. Légende dédiée à ces dames », *L'Événement illustré*, 11 août 1868), tandis que le même texte, paru sous l'intitulé « Causerie » (*La Tribune*) ou « Lettre parisienne » (*La Cloche*), se présente plutôt comme une anecdote emblématique, combinant la dénonciation des excès de la Fête impériale (Paris, affirme *La Curée*, est devenu sous l'Empire « le mauvais lieu de l'Europe »...) et une morale ambiguë, laquelle récupère et réoriente en un sens réaliste la mythologie (romantique)

---

5. Émile Zola, « Confidences d'une curieuse », vers le 18 mars 1865, *Œuvres complètes*, tome XIII, « Chroniques et polémiques I », Paris, Cercle du Livre précieux, 1969, p. 19.

de la prostituée sauvée par l'amour – non sans une nette accentuation du discours anticlérical.

Une analyse parallèle pourrait suivre les métamorphoses du fait divers qui clôt la chronique suivante. Une vierge folle, devenue la favorite en titre d'un duc, est surprise par celui-ci en train de cirer ses bottes : « La belle enfant, dans l'or et la soie, se sentait de son berceau. Elle avait la passion du cirage et de la brosse »<sup>6</sup>. À quoi le riche amant réplique en abandonnant sa maîtresse, après lui avoir payé ses services de décrotteur au juste prix. Lorsqu'il reprend et étoffe ce schéma pour en faire une nouvelle pour *La Vie parisienne* (16 septembre 1865), le titre adopté, « La Caque », fait du récit une aimable fable libertine. En revanche, l'intitulé choisi pour *Le Grand journal*, « La Vierge au cirage » (8 octobre 1865), provoque un effet de mise en série : le conte fait désormais partie du cycle mi-fictif, mi-panoramique des « Profils parisiens », si bien que la mise en parallèle avec des textes comme « Les Vieilles aux yeux bleus » ou « L'Amour sous les toits » lui confère une tonalité nouvelle – entre physiologie et portrait-carte. Le lecteur averti décèlera sans peine, d'autre part, la portée de la parabole : la duchesse décrotteuse de bottes reproduit, dans un registre prosaïque, le geste de l'amant arrachant à la boue sa bien-aimée pour la reconvertir (débarbouillage et vernis express) en étoile du demi-monde ; la jouissance érotique que connaît la Vierge au cirage renvoie au duc une image scandaleuse de ses propres pratiques – cependant que le geste final, réajustant le salaire de l'étoile déchue, ramène au premier plan les logiques marchandes que le discours amoureux tentait de dénier.

Au fil des réécritures, le jeune écrivain expérimente les potentialités des formes semi-fictives qu'autorise l'écriture de presse, entre fait-Paris, conte grivois et légende moderne. La maîtrise littéraire de cette hybridité constitutive caractérise le chroniqueur idéal, tel que Zola le présentait dans un texte destiné au nouveau quotidien républicain *L'Avenir national* (1865) :

Un chroniqueur, dans la grande acception de ce mot [...] [n'est pas] un bavard, un taquin qui s'amuse à nous répéter les bonnes histoires de son petit monde, mais un moraliste qui nous conterait son temps, tirant la ficelle des personnages et faisant défiler le siècle devant nos yeux. Il écrirait les scènes détachées de la comédie, du

---

6. É. Zola, « Confidences d'une curieuse », vers le 25 mars 1865, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 23.

drame contemporain ; chacun de ses articles serait l'étude d'un des coins de notre société, et il pourrait ainsi, avec du temps et du courage, nous donner l'œuvre entière, l'histoire des hommes et des choses.<sup>7</sup>

Ensuite délivré des servitudes de la chronique parisienne hebdomadaire, Zola, dans ses contributions au *Petit Journal* ou à *L'Événement illustré*, continue à explorer les potentialités de cette saisie « en cent actes divers » de la modernité parisienne, destinée à constituer, à terme, « l'histoire des hommes et des choses » de son temps : il est révélateur que ces textes aient été recueillis par Roger Ripoll sous l'intitulé général « Contes et nouvelles », malgré le caractère hétérogène (et parfois référentiel) des rubriques sous lesquelles ces textes avaient initialement été publiés. À l'inspiration panoramique se combine volontiers l'inspiration du fait divers ou de la chronique judiciaire, où le jeune romancier puise également une large part du roman-feuilleton *Les Mystères de Marseille*<sup>8</sup> : la trame du roman exploite un fonds d'archives judiciaires local et travaille sur la mémoire d'affaires relativement récentes, dont le scandale est resté dans toutes les mémoires.

Selon un principe de transfert encore plus étroit de l'actualité à la fiction, la nouvelle intitulée « Histoire d'un fou », parue dans *L'Événement illustré* le 8 juin 1868, est directement indexée sur des débats en cours : spécialistes, journalistes et écrivains mettent alors en question alors de la loi de 1838, permettant l'internement dans un asile d'aliénés sur demande de la famille confortée par le diagnostic d'un médecin et d'un responsable de l'établissement concerné ; la rumeur colporte nombre d'histoires d'internements abusifs, pour des raisons personnelles ou politiques, et Hector Malot déchaîne de vives réactions avec son roman *Un beau-frère*<sup>9</sup> paru en feuilleton dans le *Journal des Débats*. Lorsque, en 1872, l'affaire Dubourg ranime la polémique sur cette question, Zola reprend son récit dans *La Cloche* (17 juin 1872) en l'insérant dans sa rubrique « Lettres parisiennes » – et en se référant en

---

7. Passage cité par François-Marie Mourad, présentation de *Mes haines*, Paris, GF, 2012, p. 12.

8. L'œuvre paraît dans *Le Messager de Provence*, du 2 mars 1867 au 1<sup>er</sup> février 1868 ; l'idée du roman vient du directeur du journal lui-même, qui ouvrit à Zola les archives des tribunaux de Marseille et d'Aix.

9. Voir l'analyse d'Aude Fauvel, « La voix des fous. Hector Malot et le "roman d'asile" », *Romantisme*, n° 141, 2008/3, pp. 51-64.

introduction au « drame de la rue des Écoles »<sup>10</sup> dont justement il avait rendu compte la veille... On aura reconnu par ailleurs, dans cette nouvelle, un schéma repris (quoique modifié) dans *La Conquête de Plassans* (1874) – la réécriture romanesque développe en outre une interrogation vertigineuse sur le dérèglement herméneutique qui amène les bourgeois de Plassans à diagnostiquer la folie dans la conduite quotidienne d'un petit rentier : question cruciale pour l'écrivain-chroniqueur qui se définit volontiers comme maître des signes...

Le journaliste prend pleinement acte de la porosité entre le « romanesque vrai » des grandes affaires judiciaires, et l'inquiétante étrangeté des romans-feuilletons ou des fictions du quotidien – représentations anamorphosées et fantasmées du réel qu'il appartiendra au romancier naturaliste de rectifier par « l'analyse exacte », opposant un régime raisonné de la fiction au dérèglement pathologique du rapport au réel qu'emblématise le roman-feuilleton rocambolique. Dans « Les Disparitions mystérieuses » (*Le Figaro*, 20 février 1867), deux enlèvements démarqués de Ponson du Terrail se révèlent des mystifications blagueuses, opérations de puffisme ou banal guet-apens..., le journaliste fabriquant en l'occurrence une sorte de farce réflexive au troisième degré.

Écrire l'histoire du Bas-Empire dans et par les formes narratives brèves du petit journal impose de travailler sur les figures intermédiaires que sont le type, le symbole et l'allégorie. La vocation panoramique du périodique favorise la saisie du social sous forme de portraits-types mis en série et évoluant en micro-récits<sup>11</sup> : tels sont les « portraits-cartes » ou les « profils parisiens », entre choses vues et travail intertextuel, où « le type constitue la version moderne de l'allégorie »<sup>12</sup>. La Cendrille mise en scène dans « Les Vieilles aux yeux bleus » (*Le Grand Journal*, 5 novembre 1865), surnommée Risetite, tient à la fois de Cendrillon (héritage du conte) et de Rigolette (héritage du roman-feuilleton), mais apparaît aussi comme la sœur de la jolie Marthe dans « L'Amour sous les

---

10. É. Zola, « Histoire d'un fou », *Contes et nouvelles*, Roger Ripoll éd., Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 349. Tous les textes de Zola repris dans cet ouvrage seront désormais cités d'après cette édition, la pagination figurant dans le corps de l'article.

11. Voir sur cette question l'article de Valérie Stiénon « Le type et l'allégorie : négociations panoramiques », *Romantisme*, n° 152, 2011/2, p. 35 notamment.

12. Jean-Louis Cabanès et Éléonore Reverzy, « Allégories réelles », *Romantisme*, n° 152, 2011/2, p. 41.

toits » (*Le Petit Journal*, 13 mars 1865) – actualisation du type de la grisette, et hommage à Alexandrine Meley, future Mme Zola... Ce genre de texte fonctionne à plusieurs niveaux : il travaille sur un imaginaire sociologique fondé sur la reconnaissance et le cliché ; il déstabilise ces représentations figées par le travail de l'ellipse (toute une existence de travail et de misère s'est écoulée entre les seize ans de Cendrine et la petite vieille qu'elle est devenue) ; enfin, il esquisse une lecture allégorique : les vieilles aux yeux bleus, elles-mêmes venues des « Tableaux parisiens » dans *Les Fleurs du mal*, sont peut-être les « fantômes désolés des jeunes amours d'autrefois » (p. 240) – ces « petites amoureuses » chantées par Musset et Murger, et les formes archaïques de littérature auxquelles elles renvoient.

Entre prétention référentielle, intertextualité fictionnelle et travail du cliché, la cartographie du réel social proposée par la petite presse élude les dispositifs de l'enquête et du témoignage, mais Zola ne renonce pas pour autant aux formes de dévoilement que recèle en propre la fiction. Des nouvelles comme « Les Repoussoirs » ou « Les Bals publics » (*Le Figaro*, 29 décembre 1866) fonctionnent comme des paraboles : les plaisirs frelatés de la Fête impériale, les tableaux contrastés des boulevards, sujets de prédilection pour la chronique parisienne, ne sont en réalité (si l'on peut dire) qu'une vaste mascarade soutenue par les formes les plus inventives du capitalisme – on loue de la laideur ou de la gaieté à l'heure, selon une logique partagée qui réduit l'humain au statut de marchandise. Les objets du quotidien eux-mêmes pivotent, deviennent des embrayeurs herméneutiques<sup>13</sup>, activant les dispositifs de la caricature (« Vieilles ferrailles », *La Cloche*, 14 mars 1870), ou ouvrant tout à coup sur les envers du luxe effréné de la capitale : au jour du terme, les déménagements forcés étalent tout à coup sous les yeux des passants la misère des mansardes, meubles écopés et familles épuisées que la ville-lumière relègue dans ses marges ou ses coulisses.

Plus radicalement, il arrive que le récit dans son ensemble propose une fiction à double fond, selon un dispositif allégorique

---

13. Ce trait de l'écriture journalistique de Zola est une constante chez le romancier : « Il abstrait des éléments qu'il constitue comme signes, qu'il charge de sens, qu'il organise de manière à faire apparaître un nouveau plan de la réalité qui n'ait précisément rien de photographique. » (Sylvie Thorel, *La Pertinence réaliste. Zola*, Paris, Champion, 2001, p. 61).

cher à l'écriture allusionniste propre à ces temps de censure, et aisément repéré par le lecteur contemporain – lequel se voit invité à se faire déchiffreur, et à poursuivre le travail de dévoilement initié par le journaliste. Celui-ci ne se définit plus comme flâneur (sur le modèle panoramique) ou comme enquêteur (sur le modèle de l'investigation journalistique ou romanesque), mais comme chasseur d'allégories réelles. Ainsi des guignols disloqués qu'un entrepreneur de génie loue pour entretenir une gaieté de commande, dans « Les Bals publics » : ces « hommes qui rient » ne sont-ils pas l'allégorie de la Fête impériale, entreprise d'aliénation généralisée et de divertissements factices sur fond de décadence et de désespérance ? Quelques années plus tard, Zola fera explicitement du groupe de Carpeaux « La Danse », qui orne désormais la façade du nouvel Opéra, une « allégorie hostile que la postérité nommera sans aucun doute “les plaisirs du Second Empire” »<sup>14</sup>...

La tradition de la fable est elle aussi mise à contribution, avec des paraboles aussi explicites que « La Journée d'un chien errant » (*Le Figaro*, 1<sup>er</sup> décembre 1866) – dont les premières lignes insistent sur la portée métalittéraire (on songe à « La Chèvre de M. Seguin », *L'Événement*, 14 septembre 1866), et l'épilogue sur la portée politique : « “L'idéal, mon cher maître, est d'être enfermé et battu dans une pièce où il y a du sucre et de la viande.” / Je parle pour les chiens » (p. 1409). Par une mise en abyme très explicite, Zola confiera à Fauchery, journaliste au *Figaro*, la rédaction de l'article « La Mouche d'or », qui explicite le dispositif symbolique du roman *Nana* où il s'inscrit : le journaliste est, par métier, un spécialiste de la parabole sous toutes ses formes. Dans la presse comme dans le roman, la vérité ne se confond pas nécessairement avec l'exactitude référentielle : la fiction a une rentabilité cognitive spécifique.

### « La République en marche » : fictions militantes (1868-1875)

La libéralisation relative des lois sur la presse à partir de 1868, ainsi que la notoriété grandissante de Zola qui lui ouvre de nouvelles collaborations, provoquent un infléchissement notoire de ces usages journalistiques de la fiction. À *La Tribune* et surtout à *La Cloche*, où il entre au début de 1870, le chroniqueur radicalise la portée satirique de ses micro-récits, au moment même où *Les*

---

14. É. Zola, « Une allégorie », *La Cloche*, 22 avril 1870, *Œuvres complètes*, t. XIII, *op. cit.*, p. 280.

*Rougon-Macquart* inscrivent la métaphore et l'allégorie au cœur de la dénonciation romanesque du Second Empire<sup>15</sup>.

À la tradition de la satire, le journaliste emprunte l'art de la théâtralisation comique du social ; grâce à la récurrence de ses articles coiffés d'un même titre-rubrique, il crée une scène en trompe-l'œil redoublant et caricaturant les espaces contemporains de la mondanité célébrés par les chroniqueurs du boulevard, les échetiers de la petite presse et les thuriféraires des journaux gouvernementaux. Ces salons, ces parcs, ces spectacles à la mode se peuplent de marionnettes incarnant les types sociaux d'époque ; le journaliste crée ainsi une sorte de mini-feuilleton mettant en scène « la petite baronne » et son amie « la marquise », s'adonnant aux jouissances ambiguës de la dévotion mondaine dans « La petite chapelle »<sup>16</sup>, ou rêvant de décoller à nouveau leur dos et leurs épaules, « fermes colonnes de l'Empire » prêtes à reprendre du service en faveur de la coalition des droites (« Les Regrets de la marquise »<sup>17</sup>). Dans ce dernier récit, la satire mobilise implicitement l'allégorie : la cariatide aux belles épaules, pour assouvir sa rancune, fracasse chaque jour un buste en plâtre de Marianne, cette « bégueule » adepte des robes montantes... Le retour des personnages, de part et d'autre de la chute de l'Empire et de l'Année terrible, fait sens : rien n'a encore changé, et Marianne n'a pas chassé des sphères du pouvoir ces sirènes frelatées, allégories d'un régime tombé en pourriture.

Hors du domaine strict de la satire, le type, en régime réaliste, permet de dénoncer les tares d'une époque incapable de se

---

15. Éléonore Reverzy, *La Chair de l'idée. Poétique de l'allégorie dans les Rougon-Macquart*, Genève, Droz, 2007.

16. *La Cloche*, 23 mai 1870 (on est en plein mois de Marie, mis à la mode par les dévotions ostentatoires de l'impératrice Eugénie). Zola avait déjà mis en scène la petite baronne, experte dans « l'art de se déshabiller sans paraître nue », dans une « Chronique » de *L'Événement illustré*, 13 mai 1868 : cette adorable incarnation des vices de l'Empire accablait de moqueries Jeanne d'Arc, courageuse allégorie du Peuple français dont on célébrait alors la fête à Orléans.

17. *La Cloche*, 2 octobre 1871. Ce récit sera repris et étoffé dans les *Nouveaux contes à Ninon* (1874), sous le titre « Les Épaules de la marquise » ; dans l'intervalle, la parution de *La Curée* enrichit la portée métaphorique et polémique de l'expression (les épaules de Renée Saccard sont, elles aussi, les « fermes colonnes de l'Empire »). Dans le recueil, on retrouve également la petite baronne succombant à d'équivoques pâmoisons à l'église (« Le Jefine »). J'ai analysé ce dispositif dans mon article « *Nouveaux contes à Ninon*. Autoportrait de l'écrivain en militant », à paraître dans la *Romanic Review*, 2012.

débarrasser des vices qui l'ont menée à une décadence aussi bien politique que civilisationnelle. L'intérêt que porte le journaliste aux questions d'éducation, centrales dans les débats républicains, vise aussi bien à expliquer les désastres du présent qu'à préparer l'avenir. Dans « Au couvent »<sup>18</sup>, le couple de Jeanne et de Lucie emblématise l'opposition entre les souillures précoces que subissent les enfants élevées dans les maisons religieuses, et la libre innocence des jeunes filles restées dans leur famille – peu après, *La Curée* mettra en scène Maxime, « l'homme-fille des sociétés pourries » débauché dès le collège, et le couple de Suzanne et Adeline, inséparables depuis le couvent. Le type peut d'ailleurs s'articuler à l'allégorie : dans « Catherine »<sup>19</sup>, la grande poupée que la petite Rose traite comme sa fille (et comme une fille) renvoie à la fois aux rapports faussés entre parents et enfants, aux perversions précoces enseignées à la petite Rose, et au modèle de femme qu'elle est censée devenir – une poupée de salon, justement, glamment peinte et vernissée, sans cœur et sans âme. Le dénouement de *La Curée* mettra ainsi Renée face à son destin :

Dans un coin, au milieu de ce désespoir muet, de cet abandon dont le silence pleurait, elle retrouva une de ses anciennes poupées ; tout le son avait coulé par un trou, et la tête de porcelaine continuait à sourire de ses lèvres d'émail, au-dessus de ce corps mou, que des folies de poupée semblaient avoir épuisé.<sup>20</sup>

À partir de 1871, Zola assure les fonctions de chroniqueur parlementaire pour *La Cloche*, à Bordeaux puis à Versailles ; ses contes et nouvelles se font plus rares, et la polémique républicaine se déplace, de la dénonciation d'une société pourrie à la satire politique proprement dite. La théâtralisation propre au genre s'appuie sur le topos déjà ancien de la « comédie parlementaire », réactivé par l'incongruité signifiante des salles de réunion élues par la nouvelle Assemblée – le Grand-Théâtre de Bordeaux, ou le palais de Versailles dédié aux pompes évanouies d'une monarchie défunte. Le discours satirique repose sur l'art conjugué de la caricature, de la transposition et de la mise en intrigue burlesque :

---

18. *La Cloche*, 2 février 1870.

19. *La Cloche*, 18 avril 1870. La référence finale à Michelet précise le contenu républicain du propos.

20. É. Zola, *La Curée* [1872], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 598.

Le monde tel qu'on le perçoit communément relève d'une mystification orchestrée par le régime en place. Il faut donc ouvrir les yeux du citoyen et l'inciter à réagir. Cette prise de conscience ne pouvant passer par les voies de la "raison", laquelle semble confisquée par le pouvoir, le chemin à suivre passe par la "déraison". La satire construit donc face à la réalité présentée comme "objective" une réalité satirique apparemment absurde, mais dans laquelle se retrouvent toutes les composantes de la première suivant un principe de théâtralisation : les personnalités deviennent des personnages, les lieux des décors, les événements des scènes.<sup>21</sup>

La première tâche du chroniqueur satirique consiste à sélectionner un personnel comique relativement réduit, un groupe restreint de pantins susceptibles de remplir tous les rôles dans la mascarade<sup>22</sup> parlementaire. Ainsi un duo de clowns emblématise la nullité de « ces messieurs de la droite » : « le chaste M. de Gavardie, dit la Pucelle de la Chambre » – qui ferme pudiquement ses volets pour enlever ses bottes – et son inénarrable comparse M. de Lorgerie, lequel excelle dans les fonctions du Niais. D'autres comparses, comme le bien-nommé M. de Belcastel, jouent les seconds rôles dans les sketches en série qui ponctuent le quotidien à la Chambre<sup>23</sup>...

Ces grotesques polichinelles transforment l'espace parlementaire en tréteau de foire, où se jouent toutes sortes de parodies du débat politique. À la tribune, les guignols de la droite déclament comme de mauvais acteurs de mélodrame, maudissent avec des gestes de Pères nobles tragiques, à moins qu'ils ne prennent des poses de prophètes bibliques pour déplorer et anathémiser : autant de postures déplacées, dépassées et

---

21. Fabrice Erre, « L'image dessinée », *La Civilisation du journal*, *op. cit.*, p. 838.

22. « Le journal satirique ignore la multiplicité des personnalités ou des motivations qui interviennent dans toute chaîne d'événements, pour se concentrer sur quelques personnages caractéristiques capables de remplir un rôle identifiable. Il se conforme pour cela aux mécanismes du théâtre : le premier travail consiste à définir quelques cibles autour desquelles toute sa réalité recomposée doit se construire, et à leur attribuer des traits de caractère simples et universels : le bêta, le fourbe, le lâche, le hargneux, le fou, etc. Cette "troupe", qui s'enrichit avec le temps, doit assurer la "représentation". » (F. Erre, « L'invention de l'écriture satirique périodique », *Orages*, n° 7, 2008, « Poétiques journalistiques », p. 106).

23. Sur ce point, je me permets de renvoyer à mon article « Les Guignols de Versailles : Zola chroniqueur parlementaire », à paraître dans les actes du colloque *Presse et scène*, O. Bara et M. È. Thérenty dir. (2012).

inadéquates, sans prise (représentative ou discursive) sur l'actualité. En coulisse, les pantins mènent leurs intrigues d'après les mêmes scénarios intempestifs et surannés ; entre deux intermèdes de vaudeville<sup>24</sup>, on maintient un suspense insoutenable (puffisme...) en promettant de fabuleux coups de théâtre, avec tous les effets spéciaux de la féerie : le fameux Plan de Thiers sera quelque jour dévoilé dans une « apothéose fulgurante », à moins que la droite n'arrive à imposer comme clou du spectacle l'apparition des princes d'Orléans à la tribune, au milieu des feux de Bengale<sup>25</sup> !...

Hors de la Chambre proprement dite, la chronique des hauts faits du Parti de l'Ordre ressasse les mêmes schémas fictionnels dévalués. Dans une atmosphère de roman noir, le « Comité des Six », société secrète réactionnaire, centralise mystérieusement les renseignements qui mettront la France à sa merci<sup>26</sup>. En attendant, l'évasion de Bazaine reprend les ficelles les plus éculées du roman-feuilleton :

On dirait une page détachée du célèbre *Monte-Cristo*. Tout s'y trouve : la maréchale bravant la tempête dans une frêle barque ; le maréchal descendant un rocher à pic à l'aide d'une corde, la teignant de son sang ; le jeune fils du fugitif, le petit Achille, répondant au nom familial de "Paco", mettant une discrétion et un héroïsme au-dessus de son âge ; sans compter les complices connus et inconnus, le décor terrible d'une mer furieuse, et ce vaisseau fantôme attendant le prisonnier à l'horizon. Ne se croirait-on pas dans un mélodrame d'il y a trente ans ? Tout cela est sans doute vrai ; mais l'on se prend à douter et à sourire.<sup>27</sup>

Face à ces faux-semblants, à ces trompe-l'œil où des pantins sans consistance occupent le devant des tréteaux parlementaires, le chroniqueur revendique une position décalée et surplombante, qui lui permet de départager le jeu des simulacres (la « blague »<sup>28</sup>

---

24. « On riait dans les rues de Versailles du vaudeville de la fin, de cette étrange farce des messages... » (« Lettres parisiennes », *Le Sémaphore de Marseille*, 25-26 mai 1873, *Œuvres complètes*, Nouveau Monde Éditions, 2003, tome VI, p. 544).

25. É. Zola, « Lettres de Versailles », *La Cloche*, 31 mars 1971, *Œuvres complètes*, op. cit., tome XIII, p. 459, et 20 décembre 1871, *ibid.*, p. 748.

26. É. Zola, « Lettres parisiennes », *Le Sémaphore de Marseille*, 19 mai 1873, *Œuvres complètes*, Nouveau Monde Éditions, 2003, tome VI, p. 536.

27. É. Zola, « Lettres parisiennes », *Le Sémaphore de Marseille*, 14 août 1874, *Œuvres complètes*, Nouveau Monde Éditions, 2003, tome VI, p. 579.

28. Sue cette analyse de la blague politique comme exposition des simulacres, voir le beau livre de Nathalie Preiss, *Pour de rire !... La blague au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, « Prespectives littéraires », 2002.

parlementaire) et les véritables dynamiques de l'histoire en train de se faire. Ce qui suppose deux types de dispositifs fictionnels contrastés et complémentaires. De temps à autre, le journaliste opère un brusque passage à la limite, où la déréalisation généralisée culmine dans l'absurde : les députés anthropophages rôtiennent à petit feu puis dévorent les préfets cuits à point, tout en rêvant de « manger un peu de Gambetta »<sup>29</sup>, à moins que (version végétarienne) la Chambre ajoute quelques variations florales au *Roi Carotte*, le grand succès du moment à Paris : « On cherche M. de Lorgeril le long d'une colonne, étalant les larges feuilles d'une courge gigantesque. M. Trochu doit être changé en narcisse, M. Baze en chardon, M. de Gavardie en lys »<sup>30</sup> Inversement, le journaliste construit au fil de ses chroniques, grâce à leur mise en série, un contre-récit intégrant et dépassant le théâtre d'ombres des faux-semblants. Aux ahurissants schémas rocambolesques affectionnés par les guignols parlementaires, il oppose sa propre lecture analytique des événements : un scénario d'ensemble solide (intrigue globale subsumant et hiérarchisant le désordre des épisodes ponctuels), fondé sur des structures actantielles claires (définition et évaluation des forces en présence, stratégie des adversaires), permet de rendre intelligibles les micro-événements de la politique au quotidien (feintes, escarmouches, duels et grandes manœuvres). Cette efficace mise en intrigue a valeur démonstrative et polémique ; la « fiction vraie » de l'actualité dévoile, révèle et explique l'histoire au présent.

Si le cahier des charges de la chronique parlementaire encadre les recours à la fiction (et limite notamment l'autonomisation des récits), les périodes de vacances de la Chambre ouvrent au journaliste un espace de liberté pour en déployer les potentialités comiques et polémiques. Une nouvelle comme « Les Vacances de La Rapière »<sup>31</sup> offre un bon exemple de ces intermèdes fictionnels. Le héros, « le marquis Achille de la Rapière, un député de l'antique Bretagne », est un vieux matamore usé et édenté, par ailleurs ami

---

29. É. Zola, « Lettres de Bordeaux », *La Cloche*, respectivement 10 et 8 mars 1871, *Œuvres complètes, op. cit.*, tome XIII, p. 410 et 406. J'ai analysé plus précisément cette métaphore dans « "Lettres de Bordeaux". L'histoire au jour le jour », *Les Cahiers naturalistes*, n° 83, 2009, p. 124-127.

30. É. Zola, « Lettres de Versailles », *La Cloche*, 19 juillet 1971, *Œuvres complètes, op. cit.*, tome XIII, p. 566.

31. *La Cloche*, 24 septembre 1871, *Œuvres complètes, op. cit.*, tome XIII, pp. 684-86.

du « chaste M. de Gavardie ». De retour dans son « castel » pour y passer ses semaines de congé, il découvre non sans agacement l'intimité croissante de sa jeune épouse et de son cousin, « un grand diable fort alerte, qui passe pour un républicain féroce ». Morale de l'histoire, que le piteux Achille confie dès la rentrée à ses collègues de la droite : « Les amoureux de la monarchie sont bien usés. La France est comme ma femme, je vois qu'elle préfère décidément les républicains. »

Cette mini-parabole quelque peu scabreuse (qui rappelle, en l'inversant, la distribution des prétendants dans *La Vieille fille*) trouve son pendant pamphlétaire lorsque Zola investit la rubrique « Causeries du dimanche » du *Corsaire* (décembre 1872). « Le Lendemain de la crise »<sup>32</sup> repose sur le procédé du montage alterné. Le lecteur assiste à la descente aux enfers d'un ouvrier au chômage, errant l'estomac vide pendant que son épouse et sa fille, malades et affamées, l'attendent dans leur mansarde glacée ; chaque étape de ce calvaire des misérables est ponctuée, en contrepoint, par les luxueuses parties carrées réunissant les quatre chefs de la droite responsables de la crise : les affameurs se réjouissent, autour de tables bien servies, du triste sort de ces républicains « meurt-de-faim ». La violence du procédé déchaîna le scandale à la Chambre, l'interdiction du journal et le départ de Zola de la rédaction du *Corsaire*.

Fables d'actualité et récits pamphlétares s'articulent d'autre part à une sorte de grand récit transversal, construisant sur le mode de l'allégorie et du symbole les lignes directrices de l'histoire en marche. De chronique en récit, le journaliste insiste sur la désolation qui règne à Versailles, vaste nécropole : une ville morte, un château spectral peuplé de fantômes et impossible à chauffer l'hiver – d'où des sketches à répétition sur l'installation du calorifère exigé par les momies de la droite : on ne réanime pas le corps glacé d'une monarchie défunte. Le personnage allégorique de la Sarcleuse, nettoyant sans relâche la cour du Château progressivement envahie par les mauvaises herbes, emblématise cette mort inéluctable des idéaux réactionnaires. Inversement, de 1871 à 1873, le journaliste suit la progressive résurrection de la République : brutalement amputée de l'Alsace et de la Lorraine, longtemps menacée par les médecins assassins postés à son chevet,

---

32. Article repris dans *Zola journaliste*, Adeline Wrona éd., Paris, GF, 2011, pp. 212-220.

elle retrouve peu à peu force et vigueur avant (métaphore christique détournée) de ressusciter en triomphe :

Il y a là un miracle, en somme, qui devrait inquiéter les journaux catholiques bien autrement que toutes les dames en robe bleue qui se promènent comme des coureuses sur les toits des paysans. Lazare ressuscite une seconde fois. La République a été enterrée, et la voilà qui se promène au soleil.<sup>33</sup>

### **Du *Messenger de l'Europe* à l'affaire Dreyfus : les savoirs de la fiction**

Les années 1875-1880 marquent un tournant dans la production journalistique de Zola. En même temps qu'il mène une énergique campagne critique en faveur du naturalisme dans *Le Bien public* et *Le Voltaire*, il entame une collaboration suivie à la revue russe *Le Messenger de l'Europe* : à raison d'un texte de vingt-quatre pages par mois, il s'engage à présenter à ses lecteurs divers aspects de l'actualité et de la vie culturelle françaises. Au moment même où l'écrivain engage une réflexion théorique de fond sur les modalités et les enjeux (notamment cognitifs) de l'écriture naturaliste, tout en poursuivant le cycle des *Rougon-Macquart*, ses contributions au *Messenger de l'Europe* lui permettent d'expérimenter plusieurs modes de saisie du réel par la fiction.

Parmi les articles composés pour le public russe, une vingtaine de textes se présentent sous forme de nouvelles ou de contes. Certains événements d'actualité sont traités non sous la forme (alors fréquente) du témoignage fictionnalisé ou du reportage dramatisé, mais, à l'inverse, en créant de toutes pièces une intrigue reprenant et synthétisant les péripéties les plus significatives du drame évoqué. Lorsqu'en juin 1875 les crues exceptionnelles de la Garonne provoquent des inondations meurtrières, Zola annonce à Stassulévitch, son correspondant au *Messenger de l'Europe* : « J'ai choisi pour sujet les inondations qui ont désolé nos départements du midi. Ce sera une sorte de nouvelle, dans laquelle je grouperai les épisodes les plus dramatiques et les plus touchants »<sup>34</sup>. De fait, on

---

33. É. Zola, « Lettres de Versailles », *La Cloche*, 18 octobre 1971, *Œuvres complètes, op. cit.*, tome XIII, p. 700.

34. Lettre d'É. Zola à Michel Stassulévitch, 15 juillet 1875, passage cité par R. Ripoll dans *Contes et nouvelles, op. cit.*, p. 1522.

trouve dans *L'Inondation*<sup>35</sup> la réécriture de plusieurs sources journalistiques distinctes. La distribution des personnages ainsi que la péripétie centrale rappellent un témoignage publié dans *L'Événement* près de dix ans plus tôt (Zola, à cette période, faisait partie de la rédaction de ce journal) :

J'ai vu toute une famille sur le toit d'un moulin croulant. Un vieillard, la tête ensanglantée, était attaché par une corde à la saillie d'une poutre. Il tenait dans ses bras une petite fille sur laquelle il étendait le pan d'une vieille houppelande pour la réchauffer. / Son fils, vigoureusement arc-bouté, coupait à la hache de lourdes charpentes et les réunissait avec des cordes pour, sur ce frêle esquif, essayer de sauver les siens.<sup>36</sup>

L'événement le plus poignant, l'interminable agonie de Cyprien, est inspiré d'un fait divers rapporté dans le *Rappel* (2 juillet 1875), fait divers auquel *L'Illustration* avait consacré une gravure (10 juillet 1875) ; R. Ripoll signale d'ailleurs que l'événement s'était produit à Toulouse dans le quartier Saint-Cyprien, d'où, sans doute, le nom du personnage<sup>37</sup>. Enfin, la clause macabre et élégiaque de la nouvelle – une photographie des cadavres de Gaspard et Véronique enlacés, « échangeant dans la mort leur baiser de noces » – mêle le souvenir des amants tragiques (Pyrame et Thisbé, Roméo et Juliette) et la réécriture d'un reportage du *Rappel* (3 juillet 1875) : « Il est, d'ailleurs, bien rare qu'un cadavre soit seul, et la plupart du temps on en trouve plusieurs ensemble, se tenant étroitement serrés dans une dernière étreinte »<sup>38</sup>.

Lorsqu'à l'inverse le journaliste, se détachant de l'actualité événementielle, se fait sociologue du contemporain pour rendre compte des pratiques culturelles quotidiennes, il programme volontiers un mini-cycle de petites nouvelles racontant le même événement, ou évoquant la même figure, dans plusieurs groupes sociaux différents et représentatifs – les titres sont à cet égard explicites : « Comment on se marie », « Comment on meurt », « Portraits de prêtres ». Ces montages opèrent une cartographie du

---

35. La nouvelle sera reprise dans *Le Voltaire* (du 26 au 31 août 1880) et dans le recueil *Le Capitaine Burle* (1883).

36. Paul de Soresmes, « Les Inondés », *L'Événement*, 2 octobre 1866, passage cité par R. Ripoll dans *Contes et nouvelles*, *op. cit.*, p. 1470.

37. *Contes et nouvelles*, *op. cit.*, p. 1524.

38. Passage cité par R. Ripoll dans *Contes et nouvelles*, *op. cit.*, p. 1526.

social qui structure l'investigation, cependant que les parallélismes et les contrastes entre les intrigues complexifient la valeur typique de chacun des récits, dans lesquels on peut voir des *Rougon-Macquart* en miniature – à la fois pour l'ambition totalisante (reconduite sous une forme abrégée) et pour les scénarios retenus : le mariage de l'ouvrier dans « Comment on se marie » (1876) préfigure les noces de Gervaise dans *L'Assommoir* (1878) ; dans « Comment on meurt » (1876), l'agonie de la riche Mme Guérard, empoisonnée par les conflits d'intérêts, annonce *Pot-Bouille* (1882). Les lecteurs russes, puis français bénéficient d'une démonstration en modèle réduit de l'efficacité analytique propre à la fiction naturaliste ; Francis Magnard, directeur du *Figaro*, note d'ailleurs que ce mode d'exposition est beaucoup plus séduisant pour son public qu'un discours théorique : « Je préfère de beaucoup les études où vous pratiquez le naturalisme à coup de style et d'observation à vos articles didactiques et théoriques », écrit-il à Zola<sup>39</sup>...

Les nouvelles du *Messenger de l'Europe*, pour beaucoup reprises dans la presse française ou en recueils, proposent des fictions-relais accompagnant la campagne théorique en faveur du roman naturaliste comme œuvre de savoir ; elles explicitent les différentes modalités selon lesquelles la fiction produit une connaissance analytique et synthétique du social. Ces récits sont à la fois l'atelier des *Rougon-Macquart*, et leur mode d'emploi. « La Fête à Coqueville » (1879), farce métalittéraire et réflexive, développe une joyeuse autoparodie du grand cycle romanesque : ce village de pêcheurs coupé du monde, peuplé d'une seule famille, rappelle les Artauds (*La Faute de l'abbé Mouret*, 1875) et préfigure Bonneville (*La Joie de vivre*, 1884) ; cette histoire en abrégé de l'humanité réécrit sur le mode burlesque la Genèse, comme le font les romans sur le mode sérieux ; enfin, l'intrigue, centrée sur les affrontements entre les deux branches rivales issues de la même souche familiale, offre une variation comique sur les rivalités caïnites dévorant les Rougon-Macquart...

La réception d'un roman comme *Germinal*, étudiée en détail par Alain Pagès, rend bien compte de la complexité de ces lectures

---

39. Lettre de Francis Magnard à Zola, passage cité par R. Ripoll dans *Contes et nouvelles*, op. cit., p. 1485. À plusieurs reprises, Magnard encourage Zola à proposer plutôt des récits courts, qui « passent » mieux auprès de son public que les dissertations théoriques de la campagne naturaliste.

hybrides de la fiction, à la fois référentielles, sociologiques, historiques et mythiques. Nombre de critiques notent que les questions soulevées dans l'œuvre sont au cœur du débat politique, notamment à la suite des grèves d'Anzin : « On s'en est préoccupé dans les journaux, au ministère, à la Chambre même. Les choses n'ont pas changé. C'est peut-être à un simple roman, espérons-le du moins, qu'on devra le résultat rêvé »<sup>40</sup>. Cette interprétation du roman comme fiction d'actualité a deux corollaires. D'une part, un journal comme le *Courrier du Nord*, qui rend compte régulièrement des grèves fréquentes dans ce pays minier, ne commente pas *Germinal* : « Le réel est à sa porte, beaucoup trop présent ; nul besoin d'intermédiaire »<sup>41</sup>. D'autre part, le débat critique se détourne du roman lorsque, après la grève d'Anzin de mars-avril 1884, d'autres événements font la une de l'actualité. Inversement, le dispositif romanesque fait contrepoids et régule la réception du texte, en assignant d'autorité au lecteur une position spécifique. Au moment où la bande déchaînée des grévistes insurgés traverse la plaine, l'ingénieur Négrel, Mme Hennebeau, Lucie, Jeanne et Cécile observent, dissimulées dans un hangar, la Révolution qui passe ; « la place du lecteur est là »<sup>42</sup>, le texte ouvrant une fenêtre sur l'actualité sociale (logique journalistique), tout en actualisant par le récit les logiques inhérentes au libéralisme capitaliste lui-même (logique romanesque) : la fiction a une valeur de révélation intrinsèque, non référentielle. « Et les autres, malgré leur désir de détourner les yeux, ne le pouvaient pas, regardaient quand même »<sup>43</sup>.

À l'issue de sa vigoureuse campagne d'un an au *Figaro* (1880-1881), Zola fait ses adieux au journalisme. Son fracassant retour sur la scène médiatique, au moment de l'affaire Dreyfus, opère une démonstration en acte des pouvoirs de la fiction au service de la vérité : « [La] vérité allait triompher, parce que la signature du génie avait su – à l'intuition – lui donner la force de la fiction [...] une dimension quasi poétique »<sup>44</sup>.

---

40. C. Chincholle, *Le Figaro*, 18 septembre 1884, p. 2.

41. Alain Pagès, *La Bataille littéraire. Essai sur la réception du naturalisme à l'époque de Germinal*, Paris, Séguier, 1989, p. 204.

42. *Ibid.*, p. 234.

43. É. Zola, *Germinal* [1884-85], Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, p. 1436.

44. Henri Mitterand, « La parole et l'histoire : *J'Accuse...!* », *Zola. L'histoire et la fiction*, Paris, PUF-Écrivains, 1990, p. 249.

D'emblée, le journaliste fonde la légitimité de son intervention sur son statut d'écrivain. Dans « M. Scheurer-Kestner » (*Le Figaro*, 25 novembre 1897), il affirme dès les premières lignes :

Quel drame poignant, et quels personnages superbes ! Devant ces documents, d'une beauté si tragique [...] mon cœur de romancier bondit d'une admiration passionnée. Je ne connais rien d'une psychologie plus haute.<sup>45</sup>

Le romancier naturaliste s'intéresse au premier chef aux « documents humains », d'une valeur inestimable, que lui offre l'actualité : le caractère exceptionnel du drame jette en pleine lumière la haute et puissante individualité de Scheurer-Kestner. D'où un réflexe de professionnel (et, bien sûr, de journaliste) devant les potentialités narratives de cet événement pré-scénarisé, qui à la fois révèle et fait sens. L'article suivant, « Procès-verbal » (*Le Figaro*, 5 décembre 1897), reprend cette belle figure de héros, pour en faire un chevalier de la vérité, un martyr de la parole donnée, opposé à la « démence d'une foule » où se révèle toute la violence de la « bête humaine » (p. 74) – ces deux expressions rapprochent l'approche sociologique de *Le Bon* dans sa *Psychologie des foules* (1895) et la psychologie des profondeurs qu'explore *La Bête humaine* (1890) : l'homme de science et l'écrivain sont mis en parallèle comme garanties d'un discours de savoir sur l'actualité.

Cette compétence professionnelle fait du romancier journaliste un analyste particulièrement apte à déchiffrer et à retranscrire, au-delà des faux-semblants et des brouillages de surface, les lignes de force, les dynamiques de l'histoire en cours. À ceux qui voient dans le procès de Rennes le dénouement (catastrophique) de l'Affaire, l'écrivain répond que rien n'est joué avant le cinquième acte, imposé par l'inexorable logique des événements :

Ce cinquième acte, il me hante et je reviens toujours à lui, je le cherche, je l'imagine. A-t-on remarqué que cette affaire Dreyfus, ce drame géant qui remue l'univers, semble mis en scène par quelque dramaturge sublime, désireux d'en faire un chef-d'œuvre incomparable ? [...] C'est le destin qui a du génie, il est quelque part poussant les personnages, déterminant les faits, sous la tempête qu'il

---

45. É. Zola, *L'Affaire Dreyfus. "J'Accuse ... !" et autres textes*, réunis et présentés par Henri Mitterand, Paris, Le Livre de Poche, « Les Classiques de poche », 2010, p. 57. Toutes les citations des articles relatifs à l'affaire Dreyfus, désormais insérées dans le corps de l'article, renverront à cette édition.

déchaîne. Et il veut sûrement que le chef-d'œuvre soit complet, et il nous prépare quelque cinquième acte surhumain.<sup>46</sup>

Lire la vérité à l'œuvre dans l'histoire contemporaine, c'est d'abord mobiliser les bons schémas de mise en intrigue : le destin est aristotélicien (sans doute parce que la structure aristotélicienne de la tragédie répond à un mode raisonné d'appréhension du devenir).

D'où l'apologie de l'imagination et de la fiction comme opérateurs de vérité, face aux simulacres et aux duperies que produisent d'autres formes narratives mensongères autant qu'aliénantes. De même que les personnages des *Rougon-Macquart* élaborent, reçoivent ou diffusent des récits dont ils confrontent la validité au monde, le lecteur est invité à « tester » la valeur du contre-récit que l'écrivain oppose aux divagations feuilletonnesques ou aux mélodrames extravagants de ses adversaires (Du Paty de Clam en tête, avec ses femmes voilées colportant des lettres mystérieuses) :

Le *contre-récit* qu'est *La Vérité en marche*, à l'instar du *contre-roman* qu'est le roman naturaliste, ne va pas sans fictionnalisation [...] Il y a une *fiction mensongère* telle qu'elle se ferait jour dans la littérature de type romanesque, idéaliste et sentimental, mais également dans le récit fictionnel de l'Affaire, et il y a une *fiction véridictionnelle*.<sup>47</sup>

L'invention décisive de l'écrivain consiste à déporter le schéma actantiel sur lequel s'opposent les adversaires et les partisans de Dreyfus. Le récit de Zola n'est plus centré sur le capitaine, traître infâme ou victime christique, mais sur la Vérité allégorisée, promue enjeu et valeur suprême – d'où une prise de distance radicale par rapport aux intrigues délirantes de la partie adverse :

[Cette] métaphore d'apparence très simple, à effet percutant [...] portait en elle toutes les potentialités sémantiques et figuratives [...] Le *contre-récit* de *La Vérité en marche* prend ainsi des dimensions proprement épiques et mythologiques qui, en retour, accusent la

---

46. É. Zola, « Le cinquième acte », *L'Aurore*, 12 septembre 1899, *L'Affaire Dreyfus*, *op. cit.*, p. 358.

47. Ursula Bähler, « Sur les traces naturalistes de *La Vérité en marche* », *Les Cahiers naturalistes*, n° 82, 2008, p. 91. Tout ce développement doit beaucoup à ce remarquable article de synthèse.

petitesse et la bassesse du “roman-feuilleton” que constitue la version officielle de l’Affaire.<sup>48</sup>

Ce qui permet à l’écrivain d’activer toutes sortes de scénarios à forte résonance intertextuelle et / ou symbolique. La Vérité, nue et abandonnée de tous (comme Job dans la Bible : *solus, pauper, nudus*), ne trouve d’abord comme défenseur qu’un chevalier solitaire sans peur et sans reproche, Scheurer-Kestner :

Cette pauvre vérité, nue et frissonnante, huée par tous, que tous semblaient avoir intérêt à étrangler, il ne songeait qu’à la protéger contre tant de passions et de colères [...] Dressez donc cette figure-là, romanciers ! vous aurez un héros !<sup>49</sup>

Par la suite, les premiers succès des antidreyfusards enterrent vivante la vérité, mais celle-ci – tel le Christ, ou la révolution sociale qu’annonce *Germinal* – continue malgré tout son travail souterrain : « Vous avez beau enterrer la vérité, elle chemine sous terre, elle repoussera un jour de partout, en végétations vengeresses »<sup>50</sup>. Ressuscitée d’entre les morts, « la Vérité en marche » prend enfin la tête des opérations, bannière vivante pour ses soldats qui la suivent et combattent pour elle.

Cette fiction vraie est d’autant plus convaincante qu’elle fait de son auteur lui-même un héros luttant aux côtés de la Vérité (la fiction se confond avec le réel en englobant son énonciateur), effet conforté par les discours des contemporains. Le romancier apparaît d’abord comme un justicier, « représentation archétypale héroïque [...] devenue indissociable de la figure de l’écrivain engagé »<sup>51</sup>. Le procès et l’exil infléchissent cette posture combattante vers une abnégation sacrificielle évoquant celle du Christ :

J’étais comme le mort volontaire, couché au secret tombeau, dans l’attente de la vérité et de la justice [...] Le 18 juillet 1898 restera, dans ma vie, la date affreuse, celle où j’ai saigné tout mon

---

48. *Ibid.*, p. 101.

49. É. Zola, « M. Scheurer-Kestner », article cité, p. 60.

50. É. Zola, « Lettre à M. Loubet », *L’Aurore*, 22 décembre 1900, *L’Affaire Dreyfus, op. cit.*, p. 481. On comparera avec l’*excipit* de *Germinal* (comme dans le cas de *La Bête humaine*, la référence à l’œuvre du romancier a une fonction de légitimation) : « Des hommes poussaient, une armée noire, vengeresse, qui germait lentement dans les sillons, grandissant pour les récoltes du siècle futur, et dont la germination allait faire bientôt éclater la terre. »

51. Assia Kettani, « L’image de Zola dans la littérature de l’affaire Dreyfus », *Les Cahiers naturalistes*, n° 85, 2011, p. 230.

sang [...] Depuis tant de jours qu'on me menace et qu'on m'abreuve d'injures, ce brusque départ a été sûrement le plus cruel sacrifice qu'on eût exigé de moi, ma suprême immolation à la cause.<sup>52</sup>

Cet entier dévouement atteste la sincérité de l'engagement, et garantit les valeurs qui le fondent : champion et martyr de la Vérité, l'écrivain confère à sa parole une légitimité qui vient conforter la transparence analytique de son récit.

Pour penser le social, le XIX<sup>e</sup> siècle prête une valeur éminente à la fiction en général, et au récit réaliste en particulier ; l'esthétique de Zola et sa poétique romanesque se fondent sur cette confiance dans la capacité de la fiction à produire des savoirs. Or, c'est à travers ses pratiques diverses et inventives de l'écriture journalistique que le romancier découvre, expérimente, perfectionne les modalités grâce auxquelles un récit fictionnel peut appréhender le réel en le modélisant. Extrêmement contrainte à tous égards, l'expérience du chroniqueur « égratigneur d'Empire » permet au jeune écrivain de tester les potentialités du type, de l'allégorie, de la parabole : les *Rougon-Macquart* hériteront de ces réactualisations militantes de figures anciennes. Promu ensuite historien du contemporain, le journaliste pionnier du reportage parlementaire se fait volontiers satiriste, non sans dévoiler, notamment au travers de fictions alternatives (et volontiers allégoriques), la dynamique de l'histoire en marche derrière l'écran des simulacres. Enfin, la grande offensive naturaliste des années 1870 se double d'un travail expérimental autour de fictions hybrides, à vocation sociologique – qui valent aussi bien comme atelier que comme vitrine, voire comme mode d'emploi de la création romanesque. Au moment où l'autonomisation des sciences humaines – histoire positiviste, sociologie naissante, psychologie – tend à déposséder l'écrivain de son droit à dire le vrai, l'intervention de Zola dans l'affaire Dreyfus réaffirme, en acte, les pouvoirs cognitifs des spécialistes de la fiction : l'intellectuel engagé s'impose par sa capacité à concevoir, à élaborer et à légitimer un récit vrai – c'est-à-dire l'histoire du temps présent, et les valeurs qui la fondent.

---

52. É. Zola, « Justice », *L'Aurore*, 5 juin 1899, *L'Affaire Dreyfus*, *op. cit.*, p. 313.



# Portrait de Zola en chroniqueur

par Marie-Ange FOUGÈRE  
(Université de Bourgogne)

Mon amour de l'absolu saignait, au milieu de ces niaiseries, si grosses d'importance le matin, si oubliées le soir. Lorsque je rêvais quelque coup de pouce éternel donné dans le granit, quelque œuvre de vie plantée debout à jamais, je soufflais des bulles de savon que crevait l'aile des mouches ronflantes au soleil.

*Nouveaux contes à Ninon, Préface*

S'il est une cotte qui semble aussi mal taillée que possible pour un Zola, c'est bien celle du chroniqueur. Comment concilier la figure du romancier naturaliste, soucieux de vérité, épris de science, désireux de réformer le champ littéraire par une œuvre dont les fondements auront par ailleurs été minutieusement théorisés avec celle de l'improvisateur quotidien, soumis d'une part à l'actualité et de l'autre au public, contraint à une fantaisie permanente à l'aune de laquelle sera jugé son talent ? Pourtant Zola a écrit de nombreuses chroniques, avant même de produire ses premiers romans naturalistes, puis au cours des premières années de la rédaction des *Rougon-Macquart*. Cette double écriture s'est faite avec des tiraillements variés dont l'existence prouve la difficulté de se couler dans le moule de la chronique que l'auteur n'a de cesse de vouloir remodeler à son idée. De ce point de vue, les chroniques de Zola sont donc moins intéressantes pour ce qu'elles montrent de l'actualité contemporaine que pour ce qu'elles laissent entrevoir du tempérament de l'auteur. Elles valent non seulement pour une verve qui fut longtemps déniée à Zola et dont il faudrait se demander ce qu'elle doit à l'obligation faite au chroniqueur d'être spirituel, mais encore pour ce qu'elles se refusent à être, refus qui en dit long sur la conception que se fait l'auteur de la presse d'une part, de son époque d'autre part. Ses chroniques fournissent donc de Zola un portrait qui, pour être en contre-jour, n'en est pas moins

furieusement ressemblant, comme l'esquisse qui va suivre voudrait le montrer.

Les chroniqueurs du XIX<sup>e</sup> siècle sont, explique Pierre Larousse dans son *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* à la fin des années 1860, des « improvisateurs quotidiens, feuilletonistes et gazetiers à la plume légère et le plus souvent moqueuse, qui, rapidement, touchent aux mille questions comiques, sérieuses, grotesques ou élevées qui surgissent chaque jour dans le monde, le demi-monde, le quart de monde et même dans ce qui n'appartient plus à aucun monde puisqu'il se décote carrément lui-même de la qualité d'*immonde* ». Ce sont, continue-t-il, des « littérateurs aimables et spirituels » dont certains, pour n'avoir pas de style, possèdent « un certain entrain qui suffit à donner la note exacte des papotages du jour ». L'objectivité de la description se nuance ici et là d'un léger mépris qui signale au lecteur d'aujourd'hui la position particulière occupée par le chroniqueur : d'un côté le public raffole de son esprit et se régale des nouvelles qu'il donne, de l'autre le refus de toute forme de gravité et la légèreté tant des sujets que du ton adopté le disqualifie en tant qu'homme de plume. Vingt ans plus tard, Maupassant revient, dans une de ses propres chroniques, sur le statut des chroniqueurs, en particulier face à celui des romanciers. Il s'agit pour lui de réhabiliter les premiers aux yeux des seconds : « Mais il serait étonnant, d'entendre les pianistes reprocher aux flûtistes de manquer de doigts et les flûtistes reprocher aux pianistes d'avoir le souffle trop court ». Or, continue-t-il, « ils sont les musiciens les uns et les autres, [...] bien que l'instrument diffère »<sup>1</sup>. De fait les qualités requises chez les romanciers et chez les chroniqueurs diffèrent complètement : pénétration, idées générales, observation « profonde et minutieuse » des hommes, enfin « enchaînement des pensées et des événements » chez les uns, observation des faits, sens du « trait » et de la « saillie », enfin verve chez les autres. Et Maupassant de rappeler combien il est difficile d'être chaque jour soumis à l'obligation d'avoir de l'esprit et de plaire au public, exigence sévère qui explique que les vrais chroniqueurs soient aussi rares que les vrais romanciers.

Lorsque Zola fait ses premiers pas dans le journalisme, il est déjà parfaitement au fait du champ littéraire de son époque et du

---

1. « Messieurs de la chronique », *Gil Blas*, 11 novembre 1884, *Chroniques*, Paris, 10/18, 1980, t. 3, p. 40.

crédit dont bénéficie chaque posture plumitive. La chronique constitue à ses yeux seulement une étape, nécessaire certes pour l'auteur inconnu qu'il est, mais qu'il souhaite aussi provisoire que possible. Il se trouve donc écartelé entre des exigences économiques et pragmatiques qu'il connaît fort bien, et une exigence critique, voire scientifique, qui se trouve aux antipodes des premières et qu'il voudrait ne point marchander. Cette position est d'autant plus pénible que Zola n'a, pour l'instant, pas les moyens d'en changer : force lui est de se plier aux attentes des directeurs de journaux qu'il sollicite. Il est, en effet, parfaitement conscient de l'importance prise par la chronique dans la presse, qu'il considère comme le corollaire inévitable de l'évolution de la société contemporaine : « Au fur et à mesure que chemins de fer et fils télégraphiques faisaient disparaître la distance, la vie devenait fiévreusement agitée et une curiosité inlassable s'emparait irrésistiblement du public », expliquera-t-il dans ses *Études sur la France contemporaine (1875-1882)*. C'est ainsi qu'est née la presse d'information, vouée à « raconter, avant tout, les faits divers et les détails de la vie quotidienne ». La chronique a envahi les colonnes des journaux, « vague envahissante » qui a fait disparaître les « articles de fond » : « les faits devinrent les maîtres des journaux ». La chronique est la presse d'une époque haletante, fiévreuse : le temps manque au public pour lire des textes longs, se livrant à une analyse détaillée, à une réflexion approfondie. « Où veut-on qu'un homme vivant notre vie affolée trouve un quart d'heure pour lire un article grave ? », se demande Zola dans son article sur la critique contemporaine.<sup>2</sup> Le chroniqueur doit alors faire face à un certain nombre d'obligations que le futur romancier naturaliste analyse, feint d'approuver, mais vomit par-devers lui, enfin tente de contourner. La démarche demande du doigté et donne lieu à des contorsions qui reflètent l'ambiguïté de la posture adoptée par Zola.

Le chroniqueur doit effleurer l'actualité, survoler les faits du jour en prenant bien soin de ne pas ennuyer le lecteur. En effet le public a l'estomac fragile ; il ne digère plus les études trop longues : « il avale les petits faits, mais les études de trois colonnes ne passent plus. »<sup>3</sup> En habile publiciste, Zola s'empare de cette métaphore digestive qu'il accommode à son goût pour convaincre

---

2. « La critique contemporaine », *Documents littéraires, Œuvres complètes*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2004, t. 10, p. 794.

3. *Ibid.*, p. 793-4.

ses interlocuteurs. Veut-il imposer à Villemessant une critique littéraire soustraite à l'obligation des « nouvelles du jour », un article hebdomadaire où serait analysée l'œuvre du moment, il insiste sur la légèreté du mets :

Je ne parle pas d'une étude lourde, grave, trop épaisse pour vos lecteurs, mais d'une étude intéressante, dramatisée, pour ainsi dire, d'une digestion facile, mise le plus souvent dans un cadre fantaisiste, en un mot à peu près dans les tons des portraits que je donne déjà.<sup>4</sup>

Il tente donc de combiner le goût du public et sa propre conception de la critique journalistique. Le propos se fait ailleurs encore plus pragmatique :

Je sais que les chroniques sont à la mode, et que le public aujourd'hui veut de courts entrefilets, aimant les nouvelles toutes mâchées et servies dans de petits plats. J'ai donc pensé qu'il pouvait être établi avec succès une « Chronique bibliographique »,

écrit-il à Gustave Bourdin en 1866, à propos de la rubrique des *Livres d'aujourd'hui et de demain* de *L'Événement* fondé par Villemessant. Et d'insister sur la légèreté de cette chronique que viendraient relever des aliments épicés, « indiscretions sur les œuvres prochaines, détails intimes biographiques ou purement littéraires, etc. »<sup>5</sup>. Voilà qui permettrait de conjurer un mal redouté par tous les directeurs de journaux : l'indigestion. En effet la chronique peine à trouver de quoi alimenter l'appétit du public. Certes, « en bonne fille », elle se fait un devoir de le « contenter pleinement » et détient, pour ce faire, un stock de nouvelles toutes prêtes qu'elle agrémente en fonction de la saison ; en outre, note Zola, « comme le Ciel est bon et que la France est féconde, il naît tous les mois dans ce Paris bête et sublime quelque événement, éclat de rire ou sanglot, dont on rit ou dont on pleure pendant trente jours » : la chronique, « qui est toujours affamée, mâche et remâche le fait, s'en donne une véritable indigestion, ne l'abandonne que lorsque le public se fâche de ce mets éternel »<sup>6</sup>. On voit ici comment Zola, en sophiste roué, entreprend de dissocier chronique

---

4. Lettre du 26 novembre 1866, *Correspondance*, éditée sous la direction de B. H. Bakker, Montréal, Les Presses de l'université de Montréal, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1979, t. I, p. 459.

5. Lettre du 22 janvier 1866, *Correspondance*, *op. cit.*, t. I, p. 441.

6. *Lettres d'un curieux* (écrites au printemps 1865, inédites), *Œuvres complètes*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2002, t. 1, p. 672-3.

et légèreté d'une part, étude littéraire et lourdeur de l'autre, pour tenter, grâce à la métaphore digestive, d'inverser les pôles : la chronique dont se repaît le public ressasse à satiété les mêmes articles sur les étrennes en janvier, les œufs de Pâques en avril, les premiers beaux jours en mai, les huîtres en juin et les marrons à l'automne ; paradoxalement, démontre Zola, la vacuité de ces entrefilets est à la mesure de leur lourdeur, à l'image des chroniques de Jules Levallois : « Je n'ai jamais lu d'articles [...] plus indigestes. Ajoutez à cela qu'ils étaient vides »<sup>7</sup>.

Le creux se digère mal, proposition qui sous-entend, *a contrario*, que le plein est parfaitement digeste. Hélas, la démonstration, pour habile qu'elle soit, convainc mal ; ou bien l'estomac moderne est devenu récalcitrant aux plats consistants. Zola lui-même doit en convenir auprès de Géry-Legrand, directeur du *Journal populaire de Lille*, à propos de son étude sur « Cervantès et Gustave Doré » :

L'article n'est guère dans l'esprit de cette feuille ; il ennuiera peut-être les lecteurs [...]. Une fois n'est pas coutume ; ils peuvent bien un peu bâiller ; je tâcherai de leur servir plus tard des mets qui conviendront mieux à leur palais.<sup>8</sup>

Le voilà donc prêt à accepter les compromissions. Mais la pilule est bien dure à avaler lorsqu'il lui faut s'y résoudre :

J'ai un pardon à demander aux lecteurs du *Salut public*. Il paraît que je les ai maintes fois ennuyés avec les longues études critiques que j'ai déjà données au journal.

Je m'étais trompé et je confesse volontiers mon erreur. J'avais cru qu'une étude consciencieuse et détaillée d'une seule œuvre pouvait intéresser et fixer l'attention. On m'affirme de toutes parts qu'il est préférable de parler brièvement de six ou sept livres de quelque importance qui paraissent chaque semaine. Je me rends à l'opinion de la majorité.

Zola se résigne donc à transformer sa *Revue littéraire en Correspondance littéraire* : il lira « tous les volumes qui paraissent » et signalera au public « les rires ou les larmes, les sottises ou les beautés qu'ils contiennent » :

---

7. « La critique contemporaine », *op. cit.*, p. 797.

8. *Correspondance*, *op. cit.*, t. I, p. 341.

Je sais bien que ma réputation d'homme littéraire souffrira à ce compte, mais on m'assure que les lecteurs y gagneront. Je m'incline respectueusement devant les lecteurs, et j'obéis à leur bon plaisir.

Public, le critique ennuyeux qui va mourir te salue.<sup>9</sup>

La pointe finale dissimule mal l'amertume.

Un autre point d'achoppement pour le chroniqueur récalcitrant consiste dans la verve jugée consubstantielle à l'exercice. Bonne humeur, vivacité, entrain, les termes varient, mais l'exigence reste la même : la chronique doit égayer le public. Longtemps considéré comme inapte à l'humour et l'ironie, Zola s'est vu restituer, depuis quelques années, le talent qui était indiscutablement le sien en matière d'esprit. Ses chroniques suffiraient à l'illustrer, à commencer par celles qui prouvent sa connaissance en la matière, tel le compte rendu du discours de M. d'Haussonville à l'Académie française lors de la réception de Dumas fils : « Connaissez-vous quelque chose de plus fin que l'ironie de M. d'Haussonville traitant, après M. Dumas, la question de l'immoralité dans les lettres ? », s'exclame le chroniqueur qui ne boude pas le plaisir pris à cette « fine causerie », à ce discours « spirituel », « moqueur », « critique impitoyable que rien ne désarme »<sup>10</sup>. Les chroniques de Zola constituent à leur tour un terrain de choix pour ce ferraillement d'esprit dans lequel il excelle. Sa palette est très large, on a eu l'occasion de l'étudier ailleurs<sup>11</sup> : jeu de mots – *Marbres et plâtres* annonce dès le titre une veine ironique qui ne se démentira pas –, euphémismes – Sarcey « dit ce qu'il sent. Souvent ce qu'il sent est singulier »<sup>12</sup> –, jeu avec le style direct – « Mon premier bonheur en ce monde a été de naître vieillard », fait-il dire à Prévost-Paradol<sup>13</sup> – ou le style indirect libre – « On savait, par les cancanes du monde littéraire, qu[e M. Jules Janin] n'avait plus la taille svelte de ses vingt ans ; mais vraiment, pour un poète, il n'était pas permis de se porter si bien »<sup>14</sup> –, humour – la Curieuse, évoquant les grèves à

---

9. « Livres d'aujourd'hui et de demain », 7 mars 1866, *Œuvres complètes*, Paris, Tchou, Cercle du livre précieux, 1968, t. X, p. 389.

10. « Discours de réception de M. Dumas fils à l'Académie française », *Documents littéraires*, op. cit., p. 755.

11. Voir notre étude : *L'Ironie naturaliste. Zola et les paradoxes du sérieux*, Paris, Honoré Champion, 2001.

12. « La critique contemporaine », op. cit., p. 803.

13. *Marbres et Plâtres*, *Œuvres complètes*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2002, t. 2, p. 582.

14. *Ibid*

Paris, imagine un « quadrille de la grève », « petite sauterie charmante d'actualité »<sup>15</sup> –, etc. Zola manie avec beaucoup de doigté cet esprit qu'affectionne le public et dont toutes les nuances sont exploitées, de l'ironie amusée à l'encontre d'une lectrice tombée amoureuse de Jules Michelet qu'elle croit tout jeune :

Non, madame, M. Michelet n'a pas vingt ans. [...] Avouez-le – et, d'ailleurs, je le devine aisément par votre lettre –, vous aimez M. Michelet, un garçon tendre et rêveur [...]. Hélas, Madame, M. Michelet a soixante-huit ans. Gardez votre doux rêve, ne venez jamais chercher à Paris une désolante réalité<sup>16</sup>

à une ironie beaucoup plus cruelle quand il s'agit d'égratigner tel confrère, en l'occurrence Edmond About qu'il imagine dans sa chambre, à genoux devant un buste de Voltaire à qu'il adresse son *confiteor* :

Quand je compose un ouvrage de longue haleine, j'ouvre le robinet, et l'eau coule, claire et riieuse, agréable à voir et à entendre. [...]

Je ne sais rien de plus fade que cette eau pure, et je suis tout écœuré moi-même à regarder la vaste mare produite par cette cascade quotidienne [...]

Et dire, ô mon Père ! que je n'ai que trente-huit ans, et qu'il me faut encore ouvrir le robinet. Que finira-t-il par couler, grands dieux ! Je crains que l'eau claire elle-même ne s'épuise.<sup>17</sup>

Cet écoulement sans saveur ne saurait avoir la consistance nécessaire à l'alimentation du public, si légère soit-elle. On voit que, si, quelques années plus tôt, le jeune Zola envisageait avec répugnance le recours à l'ironie – « selon moi, une lecture de Lamartine est beaucoup plus fertile en vertu qu'une lecture de Juvénal », écrivait-il à son ami Baille<sup>18</sup> – il prend rapidement conscience de l'efficacité du procédé pour défendre ses idées, en attendant d'y recourir dans les romans eux-mêmes, à l'encontre d'une cible privilégiée : les valeurs du Second Empire.

Toutefois, sur ce terrain encore, le chroniqueur Zola se rebiffe : l'esprit qu'il manie avec aisance ne saurait s'accommoder de la médiocrité propre à la gaieté de son époque. Il s'en ouvre dans la

---

15. « Confidences d'une curieuse », vers le milieu de juin 1865, *Œuvres complètes*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2002, t. 1, p. 668-670.

16. « M. Jules Michelet », *Marbres et Plâtres*, *op. cit.*, p. 594.

17. *Ibid.*, p. 589.

18. *Correspondance*, *op. cit.*, t. I, p. 222.

première des *Lettres d'un curieux*, un texte inédit écrit au printemps 1865 sans doute pour *L'Avenir national* qui ne les a pas publiées ; le chroniqueur rapporte une conversation qu'il a eue avec « un homme de goût et de talent » dont on subodore qu'il s'agit de l'auteur lui-même :

Il regrettait la fâcheuse voie dans laquelle se trouvent engagés les chroniqueurs du jour ; il me disait ne pas aimer plus que moi les plaisanteries à outrance, les phrases clichées, la gaieté fiévreuse et malsaine qui rit d'un côté et grimace de l'autre.<sup>19</sup>

La dénaturation du rire en rictus grimaçant est un *topos* du siècle : Balzac, Flaubert, Maupassant, Goncourt, tous ont pleuré la disparition du rire d'avant, du grand rire français et si, en 1800, Mme De Staël intitule l'un des chapitres de son essai *De la littérature* : « Pourquoi la nation française était-elle la nation de l'Europe qui avait le plus de grâce, de goût et de gaieté ? »<sup>20</sup>, il n'est plus personne, dans les décennies qui suivent, pour vanter cette supériorité spirituelle. Seules diffèrent les explications fournies par les uns et les autres à cette dégradation. Flaubert l'impute à la dérision généralisée qui constitue « l'état mental extraordinaire » de la France bourgeoise dans ces années-là :

Cette folie est la suite d'une trop grande bêtise, et cette bêtise vient d'un excès de blague, car, à force de mentir, on était devenu idiot. On avait perdu toute notion du bien et du mal, du beau et du laid. Rappelez-vous la critique de ces dernières années. Quelle différence faisait-elle entre le sublime et le ridicule ? Quel irrespect ! quelle ignorance ! quel gâchis !<sup>21</sup>

L'époque est ainsi vouée à la médiocrité, et le rire à la profanation de ce qu'il y a de plus haut ou de plus grave. Chez Maupassant, la dégradation de la gaieté tient paradoxalement à un excès d'adoration :

Il est vrai de dire qu'en France nous traitons l'esprit en enfant gâté ; nous lui permettons tout : il tient lieu de tout. C'est pousser trop loin assurément la complaisance et la faiblesse.

Nous le mettons à toutes les sauces, nous en jetons partout, là même où il n'aurait que faire.<sup>22</sup>

---

19. *Op. cit.*, p. 674.

20. Mme de Staël, *De la littérature* (1800), I, 18.

21. *Correspondance*, 29 avril 1871, Paris, Conard, 6<sup>e</sup> série, p. 229.

22. « L'Esprit en France », *op. cit.*, p. 66.

Or il ne s'agit là que d' « esprit courant », allusions piquantes à l'actualité dont il ne restera bientôt plus rien et que l'on ne saurait comparer à « l'esprit impérissable des vrais maîtres ». Pour les Goncourt, par contre, c'est à l'excès de raffinement qu'il faut imputer la disparition de « la gaieté, le franc rire, le rire fort, sonore, ouvert, de Molière ou de Téniers, cette verve libre, abondante et de source » :

Notre rire, à force d'avoir peur d'être grossier et de vouloir être fin, est devenu une grimace. Et notre gaieté, à force de la raffiner et de la bien élever, qu'en avons-nous fait ? un caprice de folie ou une ironie malsaine.<sup>23</sup>

Le comique moderne n'est plus sain et les Goncourt s'interrogent : « Sommes-nous une race mélancolique ? Le tempérament veineux domine-t-il absolument dans l'homme moderne ? ».

Zola ne déroge donc pas à la règle quand il critique la veine riieuse adoptée par les chroniqueurs. Mais il est intéressant de voir, dans sa *Lettre d'un curieux*, à quel motif il impute cette dégradation :

Nous n'avons plus le large sourire de la vieille Gaule, la farce épaisse et tranquille qui ouvrait la bouche et secouait le ventre, sans troubler le cerveau. Nous sommes tout nerfs aujourd'hui, nous rions pour ne pas pleurer ; il y a dans notre société un détraquement général, et la machine, mal remise de la terrible secousse, crie et grince. Il faut attendre que la chair et que le cœur s'apaisent. [...] Je déclare que la gaieté de la petite presse me fait peur ; j'ai des frissons, lorsque je lis les calembours et les alinéas ahuris de mes confrères ; j'ai peur que nous ne devenions tous fous.<sup>24</sup>

La société moderne est malade : l'hypertrophie des nerfs a gagné le cerveau, le corps tout entier est gagné par la fièvre. Si cette explication physiologique diffère de celles que proposent les Goncourt et Maupassant, tous se retrouvent dans le tableau qu'ils esquissent des riieurs modernes. Ils « essaient le sourire et [...] arrivent à la grimace », note Zola qui conclut : ils « m'attristent et me semblent des vieillards qui joueraient aux billes et à la toupie »<sup>25</sup>. Les Goncourt, eux, évoquent le rictus d' « enfants gâtés, d'enfants pourris de la vieillesse d'une civilisation »<sup>26</sup> et illustrent

---

23. *Charles Demailly*, ch. XXVIII, Paris, Charpentier, 1860, p. 143-144.

24. « *Lettre d'un curieux* », *op. cit.*, p. 674.

25. *Ibid.*

26. *Manette Salomon*, Paris, Folio, 1996, p. 109.

cette dégénérescence, dans *Charles Demailly*, par la confrontation de trois générations : le grand-père, le fondateur du patrimoine, « dur à lui-même, dur aux autres », le père, franc, dévoué, généreux, et enfin le fils, « l'homme hâtif, gangrené à 20 ans des sciences de l'expérience, sorte d'enfant vieillard, [qui] résumait dans sa personne [...] tous les scepticismes pratiques de la jeunesse moderne »<sup>27</sup>. Quant à Maupassant, il termine sa chronique sur « L'esprit en France » en ces termes :

Nous grimaçons souvent en croyant rire. N'est-ce point un peu cela qui a fait dire à Schopenhauer : « Le reste du monde a les singes, mais l'Europe a les Français ». <sup>28</sup>

Le rire moderne semble être la grimace d'enfants séniles : la gaieté française s'est enrayée, détraquée, dit Zola qui s'emporte violemment contre elle dans *Mes haines* en récapitulant tous ses griefs.<sup>29</sup> Y sont pris à parti les « railleurs malsains », ces jeunes gens ricaneurs qui ne peuvent « imiter la pesante gravité de leurs papas » et dont la « gaieté nerveuse et pleine d'angoisse » répond à la nervosité caractéristique de l'époque contemporaine. Cette gaieté non seulement « irrite douloureusement » le critique, mais encore dénature la tradition du rire français d'autrefois : « spasme », « folie qui secoue », ce rire, qui s'apparente plutôt à des pleurs, s'amuse de « n'importe quel fait », « n'importe quel homme », sans le moindre discernement : « nous rions de nos grands hommes et de nos scélérats, de Dieu et du diable, des autres et de nous-mêmes ». C'est là, estime Zola, le comportement d' « enfants méchants qui ne jouent jamais aussi bien avec leurs jouets que lorsqu'ils les brisent ».

Névrose, hystérie, fièvre, infantilité et bêtise se conjuguent donc pour mettre au jour un rire que l'auteur ne pardonne pas à son époque. Maupassant, lui, s'en accommode en parvenant à discerner chez tel ou tel chroniqueur une rémanence de la grande gaieté française quasiment disparue. Ainsi il se réjouit de lire la prose d'Aurélien Scholl qui « a le trait direct et sûr, frappant comme une balle et crevant son homme, le trait suivant la bonne tradition du XVI<sup>e</sup> siècle, rajeunie par lui, et qui deviendra, encore par lui, la tradition du XIX<sup>e</sup> siècle. En lisant une de ses chroniques, « on

---

27. *Charles Demailly, op. cit.*, p. 99.

28. « L'Esprit en France », *op.cit.*, p. 68.

29. *Œuvres complètes*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2002, t. 1, p. 725.

croirait sentir, estime-t-il, la moelle de la gaieté française coulant de sa source naturelle. Il est, dans le vrai sens du mot, le chroniqueur spirituel, fantaisiste et amusant »<sup>30</sup>. Quant à Henri Rochefort, certes son esprit, « imprévu, éclatant comme un pétard, n'emprunte rien à la tradition de notre race », mais « il en dérive cependant » et « n'en est pas moins français »<sup>31</sup>. Albert Wolff, de son côté, est à ce point imprégné de l'atmosphère du moment qu'il semble écrire ce que pensent ses lecteurs, et il le fait avec une « verve souvent pointue et caustique, toujours amusante, fine et bien littéraire »<sup>32</sup>. Aussi Maupassant, tout en regrettant la gaieté d'autrefois, « la verve terrible de Montaigne et de Rabelais, l'arme aiguë de Voltaire et de Beaumarchais, le fouet de Saint-Simon »<sup>33</sup>, trouve-t-il néanmoins du plaisir à lire les chroniqueurs contemporains. Les Goncourt, pour d'autres raisons, ne rejettent pas complètement le rire de leur époque ; certes ils vitupèrent à longueur de *Journal* contre la blague moderne, mais à l'évidence ils savourent cette ironie fanfaronne et cynique à laquelle les bourgeois sont parfaitement réfractaires tandis que les esprits supérieurs qu'ils sont eux-mêmes savent en jauger les nuances. Répulsion et attirance se mêlent chez eux, tout comme, d'ailleurs, chez Flaubert dont les emportements contre la blague voisine, dans les discussions esthétiques, avec l'éloge de l'impersonnalité conçue comme une « blague supérieure », c'est-à-dire « comme le Bon Dieu les voit, d'en haut »<sup>34</sup>.

Rien de tel chez Zola dont le rejet du rire contemporain est sans appel. La gaieté contemporaine est l'objet d'attaques en règle, qu'elles soient ironiques – « Je ne puis ouvrir un journal sans y trouver quelque nouvelle piquante... Quand l'abonné de province peut se dire, le soir, en se couchant : “Ah ! ah! il paraît que

---

30. « Messieurs de la chronique », *Gil Blas*, 11 novembre 1884, *Chroniques* 3, *op. cit.*, p. 45.

31. *Ibid.*, p. 44.

32. *Ibid.*, p. 46. Cette accointance avec les idées communes est précisément ce que Zola vomit dans la chronique contemporaine : « Figurez-vous un pauvre homme qui s'éveille chaque lundi matin, avec cette pensée accablante d'avoir à découvrir dans la semaine un fait nouveau et intéressant. Il voudrait pouvoir conter l'événement inconnu, celui dont personne ne parle. Il sort et trouve dans toutes les bouches la même histoire, le même nom. Vers le jeudi, il s décide à dire ce que dit tout le monde. Il apprend au public ce que le public lui a appris. Et le public a la bonhomie de déclarer que son chroniqueur est bien informé et qu'il a de l'esprit comme quatre » (« Lettres d'un curieux », *op. cit.*, p. 673).

33. « L'esprit en France » (*Le Gaulois*, 19 juin 1881), *op. cit.*, p. 62.

34. *Correspondance*, Lettre à Louise Colet, 7 octobre 1852.

Turlurette a de nouveaux diamants<sup>35</sup>, il s'endort du sommeil du juste et rêve que la France est heureuse<sup>35</sup> –, sarcastiques – « la farce consiste à être bête gaiement, comme d'autres sont bêtes solennellement<sup>36</sup> – ou plus directes – « Cet esprit, c'est le tic nerveux qui agit sur la bêtise d'une foule, c'est le refrain idiot qui s'empare de tous pour une semaine »<sup>37</sup>. Aucun chroniqueur ne trouve grâce à ses yeux : « Certes ; ce sont des gens utiles dans les journaux, dont la note gaie est fort agréable au public », mais à peine en connaît-il quelques-uns « qui ont manqué avoir du talent »<sup>38</sup>, formule pour le moins péjorative. L'esprit de Scholl ne saurait être apprécié que par une « poignée de Parisiens oisifs »<sup>39</sup>, Prévost-Paradol et About ont la légèreté des universitaires jouant le jeu de la causerie et de la chronique, Babou est d'autant plus décevant qu'il s'imagine représenter l'esprit français – « On croit toujours qu'il vous conduit à des choses extraordinaires et drôles. Et pas du tout, il s'arrête, tourne court »<sup>40</sup> ; quant à Sarcey, il fait montre d'un esprit « très gros, visant avant tout au solide » et cette « patte lourde » est rien moins qu'amusante<sup>41</sup>. Zola s'avère incapable d'apprécier l'esprit de ces chroniqueurs, car il ne peut s'empêcher d'y chercher toujours l'idée, alors que « l'idée est la grande ennemie des hommes d'esprit »<sup>42</sup>. Indéniablement About est un causeur amusant, mais, comme Zola le lui fait dire dans *Marbres et Plâtres*, il est « vide à donner le vertige au critique impudent qui se pencherait sur [lui] »<sup>43</sup>. Claretie a à l'évidence du talent, mais si on lit ses articles avec plaisir, « on y chercherait en vain une analyse sérieuse et une méthode d'enquête »<sup>44</sup>. La gaieté des chroniqueurs est définitivement insupportable à Zola qui ne peut en tolérer la légèreté. « Parfois, on me répète en pouffant de rire le mot d'un chroniqueur, dont Paris se tord jusqu'au soir ; je reste glacé, je n'ai pas le sens de ce rire-là », résume-t-il<sup>45</sup>. De fait, avec une

---

35. *La Tribune*, 6 décembre 1868.

36. *Mes haines*, *op. cit.*, p. 725.

37. « Nos hommes d'esprit », *op. cit.*, p. 817.

38. *Mes haines*, *op. cit.*, p. 725.

39. *Ibid.*

40. « La critique contemporaine », *op. cit.*, p. 798.

41. *Ibid.*, p. 803.

42. « Nos hommes d'esprit », *op. cit.*, p. 815.

43. *Op. cit.*, p. 589.

44. « La critique contemporaine », *op. cit.*, p. 798.

45. « Nos hommes d'esprit », *op. cit.*, p. 817.

constance qui ne se démentira pas au fil de sa carrière, il n'a de cesse d'opposer, sur le terrain de l'esprit, la santé des ancêtres à la pathologie nerveuse du rire contemporain - , la profondeur du véritable esprit à la superficialité de l'esprit des chroniqueurs, le parisianisme - « Si vous êtes parisien, j'entends au petit sens du mot, vous effleurez les sujets, vous les traiterez en homme gai, sceptique, paradoxal, vous aurez une observation de surface, aiguisée de mots, fleurie par la mode, vous vous en tiendrez à la petite comédie qui se joue devant le public, avec toutes sortes de réserves et de conventions... »<sup>46</sup> - à l'humanité - « au contraire, si vous êtes humain, vous épuiserez les sujets, vous les traiterez en savant qui veut tout voir et tout dire, vous mettrez à nu vos personnages et vous les poursuivrez jusque dans les misères et les hontes qu'ils se cachent à eux-mêmes ». Le rire du chroniqueur emblématise donc, aux yeux de Zola, tous les travers de la gaieté contemporaine, à la fois vide et pathologique. Bien des années plus tard, en 1892, dans un discours prononcé à Sceaux pour la fête des félibres, il entonnera dans les mêmes termes un hymne à la joie :

Et il y a encore une chose, messieurs, dont il faut vous remercier : c'est d'oser être gais, dans un temps où la gaieté manque littérairement de distinction. Sans vous inquiéter des sourires, vous faites des choses qui perdraient de réputation des gens du nord : vous couronnez des bustes, vous donnez des fêtes au peuple. [...] La France est à vous, vous ne craignez pas d'y promener l'éclat de vos rires, les fleurs galantes des réjouissances de jadis. Et je le répète, c'est très brave, cela. D'abord, vous vous amusez, ce qui est bien quelque chose. Ensuite, vous faites honte à ceux qui ne s'amusez pas, vous sonnez le réveil de toutes les énergies et de toute la santé de notre race.<sup>47</sup>

Audace, gaieté, énergie, santé : ce rire-là seul est valable, dont aucun chroniqueur n'est capable.

Mais alors, pourrait-on se demander pour terminer, quels sont les contours de la chronique telle que la rêve Zola ? On ne s'étonnera pas d'une esquisse qui annonce le roman naturaliste lui-même. En effet la chronique idéale ne serait dépendante que du tempérament de son auteur, et non des saisons et des fêtes -

---

46. Émile Zola, « De la moralité dans la littérature », *Le Messager de l'Europe*, oct. 1880, janv. et août 1881, repris dans *Documents littéraires, op. cit.*, p. 821.

47. « A la fête des félibres, à Sceaux (1892) », *Mélanges, Préfaces, et Discours, Œuvres complètes*, François Bernouard, t. 50, Paris, 1928, p. 276-77.

étrennes, œufs de Pâques, huîtres et marrons – ou d'un stock d'histoires ressassées chaque année. Le chroniqueur serait libre de ses thèmes, allant « çà et là », « prenant les faits qui [lui] plairaient »<sup>48</sup>, sans chercher ce qu'on appellerait aujourd'hui le *scoop* – « ne cherchant pas trop l'inconnu ». Il pourrait s'y exprimer selon sa « nature » et son « intelligence », être curieux, mais « à sa façon », « rester [s]oi ». Il se soustrairait donc à l'emprise du public, ou, plus exactement, façonnerait un nouveau public, à son image, désireux qu'on lui conte, non pas les cancans, « les bonnes histoires de son petit monde »<sup>49</sup>, mais l'époque elle-même, ses vices et ses vertus, ses comédies et ses drames. La chronique deviendrait ainsi, à long terme, le fragment d'une longue étude de la société contemporaine. L'époque est passionnante et exige des esprits observateurs pour peindre la « grande bataille de notre siècle ». Il leur faut un coup d'œil comparable à celui des médecins devant un corps malade :

De même, lorsqu'une société est malade, elle se tord sur son lit de douleur, et il y a de grands enseignements à la regarder de près, à fouiller ses ressorts intimes, à montrer d'où elle vient et où elle va. En pleine santé, elle n'est qu'un objet d'admiration et de respect ; en crise d'enfantement, elle devient un objet d'études, un sujet d'amphithéâtre qu'il y a plaisir et intérêt à disséquer muscle par muscle<sup>50</sup>.

Récit au jour le jour de « l'enfantement laborieux d'une société nouvelle », cette chronique idéale ne verra pas le jour : ni la presse ni le public ne sont encore prêts à l'accueillir. Mais on aura reconnu, dans ses contours, un tout autre objet qui, lui, s'apprête à naître : le roman naturaliste.

---

48. « Lettres d'un curieux », *op. cit.*, p. 674.

49. *Ibid.*, p. 675.

50. **Référence ?**

# Zola et la causerie. Un apprentissage de l'écriture oblique (1865-1870)

par Sandrine CARVALHOSA  
(Université Montpellier 3 / RIRRA 21)

Émile Zola n'a eu de cesse de le souligner : rien n'égale l'expérience de l'écriture périodique dans la formation d'un écrivain. Si nombre des chroniques qu'il a publiées dans les années 1865-1870 relèvent de l'écriture « alimentaire », c'est au cours de cette période qu'il se familiarise avec les thèmes politiques qui nourriront son œuvre littéraire<sup>1</sup>, qu'il acquiert un savoir-faire de polygraphe qui influencera son style, et qu'apparaissent à l'état de micro-récits certaines scènes romanesques essentielles<sup>2</sup>.

Les débuts en journalisme de Zola coïncident avec une évolution politique capitale : la libéralisation progressive du Second Empire, qui modifie profondément le paysage et les modalités d'expression de la presse. Ce sont quelques-uns des visages de Zola chroniqueur que nous avons souhaité étudier, tant pour mesurer l'étendue de la palette zolienne, que pour saisir la complémentarité de ces expériences. Et c'est plus particulièrement à partir de la « causerie », modèle d'écriture qui pose de manière très forte la question de l'articulation entre histoire, politique et fiction, que nous aborderons les articles parus dans le *Courrier du Monde littéraire, artistique, industriel et financier*, l'*Avenir National*, le *Petit Journal* et la *Tribune française politique et littéraire*.

---

1. Au sujet du passage par *La Tribune*, C. Becker écrit : « Il donna aux *Rougon-Macquart* une dimension politique à laquelle, dans sa volonté de faire une œuvre essentiellement scientifique, fondée sur la physiologie, le romancier avait peu songé, qu'il rejetait même » (*Correspondance d'É. Zola*, tome II, B.H. Bakker, O. Morgan et C. Becker (dir.), Montréal, Presses de l'université de Montréal, Paris, CNRS, 1978-1995, p. 123).

2. Voir notamment les analyses d'Henri Mitterand dans *Zola journaliste : de l'affaire Manet à l'affaire Dreyfus*, Paris, A. Colin, Kiosque, 1962, pp. 95-97 et H. Weinberg, « Introduction », Émile Zola, *Œuvres complètes*, H. Mitterand (dir.), t. XIII, Paris, Cercle du Livre Précieux, 1969, pp. 63-72.

## La causerie et le Second Empire

Le terme « causerie » désigne d'abord, d'après Larousse, un « entretien familial [...] où les idées s'échangent sans apprêt, avec esprit, légèreté, abandon »<sup>3</sup>. « Transportée » dans le journal, la causerie est au sens large un style qui repose sur des effets d'oralité et sur une écriture capricante, reproduisant le sans-çon et le charme de l'échange informel<sup>4</sup>. Plus spécifiquement, et par analogie avec les pratiques de sociabilité anciennes et modernes (conversations des salons et variantes familiales, cafés de journalistes...) dont la causerie se veut la version démocratisée et adaptée aux caractéristiques du support périodique, le terme a pu renvoyer à des rubriques telles que la critique (littéraire et artistique) ou la chronique (parisienne ou populaire)<sup>5</sup>. En donnant l'illusion d'une parole vive, celle d'un journaliste fortement individualisé par l'usage du JE, et en feignant un dialogue cordial et régulier avec un lecteur parfois inscrit dans le texte, la causerie participe efficacement à la fidélisation du lectorat. Zola se servira d'ailleurs de cet argument lors de son entrée à la *Tribune*, pour réclamer une rubrique récurrente<sup>6</sup>. La causerie connaît un grand succès dans la seconde moitié du siècle, Larousse écrivant ainsi :

Une mode toute nouvelle, et qui a pris un développement inouï dans ces derniers temps, a transporté dans le journalisme la causerie familière. À vrai dire, Mme de Sévigné avait déjà entrepris d'écrire comme on causait autour d'elle. Colnet et de Jouy, dans les premières années de ce siècle, écrivirent des causeries qui eurent beaucoup de succès. Avant et après 1848, Eugène Guinot popularisa ce genre de littérature dans lequel il devait avoir beaucoup d'imitateurs, et qu'on a tour à tour appelé causerie et chronique. La chronique est, à l'heure où nous écrivons, une rage, une fureur, une

---

3. Pierre Larousse, article « Causerie », *Grand Dictionnaire Universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1866-1877.

4. Voir l'article que J.-L. Diaz consacre à la dimension orale du journalisme au XIX<sup>e</sup> siècle : « Avatars journalistiques de l'éloquence privée », *La Civilisation du journal*, D. Kalifa, P. Régner, M.-E. Thérenty, A. Vaillant (dir.), Paris, Nouveau Monde Éditions, « Opus magnum », 2011, pp. 691-715. Voir aussi M.-E. Thérenty, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, « Poétique », 2007, pp. 174-184.

5. M.-E. Thérenty, *La Littérature au quotidien*, *op. cit.*, pp. 235-269.

6. Il écrit ainsi le 19 juin 1868 à Th. Duret : « J'ai plaidé ma cause, en m'appuyant sur une promesse de M. Pelletan et surtout en faisant observer qu'une "Causerie" était une chronique qui devait absolument se trouver dans chaque numéro », (*Correspondance*, éd. cit., p. 129).

maladie. Si la chronique est réellement une maladie, Dieu fasse, en dépit du jeu de mots, qu'elle ne soit pas... chronique.

La vogue de la causerie s'explique par le contexte politique, l'Empire autoritaire imposant à la presse cautionnement et censure. Sa plasticité formelle et thématique, ainsi que sa légèreté de ton, en font l'écriture la plus apte à combler – de manière inoffensive – le manque à écrire des journaux, le style masquant avec plus ou moins de réussite les faiblesses du contenu. Mais ses caractéristiques peuvent, à l'inverse, en faire le support d'une écriture oblique : parce qu'elle accueille toutes sortes de procédés de fictionnalisation et de polyphonie, et qu'elle suppose un lecteur engagé dans la construction du sens, elle autorise les effets d'ironie, de symbolisation... Avec la loi du 11 mai 1868 supprimant l'autorisation préalable et le système des avertissements, la causerie peut ainsi être un redoutable instrument de critique et de déchiffrement de l'extrême contemporain.

De 1865 à 1870, Zola expérimente toutes les formes de la causerie, de sa forme mondaine et badine, dans le *Courrier du monde*, à sa forme ouvertement polémique, dans la *Tribune*<sup>7</sup>. Mais dès ses débuts, alors même qu'il semble appliquer le plus exactement les codes d'écriture de la petite presse, Zola manifeste une prise de distance critique avec les pratiques journalistiques de l'époque, et aspire à un renouvellement des moyens et des missions du chroniqueur, appelé à se faire le « moraliste » de son époque.

### L'expérience de la chronique parisienne

De mars à juin 1865, Zola s'essaie au type de la chronique parisienne dans le *Courrier du Monde*. Le modèle du genre avait été donné à la fin des années 1830 par Delphine de Girardin dans le feuilleton de *La Presse*<sup>8</sup>. La rubrique est très prisée, car elle repose sur des effets de connivence culturelle, et sur une écriture spirituelle

---

7. Nous ne traiterons pas ici les causeries artistiques et littéraires de Zola. Nous nous permettons de renvoyer notamment à l'article de F.-M. Mourad ici même, à son ouvrage *Zola critique littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2003 ; à E. Reverzy, « Zola et le journalisme entre "haine" et "banquisme" » (1864-1872), *Romantisme*, 2003, n°121, pp. 23-31, et à J. Migozzi, « Postures d'écrivains. Deux jeunes chroniqueurs littéraires de la presse lyonnaise en 1864-1865 : Jules Vallès et Émile Zola », *Presse et plumes, Journalisme et littérature au XIX<sup>e</sup> siècle*, M.-E. Thérenty et A. Vaillant (dir.), Nouveau Monde Éditions, 2005, pp. 51-66.

8. Voir l'article de M.-E. Thérenty, « La chronique », *La Civilisation du journal*, *op. cit.*, pp. 957-958.

et ironique. Mais, victime de son succès, elle charrie très vite une collection de marronniers, moquée par les journalistes eux-mêmes :

[...] Ces bonnes chroniques hebdomadaires qui vous rendent compte de tout ce qui s'est passé d'intéressant, de notable pendant les huit derniers jours, qui ont à vous dire ce qu'ont fait les nuages, les hirondelles, les étoiles, qui vous racontent la canicule, l'arrosage de Paris, qui vous annoncent s'il a gelé blanc, si les pruniers sont en fleur, comment se portent les marronniers des boulevards, les tilleuls des Tuileries, les omnibus, les trottoirs, le bitume, etc.<sup>9</sup>

Dans ses « Confidences d'une Curieuse », Zola ne déroge pas aux règles du genre :

Le Printemps se promène dans l'air tiède, sous le blanc soleil d'avril ; il a hâte de cueillir les touffes parfumées des lilas et d'aller les tresser en couronnes, à l'ombre des grands marronniers ; de ses doigts délicats, il dégage la fleur du bouton, la feuille verte de son enveloppe brune. Demain, les feuillages s'épanouiront largement dans le ciel bleu et les fleurs piqueront de blanc et de rose la verdure tendre des massifs.<sup>10</sup>

L'effet de connivence naît aussi du jeu avec les codes du genre, de leur reprise et de leur détournement<sup>11</sup>. Zola multiplie les effets de dissonance. Il fait un usage burlesque de la fiction mythologique : s'il nomme son personnage « Pandore », il ne garde, dans sa chronique, que les mythes passés à l'état de clichés (la futilité, la curiosité, et bien sûr, la fameuse boîte), et en fait une Parisienne bien contemporaine :

---

9. T. Delord, A. Frémy, E. Texier, *Les petits-Paris. Paris-journaliste*, Paris, A. Taride, 1854-1855, p. 52. Zola donne une description lui-même de la chronique : « La chronique, en bonne fille, se fait un devoir de nous contenter pleinement : du 1<sup>er</sup> janvier au 31 décembre, elle a ses nouvelles toutes prêtes, rangées méthodiquement dans de petits casiers : [...] les articles sur les étrennes, les œufs de Pâques, les premiers beaux jours, le 15 août, les huîtres et les marrons. » (Émile Zola, *Œuvres complètes*, éd. H. Mitterand, t. I, Paris, Nouveau Monde, 2002, p. 672).

10. « Confidences d'une curieuse », vers le 9 avril 1865, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 651.

11. Voir M.-E. Thérenty, « La Chronique », *La Civilisation du journal*, *op. cit.*, p. 958 : « Toute une tradition de la chronique féminine se fonde [avec le « Courrier de Paris »] et cette posture féminine est même quelquefois endossée par des hommes qui, comme Henri Fouquier déguisé sous le nom de Colombine, utilisent le pseudonyme masculin pour activer un processus ironique et subversif. »

Me voici, jeune de l'éternelle jeunesse, la boîte mystérieuse entre les mains.

Chaque semaine, je l'ouvrirai un peu pour vous. Je vous dirai quel fait imprévu s'en est échappé, de quelle plaie ou de quelle félicité j'ai doté la terre.

Je ne suis pas méchante fille, et nous rirons plus que nous ne pleurerons. [...]

D'ailleurs j'ai quitté l'Olympe, désert depuis deux mille ans, et je vis en plein Paris, habillée comme vous, madame, mettant tous mes soins à vous plaire, monsieur. Je n'ai gardé de mon origine céleste que la connaissance de toutes choses et l'habitude, si chère aux déesses, de bavarder entre femmes — lorsque les hommes écoutent aux portes.<sup>12</sup>

L'identité masculine du rédacteur apparaît malicieusement de toutes parts. L'évocation obligée du printemps est ainsi prétexte à une analogie grivoise qui ne saurait être que le fait d'un homme :

C'est une bonne et charmante chose que les primeurs.

Tout a sa virginité à cette époque, les petits pois et les belles filles, les cœurs de seize ans et les asperges.

Au mois de mai, lorsque la terre efface ses rides et redevient enfant, le monde entier a une douceur et une délicatesse particulière. C'est alors que les légumes et les âmes sont tendres ; c'est alors que l'on aime mieux les pommes de terre et les maîtresses nouvelles.

Dans l'air frais, il y a un parfum de jeunesse qui pénètre toutes choses. Les chairs sont plus délicates et plus savoureuses. Il fait bon mordre à une épaule blanche ou à un bouquet de cerises rouges. [...]

Parlons donc des primeurs, puisque les primeurs sont douces et qu'elles viennent tenter notre gourmandise.<sup>13</sup>

Ailleurs l'aveu se fait explicite, le poisson d'avril devenant paradoxalement le moment de révélation de la vérité :

On vous dira que je suis un homme, que je n'ai jamais habité l'Olympe, et que, puisque Pandore il y a, je suis plutôt le Pandore de Nadaud que la Pandore de Jupiter. Poisson d'avril, poisson d'avril.<sup>14</sup>

Le jeu avec les identités culmine avec la publicité pour les *Contes à Ninon*, et les hypothèses qu'émet Pandore sur la

---

12. Vers le 18 mars 1865, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 645.

13. Vers le 7 mai 1865, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 662.

14. Vers le 9 avril 1865, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 653.

personnalité de M. Émile Zola, « sans doute une âme tendre et aimante »<sup>15</sup>.

La figure de la curieuse se voit très vite mêlée à des postures toutes journalistiques. Pandore ouvre moins sa boîte qu'elle ne se promène dans la ville et s'y fait l'observatrice des événements de la semaine. Elle est par ailleurs dotée d'un attribut fort peu mythologique : un « carnet de notes »<sup>16</sup> où elle consigne les faits. Elle multiplie les références au journal, parlant ici de la chronique et de son style<sup>17</sup>, s'adressant ailleurs à ses « frères et sœurs, chroniqueurs et chroniqueuses »<sup>18</sup> ou moquant enfin le style des autres journaux<sup>19</sup>. Origine pseudo-mythique du personnage et tradition de l'écriture fantaisiste se mêlent pour offrir des représentations décalées des événements parisiens. Dans l'extrait suivant, il s'agit de railler les jalousies entre artistes officiels à l'occasion de l'ouverture du Salon :

Je suis revenue du Ciel par l'Arc de triomphe de l'Étoile et par les Champs-Élysées. Vers le bas de l'avenue, j'ai rencontré une procession étrange d'hommes à grandes barbes, à larges chapeaux de feutre. Ces hommes m'ont tout d'abord eu l'air de conspirateurs ; le front sombre, les yeux courroucés, les lèvres ironiques, ils regardaient les passants avec une fureur contenue et un désir évident de leur sauter à la gorge.<sup>20</sup>

À côté des anecdotes fictionnalisées – certaines seront d'ailleurs reprises dans l'œuvre littéraire<sup>21</sup> – la chronique module un nombre restreint (et topique) de thèmes : l'institution littéraire (l'Académie essentiellement), la peinture et le Salon, mais aussi, plus exceptionnellement, des thèmes politiques. Les codes du genre agissent alors comme une neutralisation de la critique ; les marronniers et le coq-à-l'âne permettent ici de mentionner un fait sans le développer et sans paraître y toucher :

Le même rayon de soleil qui donne la folie aux uns donne le génie aux autres. Le printemps de 1865, s'il a commis bien des

---

15. Fin avril 1865, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 661.

16. Vers le 14 mai 1865, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 665.

17. « La chronique est comme la nature, elle ne donne jamais que du vieux neuf. » (vers le 7 mai 1865, *op. cit.*, p. 664).

18. Vers le 9 avril 1865, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 651.

19. Vers le 14 mai 1865, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 666, et vers le milieu de juin 1865, *ibid.*, p. 669.

20. Vers le 25 mars 1865, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 648.

21. Voir ici même l'introduction de Corinne Saminadayar-Perrin.

crimes, aura l'éternel honneur d'avoir fait naître un nouveau volume de satires du grand poète des *Iambes*.

[...] Mais, derrière le grand poète viennent les fous du jour, ceux que le printemps a touché de son aile gauche. Regardez, je vous prie, le grotesque défilé.

D'abord tous les admirateurs de Thérèse, tous les admirateurs de Timothée Trimm, tous les admirateurs de Rigolo.

Ensuite les académiciens qui ont voté pour M. Camille Doucet et pour M. Prévost-Paradol.

Ensuite ce nouveau sorcier qui vous déchausse pour lire dans votre vie, ce créateur de la *podologie*, ancien pédicure sans doute, qui prétend connaître l'homme et la femme à la simple inspection de leur pied.

Puis viennent les souscripteurs à l'Emprunt mexicain, gens naïfs qui espèrent tous le gros lot. Heureux les simples d'esprit.

Regardez toujours, le cortège s'allonge, s'allonge. Je ne puis tous vous les nommer, ces malheureux que le printemps conduit droit à Charenton.<sup>22</sup>

Ailleurs, Pandore exploite ellipse, sous-entendu et posture de coquetterie féminine pour gazer sa critique de l'*Histoire de Jules César* de Napoléon III, « le prince des livres, le livre des princes »<sup>23</sup>; et c'est encore en jouant sur une caractéristique du genre, le bavardage indiscret, où l'esprit frôle l'impertinence, qu'elle peut faire l'éloge hardi des *Contes à Ninon* comme d'un « fruit défendu », qui « contiennent des discours incendiaires, surtout une proclamation royale [...]. Nous sommes en pleine politique, s'il vous plaît, et le fouet de la satire claque joyeusement »<sup>24</sup>.

Pandore maîtrise aussi l'art de la formule piquante qui, développée, génère des micro-récits satiriques. Par l'image du « fiacre académique », elle raille les visites intéressées des aspirants académiciens (Janin, Doucet, Autran et Prévost-Paradol) aux Immortels de l'Académie, dont l'appellation traditionnelle sert de support à une divinisation parodique :

Arrivée au quai Voltaire – ce jour-là était décidément le jour des rencontres – j'ai trouvé sur mon chemin le fiacre académique. Vous connaissez l'histoire.

---

22. Vers le 23 avril 1865, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 658.

23. Vers le 18 mars 1865, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 646.

24. Fin avril 1865, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 662.

Dans les premiers temps, MM. Jules Janin, Camille Doucet, Autran et Prévost-Paradol montaient chaque matin en fiacre et allaient faire leurs visites respectueuses. Or, par une fatalité étrange, ils avaient adopté le même itinéraire, le même ordre de révérences, de sorte que tout Paris riait à voir depuis cinq jours au moins ces quatre voitures se suivant à la file, s'arrêtant aux mêmes endroits.

Ces messieurs ont compris le ridicule d'une telle promenade [...]. Ils ont donc résolu, avec une habileté et un tact que l'on doit louer, de prendre un fiacre à quatre places [...].

On voit depuis lors MM. Jules Janin, Camille Doucet, Autran et Prévost-Paradol courir les rues de Paris, contenus dans le même char. Ils sont un peu gênés, s'il faut tout dire, ils se regardent avec une tendresse féline. Il paraît que le moment le plus délicat pour eux est lorsqu'ils font antichambre et qu'ils vont saluer successivement un des dieux. J'aime à me les représenter tous quatre, debout, la main au gilet, pliés en deux dans un salut exquis, faisant comme un seul homme le rude exercice du conscrit académicien. J'allais oublier de vous dire que les dieux sont enchantés d'une telle façon de procéder, et qu'ils vont sans doute ériger le fiacre académique en institution. [...]

On assure que le fiacre continuera à se promener dans Paris jusqu'au 6 avril, jour de l'élection. Vous savez que le Ciel a besoin de deux immortels. Les chances sont partagées, dit-on ; le vieux Destin doit assister aux votes.<sup>25</sup>

L'image sera reprise le 16 avril après le résultat des élections, Zola créant ainsi des échos entre ses chroniques qui fonctionnent comme des références partagées avec le lecteur.

Le titre de « confidences » autorise ponctuellement des levées de masque ; on apprendra ainsi que les préférences de la curieuse pour l'élection des académiciens allaient à Taine et à Théophile Gautier<sup>26</sup> ; qu'elle a « idées très arrêtées sur l'art »<sup>27</sup> et ne soutient guère le mouvement contemporain de la peinture :

J'aime à constater, avant tout, que les Français sont toujours les Français. Ces braves enfants qui ont fait trois ou quatre révolutions ont le fanatisme de l'autorité ; ils aiment leur maître, même en peinture, et c'est la seule raison qui puisse m'expliquer la décision que vient de rendre le jury des récompenses pour le salon de 1865. Le portrait de l'Empereur, par M. Cabanel, a obtenu la grande médaille.

---

25. Vers le 25 mars 1865, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 649.

26. Vers le 16 avril 1865, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 655.

27. Fin avril 1865, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 661.

Il faut ajouter que le peintre que je viens de nommer a été préféré à M. Corot, ce qui achève de donner la juste mesure de l'esprit national : nous préférons toujours un talent propre, bien peigné, discret et effacé, à un talent personnel et libre dans ses allures.<sup>28</sup>

### Les débuts du journalisme moraliste

Libre dans ses allures, Zola ne peut guère l'être dans le cadre contraignant de la chronique parisienne, à quelques exceptions près, en jouant avec ses marges. Il ne l'est pas davantage dans le *Petit Journal*, feuille emblématique de la presse populaire, à laquelle il collabore brièvement en cette même année 1865 (de janvier à juin). Incolore politiquement, d'une écriture consensuelle : Zola n'a guère d'estime pour le *Petit Journal*, dont il raille les lecteurs à la même période dans ses « Confidences d'une curieuse », et dans lequel il voit surtout un moyen de vivre et de se faire un nom<sup>29</sup>. Il connaît très bien les codes d'écriture de la chronique populaire<sup>30</sup>. La chronique du 10 avril 1865 relate ainsi un rêve où le lecteur du *Petit Journal* définissait ses attentes :

Tu sais ce qu'il me faut pour vivre et pour me tenir en bonne santé : une ou deux heures de distraction chaque soir, la lecture d'un journal où je trouve les événements du jour et une suite de récits intéressants et variés. [...]

Vous avez compris mes désirs, vous tous qui écrivez pour moi : c'est pourquoi je vous aime et vous suis fidèle... Vous vous appliquez à ne rien dire qui me chagrine ; vous ménagez les divers éléments qui sont en moi ; vous réussissez à me plaire, plaire à une multitude, tâche difficile et délicate, et vous accomplissez ce miracle étonnant de contenter tout le monde sans égratigner personne. Vous avez l'esprit et la science de votre bonté [...]. »

---

28. Vers le 14 mai 1865, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 665.

29. Voir la lettre à Valabrègue, 6 février 1865 : « La question de l'argent m'a un peu décidé dans tout ceci ; mais je considère aussi le journalisme comme un levier si puissant que je ne suis pas fâché du tout de pouvoir me produire à jour fixe devant un nombre considérable de lecteurs. C'est cette pensée qui vous expliquera mon entrée au *Petit Journal*. Je sais quel niveau cette feuille occupe dans la littérature, mais je sais aussi qu'elle donne à ses rédacteurs une popularité bien rapide », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 865.

30. Les chroniques rédigées par Zola ne sont pas à proprement parler des causeries ; elles recourent ponctuellement à des effets de causerie. Nous retenons ce corpus parce qu'il nous semble se présenter comme une négociation entre le projet d'une écriture moraliste (voir *infra*) et les codes de la presse populaire.

Un moule dans lequel Zola se fond tant bien que mal. Dans ses « portraits cartes » et autres récits physiologiques, il semble se refuser à décrire types et mœurs du Second Empire avec l'humour facile dont font preuve des confrères comme Léo Lespès ou Victor Cochinat. La ligne éditoriale du *Petit Journal* maintient par ailleurs le journaliste dans certaines bornes. Il faut plaire à tout le monde et ménager les susceptibilités de chacun<sup>31</sup> : aussi Zola livre-t-il des récits qui versent tantôt dans le pathétique, tantôt dans la satire édulcorée. Et s'il consacre une chronique au rire, c'est pour raconter « l'histoire véridique de la gaieté française à deux francs l'heure »<sup>32</sup> (13 février 1865). Chronique une nouvelle fois à rebours de l'esprit du *Petit Journal* qui, comme le souligne M. Kanes, est l'« instrument précisément de l'humour imbécile que [Zola] attaque »<sup>33</sup>.

Cette « gaieté fausse » de la petite presse, Zola la définit à la même époque (mars-mai 1865) dans deux lettres destinées au journal *l'Avenir national* (mais qui n'y paraîtront pas). Celles-ci se présentent comme les « profession[s] de foi »<sup>34</sup> d'un chroniqueur nouvellement engagé. Zola s'y construit un éthos de « chroniqueur indiscipliné »<sup>35</sup>, refusant les compromissions de la petite et de la grande presse, et dressant une typologie des chroniqueurs. Il n'y a rien de novateur à critiquer le genre de la chronique dans le corps même du journal, ou à prétendre en renouveler les codes. Mais Zola va plus loin, en redéfinissant la mission du chroniqueur avec un vocabulaire très spécifique, zolien pourrait-on dire. Le « causeur » qu'il appelle de ses vœux ne ressasserait plus les clichés de la presse sur un ton de gaieté factice. Moraliste, il livrerait son observation de la société contemporaine dans des chroniques mêlant ironie sans concession et charmes de la fiction. Surtout, il créerait des images neuves, où s'incarnerait l'histoire du temps :

Je causais dernièrement chronique avec un homme de goût et de talent [...] [qui] me disait : « je voudrais qu'il se rencontrât un homme qui vît dans la chronique une revue satirique de notre société. Il résumerait en traits forts et rapides tous nos vices et toutes

---

31. « Comme je représente une société entière, je tiens à ce qu'aucun membre de cette société ne soit attaqué. » (*Le Petit Journal*, 10 avril 1865).

32. *Le Petit Journal*, 13 février 1865.

33. *L'atelier de Zola : textes de journaux, 1865-1870*, recueillis et présentés par M. Kanes, Genève, Droz, 1963, p. 27.

34. Vers mars 1865, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 672.

35. *Ibid.*, p. 673.

nos vertus, tout notre génie et toute notre bêtise. [...] Dès lors, nous aurions un chroniqueur, dans la grande acception de ce mot ; nous n'aurions pas un bavard, un taquin qui s'amuse à nous répéter les bonnes histoires de son petit monde, mais un moraliste qui nous conterait son temps, tirant la ficelle de ses personnages et faisant défiler le siècle devant nos yeux ».

[...] Il y a donc une place à prendre, et je n'ose dire que mon grand orgueil serait de tenter cette terrible besogne de moraliste [...].

On trouve dans la presse des causeurs qui y font le métier d'observateurs et de moralistes. Je déclare n'avoir pas eu une seconde la sotte croyance d'avoir trouvé et d'indiquer une voie nouvelle.<sup>36</sup>

Zola réactive le sens originel de chroniqueur. Historien du présent, il enregistre les mutations plurielles du monde moderne. Ainsi comprise, la mission du journal serait tout autre, et bien autrement durable et honorable ; il constituerait les annales du XIX<sup>e</sup> siècle pour les générations futures et échapperait à la péremption que programme son mode de diffusion :

Tout est à faire. Le moment est curieux, la matière est féconde, et l'homme seul manque. Imaginez-vous un esprit observateur et incisif taillant largement dans notre monde industriel et financier, littéraire et scientifique. Cet esprit nous donnerait un beau spectacle, s'il nous faisait assister à la grande bataille de notre siècle, à ce conflit de tous les intérêts, humains et divins, à cet enfantement laborieux d'une société nouvelle. J'ai comparé notre génération à une machine dont les ressorts trop tendus crient sous l'effort, dont les roues affolées vont briser leurs dents à mordre ainsi les essieux et les crémaillères. Lui, le chroniqueur, le mécanicien, serait là, à regarder la machine en travail, la machine fiévreuse et détraquée où chaque rouage se révolte et veut tourner pour lui-même [...]. Toutes les époques de transition sont ainsi pleines d'intérêt pour le moraliste, pour l'artiste qui se plaît à étudier l'organisme humain et social en activité. [...] Notre temps a besoin de moralistes, de chroniqueurs qui marquent les phases de sa maladie, ses fièvres et ses palpitations, et qui apprennent ainsi aux hommes, à la société de demain, comment ils sont nés [...].<sup>37</sup>

Le projet semble donc fixé dès 1865 ; mais sans doute manque-t-il encore à Zola la stature, le support, la liberté d'expression et le

---

36. *Ibid.*, p. 674 et p. 676.

37. *Ibid.*, p. 675.

style. Les dernières années de l'Empire offriront de surcroît l'« époque de transition » idéale au chroniqueur moraliste.

### **La causerie de *La Tribune*, une « revue satirique de notre société »**

Entre 1865 et 1868, le jeune journaliste s'est aguerri. En multipliant les collaborations (au *Salut Public de Lyon*, à l'*Événement*, au *Figaro*, au *Globe*...) et les types d'écriture (chronique, critique littéraire, salon), il a acquis une expérience de polémiste et la connaissance du monde parisien. Après de longues négociations, Zola obtient de rédiger la « Causerie » hebdomadaire de la *Tribune*, feuille républicaine née dans l'effervescence de 1868<sup>38</sup>. La mission confiée au causeur est essentiellement littéraire :

Je ferai dans la *Tribune* hebdomadaire une causerie, un article chaque semaine, dans lequel je parlerai des théâtres, des livres et des événements littéraires. En un mot, je serai chargé de tenir les lecteurs au courant du mouvement artistique dans le sens large de cette expression. J'oubliais : les arts, les expositions particulières, et le Salon annuel seront aussi de mon domaine.<sup>39</sup>

Une grande liberté lui est laissée, si l'on en croit Eugène Pelletan qui lui écrit :

Vous aurez à nous donner une fois par semaine dans ce cadre large et libre comme votre imagination et votre esprit, sans flatterie, tout ce que votre inspiration du moment vous dictera, et vous écrivez merveilleusement sous sa dictée.<sup>40</sup>

Mais il y a une consigne implicite : on attend de ce chroniqueur « non-démocrate » une légèreté compensatoire à l'éloquence républicaine des véritables « démocrates » du journal, tous aspirants hommes politiques. Pour protéger le journal et attirer les lecteurs, Lavertujon l'enjoint de « bavarde[r] un peu de toutes choses » :

Causez un peu plus, soyez moins préoccupé des gourmets de littérature (pour eux votre dernier article était exquis) et pensez davantage au gros public, aux femmes, aux jeunes gens et même aux hommes sérieux qui, dans un journal où tout est grave vont vers le

---

38. Sur l'expérience de Zola à *La Tribune*, du 14 juin 1868 au 9 janvier 1870, voir M. Kanés, « Zola, Pelletan and *La Tribune* », *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 79, n. 4, 1964, pp. 473-483.

39. Lettre à Th. Duret, 8 mai 1868, *Correspondance*, éd. cit., p. 122.

40. Cité par H. Mitterand, *Zola journaliste*, éd. cit., p. 90.

titre *Causerie* espérant trouver sous cette rubrique un peu de frivolité.<sup>41</sup>

Dans sa causerie sur Gloton (28 juin 1868), Zola a commis un excès d'ordre littéraire. Il s'est montré beaucoup trop écrivain et pas assez écrivain. À l'écriture capricante, alerte et ironique de la causerie il a substitué une prose poétique, aux rythmes amples et aux accents empreints de lyrisme micheléen :

Le soleil avait monté. Une pluie de fils d'or perçait les feuillages et criblait le gazon de taches jaunes et mouvantes. La chaleur devait être d'une accablante lourdeur. J'apercevais, derrière les troncs des peupliers, un bout de rivière qui dormait, épais et blanc comme de l'argent en fusion. Un silence frissonnant tombait sur la campagne ivre et pâmée de lumière. Mais le coin de feuilles, l'alcôve discrète où je m'étais caché, gardait une fraîcheur pénétrante. Par moments, des souffles chauds passaient, comme des baisers ardents, et donnaient aux froids ombrages de rapides frissons de volupté.

À mi-chemin entre la lettre et l'écriture diariste, Zola s'éloigne du pacte d'écriture de la causerie ; la chronique est, par essence, parisienne et adressée – ou, plus exactement, elle crée une situation de dialogue qui fait du lecteur un complice. Point d'humour ou d'ironie créant une forme de connivence ici ; l'article finit sur des réflexions de moraliste bien austères et pessimistes, et donnant l'avantage à la campagne sur Paris :

La journée étant achevée, chaque être avait fini sa besogne, les ateliers de la terre se fermaient. Je songeais à ces pauvres filles qui se rougissent les yeux dans les ateliers de nos villes ; je me rappelais certaines pages du beau livre de M. Jules Simon, *L'Ouvrière*, cette œuvre d'un grand cœur, et je me disais que nous avons tout déshonoré, même le travail. Chez nous, il y a des riches et des pauvres, des misérables qui meurent de fatigue pour nourrir les heureux de ce monde. Aux champs, il n'y a que des travailleurs, chacun gagne son pain, et c'est pour cela que la campagne, quand la journée est finie, a la sérénité d'une cité idéale de justice et de liberté.<sup>42</sup>

Le nouveau chroniqueur s'est aussi fait remarquer pour la tonalité nettement politique de ses causeries. Une posture délibérément choisie ; sa situation économique était de nouveau

---

41. Lettre du 29 juin 1868, citée dans *Correspondance*, éd. cit., pp. 133-134.

42. « Causerie », *La Tribune*, 28 juin 1868. *Œuvres complètes*, H. Mitterand (dir.), t. XIII, Paris, Cercle du Livre Précieux, 1969, p. 116.

précaire, après les années fastes, et il lui fallait plus que jamais s'attacher à un journal. Or si Zola est républicain, il ne mène pas d'activité politique<sup>43</sup>, ce qui fragilise sa position dans un journal aux mains des démocrates et dans un contexte concurrentiel<sup>44</sup>. Prévenu par Lavertujon des réticences de Duret concernant son deuxième article, il prie ce dernier de ne rien retrancher :

Ah ça ! pas de bêtises, n'est-ce pas ? Ne coupez rien, je vous prie. Je ne tiens pas à un article, mais je tiens à frapper un coup pour m'asseoir carrément ensuite dans la maison<sup>45</sup>.

Mais loin de réduire la part du politique dans les articles suivants, Zola va exploiter toutes les possibilités qu'offre la causerie pour parer la polémique des séductions et de la valeur heuristique de la fiction.

Zola applique à la lettre les principes clés de la causerie : variété et complicité. L'effet de variété est obtenu par la diversité des dispositifs textuels convoqués au fil des articles et au sein d'une même causerie : récits, lettres, scènes théâtrales, dialogues, monologues. Zola crée de véritables saynètes, mettant en scène des personnages tantôt fictifs tantôt réels (et se mettant parfois en scène lui-même). Versions parodiques d'événements récents ou récits complètement imaginaires, elles s'offrent comme autant de relectures de l'histoire politique du Second Empire<sup>46</sup>.

L'ironie passe souvent par une écriture faussement ingénue, qui donne aux chroniques un accent très voltairien et les rapproche, lues successivement, de l'esthétique du divers du *Dictionnaire Philosophique*. Ainsi du dialogue des morts parodique entre Limayrac et Viennet, qui retracent les épisodes de leur biographie avec une naïveté comique — et démystificatrice :

---

43. Voir Paul Alexis, *Émile Zola : notes d'un ami*, Paris, G. Charpentier, 1882, p. 169-170.

44. Voir la lettre de Duret, datée du 21 mai 1868 : « Tout le monde, et dans le nombre des noms connus, fort connus, va vouloir votre place. Les attaques ont déjà commencé. Ce qui excite d'ailleurs la rage et les colères contre vous, c'est que vous n'êtes pas *démocrate*, et, que dans le journal que nous fondons, certains démocrates s'imaginent qu'ils devraient seuls pouvoir écrire, même des articles littéraires. » (Cité dans *Correspondance*, éd. cit., p. 126).

45. Lettre du 19 juin 1868, *ibid.*, p. 130.

46. Voir par exemple la causerie du 2 août 1868 (*op. cit.*, pp. 151-154), décrivant une séance du Corps Législatif au cours de laquelle les députés, tels des écoliers, sont félicités par V. Duruy pour leur obéissance, avec la *Reine Hortense* et la *Belle Hélène* en fond musical.

LIMAYRAC. Vous me voyez enchanté de la rencontre.

VIENNET. Eh bien ! moi, je n'en suis pas enchanté... Nous sommes ennemis ; nous n'avons pas les mêmes opinions politiques. [...]

LIMAYRAC, *d'une voix de plus en plus douce*. Cependant, en cherchant bien parmi les nombreuses opinions que nous avons eues, nous en trouverions peut-être qui nous aient été communes. Peu importe que nous ne nous soyons pas rencontrés dans les mêmes camps, pourvu que nous y ayons combattu tous les deux. Le hasard seul est coupable de ne pas nous avoir créés républicains ou dynastiques à la fois. S'il s'est amusé à me faire conservateur quand vous étiez libéral, vous remarquerez qu'auparavant il m'avait fait libéral quand vous étiez conservateur... Vous voyez que nous sommes frères et que nous pouvons nous embrasser dans la mort.

VIENNET, *embrassant Limayrac*. Pardieu ! mon cher enfant, vous avez mille fois raison. Vous êtes conservateur et je suis libéral, vous êtes libéral et je suis conservateur : c'est parfaitement raisonné, et je jurerais qu'une moitié de la France embrasserait l'autre moitié, si les hommes politiques se tenaient ce raisonnement... Ah ! qu'il est doux de rencontrer ainsi un ami inconnu... Dites, Paulin, voulez-vous que nous passions l'éternité dans les bras l'un de l'autre ?<sup>47</sup>

Il privilégie également les personnages qui doivent être initiés à l'histoire et aux mœurs du Second Empire : la causerie se fait alors chronique politico-culturelle du temps. Le dispositif pédagogique est bien évidemment à double détente, puisqu'il y a deux destinataires : le destinataire fictif et le lecteur de la causerie. C'est tantôt le chroniqueur qui adresse une lettre de réprimande à son jeune neveu, arrêté pour avoir manifesté en faveur de la liberté de la presse, lettre qui dénonce par antiphrase la censure et les compromissions nécessaires pour faire carrière<sup>48</sup>. Tantôt la causerie met en scène des étrangers : l'arrivée de la reine de Mohély à Paris est ainsi prétexte à une lettre fictive<sup>49</sup> qui explique à cette souveraine étrangère l'état actuel de la France :

---

47. « Causerie », *La Tribune*, 19 juillet 1868, *op. cit.*, p. 137. Il avait d'ailleurs été rappelé à l'ordre par Duret le 16 juillet 1868, qui coupa certains passages de l'article : « D'un avis unanime, on a trouvé que MM. Viennet et Limayrac étaient peut-être en terre depuis trop peu de temps pour le ton que vous aviez pris vis-à-vis d'eux. » (Cité dans *Correspondance* p. 137).

48. « Causerie », *La Tribune*, 16 août 1868, *ibid.*, pp. 157-160.

49. « Causerie », *La Tribune*, 12 juillet 1868, *ibid.*, pp.127-132.

Eh quoi ! madame, vous ne connaissez donc pas notre histoire contemporaine, vous n'avez donc pas entendu parler, dans vos États lointains, de notre déplorable aventure du Mexique ?

La lettre ménage un effet d'emboîtement supplémentaire – et cocasse : le chroniqueur imagine le discours que tiendrait l'empereur à la reine venue lui demander son aide pour maintenir son mari au pouvoir. C'est par la bouche de l'empereur lui-même que se fera la condamnation de la politique extérieure de la France :

Et voilà pourquoi, chère dame, nous ne pouvons rien faire pour vous. Depuis trop longtemps nous nous battons pour les autres. En Crimée, en Italie, au Mexique, nous avons fait des campagnes désastreuses ; nos victoires n'ont servi à rien, notre sang et notre argent n'ont même pas profité à ceux dont nous défendions la cause. En Crimée, tout est à recommencer ; en Italie, on nous accuse de ne pas avoir voulu la liberté jusqu'au bout ; au Mexique, on donne à nos soldats des noms d'une énergie peu parlementaire. Cela n'est guère encourageant. [...]

Ailleurs ce sera un Persan qui laisse un testament dans lequel est consigné un secret<sup>50</sup>. L'intertexte est évident, Zola précisant malicieusement : « Vous ne connaissez pas le Persan, dites-vous ? Cependant tout le monde à Paris connaissait le Persan » et faisant plus loin une référence à Montesquieu. Le testament passe en revue les années vécues en France avec le regard faussement naïf de l'étranger :

La France, ma patrie d'adoption, a horreur de la tyrannie. C'est pour cela qu'en 1851 il s'est rencontré des hommes qui ont accusé la liberté de vouloir régner sur eux en reine toute-puissante. Et ils ont effrayé le pays, ils lui ont dit qu'il serait honteux de se laisser mettre sous le joug de cette reine. La liberté a été traitée d'intrigante ; on a clairement compris que, si on la laissait faire, elle allait traîtreusement s'emparer de tous les cœurs. D'un coup de pied on jeta l'usurpatrice à la porte et l'on chanta des *Te Deum*.

La polyphonie de la causerie permet d'éviter les attaques frontales. Mais là n'est pas son principal intérêt : la critique y est en effet transparente. Elle permet surtout de produire un effet de martèlement : semaine après semaine, les mêmes idées-forces sont répétées sous une forme variée et divertissante. Elle assume également une valeur didactique : les explications du chroniqueur

---

50. « Causerie », *La Tribune*, 6 septembre 1868, *ibid.*, pp. 174-179.

bavard ou les mémoires du Persan sont autant de clés de lecture pour comprendre l'histoire du Second Empire, dont le déroulement, ainsi linéarisé, devient lisible.

Zola recourt à d'autres procédés de fictionnalisation à valeur herméneutique, comme l'allégorie. À l'occasion des dix-sept ans de régime impérial, le chroniqueur s'adresse à une jeune fille nommée France. Un double régime de lecture s'installe, où la description de l'épanouissement physique et intellectuel de la jeune fille est l'*analogon* de l'épanouissement de l'idéal démocratique. La causerie finit sur l'imminence d'un mariage avec un « bon garçon », aimant « la liberté et la justice » : le Peuple<sup>51</sup>.

Zola joue sur tous les tons de la causerie et n'hésite pas à toucher la corde sensible. Le tragique côtoie le grotesque. Pour sa causerie du 8 novembre 1868, Zola crée un récit fortement pathétique : une scène de rencontre, à la Toussaint, entre le chroniqueur et une vieille femme qui a perdu ses trois fils, l'un en Crimée, l'autre en Italie et le dernier au Mexique. Le personnage de la vieille femme symbolise ainsi la France meurtrie par les carnages napoléoniens et prépare la condamnation de la politique extérieure actuelle du régime, qui clôt la causerie :

On parlait d'une campagne, il y a quelques semaines. J'aurais voulu que chacun vît comme moi la pauvre petite vieille demandant de quel côté se trouvait Sébastopol, et priant les mains jointes, les yeux fixés sur le lointain horizon.<sup>52</sup>

Le ton du chroniqueur se radicalise progressivement. S'il recourt à l'antiphrase au début de la lettre adressée à « Son excellence l'ambassadeur du Céleste Empire », il semble vite impatienté par l'écriture oblique :

En France, monsieur, nous sommes parfaitement heureux, parfaitement libres. Vous avez entendu, il y a quelques jours, un discours de notre chef, qui a dû vous renseigner sur le bonheur incroyable dont jouit le pays. La liberté règne chez nous en maîtresse souveraine ; il nous est permis de parler selon notre cœur, d'honorer nos morts, de défendre nos croyances. Le pouvoir daigne même nous consulter quand il décide de l'avenir de la nation. Ce qui fait surtout notre sérénité, c'est que le peuple entier communité en pensée avec le chef de l'État ; nous savons où nous allons, nous sommes dans le secret de notre politique, nous dormons sur les deux

---

51. « Causerie », *La Tribune*, 3 janvier 1869, *ibid.*, pp. 215-217.

52. « Causerie », *La Tribune*, 8 novembre 1869, *ibid.*, p. 200.

oreilles, parce que nous nous sentons conduits en toute sûreté vers un avenir prévu de dignité et de grandeur. De là les sécurités du commerce et de l'industrie ; de là cet air de joie profonde que vous pouvez lire sur le visage de tous les passants de nos rues.

Je raille, monsieur ; vous avez vu et peut-être avez-vous compris.<sup>53</sup>

Les images se font plus directement violentes, l'encre porte la trace du sang qu'elle veut mettre sous les yeux des lecteurs, sans filtre, comme ici, à l'occasion des festivités du centenaire de la naissance de Napoléon I<sup>er</sup> :

Un feu d'artifice pour un homme qui a brûlé un nombre incalculable de quintaux de poudre, c'est maigre. Le massacre du monde finit en apothéose de féerie. Il ne vous reste plus qu'à montrer le vaincu de Waterloo au milieu du bouquet, sur un transparent. Moi, à votre place, dès le 10 août, j'aurais déclaré la guerre à la Prusse et je me serais arrangé de façon à livrer, le 15, une grande bataille. L'odeur du carnage aurait fumé comme un encens devant l'idole de saint Napoléon. C'était là la seule fête convenable qu'on pouvait lui offrir. Et j'aurais recommandé à mes troupes de se laisser égorger le plus longtemps possible, j'aurais tâché d'empiler à plusieurs mètres les tas de cadavres, pour que ce sacrifice vivant fût plus agréable au dieu.

[...] Imaginez-vous avec quelle volupté l'ombre du conquérant se serait promenée au-dessus d'un champ de bataille, chaud de carnage. Français et Prussiens dorment dans l'herbe ; la terre n'a pas encore bu le sang ; une buée rougeâtre, aux âcres senteurs, s'élève de la plaine silencieuse où l'on entend que le bruit d'ailes d'un vol de corbeaux. Et l'ombre, dans la nuit noire, passe sur les cadavres, en ouvrant largement les narines.<sup>54</sup>

La fiction vise à l'insoutenable ; les formules se font franches et incisives, ici par le biais de la métonymie : « C'est à jamais un règne de maçons et de faiseurs de cantates »<sup>55</sup>. Ce passage de l'oblique au direct affecte un autre paramètre de la causerie, celui de la situation de communication. Le chroniqueur assume un discours à la première personne et s'adresse directement à un « vous » qui désigne très clairement le pouvoir, ici dans sa gestion des lettres et des arts :

---

53. « Causerie », *La Tribune*, 31 janvier 1869, *ibid.*, p. 219.

54. « Causerie », *La Tribune*, 31 juillet 1869, *ibid.*, pp. 233-234.

55. « Causerie », *La Tribune*, 8 août 1869, *ibid.*, p. 237.

Abolissez toutes les récompenses. On ne décore que les petits garçons, et l'on ne décerne des primes qu'aux bestiaux de Poissy. Si vous voulez réellement élargir les horizons de l'art moderne, commencez par ne pas vous occuper de lui ; l'influence de l'administration est désastreuse ; les artistes n'ont pas besoin d'un ministre à leur tête, comme les préfets, pour prendre le mot d'ordre et marcher droit. Ce qui tue l'art, ce sont en partie les commandes officielles, les intrigues d'antichambre, la réglementation du beau. Et surtout plus de muses d'état, plus de censure officieuse et officielle ; que les hommes produisent comme les arbres, au bon plaisir du soleil.

Là, pour condamner la tache originelle du régime :

La conscience humaine ne saurait avoir de ces compromis, et quand même une génération serait assez lâche pour oublier une date maudite, l'impartiale Histoire serait là qui crierait à la postérité : « Tel jour, à telle heure, le droit a été violé et la France meurtrie. »

À quoi bon nous prêcher alors l'oubli du 2 décembre ? La France, dit-on, avait besoin d'un maître, et si le maître, au bout de dix-huit ans, consent à lui rendre un peu de sa liberté, vous n'avez qu'à lui baiser les mains. Et croyez-vous que tout serait fini, si vous parveniez à nous persuader que le droit absolu est une chimère, et que l'intérêt du pays demande le pardon du parjure et de la violence ? Quand vous nous auriez convertis, qui convertirait nos enfants ? Espérez-vous envoyer, dans les âges futurs, des missionnaires pour prêcher cette religion sinistre ? Chaque génération qui naîtra, apportant avec elle l'éternelle justice native, reprendra le procès et condamnera à son tour. Laissez-nous donc nous indigner en paix, nous qui passerons. Cherchez plutôt à effacer la tache de sang qui souille, à la première page, l'histoire du Second Empire. Appelez vos fonctionnaires, appelez vos soldats, et qu'ils s'usent les doigts à vouloir enlever cette tache. Après vous, elle reparaitra, elle grandira et coulera sur toutes les autres pages.<sup>56</sup>

La causerie tend ici vers l'éloquence d'un Premier-Paris. Effet de cotexte, comme le souligne Henri Mitterrand, car « à relire *les Châtiments*, et à travailler aux côtés des avocats de la “démocratie radicale”, Zola s'est pris au jeu »<sup>57</sup>. Effet de contexte aussi ; les élections approchent.

La causerie zolienne ne s'enferme cependant pas dans la polémique : le « moraliste » cherche aussi à comprendre les

---

56. « Causerie », *La Tribune*, 29 août 1869, *ibid.*, p. 244.

57. Zola journaliste, *op. cit.*, p. 96.

« maladies » du corps social. Cela se traduit notamment par un traitement particulier du fait-divers. Il se propose ainsi, en rendant compte du procès des empoisonneuses de Marseille<sup>58</sup>, d'offrir un spectacle « utile et nécessaire » aux lecteurs. Il vide le fait-divers de son caractère spectaculaire pour s'interroger sur les causes et les remèdes à apporter à ces « esprits détraqués », insistant sur le rôle de l'éducation féminine par le livre. Plaidoyer *pro domo* aussi, certainement : l'article finit par une défense des « romanciers physiologistes ». Zola est conscient, depuis ses débuts, que le journal forme l'opinion publique. Et il a compris aussi, depuis la publicité pour les *Contes à Ninon* jusqu'à l'affaire de son roman *Madeleine Féral* exposée dans les colonnes du journal<sup>59</sup>, que les lecteurs de sa causerie du jour seront les lecteurs de ses romans de demain.

Entré en journalisme à une époque de transition qui voit résister la chronique causotière du Second Empire, s'épanouir la presse grand public et (re)naître le journalisme politique de combat, Zola a exploré tout le champ (et toutes les vicissitudes) de la causerie.

Le passage par la petite presse lui permet de définir très tôt – et par opposition – un « bon usage » de la chronique, ou tout au moins les lignes du journalisme qu'il ambitionne. Contre l'esprit vide, le rire grinçant, l'ironie de la satire ; contre les histoires creuses, des fictions à même de figurer la « mécanique » du monde contemporain. Avant que s'offrent les possibilités d'un journalisme « moraliste », l'écriture oblique permet de marquer une distance – minime et ponctuelle – avec le bavardage chronique du Second Empire. À moins qu'elle ne fasse entendre une (très) discrète voix.

À l'école de l'éloquence républicaine (*La Tribune*), Zola parachève son apprentissage ; les moyens de l'écriture oblique (polyphonie et fictionnalisation) sont convertis en instruments de compréhension et de satire de l'histoire politique et sociale du régime. La causerie de *La Tribune* marque une étape ; la « pulsion combative » (J. Dubois) qui habite Zola peut désormais s'exprimer dans la chronique politique.

---

58. « Causerie », *La Tribune*, 13 décembre 1868, *OC*, t. XIII, pp. 207-211.

59. Lettre à A. Lacroix, 29 novembre 1868 : « Toute ma causerie de *La Tribune*, qui doit paraître samedi, est consacrée à notre affaire [la publication de *Madeleine Féral*]. Puisque personne ne veut m'aider, je m'aiderai moi-même. [...] Ma causerie fera un grand effet, j'en suis sûr ». (*Correspondance E. Zola*, éd. cit., p. 169)

## Le « balai » contre la « sonde ». Zola chroniqueur d'une fin de règne (*La Cloche*, 1870)

par Marie-Astrid CHARLIER  
(Université Montpellier 3, RIRRA 21)

Alors qu'il « [flâne] sur le quai Saint-Paul », le chroniqueur de *La Cloche* entre chez un marchand de curiosités où sont entassées de « vieilles ferrailles ». Il tombe, presque littéralement, sur trois objets, et le commerçant de « [murmurer] d'une voix stridente » : « La “pratique”, la paire de lunettes cassée, la sonde auguste : tout l'Empire<sup>1</sup> ! » Trois objets qui résument « dix-huit ans » de règne de Napoléon III : un instrument de polichinelle qui travestit la voix, celle du ministre Rouher en l'occurrence, une vue biaisée par des lunettes cassées, celles du ministre Ollivier, enfin la célèbre sonde de Nélaton, le chirurgien personnel de l'Empereur, qui servit à soulager ce dernier de douleurs à la vessie et fait signe, dans cette chronique, vers la perte de virilité du souverain. Voilà « tout l'Empire » en ses objets. Métonymie, métaphore, emblème, allégorie, toutes les figures – ou presque – sont bonnes pour croquer une fin de règne et montrer ce qu'il en restera pour la postérité : « un assemblage incroyable de débris sans nom »<sup>2</sup>, un pot-pourri que signifie bien l'étymologie grecque du terme « satire ».

En 1870, du 2 février au 17 août, Zola écrit vingt-deux chroniques dans *La Cloche*, journal fondé deux ans auparavant par Louis Ulbach, qui signe sous le pseudonyme de Ferragus un éditorial éloquent : « Je suis l'ennemi absolu d'un régime qui blesse notre fierté, notre conscience et notre bon sens »<sup>3</sup>. Satire de mœurs, polémique politique, discours anti-belliciste quand la menace de la guerre se précise, Zola durcit le ton, pressé par l'actualité politique

---

1. Émile Zola, « Vieilles ferrailles », dans *Œuvres complètes, La naissance du naturalisme (1868-1870)*, sous la direction d'Henri Mitterand, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2003, p. 508.

2. *Ibid.*, p. 509.

3. Cité par Henri Mitterand, *Zola journaliste, de l'affaire Manet à l'affaire Dreyfus*, Paris, Armand Colin, coll. « Kiosque », 1962, p. 115.

et par un régime qui semble vivre ses derniers soubresauts. Pourtant, si certaines chroniques peuvent être dites « de circonstance », un bon nombre a été repris, presque sans modification parfois, dans les contes ; par Zola lui-même dans les *Nouveaux Contes à Ninon*, où l'on trouve même trois des chroniques « de guerre », pourtant les plus en prise sur l'actualité *a priori*, ou par les éditeurs modernes, Henri Mitterand puis Roger Ripoll, respectivement dans les *Œuvres complètes* parues aux Éditions du Nouveau Monde puis dans les *Contes et nouvelles* dans l'édition de la Pléiade. Le corpus des chroniques de *La Cloche* manifeste en effet le goût de Zola pour l'anecdote, la petite histoire, le micro-récit, soit le traitement indirect des sujets d'actualité. Comme d'autres corpus, dira-t-on – celui de *La Tribune* par exemple, entre juin 1869 et janvier 1870 ; comme le veut en outre la poétique de la chronique au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>. Cependant, s'ils définissent l'écriture journalistique de Zola de façon globale, voire le genre de la chronique, les effets narratifs et fictionnels des articles de *La Cloche* ont cette particularité qu'ils sont à penser par rapport à un moment historique, 1870, à une période de crise politique majeure, entre fin de règne et guerre imminente. C'est dire que le lien entre écritures référentielle et oblique s'y construit de façon particulière, étroite, problématique aussi.

En touchant à différents sujets, anticléricalisme mondain, tableau de mœurs, polémique politique qui confine à la caricature, souvenirs de guerre, etc., l'ensemble des vingt-deux chroniques se distingue d'abord par la disparate. La satire assure néanmoins une unité de ton et c'est surtout l'invention d'une poétique de l'objet, inédite dans le corpus journalistique zolien, qui confère un effet-recueil à cette somme, à cette « addition-bilan » en quelque sorte, des caractéristiques du Second Empire. Car Zola orchestre échos et reprises entre ses chroniques, il fait même réapparaître un personnage, la suave Marquise ; surtout, il travaille la satire selon deux mouvements essentiels : réification et trivialité dont les objets constituent le support par excellence. On l'a aperçu avec la « pratique », la paire de lunettes cassée et la sonde, ayant valeur de résumé dans « Vieilles ferrailles » ; il y en a bien d'autres : la poupée « Catherine », à laquelle fait écho la toute lascive Vierge de pacotille de « La Petite chapelle » ; le journal qui fait se dresser les

---

4. Marie-Ève Thérénty, *La Littérature au quotidien*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007.

plumes des oiseaux dans « Ce que disent les bois » ; les rideaux derrière lesquels se cachent les vices des différents acteurs de l'Histoire ; les miroirs, dans lesquels ils se pâment d'admiration ; les multiples joujoux aussi qui exaltent leurs éternels enfantillages, etc. Mais à l'objet trivial comme support de la caricature politique se mêle une valorisation de l'insignifiant comme manière de sonder l'Histoire et de faire le bilan des « dix-huit [dernières] années » – Zola tient régulièrement le compte – ; en témoignent la danse des assiettes et des verres sur le rythme de *La Marseillaise* dans « Le Grand Michu », ou le balai du député Raspail dans « Les Gaietés de la Chambre ». On s'en doute, la réflexion sur l'écriture romanesque du politique et de l'Histoire n'est pas loin, qui intéresse le romancier alors en train de rédiger *La Curée*.

Il s'agira dans un premier temps d'étudier ce corpus de chroniques comme le pot-pourri d'une époque – la pourriture étant bien un motif structurant à la fois l'écriture journalistique et *Les Rougon-Macquart* –, pot-pourri obtenu par une représentation de l'Empire en ses objets. À partir de la réflexion sur la poétique des chroniques comme *collection* de débris, l'analyse se déplacera sur le terrain de la temporalité en étudiant les objets comme restes et/ou balayures, ces choses insignifiantes qu'il reste, précisément, à dire, à faire accéder aux mots pour véritablement écrire l'Histoire et saisir le présent. Enfin, le rapport entre les mots et les choses, concrètement porté par la poétique de l'objet, sera envisagé du point de vue de la réflexion zolienne sur les noms de l'Histoire ; réflexion qui passe dans *La Cloche* par une confrontation, une hésitation parfois, entre la lettre et la figure.

### **Pot-pourri d'une époque. Le Second Empire en ses objets**

Dès les premières chroniques, en février 1870, la représentation du Second Empire et de ses personnages hauts en couleur, en dégradé de rouge surtout, des rideaux opéra au fameux cordon de la Légion d'Honneur, est double ; double parce qu'elle oscille entre secret et exhibition. « La Fin de l'orgie » se déroule « derrière [ces] rideaux rouges », à la « lueur » d'une « veilleuse, voluptueusement discrète », où le passant devine tout au plus « une ombre de femme »<sup>5</sup>. Entre soi, les plaisirs orgiaques et les appétits carnavalesques s'exhibent en une façon de théâtre dans un boudoir où « s'enferment » « les gens comme il faut ». Là, ils mangent, ils

---

5. Émile Zola, « La Fin de l'orgie », dans *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 501.

jouissent, ils se déguisent, et l'« excentricité » les caractérise. Hors du centre, à l'écart d'une époque, à l'envers de l'Histoire en somme, « ces gens-là » sont seulement capables de singer des récits déjà écrits, ceux de Pétrone par exemple. Pourtant, rideaux, miroirs, pendules, on va le voir, ont pour fonction de mettre en relief, selon la formule de Jean Baudrillard, un « strabisme convergent qui [fait] loucher [...] le décor sur lui-même »<sup>6</sup>. Cachée derrière de « larges rideaux de satin jaune »<sup>7</sup>, à l'abri des regards, la marquise n'a aucun mal, cependant, à « promener ses épaules dans la cohue des salons officiels »<sup>8</sup>. Même lorsqu'elle s'assoit seule devant sa « glace », « à midi, au timbre clair de la pendule », c'est sur ses épaules qu'elle loucher et c'est par le petit bout de sa lorgnette que le chroniqueur montre la réification des êtres sous le Second Empire. Car « les épaules de la marquise » sont « une enseigne », « elles ne lui appartiennent plus, elles sont la pierre tendre dans laquelle on taillera le couronnement de l'édifice. Et c'est pourquoi elles sont restées entières, toujours en vue, largement étalées, comme l'écusson d'un règne »<sup>9</sup>. « Morceau par morceau », « ces messieurs » la détaillent. En d'autres termes, ils taillent dans le lard tandis que la marquise, elle, fait de la vente au détail. Du détail à la trivialité, il n'y a qu'un pas, que le narrateur franchit gaillardement lorsque, lui aussi, il tranche : ces épaules effleurées par le « Tout-Paris galant et vicieux » « sont banales et souillées comme un trottoir. » Pareilles au pot-pourri dont le parfum de fleurs séchées est éphémère, les épaules de la marquise sont un effet de mode. La génération qui les a contemplées « a vieilli » et, « aujourd'hui », les messieurs « les regardent hébétés, sans les voir, les yeux blasés, au point qu'ils les confondent avec les marbres des cheminées et des consoles »<sup>10</sup> – les marbres valent bien un trottoir. Si l'on pense à l'imaginaire minéral de Zola, en effet, après « dix-huit ans » de service, la marquise a fini depuis longtemps d'essuyer les plâtres. Réification, trivialité, éphémère – ou la trinité impériale – fonctionnent selon une logique de consommation que les leitmotifs de l'appétit et de la jouissance mettent en évidence. Objet à consommer, « enseigne vivante », les épaules de la marquise

---

6. Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, « Tel », 1968, p. 32.

7. Émile Zola, « Les Épaules de la marquise », dans *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 504.

8. *Ibid.*, p. 505.

9. *Ibid.*, p. 506.

10. *Ibid.*, p. 505

signifient en creux le processus de parcellisation qui préside à la représentation du monde de « ces gens-là ». Ainsi, ils sont leur propre fabrique à déchets, donc leur propre mémoire inerte, propice à une écriture qui les fige dans le marbre – ou le plâtre – et se présente comme le pot-pourri d'une époque. En effet, en confondant les êtres et les choses, des épaules avec des cheminées et des consoles par exemple, ils signent leur propre désincarnation et s'offrent de la sorte comme objets, marionnettes, poupées dont le chroniqueur agite les fils à l'envi. Car si la marquise et le « Tout-Paris » qui la contemple sont caractérisés par une agitation permanente – au bal, « une valse tendre » devient vite « tourbillon » où « les couples grisés, échevelés, tournent bientôt éperdus dans le bruit » –, force est de constater que ce mouvement incessant brasse du vent. Zola n'offre aux suppôts de Napoléon III aucun véritable bougé ; ils sont raides comme le tic-tac de la pendule de la marquise dont ils écoutent le « timbre » significativement « clair ». En effet, objet essentiel de la panoplie impériale, la pendule ou l'horloge, selon Baudrillard, « capte le temps sans surprise dans l'intimité d'un meuble »<sup>11</sup>, ou, ici, derrière « le rideau d'une alcôve ». Encore une fois, les personnages emblématiques du Second Empire se distinguent chez Zola dans l'art de la découpe, puisqu'ils détaillent cette fois le temps « comme un objet consommable »<sup>12</sup>, partant rassurant, puisqu'il signifie une permanence sans faille, sans accroc, au prix, certes, d'une régularité mécanique et mortifère. Mais peu leur chaut, à « ces gens-là ». Ce désir régressif de permanence et de répétition mêlé à une logique de jouissance immédiate, Zola l'exhibe avec les multiples joujoux qui jalonnent ses chroniques et y sont comme une objectivation de chiffon et de baudruche de ses personnages.

De la poupée « Catherine », qui donne son nom à la chronique du 18 avril, à la Vierge de pacotille de « La Petite chapelle », le 23 mai, Zola développe la thématique de l'apprentissage et de l'éducation par le jeu, s'appuyant sur l'ouvrage de Michelet, *Nos Fils*. Malgré ses « formes souples et arrondies »<sup>13</sup>, Catherine est une « grande marionnette, avec sa tête en cire, son rire froid, ses articulations complaisantes. » « Toute sa personne [enfin,] inerte et jolie, est l'enseignement de la frivolité vide et lâche, du vice

---

11. Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, op. cit., p. 33-34.

12. *Ibid.*, p. 34.

13. Émile Zola, « Catherine », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 512.

mondain, sans passion, honteusement facile »<sup>14</sup>. D'ailleurs, la leçon que donne la poupée à sa mère, « la petite Rose », âgée de huit ans, pourrait être celle de la Marquise-aux-Épaules : « On a de faux cheveux, on se peint le visage, on vit devant un miroir. [...] Quand tu seras grande et que tu pourras te décolleter comme moi, tu verras que quatre heures de toilette sont largement payées par les succès d'une soirée »<sup>15</sup>. Là encore, autour de Catherine, tout le décor louche sur lui-même : « elle a des bijoux, montres, bracelets, colliers, boucles d'oreilles » ; « elle possède un trousseau » où les robes le disputent aux jupons ; « elle a un lit, une armoire à glace, un guéridon pour prendre le thé, deux fauteuils » et que dire de sa toilette où s'entassent « peignes, brosses, grattoirs, boîtes à poudre de riz, fard, teinture pour les lèvres, etc. »<sup>16</sup>. À la prolifération des objets du joujou de Rose, soulignée par le « etc. », fait écho l'énumération des verbes d'action concernant la petite fille : elle s'empresse, s'inquiète, se multiplie, elle procède, elle commence, elle travaille, frotte, crêpe, goûte, habille, fait une troisième toilette à sa poupée puis la met en robe de bal. Débordée par les exigences de sa grande dame de chiffon, Rose n'a d'autre choix que de se faire offrir « une femme de chambre, une autre poupée plus petite et moins belle » : « De sorte que Rose a, maintenant, à habiller, chaque matin, Catherine et sa chambrière »<sup>17</sup>.

Esclave de son joujou, Rose devient elle aussi une machine qui tourne à vide, contrainte de « se multiplier » alors même que le jeu a vocation à construire l'identité de l'enfant ; la petite fille s'inquiète au lieu de s'émerveiller comme le préconise Michelet. Car la maxime de l'historien, reprise par Zola, « créer c'est l'éducation », ne s'applique pas à la jeune amie du narrateur. De la même façon que Catherine a tout d'une « fille tout à fait lancée » et promet de se décolleter comme la marquise, Rose ne crée pas par le jeu, elle imite le monde et consomme, poussée par sa mère qui lui procure non pas le nécessaire, mais le superflu. En outre, son jeu fondé sur l'imitation aveugle du monde aboutit finalement à l'achat aberrant d'une autre poupée qui ne fera que démultiplier ses déjà nombreuses multiplications, comme si Rose n'existait plus que

---

14. *Ibid.*, p. 515.

15. *Ibid.*

16. *Ibid.*, p. 512-513.

17. *Ibid.*, p. 513.

comme somme des objets dont elle use<sup>18</sup>. Par un effet de renversement, Zola montre que la petite fille est bien plus la chose de sa poupée que l'inverse – autre forme de réification. Et c'est bien la prolifération des objets qui est mise en cause puisque le narrateur réclame à la fin de la chronique qu'on donne surtout à Rose une poupée « sans le moindre mobilier, sans le plus mince trousseau » comme si la multiplication des biens matériels entraînait logiquement le vice : « six chemises, deux jupons, deux robes ; cela suffit pour une poupée honnête »<sup>19</sup>. L'agitation quasi frénétique de Rose est donc elle aussi sans véritable bougé et la multiplicité des objets, meubles ou parures, contraint la petite fille à des actions mécaniques et imitatives, sans la moindre harmonie. Et encore s'agit-il ici d'une enfant. Car les joujoux ne sont pas l'attribut exclusif des plus jeunes. Que l'on songe aux « gaietés de la Chambre », comparée à une cour d'école où l'on « [souffle] des boulettes de papier mâché dans des tubes de porte-plume »<sup>20</sup> – Zola s'en souviendra pour l'incipit de *Son Excellence Eugène Rougon*. On pense également au fameux grand cordon, véritable leitmotiv des chroniques de *La Cloche*, qualifié dans « Qu'on le décore ! » de « vain hochet »<sup>21</sup>. Mais c'est surtout la grande poupée de « La Petite chapelle » qui fait écho à « Catherine » et il s'agit là, le texte est clair, de « faire joujou avec Dieu », entre soi, pour, cette fois, une farce dans un boudoir : « Et comme le boudoir est entouré de glaces, on aperçoit dix, vingt petites chapelles, on ne peut jeter les yeux dans la pièce sans voir devant soi le sourire rouge de la bonne Vierge »<sup>22</sup>.

« Faire joujou » avec une Vierge aux cheveux « couleur beurre-frais », c'est encore évoluer dans un espace centrifuge, « entouré de glaces », un espace clos sur lui-même où la farce, à l'abri des regards, peut s'en donner à cœur joie. À la dialectique secret /

---

18. Roland Barthes ne dira pas autre chose dans *Mythologies*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1957, p. 56, à propos des « Jouets » : « ...devant cet univers d'objets fidèles et compliqués, l'enfant ne peut se constituer qu'en propriétaire, en usager, jamais en créateur ; il n'invente pas le monde, il l'utilise : on lui prépare des gestes sans aventure, sans étonnement et sans joie. »

19. Émile Zola, « Catherine », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 515.

20. Émile Zola, « Les Gaietés de la Chambre », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 527.

21. Émile Zola, « Qu'on le décore ! », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 524.

22. Émile Zola, « La Petite chapelle », dans *Contes et nouvelles (1865-1872)*, texte établi, présenté et annoté par Roger Ripoll, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 390.

exhibition, Zola ajoute, comme dans « Les Épaules de la marquise » et « La Fin de l'orgie », la trivialité, non seulement avec cette « couleur beurre-frais », peu ragoûtante, aussi attirante que les fameuses épaules-trottoir, car elle sonne à la lettre ici, mais aussi avec la chute de la chronique en forme de communion autour du « grand air de *La Belle Hélène* » : « Dis-moi, Vénus, quel plaisir trouves-tu / À faire ainsi cascader ma vertu »<sup>23</sup> ?, air sur lequel la poupée laisse deviner ses dents. La Vierge de pacotille porte évidemment la charge polémique de façon indirecte. Surtout, comme la poupée Catherine, comme les innombrables marionnettes qui peuplent les chroniques de *La Cloche*, la bonne Vierge « beurre-frais », au « sourire rouge », a quelque chose d'effrayant, quelque chose de grotesque au sens hugolien du terme, car elle participe de la mise en scène d'un monde de carton-pâte, d'un monde de pantins grimaçants et de petites filles machinées, où la trivialité joue sur deux tableaux : le rire et l'angoisse. À ce titre, la façade du nouvel Opéra décrite dans la chronique du 22 avril est non seulement une « allégorie » du Second Empire, mais aussi une métaphore de la représentation qu'en fait Zola : « éclat faux », « banalité pompeuse », « éclectisme grotesque »<sup>24</sup> où l'on retrouve l'idée de pot-pourri d'une époque. Le début de la chronique, d'ailleurs, invite à une telle lecture : « Avant de rentrer les marbres trop nus, on devrait couvrir les gorges qui s'étaient complaisamment dans les salons des Tuileries et des ministères »<sup>25</sup>. La référence intratextuelle aux « épaules de la Marquise » est claire : marbres et gorges ont bien cet « éclat faux », incarnent la « banalité pompeuse » puisqu'ils ne recouvrent ou plutôt, ne découvrent, que des plâtres et un trottoir ; enfin, leur « éclectisme grotesque » n'est synonyme que de nivellement, un nivellement angoissant produit par un appétit insatiable qui fait de tout phénomène, au sens philosophique du terme, un objet à avaler, à « [manger] goulûment [en] s'arrachant les morceaux de la bouche. »

Ce parcours de quelques objets emblématiques du Second Empire, rideaux, miroirs, pendules, poupées et autres joujoux, et de quelques figures réifiées, la Marquise-aux-Épaules et la petite Rose, permet de poser un premier jalon concernant le fonctionnement et

---

23. *Ibid.*, p. 392.

24. Émile Zola, « Une Allégorie », dans *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 519.

25. *Ibid.*, p. 516.

les enjeux d'une poétique de l'objet dans les chroniques de *La Cloche*. Si Zola détaille le Second Empire « morceau par morceau », s'il marie ainsi la caricature farcesque au grotesque inquiétant, c'est que l'objet fait signe à deux niveaux. Il sert d'une part à représenter le règne de Napoléon III dans son aspect dérisoire, comme une somme de petites choses mesquines, fausses, banales. Mais, en grossissant ainsi le trait, comme le veut la caricature, en grossissant, donc, les objets qui envahissent littéralement les personnages des chroniques, Zola travaille d'autre part l'objet dans le sens du monstrueux, de ce qui est à l'écart, à l'envers, de ce qui « blesse le bon sens » pour reprendre l'éditorial de Ferragus. De la sorte, par le truchement de l'objet, Zola compose ses chroniques selon une double perspective quant à l'écriture de l'histoire et du politique : la balayure, soit les quelques déchets et « vieux débris » qu'à la façon du marchand de curiosités de « Vieilles ferrailles », le chroniqueur collectionne pour évacuer une époque, et le reste, soit ces traces qui, monstrueuses d'insignifiance apparente, à l'écart, à côté du (bon) sens, sont ce qui reste à dire, ce qui insiste à incarner le temps. Car entre balayure et reste, Zola semble se situer davantage du côté d'une écriture de la mémoire, du modèle mémoriel tel que l'a défini Paul Ricœur dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, que du modèle historique à proprement parler.

### **Restes et balayures**

Sur un ton plaisant, à la manière d'une fable de La Fontaine, la chronique du 12 avril, « Ce que disent les bois », s'intéresse à l'écriture de l'actualité par l'intermédiaire de l'objet journal ; chronique où Zola met en abyme la façon dont la presse rend compte/conte, on peut jouer sur le mot, de l'histoire au quotidien. Victime de son « inconséquence » et surtout de l'« habitude », le narrateur a « acheté et glissé dans [sa] poche le journal du matin »<sup>26</sup> alors qu'il « [s'était] promis de [se] donner entier au soleil », à l'écart de Paris. Tandis que, dans les bois, « au bord d'une mare », il a déjà oublié la capitale, il ouvre le journal « par un mouvement machinal ». La mécanique des jours portée par la feuille quotidienne se rappelle alors à son bon souvenir et vient hérissier les plumes des oiseaux et menacer une grenouille d'éclatement. La retranscription fictive de « vingt faits de la plus haute

---

26. Émile Zola, « Ce que disent les bois », dans *Contes et nouvelles (1865-1872)*, *op. cit.*, p. 378.

importance »<sup>27</sup> met alors en évidence typographiquement, grâce aux tirets, le « vertige de la liste » comme trait caractéristique de l'écriture journalistique :

L'Académie va enfin nommer Jules Janin et Théophile Gautier ; – on a encore trouvé un voyageur assassiné dans un coupé de première classe ; – le *Lohengrin* a admirablement réussi à Bruxelles ; – on portera des robes courtes cet été, ce qui enchante les dames qui ont de jolies jambes ; – les premiers petits pois ont paru sur le marché ; – cinquante citoyens ont encore été arrêtés cette nuit ; – il est certain que le prince impérial étudie le rôle du berger Pâris, dans *La Belle Hélène*, etc., etc.<sup>28</sup>

Chronique littéraire, chronique de mode, fait divers, revue musicale, état des récoltes, seul manque le chapitre météorologique. Les tirets et les deux « etc. » qui concluent le paragraphe participent d'une représentation du journal comme machine à nouvelles, mécanique régulière et sans fin qui n'offre au lecteur que de l'information consommable et nivelée – on a vu précédemment que l'un ne va pas sans l'autre. En effet, les deux « etc. » disent en creux que les nouvelles sont vouées à l'oubli et que, sitôt lues, elles sont consommées, périmées, reléguées au rang de « et coetera », en deçà du récit. Dates, faits, chiffres, accumulés, enchaînés sans logique, sont bons pour l'oubli et peuvent tout au plus s'incarner dans une grenouille « ambitieuse et despotique » et un scarabée « puritain »<sup>29</sup>, avatars des ministres Rouher et Ollivier. En filigrane, Zola condamne ici le régime temporel de son époque, l'éphémère, quand il prend l'allure de la liste, de la juxtaposition sans queue ni tête, quand le journal monte de la nouvelle en épingle et fait pousser des faits « dans une nuit comme des champignons. » Et l'on sait de quel bois, justement, est fait le champignon : la moisissure. Or cette pourriture, cette « curée » qu'est le Second Empire, Zola dit assez qu'il est grand temps d'y mettre un terme. Les rideaux, les fenêtres à peine éclairées, les vitres « moites de chaleur » signifient aussi cela dans les chroniques de *La Cloche*, la mise à l'écart de ce qui est déjà pourri, périmé, presque anachronique :

---

27. *Ibid.*, p. 380.

28. *Ibid.*, p. 380-381.

29. *Ibid.*

N'est-ce pas que la curée dure depuis d'assez longues années et qu'il est temps d'y mettre fin ? Quand la folie de l'ivresse en est venue à ce point, on doit pousser sous la table, au milieu des débris, les derniers des convives.<sup>30</sup>

Rideau, en quelque sorte. « Maintenant, soufflez les bougies », conclut le chroniqueur dans le dernier paragraphe de « La Fin de l'orgie ». Car cet objet, le rideau, exhibe métaphoriquement effets de seuil et de clôture du texte : Zola ouvre le bal des figures d'une fin de règne en même temps qu'il sonne le glas du spectacle impérial. Le rideau, en ce sens, n'est qu'une forme de « etc. », le « etc. » du journal de « Ce que disent les bois », puisqu'il s'agit, pour l'un et l'autre, de dire le terme d'une époque et de balayer, de « pousser sous la table » ce « carnaval honteux ». Mais Zola ne s'en tient pas à un discours univoque et unilatéral. À la pourriture poussée « en une nuit comme des champignons », le chroniqueur oppose celle qui résulte du travail du temps, du travail de mémoire, celle des « vieilles ferrailles » rouillées. Aux nouvelles juxtaposées du journal, Zola oppose les « petits détails » et les « histoires » embrouillées de « Chauvin » comme façon de saisir « ce que c'est que la guerre, la vraie, non pas celle dont les historiens nous racontent les épisodes héroïques, mais celle qui sue la peur en plein soleil et glisse dans le sang comme une fille soûle »<sup>31</sup>. « Non pas celle des historiens », le mot est lâché. Car Zola, manifestement, guette plutôt la trace, traque la mémoire vivante, vibrante aussi, le détail, l'anecdote, le trivial, connotés positivement lorsqu'ils désignent l'écriture de l'histoire et non plus les pantins de Napoléon.

Le petit<sup>32</sup> et le vieux sont en effet ce qui attire le flâneur du « quai Saint-Paul » dans la chronique « Vieilles ferrailles » :

Ah ! qu'on est loin des magasins luxueux des beaux quartiers ! Ici les étalages sont d'une innocence primitive ; les marchandises n'y font pas le moindre bout de toilette, et quelles marchandises ! de vieux bijoux, de vieux habits, de vieux livres, de vieux meubles, de

---

30. Émile Zola, « La Fin de l'orgie », dans *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 504.

31. Chronique reprise et insérée avec modifications dans les *Nouveaux contes à Ninon*. Les notes de l'édition dans la Bibliothèque de la Pléiade reproduisent le texte original. Voir *Contes et nouvelles (1865-1872), op. cit.*, p. 509.

32. On peut penser ici que la stratégie rhétorique de Zola consistant à composer ses chroniques selon la logique du *pro* et du *contra* est encore une fois opératoire puisqu'à la valorisation des « petits objets » et « petites boutiques » s'oppose la formule hugolienne, « Napoléon-le-Petit ».

vieux instruments de musique, tout un musée de bonnes vieilleries parisiennes.<sup>33</sup>

Loin de la poupée « Catherine » et de ses toilettes de luxe, loin des « cent bibelots plus délicats et plus riches les uns que les autres » du boudoir de « La petite chapelle », les objets de la « collection bizarre » du « petit vieillard » – petit et vieux lui aussi – ont pour point commun cette « couche de vase durcie, fixée par la rouille », par l'œuvre du temps sur la matière. « Débris sans nom », « fragments », « tas », la « nomenclature » du marchand de curiosités a à voir avec l'idée de reste et de pétrification, non plus dans le marbre qui n'est que l'équivalent du plâtre, on l'a vu, mais dans la rouille qui se présente d'emblée comme de la moisissure, loin donc de « l'éclat faux » du matériau précieux. Alors que ces objets, jetés dans la Seine, avaient vocation à l'oubli, le « petit vieillard » et avec lui le chroniqueur leur donnent voix au chapitre et les relèvent pour les faire participer à la mémoire d'une époque. Cependant, la satire et le rire baudelairien ne sont pas loin. Pour le « pauvre journaliste », le collectionneur « [nomme] un à un les objets, indiquant en quelques mots l'origine et l'usage de chacun d'eux » et « le catalogue » est, en effet, « le plus inouï qu'on puisse rêver »<sup>34</sup> : outre les trois objets déjà cités, on y trouve un chapelet fait avec des balles tirées dans Paris le 2 décembre 1851, une bille avec laquelle a joué le prince, des aiguilles à tricoter ayant appartenu à l'impératrice, une lanterne sourde ayant servi lors du coup d'État, etc. Tous les objets concernent le Second Empire ; ou, encore une fois, voilà « tout l'Empire » métaphorisé, allégorisé, en ses objets. Or cette « nomenclature » s'accompagne dans le texte du leitmotiv du rire du petit vieillard ; ses « rires » sont « diaboliques » ainsi que son « ricanement », et ses « éclats » sont d'une « raillerie amère ». En outre, il est « noirâtre », sa « mine chafouine », sa tête pareille à « un chat-huant ». Le portrait du vieillard en avatar de Méphistophélès est complet. À la satire se mêle donc, une fois encore, l'angoisse, portée par ce rire qui sonne comme la basse continue de la chronique. Mais ici, le rapport entre caricature et grotesque est inversé. Ce ne sont plus les objets du Second Empire qui sont angoissants, mais celui qui les regarde et les collectionne avec amour et amertume. Le discours du marchand de curiosités est en effet entièrement dédié à la violente critique du règne de

---

33. Émile Zola, « Vieilles ferrailles », dans *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 508.

34. *Ibid.*, p. 511.

Napoléon III, par l'intermédiaire des « vieilles ferrailles » qu'il en reste, par exemple le « casse-tête d'un sergent de ville » auquel est collée « une poignée de cheveux » ayant appartenu à « quelque femme, quelque enfant de dix-huit à vingt ans, coupable de rentrer chez elle, après avoir passé quatorze heures dans un atelier. » Cela, le vieillard le dit avec « des accents convaincus de fou, que [coupent] des éclats de raillerie amère ». Grâce à ce rire dément, voire démoniaque, la charge du chroniqueur est bien plus féroce. Cependant, le collectionneur entretient un rapport « d'intime volupté » avec ses « pièces rares » : « il [prend] délicatement chaque fragment, [l'essuie] avec amour, le [tourne], le [retourne], puis le [pose] sur la table »<sup>35</sup> ; il « [frémit] d'aise » quand le chroniqueur met le nez dans son « paquet de rouille ». Lorsqu'il veut offrir un de ses objets au journaliste, il remarque que ce dernier « [regarde] d'un air diablement amoureux l'aiguille à tricoter de l'impératrice »<sup>36</sup>. Les « fragments d'un discours amoureux », diablement amoureux, ne sont pas si loin. En d'autres termes, la conjugaison du rire à l'intime, de la raillerie à la volupté concernant le rapport du sujet à l'objet permet de réparer l'histoire, de la mettre à distance grâce à ces frémissements qui évident les objets de leur nom, les désincarnent, les sortent des gonds de l'histoire, au profit du lien entre eux et leur propriétaire amoureux, au présent. Aussi, la collection, qui se présente *a priori* comme le geste de conservation par excellence, fait-elle jouer les objets dans le sens de cette « mémoire vive » définie par Paul Ricœur dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, mémoire vivante qui constitue donc, on le voit, l'enjeu de l'écriture zolienne de l'histoire, dans les chroniques de *La Cloche* du moins.

Il en va de même dans « Le Grand Michu » où Zola oppose aux ventres sur pattes du Second Empire l'appétit d'un jeune petit héros de cour de récréation, qui mène assiettes battantes une révolte « contre la morue à la sauce rousse et les haricots à la sauce blanche »<sup>37</sup> continuellement servis aux collégiens. Fils de paysan, « le grand Michu » ne peut pas, contrairement à ses camarades, « [cacher] dans [ses] pupitres du chocolat, des pots de confiture, jusqu'à de la charcuterie ». Il doit « s'en [tenir] strictement aux

---

35. *Ibid.*, p. 509.

36. *Ibid.*, p. 512.

37. Émile Zola, « Le Grand Michu », dans *Contes et nouvelles (1865-1872)*, *op. cit.*, p. 422.

quelques croûtes [de pain sec] qu'il [peut] trouver »<sup>38</sup>. À côté des mets fins, dénotant un certain luxe, « chocolat, confiture, charcuterie », après les orgies du Second Empire décrites dans les deux livraisons précédentes, « La Fin de l'orgie » et « Les Épaules de la Marquise », par un effet de contraste, Zola attire l'attention du lecteur sur ces quelques croûtes, c'est-à-dire à la fois ces quelques restes et, littéralement, la couche extérieure du pain rassis, cousine consommable, quoique là encore peu ragoûtante, de la « couche de vase durcie, fixée par la rouille » des « vieilles ferrailles », qui suit immédiatement « Le grand Michu », le 14 mars. Ces restes insignifiants dans l'ordre de l'histoire sont hautement significatifs à l'échelle du récit et de l'effet-recueil puisqu'ils signifient, incarnent, d'une part le versant positif du reste, de ce qui reste de cette époque, d'autre part l'envers émouvant parce que littéral, en forme de pain rassis, des pourritures métaphoriques de Napoléon. On ne s'étonne donc pas quand la fin endiablée de la chronique résonne avec les tourbillons et les valse impériales :

Le grand Michu, dont une faim atroce devait troubler la tête, se leva brusquement. Il prit l'assiette du pion, qui mangeait à belles dents, pour nous narguer et nous donner envie, la jeta au milieu de la salle, puis entonna *La Marseillaise* d'une voix forte. Ce fut comme un grand souffle qui nous souleva tous. Les assiettes, les verres, les bouteilles, dansèrent une jolie danse. Et les pions, enjambant les débris, se hâtèrent de nous abandonner le réfectoire. [...] Le grand Michu fut nommé général. Il fit porter, entasser les tables devant les portes. Je me souviens que nous avons tous pris nos couteaux à la main. Et *La Marseillaise* tonnait toujours. La révolte tournait à la révolution.<sup>39</sup>

La stratégie rhétorique de Zola consistant à composer ses chroniques selon une logique d'opposition terme à terme entre les guignols de Napoléon et les autres, entre le pouvoir et *le reste*, apparaît nettement dans cet extrait. *La Marseillaise versus La Belle Hélène*, le « grand souffle » épique qui anime le réfectoire renvoie aux multiples comparaisons de l'orgie impériale à la décadence grecque, la « voix forte » du grand Michu couvre celle du ministre Rouher qui ne peut se passer de la fameuse « pratique » pour être audible, enfin les tables entassées devant les portes n'aménagent

---

38. *Ibid.*, p. 423.

39. *Ibid.*, p. 423-424.

pas un espace isolé propice aux farces dans un boudoir, en d'autres termes, tables et portes ne sont pas les rideaux de la Marquise.

Si l'on revient à la distinction établie entre balayures et restes, force est de constater que dans l'imaginaire de ces chroniques de 1870 les premières correspondent à des objets métaphoriques, métaphorisés, allégoriques, la pratique, la paire de lunettes cassée, la sonde auguste, les rideaux, les poupées, etc., tandis que les seconds, eux, s'incarnent littéralement en quelques objets, assiettes, verres, tables et portes, en quelques fragments amoureux aussi, en forme de « débris » qui provoquent chez le collectionneur « ce frémir d'aimer » dont parlera certain poète du XX<sup>e</sup> siècle. Car si dans les chroniques de *La Cloche* la lettre le dispute à la figure, cette dialectique met en jeu une réflexion sur ce que Jacques Rancière a appelé « les noms de l'histoire », ou, si l'on préfère, les mots et les choses.

### Les mots, les choses, le nom

La veille du début de la guerre, le 18 juillet, Zola publie une chronique intitulée « Chauvin » qu'il intégrera en 1874 dans les « Souvenirs » des *Nouveaux Contes à Ninon*. Alors que M. Ollivier, le 19 juillet, déclarera accepter la guerre « le cœur léger », la chronique de Zola, elle, tente de saisir « celle qui sue la peur en plein soleil ». Pour cela, nul besoin de « [se payer] de grands mots : gloire, victoire, lauriers, guerriers ». Pour tirer les vers du nez de Chauvin, ce « fanfaron de l'honneur national », le chroniqueur « [l'attaque] par les petits détails »<sup>40</sup> – on goûtera ici le pléonasma qui met encore une fois l'accent sur le « petit » comme moyen de saisir l'histoire. Et Chauvin, pour raconter *son* histoire, a « des récits, des mots tout prêts » ; « les phrases faites à l'avance [ornent] ses anecdotes de “troupiers invincibles” et de “braves officiers sauvés dans le carnage par l'héroïsme de leurs soldats” »<sup>41</sup>. Les noms communs de l'Histoire, les noms empruntés, les noms « tout prêts » ne sont en effet que des ornements de ses anecdotes, des embellissements qui les trahissent ou au mieux des ajouts qui ne font cependant pas autre chose, trahir. Aussi, sous ce discours d'apparat, équivalent discursif du « peinturlurage » de la façade de l'Opéra ou des fards de la Marquise-aux-Épaules et de Catherine,

---

40. Émile Zola, « Chauvin », dans *Nouveaux contes à Ninon, Contes et nouvelles (1865-1872)*, *op. cit.*, p. 509.

41. *Ibid.*

son avatar de chiffon, le chroniqueur traque-t-il les constantes du récit de son camarade qu'il « [consent] à écouter [...] vingt fois, pour saisir l'esprit vrai ». Et cet « esprit vrai » de la guerre, le chroniqueur le perçoit, l'entrevoit, lorsque Chauvin « s'embrouille dans ses histoires » ; quand les noms communs ne sont plus aussi bien ordonnés, quand la mécanique des mots « tout prêts » se dérègle pour laisser place aux « épouvantes » du personnage ; quand les noms communs, en somme, deviennent noms propres. Le discours emprunté, ces mots ou formules mis entre guillemets par Zola, sont, à l'échelle du corpus, l'équivalent des figures et des objets métaphoriques du Second Empire. Les phrases toutes prêtes de Chauvin signifient en creux un écart entre le sujet qui raconte et son discours ; les noms communs ne renvoient, pour le sujet qui les fait circuler, à rien de propre, à rien en propre. Là où les objets métaphoriques et allégoriques et le bal des figures impériales sont presque des épithètes de nature sous la plume du caricaturiste, « l'esprit vrai » de la guerre, lui, réclame la lettre, doit se dire en mots qui collent au sujet, par opposition à l'usage que fait Zola de la métaphore ailleurs dans ce corpus. « Vérité métaphorique », selon la formule de Ricœur, pour les séides de « Napoléon-le-Petit » ; « esprit vrai » de la lettre pour les autres, Chauvin, le grand Michu, le marchand de curiosités, le député Raspail également, autre « vieux fou », « de la Montagne » celui-là. Car la chronique du 14 juin, « Les Gaietés de la Chambre », peut être lue comme une défense et illustration du mot trivial, de la lettre ; défense et illustration d'un balai, le balai de Raspail. Les « muets de la droite » et « les cancre » de la Chambre se gaussent lorsque monte à la tribune « ce vieillard qui a la naïveté de rêver le bonheur du genre humain ». Mais, ici, les rieurs n'ont pas Zola de leur côté :

L'autre jour, au milieu des rires, Raspail prononce cette phrase : « Celui dont vous riez, messieurs, a été élevé à l'école du malheur. J'ai vu les souffrances du prisonnier enfermé dans l'humidité, dans la saleté, sans même avoir un balai à sa disposition ».

À ce mot de balai, vous comprenez, la Chambre n'y tient plus. M. Vendre suffoque à tel point que ses collègues sont obligés d'accourir et de lui donner des coups de poing dans le dos.

C'est une frénésie. Toute la droite a de grosses larmes sur les joues. Vous avez entendu : balai, il a dit balai. Mon Dieu ! que ce Raspail est cocasse. Il n'y a que lui pour dire « balai » à la tribune.<sup>42</sup>

Cet homme « grotesque » et « bouffon » aux yeux de la Chambre vient pourtant de laisser « tomber de la tribune » des paroles « tout bonnement sublimes » selon le chroniqueur. La Chambre est bien loin de la boutique du quai Saint-Paul, le « rire [...] vide, si facilement bête » des « cancre » bien loin du rire diablement amoureux du collectionneur de « vieilles ferrailles ». Et pourtant les deux fous, les deux vieillards, ont, eux, le sublime de la lettre en partage, le sublime du détail, de la banalité d'un balai ou d'un tas de fer rouillé, de la matérialité à l'état pur comme incarnation d'un rêve ou d'une passion. Les « grands hommes » de la Chambre butent sur ce mot, « balai », que le texte met en mention à trois reprises. Ce nom de l'histoire fait donc l'objet d'un double traitement. D'une part Raspail prononce ce mot pour mettre en évidence le manque de l'objet le plus banal dans les prisons, en d'autres termes, les prisonniers n'ont même pas droit au plus simple appareil. Parce que Raspail « a passé dans les cachots la moitié de sa jeunesse », parce que le mot « balai » résonne, est un objet propre qui lui colle à la peau, objet d'une « mémoire vive », Zola le considère comme sublime, « tout bonnement », simplement. D'autre part, à l'inverse, les héros de l'Olympe moderne et dégradée détachent le mot de son ancrage mémoriel, brisent le lien entre le mot et la chose, n'entendent pas qu'il s'agit là d'un nom de l'histoire, un autre nom de l'histoire « qui sue la peur » non pas au soleil, mais à l'ombre, derrière des barreaux. La conclusion de la chronique vient renforcer cette dialectique entre la lettre et la figure d'autant qu'elle la ramène au leitmotiv de la pourriture et de l'ordure :

Ils [les hommes de l'Empire] poussent sur la même paille humide, ainsi que les champignons. Ce n'est point les républicains comme Raspail qui ont de ces chances. Aussi leur rit-on au nez quand ils demandent des balais pour jeter à la mer les ordures de la France.<sup>43</sup>

---

42. Émile Zola, « Les Gaietés de la Chambre », dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 528.

43. *Ibid.*, p. 530.

« Ainsi que les champignons » ; ces champignons « poussés en une nuit », déjà croisés le 12 avril dans « Ce que disent les bois » à propos des nouvelles rapportées par la presse. Les « balais » réclamés par les républicains « pour jeter à la mer les ordures de la France » rappellent, quant à eux, à la fois les « convives » de « La Fin de l'orgie » qu'« on doit pousser sous la table », et les débris de l'Empire jetés dans la Seine avant que le collectionneur de « vieilles ferrailles » les récupère. La collection et le balai se valent qui évacuent les noms et objets du Second Empire, chacun à leur façon, et font signe vers l'écriture zolienne de l'Histoire. Coup de balai sur « dix-huit ans » de règne, collection de ses restes grâce au récit le plus souvent, grâce, parfois, à un discours alimenté par des effets de fiction. Car la double visée de Zola quant à la représentation de l'Histoire, balayer et collectionner, s'articule autour de la dispute, au sens étymologique et rhétorique du terme, entre la lettre et la figure. Or celle-ci ne saurait trouver place dans l'historiographie positiviste naissante dans la mesure où, précisément, une telle discussion se situe de fait sur le terrain de la représentation, de la figuration, et non de l'explication, en d'autres termes sur le terrain du récit et non du discours. Que l'on pense aux histoires embrouillées de Chauvin et l'on pourra dire avec Jacques Rancière que

seule la langue des histoires [est] apte à marquer la scientificité propre de la science historique : affaire non de rhétorique, mettant la jeune science en accord avec les préjugés des vieux maîtres et les règles de l'institution, mais de poétique, constituant en langue de vérité aussi bien vraie que fausse des histoires.<sup>44</sup>

De ce point de vue, « Le Petit village », le 25 juillet, constitue le clou de la réflexion zolienne, un clou en forme d'utopie où sont interrogés l'anonymat et la référence. « Où est-il, le petit village ? » Question énigmatique à laquelle le chroniqueur ne répondra pas, et pour cause, puisqu'il s'agit de rêver à un lieu sans nom, hors de l'histoire :

Aucun de nous ne le connaît. La ville voisine sait à peine qu'il existe, et il est si humble que pas un géographe ne s'inquiète de lui. Ce n'est personne. Son nom prononcé n'éveille aucun souvenir. Dans la foule des villes, aux noms retentissants, il est un inconnu,

---

44. Jacques Rancière, *Les Noms de l'Histoire*, référence ????

sans histoire, sans gloires et sans hontes, qui s'efface modestement.<sup>45</sup>

Caché derrière un rideau, non pas le rideau rouge opéra, mais un rideau de « peupliers », le village est préservé de la « boue ». Qu'une bataille éclate et ce rideau « aura été rasé par les boulets ». Qu'il soit un des terrains de la guerre et il deviendra « un nouveau nom dans l'histoire, victoire ou défaite », à l'image d'Austerlitz, Magenta et Waterloo qui n'étaient que ferme ou bourgade avant qu'un « vent affreux [souffle] sur ces infiniment petits, et leurs syllabes »<sup>46</sup>. Ils étaient de simples signifiants, la guerre les fait « sonner [...] avec des éclats de clairons » et les « immortalisent dans [les] bulletins de carnage »<sup>47</sup>. Alors que, noms inconnus, il fallait les épeler, ils résonnent et tonnent en référent commun. Clou de la réflexion sur la lettre et la figure et sur les noms de l'histoire, cette chronique à la fois utopiste et pessimiste signifie qu'à partir du moment où le nom existe, il y a histoire, il y a donc épouvante. En d'autres termes, l'histoire ne peut se passer des noms communs parce que ce sont eux qui la définissent, qui la font exister en tant que telle. Austerlitz, Magenta, Waterloo sont des figures de l'histoire et l'histoire n'est que figure – c'est ce que dit clairement cette chronique en tout cas. « Le petit village » qui n'est « personne », lui, est « sans histoire », en deçà, en dehors de l'histoire et ce parce qu'il n'est qu'à la lettre. Aussi le chroniqueur, « [regardant] une carte du théâtre de la guerre », cherchant quel pourrait bien être ce village, voit « des milliers de noms [fourmiller] sous [ses] yeux, noms inconnus, [qu'il épèle] difficilement, [qu'il oublie] aussitôt »<sup>48</sup>. La matérialité du nom qu'il faut épeler, son statut de signifiant, le sauvent en quelque sorte de l'histoire pour le laisser à l'état de mémoire potentielle, quand cartes et bulletins de carnage ne se sont pas encore superposés au territoire.

La carte et le territoire, la figure et la lettre, voilà ce que récit et fiction peuvent configurer, par opposition à la science historique, qui ne travaille, elle, que sur les référents communs, quand la « langue de vérité » est celle, « vraie et fausse », « des histoires » ; celle des noms propres sans majuscule, qui s'embrouillent, que l'on oublie ; celle des objets qui à la fois réfèrent dans la mémoire

---

45. Émile Zola, « Le Petit village », dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 534.

46. *Ibid.*, p. 535.

47. *Ibid.*

48. *Ibid.*, p. 536.

collective, comme l'auguste sonde et la pratique, incarnent ou allégorisent une époque comme la poupée Catherine ou les épaules de la Marquise, enfin, la langue des petits objets qui restent comme part intime, en deçà du référent commun, comme trace *des histoires*, comme la part mémorielle, la part vive, de l'histoire. Part vive parce que mots et choses ne sont pas alors fixés en référent, mais continuent, insistent, à frémir sous le regard du collectionneur, à épouvanter Chauvin, à être épelés par le chroniqueur cherchant le petit village. Part vive, part sensuelle de l'histoire que Zola, au-delà de la satire, au-delà de la caricature, laisse donc entendre dans le « bruissement de la langue ». En ce sens, il est significatif que la dispute entre lettre et figure, entre veines poétique et satirique, ne soit qu'en deux endroits résolue parce que confondue, deux endroits infiniment petits à l'échelle de l'ensemble des chroniques, mais cela ne saurait finalement étonner. On a déjà rencontré « le rideau de peupliers » où la métaphore prend le pas sur la lettre, à savoir « le rideau de satin jaune » derrière lequel la Marquise-aux-Épaules se farde. Le deuxième territoire de la métaphore se situe dans « Vieilles ferrailles », ce qui n'étonne pas non plus étant donné la fonction centrale de cette chronique quant à la poétique de l'objet. Le 14 mars, sur le quai Saint-Paul, « un grand rideau de ciel bleu se lève », après que Zola a « [soufflé] les bougies » de l'Empire, un mois plus tôt dans l'ordre de parution des chroniques. Le rideau artificiellement et littéralement rouge du carnaval impérial revient en métaphore à l'épithète de nature, le bleu du ciel, et incarne alors l'essentiel de l'écriture zolienne de l'histoire, la mémoire et la métaphore vives, en forme de rideau sur une fin de règne.

Par un renversement qui n'a plus rien de carnavalesque, l'image poétique, « le grand rideau de ciel bleu », vient réparer, en métaphore, ce que pendant dix-huit ans, à la lettre, l'auguste sonde a fait au balai.

# Les « Lettres parisiennes » de Zola : actualité et sérialité dans la presse quotidienne

par Marie-Françoise MELMOUX-MONTAUBIN  
(Université de Picardie Jules Verne)

Le 4 mai 1872, Zola publie dans *La Cloche*, journal républicain modéré de Louis Ulbach auquel il collabore depuis deux ans déjà, la première des « Lettres parisiennes » ; elles se suivront régulièrement jusqu'au 20 décembre de la même année. Après les « Lettres de Bordeaux » et les « Lettres de Versailles » publiées par le même journal, séries contraintes dans lesquelles le journaliste pratique ce que Corinne Saminadayar-Perrin définit comme du « reportage parlementaire »<sup>1</sup>, Zola expérimente une liberté nouvelle. Aussi un lecteur pressé – ou attentif aux seules connotations apportées par un titre qui fleure bon « la vie parisienne » – peut-il lire ces textes comme de « simples feuilletons mondains »<sup>2</sup>. Zola retrouve pendant ces quelques mois une diversité de tons et de formes qu'on pourrait croire analogue à ce qu'il pratiquait dans *La Tribune*, n'étaient deux éléments déterminants : la chute de l'Empire avec l'apprentissage, certes difficile et fortement contrarié, de la République, et les véritables débuts du journaliste dans le roman, marqués par la publication de *La Fortune des Rougon*, puis de *La Curée*, en 1871 et 1872.

Plusieurs mois durant, Zola écrit ainsi au plaisir de l'actualité, mêlant chroniques judiciaires ou politiques, promenades dans Paris, rêveries, contes, saynètes dramatiques, riant, pleurant ou tempêtant. L'intérêt des « Lettres parisiennes » tient pour une large part à cette variété, qui impose cependant ses limites à l'interprétation : si les « Lettres de Bordeaux » ou les « Lettres de Versailles » s'inscrivent dans un projet clairement identifié, il n'en va pas de même pour ces

---

1. « “Lettres de Bordeaux”, l'Histoire au jour le jour », *Cahiers naturalistes*, n° 83, septembre 1989, p. 112.

2. Marcel Girard, « Positions politiques d'Émile Zola jusqu'à l'affaire Dreyfus », *Revue française de science politique*, n° 3, 1955, p. 512.

pages écrites comme au hasard de l'inspiration et que rien ne borne strictement. La lecture des « Lettres parisiennes », par-delà son intérêt propre, confronte ainsi le lecteur à la question de la sérialité et de ses effets, notamment à celle de la signification que construit (ou ne construit pas, précisément) la série. L'articulation entre écriture au jour le jour et constitution d'une série signifiante, éventuellement ordonnée en dépit des apparences autour d'un projet éditorial, demeure problématique.

### Enjeux d'un titre

C'est le titre qui impose avant toute lecture l'effet de série. Publiées sous le chapeau des « Lettres parisiennes », les chroniques sont identifiées par le lecteur comme appartenant à un même ensemble, dont il est dès lors légitime de chercher la signification. Cette quête est cependant contrariée par des rencontres problématiques : les « Lettres parisiennes » prennent dans *La Cloche* la suite des « Lettres de Bordeaux » et des « Lettres de Versailles » ; mais c'est au *Sémaphore de Marseille* que Zola réserve durant la même période ses « Lettres de Paris », brouillant les cartes en sorte que les « Lettres parisiennes » tout à la fois s'inscrivent dans la continuité de celles qui les ont précédées et affichent pourtant leur singularité. La différence formelle, certes légère, entraîne par ailleurs une modification de tonalité et rapproche la nouvelle série des nombreuses chroniques de la vie parisienne publiées alors dans la presse quotidienne, suggérant une nouvelle forme de sérialité entre différents titres contemporains : nul doute en effet que Zola ne rivalise en la matière avec bien d'autres chroniqueurs et la série ne saurait prendre tout son sens en dehors de cette confrontation, tâche considérable que nous laisserons momentanément de côté. Mais le titre finalement retenu par *La Cloche* rappelle aussi d'autres « séries » naguère publiées par Zola, les « Esquisses parisiennes » de 1865, les « Profils parisiens » ou les chroniques « Dans Paris », et invite ainsi à saisir la continuité d'un travail de journaliste. Autant de perspectives ouvertes comme autant de fausses pistes peut-être.

Les « Lettres parisiennes » suggèrent une forme, épistolaire. Zola se libère pourtant des conventions liées au genre : plus de « Mon cher directeur », comme dans les « Lettres de Bordeaux » par exemple ; pas, ou peu, d'adresses directes à un lecteur avec lequel

le chroniqueur soulignerait sa connivence<sup>3</sup>. C'est à Paris que s'adresse le journaliste dans sa première chronique : « C'est toi, mon Paris, mon grand et beau Paris, que je veux d'abord saluer » (le 4 mai 1872). Si la fiction épistolaire fait long feu, l'épithète « parisiennes » présente de même quelque chose d'une mystification, puisqu'après des serments inconsidérés le séjour parisien est interrompu d'un retour à Versailles, du 23 juillet au 3 août 1872. Paris, cependant, domine l'ensemble, un Paris perçu comme une réalité tout à la fois géographique et politique. Rompre avec Versailles pour écrire des « Lettres parisiennes » revient à choisir Paris contre la province, et à affirmer de ce fait, contre le gouvernement, que le destin de la France se joue à Paris ; c'est aussi et surtout, dans un imaginaire contemporain marqué par les horreurs de la Commune, choisir Paris contre les « Versaillais », sans doute pas tout à fait encore la Commune contre Versailles, mais la pente est glissante dès lors que Versailles est présenté comme « un pays barbare », épithète dans laquelle se dissimule à peine la phraséologie anti-communarde inversée<sup>4</sup>. À cet égard le titre de « Lettres parisiennes », dans sa sobriété même, vaut programme.

### Une suite sans fin

Ce programme souffre pourtant de l'incertitude du cadre dans lequel il se déploie ; la durée de la collaboration à *La Cloche* n'a pas été préalablement fixée, non plus que l'étendue des « Lettres de Paris » : difficile dans ce contexte de se fixer un cahier des charges auquel se tenir sans détour. La « Lettre » du 4 mai 1872 se place explicitement sous le signe d'un renouveau qu'accompagne harmonieusement le renouveau naturel<sup>5</sup> : lorsqu'il « arrive par une matinée de printemps [...], lorsque le gai soleil met des pans de blonde lumière sur les façades, lorsque la vie de la rue est toute

---

3. Sur la fiction épistolaire, voir le dossier proposé par *Médias 19*. Dossier n° 1, « La Lettre et la presse, poétique de l'intime et culture médiatique », <http://www.medias19.org/index.php?id=275>, notamment l'article d'introduction de Guillaume Pinson.

4. Zola a parcouru bien du chemin à cet égard depuis les premiers textes consacrés à la Commune.

5. Cette alliance entre renouveau politique et naturel, dont on sait la place qu'elle tient par ailleurs dans *La Fortune des Rougon*, est l'un des motifs structurants de cet ensemble de Lettres.

fraîche encore du repos de la nuit », c'est une ère nouvelle qui s'ouvre dans la vie du chroniqueur, retour de Versailles, retrouvant dans l'allégresse un Paris auquel il proclame son amour. Le texte, solennel, adopte une tonalité lyrique. A-t-on vraiment dit au journaliste, à Versailles, qu'à Paris on ne rencontrait plus que « la faillite donnant la main au crime », ou se souvient-il obscurément de Chateaubriand évoquant une cour où l'on voyait passer « le vice appuyé sur le bras du crime » ? Les échos du mémorialiste résonnent dans cette lettre d'ouverture. Tout se passe comme si Zola, rompu à la politique depuis plusieurs mois, revendiquait ici un passage de relais symbolique du mémorialiste au journaliste, des mémoires à la presse quotidienne.

Posée comme un avant-propos, comme en témoignent les quelques mots de la fin (« À demain mes lettres sérieuses »), la « Lettre » du 4 mai, dont un réseau métaphorique serré souligne le travail, articule deux mouvements, qui correspondent à deux postures distinctes face à l'actualité : une première partie, de surplomb, tire prétexte du retour pour tracer, en quelques traits, les caractéristiques du Paris contemporain d'après la Commune ; la seconde relate (ou plus exactement ne relate pas, la désinvolture étant ici de mise) une séance de l'Académie, le discours en l'honneur de Prévost-Paradol. Retour sur le passé et rectifications des erreurs qui entachent son interprétation d'un côté, actualité, dont on peut juger qui plus est qu'elle est anecdotique au regard des difficultés que traverse alors la France, de l'autre : ce sont deux conceptions de l'histoire qui se rencontrent sous le prétexte de cette « première ivresse de Paris ».

À ce « tableau » d'ouverture, ne correspond cependant pas le « coup de tam-tam » final que le lecteur de *La Curée* serait en droit d'attendre. Loin de s'exhiber comme conclusive, la chronique du 20 décembre 1872, dernière publiée dans cette série des « Lettres parisiennes », affiche au contraire une forme de légèreté : elle conduit Isidore Taboureau, de Conflans, d'une séance de l'Assemblée au bal de l'Opéra. La naïveté du provincial offre à Zola l'occasion de renouer avec un motif posé dès les « Lettres de Bordeaux » et qui structure encore celles de Versailles, celui de la mascarade parlementaire. Justifié d'abord par le lieu choisi pour le déroulement des séances de l'Assemblée, le Grand-Théâtre de Bordeaux ou le palais de Versailles, théâtre d'un pouvoir tombé en déshérence comme la cour d'honneur inlassablement et inutilement nettoyée par la « sarcleuse » qu'évoque la chronique du 9 juin, il est

passé depuis à l'état de lieu commun ; rythmant le texte comme un signe de reconnaissance, il établit une forme de connivence avec le lecteur : « La salle flambait. Les lustres allumaient les dorures du plafond et des colonnes, tandis que le velours des loges et des banquettes avait de grandes moires saignantes. Beaucoup de toilettes »<sup>6</sup>. Des masques aussi. Et des rires fous, ceux que suscite à la tribune Raoul Duval. Ce « carnaval » parlementaire qui rappelle la chronique de Mardi gras publiée dans *La Cloche* le 15 février 1872, s'il a le mérite de resserrer les liens entre les différentes séries de lettres, ne saurait en revanche faire office de « clôture ». Il suffit pour s'en convaincre de confronter le texte à l'ultime lettre de Versailles, dans laquelle Zola prend gravement congé :

Je jure de ne remettre les pieds à Versailles que le jour où la dissolution sera prononcée. Je tiens à voir, ce jour-là, pâlir et suer les fronts chauves au-dessus desquels j'ai passé de si terribles après-midi. En attendant, plus sage et plus adroit que la Chambre, je rentre à Paris. / Je secoueraï de mes pieds la poussière de la province et je vous dirai le grand soleil de nos rues. J'étais à *La Cloche* le chroniqueur des caves ; on veut bien me permettre de passer au salon et au jardin. (3 mai).

Rien d'aussi solennel le 20 décembre 1872 : la série ne s'achève pas ; elle est interrompue.

### **Au hasard de l'actualité**

L'ignorance des délais accroît le poids du quotidien, de l'événement de hasard auquel l'écriture s'attache, faute de plan préalable. Zola manifeste certes des réticences à l'endroit de l'écriture quotidienne et le texte du 21 août 1872 en pose les limites, dénonçant les « bouts de chronique » écrits « entre une première et un souper fin », et leur faiblesse face au livre. La (re)lecture de Balzac apparaît ainsi comme l'occasion d'un retour sur soi du chroniqueur, interrogeant sa parenté avec Lucien de Rubempré et les autres « filles de lettres » dont le talent et

---

6. « Vous devez savoir qu'on a transformé le Grand-Théâtre de Bordeaux en Palais législatif. Imaginez une chapelle ardente [...]. En bas, les banquettes rouges ; sur la scène, dont le rideau est levé, une tribune et une estrade tendues de draperies pourpres, au milieu d'un décor de salon. [...] Aux galeries, dans les loges, beaucoup de dames, un public de premières » (Émile Zola, *Œuvres complètes*, t. 4, « La Guerre et la Commune », 1870-1871, sous la direction d'Henri Mitterand, Nouveau monde éditions, 2003, p. 315).

l'intelligence se sont perdus dans les pages des quotidiens<sup>7</sup>. Le 26 juin déjà, parti pour la campagne, Zola soulignait la vanité de

ces événements qui nous passionnent, ces bavardages qui nous paraissent si gros d'intérêt, les nuages qui passent au-dessus de Paris [...]. J'avais, par mégarde, emporté un journal de la veille. Je l'ai parcouru, cherchant un sujet. Décidément, il faut lire ces chiffons-là dans la poussière d'une ville. Aux champs, ils sont grotesques.

Mais s'il entend par là persuader son lecteur (comme soi-même) qu'il n'est pas dupe de l'actualité, ce n'en est pas moins une écriture quotidienne qui s'exerce dans ces « Lettres parisiennes » et il reste à prouver si les « bouts de chronique » ainsi jetés sur le papier convergent pour faire sens, par-delà le détail de chacune.

À cet égard, l'hétérogénéité des destins de ces textes apparaît problématique. Si la plupart ne furent jamais repris par Zola, une petite vingtaine, en revanche, connut ensuite les honneurs d'une publication en recueil : les *Nouveaux Contes à Ninon*, publiés par Charpentier en 1874, tirent l'essentiel de leur matière de ces « Lettres », entre lesquelles ils opèrent un choix, modifiant qui plus est l'ordre chronologique de publication des textes retenus, ce qui confirme *a posteriori* l'absence de nécessité du « plan » préalablement suivi et en souligne même peut-être l'insuffisance. La composition de recueils à partir de la réunion de chroniques est certes chose banale pour les contemporains, qui en tirent notamment de substantiels bénéfices financiers. Elle n'en pose pas moins la question de l'unité de la série, dès lors qu'on peut indûment piocher à l'intérieur pour en retrancher la plus grande partie et n'en garder que quelques textes. La publication du recueil, si elle n'a aucun effet sur la lecture au jour le jour des chroniques,

---

7. On retrouve les mêmes échos – les mêmes regrets – dans la préface écrite pour les *Nouveaux Contes à Ninon* : « Que de besogne mauvaise et dont j'ai encore le dégoût à la gorge ! Pendant dix ans, j'ai alimenté comme tant d'autres du meilleur de moi la fournaise du journalisme. De ce labeur colossal, il ne reste rien, qu'un peu de cendre. Feuilles jetées au vent, fleurs tombées à la boue, mélange de l'excellent et du pire, gâché dans l'auge commune. J'ai touché à toutes choses, je me suis sali les mains dans ce torrent de médiocrité trouble qui coule à pleins bords. Mon amour de l'absolu saignait, au milieu de ces niaiseries, si grosses d'importance le matin, si oubliées le soir. Lorsque je rêvais quelque coup de pouce éternel donné dans le granit, quelque œuvre de ma vie plantée debout à jamais, je soufflais des bulles de savon que crevait l'aile des mouches ronflantes au soleil » (Émile Zola, *Œuvres complètes*, t. 6, « L'Ordre moral », 1873-1874, sous la direction de Henri Mitterand, Nouveau monde éditions, 2003, p. 236).

engage en revanche une relecture sélective en fonction des choix opérés et suggère, consciemment ou non, un jugement de valeur.

Cette diversité de destins éditoriaux se double dans les « Lettres parisiennes » d'une forte hétérogénéité originelle : les « Lettres », alors même qu'elles se donnent pour quotidiennes et liées à l'événement, intègrent cependant nombre de textes qui n'ont rien à voir avec l'actualité, puisqu'ils ont été publiés quelques années plus tôt. Leur quantité n'est pas négligeable et certains sont bien connus puisqu'ils feront ensuite partie de la sélection des *Nouveaux Contes à Ninon* : ce sont – dans l'ordre et sous le titre de leur reprise dans les *Nouveaux Contes* – « Les Fraises »<sup>8</sup>, « Mon Voisin Jacques »<sup>9</sup>, « Le Paradis des chats »<sup>10</sup>, « Lili »<sup>11</sup>, mais aussi la plupart des textes des « Souvenirs »<sup>12</sup>. Autant de textes étrangers à l'actualité

---

8. Le texte a d'abord été publié dans *L'Événement illustré*, le 2 juin 1868, puis dans *La Tribune*, le 9 janvier 1870, sous le titre « Causerie » ; il est publié dans *La Cloche*, sous le titre des « Lettres parisiennes », le 3 juin 1872.

9. « Mon Voisin Jacques » a d'abord été publié dans *Le Journal des villes et des campagnes*, le 21 novembre 1865 sous le titre « Voyages dans Paris. Un souvenir du printemps de ma vie », repris dans *L'Événement illustré*, le 3 novembre 1866, série « Dans Paris », sous le titre « Dans Paris. Un croque-mort » ; il est encore repris dans *La Tribune*, le 10 octobre 1869, puis dans *La Cloche*, sous le chapeau « Lettres parisiennes », le 24 juin 1872.

10. Le texte, d'abord consacré à des chiens, a d'abord été publié dans *Le Figaro*, série « Dans Paris », le 1<sup>er</sup> décembre 1866, sous le titre « La Journée d'un chien errant ». Il est repris dans *La Tribune* le 1<sup>er</sup> novembre 1868, sous le titre « Causerie », puis dans *La Cloche*, le 12 juin 1872, sous le titre des « Lettres parisiennes ».

11. Le conte est un assemblage de plusieurs textes ; l'un d'eux a été publié dans *La Tribune*, le 27 septembre 1868 et repris dans *La Cloche* le 8 juillet 1872 ; un autre a été publié dans *L'Événement illustré*, le 15 juin 1868, puis dans *La Tribune* le 14 novembre 1869, et enfin dans *La Cloche* le 13 mai 1872.

12. Les XIV sections qui constituent ces souvenirs ont pour la plupart été publiées avant d'être reprises dans *La Cloche*. C'est le cas pour la section IV sur la chasse (publiée dans *L'Événement illustré* le 1<sup>er</sup> juin 1868, reprise dans *La Tribune* le 12 septembre 1869, puis dans *La Cloche* le 14 août 1872) ; pour le V, paru dans *L'Événement illustré* du 22 juin 1868 sous le titre « Mes Chattes », avant d'être repris dans *La Cloche* le 5 juillet 1872 ; pour le VI (texte également composite, publié pour partie dans *L'Événement illustré* le 4 mai 1868, repris dans *La Tribune* le 7 novembre 1869, puis dans *La Cloche* les 7 et 27 juin 1872) ; pour le VII (publié dans *Le Figaro*, série « Dans Paris », le 15 mai 1867, repris dans *La Tribune* le 21 novembre 1869, puis dans *La Cloche* le 17 mai 1872 ; pour le VIII (publié dans *Le Figaro*, série « Dans Paris », le 17 octobre 1869, repris dans *La Cloche*, le 18 août 1872 ; pour le X (publié dans *L'Événement illustré*, le 23 mai 1868, puis dans *La Tribune*, le 20 janvier 1870, repris dans *La Cloche* le 27 mai 1872).

de l'année 1872 ; la gageure de la série consiste à engager leur participation à son interprétation.

### **L'année 1872 : de la polémique politique...**

Le quotidien auquel nous donnent accès les « Lettres parisiennes » est évidemment politique et polémique. Zola, s'il a quitté l'Assemblée, ne la perd cependant pas de vue. Il eût souhaité son retour à Paris<sup>13</sup> et la rappelle régulièrement à l'ordre : la carrière de Thiers se dessine lettre après lettre, mais aussi les déboires de Rouher, les intrigues des prétendants, de la fusion que tentent sans succès légitimistes et orléanistes aux tentatives avortées de retour des Bonaparte. Variation sur la politique, les chroniques judiciaires : le procès Bazaine participe des deux, mais le génie de Zola est de mettre sur le même plan les gestes politiques et les délits de droit commun, en sorte que les princes et leur entourage sont montrés sous leur vrai jour comme des brigands, voleurs et assassins de grand chemin<sup>14</sup>. La question religieuse retient également l'attention du chroniqueur, sans l'éloigner pour autant du politique tant les conservateurs montrent, jour après jour, la collusion entre le trône et l'autel : si « les rois, gens rusés, ont pris

---

13. Il faut relire la supplique du 22 avril 1872 dans *La Cloche*, qui appelle les députés au retour à Paris : « Messieurs les députés, / Le temps a fui, les jours se sont écoulés, et voilà que vous revenez vous battre avec les hirondelles sous les grands ombrages de Versailles. [...] / Je parle aux députés malins qui font une farce de ce séjour à Versailles. Des plaisants seuls peuvent s'entêter encore. Je les avertis seulement que la farce commence à ne plus être drôle. [...] L'heure est vraiment venue, messieurs, de ne pas rendre les journalistes enragés, en les gardant plus longtemps dans votre sacristie départementale. / Revenez à Paris, faites cela pour la presse. Je ne vous parle pas de la France, je vous ferais rire. Je ne vous parle que de nous, les journalistes. Et je vous dis qu'il serait imprudent de nous pousser à bout. Vous avez l'épiderme sensible, un coup de plume vous tire une goutte de sang. Eh bien ! ne nous affolez pas, ne nous forcez pas à des représailles atroces. / La presse ne vous aime pas, dites-vous. Et comment voulez-vous qu'elle vous aime ! Vous lui faites faire chaque jour un voyage abominable, vous la traînez en province tous les après-midi. Cela finit par agacer. Le meilleur garçon du monde a des envies de mordre, à ce jeu-là. »

14. « Du temps des diligences, les voleurs faisaient descendre les voyageurs, les fouillaient, cassaient parfois la tête au conducteur. Cela s'appelait un vol à main armée et conduisait les politiques du grand chemin au bain ou à la guillotine. Quand les "honnêtes gens" détroussent un gouvernement, fouillent les poches du pays, se ruent sur le chef de l'État, cela s'appelle "faire triompher les idées conservatrices" et cela conduit au ministère, à tous les postes, à tous les grades » (*La Cloche*, le 6 juillet 1872).

Dieu pour notaire » (le 9 mai 1872), les « honnêtes gens » ne leur cèdent rien et « font bien de prendre le Bon Dieu pour collègue » (le 3 août 1872)<sup>15</sup>. Sans relâche, Zola dénonce le renforcement de l'oppression religieuse, les processions toujours plus nombreuses<sup>16</sup>, mais aussi les miracles, devenus si fréquents que le chroniqueur s'en fait malicieusement l'écho<sup>17</sup>. Et Zola d'ironiser : « Vos miracles n'ont jamais servi à rien » (le 6 juin 1872), et de se faire tentateur : « Écoutez, je croirai en vous, si vous répondez d'une façon satisfaisante à cette question : pourquoi la main qui a frictionné le ventre de Françoise Roussel n'amène-t-elle pas Henri V sur le trône de ses pères ? » (16 juillet).

Le plus intéressant de ces « Lettres » n'est peut-être pas là cependant : politiquement, Zola n'apprend pas grand-chose à son lecteur et son discours joue davantage de la polémique que d'une solide argumentation ; de même les attaques contre l'Église soulignent une perversion institutionnelle que nul n'ignore. Aussi ne sont-ce peut-être pas tant les « grands textes » qui retiennent finalement l'attention que la multitude de ceux que l'on dirait consacrés à la « question sociale ».

### ... à la question sociale

Le statut des femmes dans la société est abordé à plusieurs reprises, à l'occasion de faits divers – un scandale de couvent (8 mai 1872), la mésaventure du jésuite Dufour surpris dans un train

---

15. On peut citer aussi le savoureux texte du 21 mai 1872, jour de Pentecôte, qui voit Lorgeril et Belcastel, illuminés de l'Esprit, décider de s'appuyer sur Dieu pour rétablir le Roi : « Frère, nous allons chercher dans les Saintes Écritures un argument à la restauration de nos rois légitimes ; et, dès demain, nous soumettrons l'argument à la Chambre ; et Henri V règnera sur nous. »

16. Voir par exemple les articles des 1<sup>er</sup> juin, 30 août, 29 septembre, 16 octobre 1872.

17. On peut relire le texte du 16 juillet 1872 qui revient sur la guérison d'une jeune paysanne, Françoise Roussel, atteinte d'une tumeur à l'abdomen : « J'aime mieux citer, pour qu'on ne m'accuse pas d'immoralité. "Le huitième jour, entre minuit et deux heures, elle sentit comme une friction sur son ventre faite très doucement par une main invisible. Sous l'influence de cette friction, son mal lui sembla se fondre, descendre le long des membres inférieurs et s'en aller." / O main invisible, main douce qui vous promenez sur le ventre des jeunes filles, main qui guérissez les grosseurs de l'abdomen et qui les faites s'en aller par en bas, si je vous avais inventée, moi, romancier immoral, il n'y aurait pas assez de pierres dans les jardins cléricaux pour me casser la tête. » Sur les miracles, voir encore par exemple les textes des 6 et 22 juin, 16 juillet, 9 août, 29 septembre 1872.

en posture équivoque avec l'une de ses pénitentes (8 septembre 1872), l'affaire Dubourg, ce mari meurtrier de sa femme surprise avec son amant, qui s'étonne d'être condamné (le 16 juin 1872) – ou de lectures comme celle d'Alexandre Dumas fils (le 18 juillet 1872) ou bien encore de brochures tirées précisément de l'affaire Dubourg (18 octobre 1872) : « C'est le mari qui est coupable de la faute de la femme. » (16 juin 1872) ; le mari et le prêtre : « La femme, aux mains des prêtres, reçoit toute une éducation nerveuse » qui la prédispose de fait à l'adultère (8 mai 1872).

Autre question importante, celle de l'école, que Zola évoque pour s'en féliciter l'expérience d'une école laïque récemment ouverte (20 septembre 1872) ou qu'il appelle à la construction d'établissements scolaires (30 juin 1872, 19 juillet 1872), proposant même le 8 mai un programme éducatif : « L'enfant n'a besoin que de vérité. » La question des jeux (18 mai, 13 juin, 12 juillet 1872) ne se sépare pas de celle de l'éducation : éduqués, les hommes ne se traîneraient plus au tripot, mais oseraient aborder le théâtre : si l'ouvrier ne fréquente pas les matinées Ballande, c'est parce qu'« il faut déjà un certain degré de culture pour venir là. Quand tout le monde saura lire, les blouses oseront s'asseoir en face des chefs-d'œuvre oubliés. À cette heure le cabaret est plus aisé à fréquenter et à comprendre » (7 mai 1872).

À côté de la question sociale, qu'elle concerne évidemment au premier chef, la réalité urbanistique à laquelle Zola s'attache avec passion. Après l'ivresse du premier jour qui masquait jusqu'aux ruines<sup>18</sup>, Zola parcourt Paris et déplore les choix de l'Empire : « Pour nettoyer la ville, on a commencé par sabrer le vieux Paris, le Paris du peuple. On a rasé la Cité, jeté des boulevards sur le ventre des quartiers légendaires, continué les quartiers riches jusqu'aux fortifications. Puis, pour achever le nettoyage, on a poussé le peuple lui-même par les épaules, en rêvant de le parquer dans quelque bois voisin » (8 juin 1872). Aussi Zola en appelle-t-il à une reconstruction qui rétablisse les lieux et les fêtes populaires, les divertissements de quartiers :

---

18. « J'ai vu des fleurs partout. Les Champs-Élysées, où, l'année dernière, sifflaient les balles, sont à cette heure un nid de verdure. Les feuilles ont caché toutes les plaies ; les grappes des marronniers recouvrent les meurtrissures des branches ; et, à terre, à chaque endroit où s'est enfoui un obus, il est poussé des roses », écrit Zola le 4 mai 1872.

Les fêtes sont la joie des quartiers pauvres, et elles font vivre un grand nombre de malheureux. Par nos temps de misère, c'est là un argument décisif. / Dans les tiédeurs du soir, l'odeur de la graisse monte au nez des bambins. Il y a sur une balançoire une grande fille pâle qui se balance pendant des heures, comme l'indolente Sarah du poète. Un jocrisse explique à des maçons qui l'écoutent, l'auge et la truuelle encore sur le dos, comment une reine sauvage l'aurait épousé s'il n'avait pas vertueusement résisté. [...] Cependant une pluie chaude d'étoiles tombe sur les lampions éteints et les pauvres gens se couchent le cœur plein des joies de leurs Champs-Élysées. (8 juin 1872).

Ailleurs, ce sont les halles, « avec leur légère dentelle de fer », dont Zola vante l'architecture, tandis qu'il se prononce en faveur de la destruction des Tuileries, qui « gênent la vue » (14 juin 1872). Et c'est, toujours, un chant d'amour pour les fortifications, entre ville et campagne, accueillantes aux ébats amoureux comme aux déjeuners familiaux des ouvriers<sup>19</sup>. La promenade, parisienne ou campagnarde, préside ainsi à l'écriture d'une série dans laquelle les conditions climatiques s'invitent volontiers.

Ces préoccupations sociales sont plus liées qu'il n'y paraît à la production critique – critique littéraire<sup>20</sup>, dramatique<sup>21</sup>, Salon<sup>22</sup> –, qui parsème le texte à intervalles irréguliers pour promouvoir un art nouveau, le triomphe de la vérité. Si « les théâtres se meurent, les théâtres sont morts ! » (5 mai 1872), il en va de même pour les femmes qui peuplent le Salon (le 12 mai 1872). Sainte-Beuve, Sand, Vacquerie, Balzac même, pour qui Zola exprime une admiration sincère, incarnent en littérature un autre temps, « le crépuscule de 1830 » (30 octobre 1872) : « Nous ne sommes point de ce temps et nous devons, nous aussi, avoir notre journée [...]. Il faut nous tailler une besogne, nous adresser à la science, à la vérité » (30 octobre). On voit ainsi se tisser par-delà la diversité, au gré des rencontres, une poétique intimement innervée par une vision sociale, autour d'une exigence de « vérité » qui apparaît comme la colonne vertébrale de la série ; n'est-ce pas aussi au nom

---

19. « Sur le talus, le dimanche, c'est toute une gaieté. Les petits bourgeois étalent leurs mouchoirs et s'asseyent, regardant le paysage. Des familles mangent. Il y a des ouvriers couchés sur le dos qui fument leur pipe » (le 14 juin 1872).

20. Voir les 23 mai, 13 et 28 juin, 18 juillet, 21 août, 1<sup>er</sup> et 22 septembre, 2, 18 et 30 octobre, 8 novembre.

21. Voir par exemple les 5 et 7 mai.

22. Ainsi les 12 mai, 13 juillet.

de cet idéal que Zola réfute les « contes bleus » de l'Église<sup>23</sup> et les mensonges politiques de conservateurs moribonds ? L'éducation des hommes, des femmes et des enfants, l'urbanisme et l'aménagement raisonné de la ville, la réforme attendue de l'art vont dans le même sens : marcher « vers la cité de liberté et de vérité dont nous entrevoyons à peine les hauts monuments dans les brumes de l'horizon » (le 29 septembre 1872).

Il est aisé de rapporter ces éléments à l'œuvre littéraire qui s'élabore en parallèle. Aussi la critique a-t-elle eu tôt fait de souligner les parentés, anecdotiques<sup>24</sup> ou essentielles de cette production journalistique d'une demi-année avec le projet romanesque en cours d'élaboration : « Je veux la vérité partout »<sup>25</sup>. On aurait cependant tort sans doute de réduire ces pages à l'état de « laboratoire » d'une production romanesque. Zola, certes, en distribuera ultérieurement la matière dans *Les Rougon-Macquart*. Mais dans *La Cloche*, lues jour après jour, elles proposent une vision du Paris de 1872 digne d'intérêt, plus intéressante encore si le lecteur prend la peine non seulement de lire, mais encore de relire. Les limites de l'écriture quotidienne sont alors compensées par la sérialité : c'est comme un feuilleton qu'il conviendrait d'aborder ces « Lettres », sans jamais perdre de vue « la suite au prochain numéro ». Il est peu probable, reconnaissons-le pourtant, qu'elles n'aient jamais suscité cette attention.

---

23. « Oui, vous verrez ce miracle, le seul auquel vous ne vous attendez pas. Ce seront toutes vos eaux, toutes vos cavernes, toutes vos reliques, toutes vos processions et tous vos contes bleus qui guériront le peuple des antiques paralysies sociales et qui le mettront debout d'indignation dans la vérité républicaine » (29 septembre 1872).

24. « Au fil des pages, le lecteur visite ainsi la fabrique du roman : *Nana*, qu'anticipe une foule chauvine lors du triomphe d'un cheval anglais, *Le Ventre*, avec l'éloge des Halles et la stigmatisation des « honnêtes gens », *Son Excellence*, avec de « vieilles redingotes vides de l'Empereur », *La Conquête de Plassans* avec la « luxure du confessionnal », et même *Lourdes* avec sa « foire aux miracles » », lit-on dans l'introduction aux chroniques de l'année 1872 dans Émile Zola, *Œuvres complètes*, t. 5, « Thiers au pouvoir », 1871-1873, sous la direction d'Henri Mitterand, Nouveau Monde édition, 2003, p. 476.

25. Préface des *Nouveaux Contes à Ninon*, dans Émile Zola, *Œuvres complètes*, t. 6, *op. cit.*, p. 236 et 238.

## Écriture sérielle et variations formelles

La poétique du quotidien n'est à cet égard pas si différente de celle de l'essai « à sauts et à gambades » tel que le définit Montaigne<sup>26</sup>. L'ordonnance du propos quotidien est de même troublée par le désordre dans lequel se présentent les chroniques : peu ou pas de groupements thématiques ou de suites clairement identifiables ; mais des « fantaisies » [...] qui se « regardent [...] d'une vue oblique ». Le terme de « fantaisie » semble en effet s'imposer au regard de la variété formelle de ces « Lettres ». Chaque jour ménage une surprise, l'éditorial politique cède la place à une chronique judiciaire, le fait divers à un conte, la nouvelle à une lettre imaginaire, une saynète dramatique à un compte rendu de séance. Loin de se défaire, la série se compose de ces variations, qui ménagent l'intérêt tant du chroniqueur – comment ne pas se lasser d'un quotidien sans cesse traqué, dont la signification demeure parfois énigmatique ? – que du lecteur, avide de nouveauté. Si les chroniques se déploient en liberté, Zola veille à tisser des liens qui en attestent la continuité.

C'est ainsi que les contes, matière étrangère à bien des égards – parce qu'elle a souvent déjà été publiée, mais aussi parce que le conte déplace le lecteur dans un univers « merveilleux » qui ne saurait être celui du quotidien de l'année 1872 – composent étroitement avec les chroniques politiques « sérieuses ». La chronique s'en prend aux princes, à leurs velléités de retour ? Voici venir « une majesté noire, l'amoureux Ranalalalulu, « qui a entendu parler de la belle vierge d'Europe » qu'il prétend épouser. Il apporte avec lui son eunuque (« Un eunuque, ah ! mesdames, nous en avons grand besoin. [...] L'Empire nous a fait comprendre la nécessité absolue d'eunuques dans les palais royaux ») et son cuisinier sacrificateur, car ce roi nègre au cœur tendre n'a qu'un défaut, celui

d'avoir mangé quelques Français. [...] Mais] si Ranalalalulu a mangé des Français, c'est qu'il les aime. Quel est le prince qui n'a pas croqué quelques-uns de ses sujets ? Les grands-pères de nos princes ont mangé les leurs à toutes les sauces » (14 mai 1872).

---

26. Montaigne, *Essais*, « De la Vanité » : « Cette farcissure est un peu hors de mon thème. Je m'égare, mais plutôt par licence que par mégarde. Mes fantaisies se suivent, mais parfois c'est de loin, et se regardent, mais d'une vue oblique. [...] J'aime l'allure poétique, à sauts et à gambades » (dans la *Pochothèque*, édition de Jean Céard, Bénédicte Boudou et Isabelle Pantin, 2001, p. 1549).

L'éditorial souligne les mensonges des prétendants, leur alliance avec une religion qui les sert plus qu'ils ne la servent ? Une chronique sur Livingstone et les sources du Nil révèle que

Livingstone n'a jamais existé. [...] Livingstone est un mythe, une fable, une allégorie [...] Je m'imagine que quelque poète inconnu aura voulu personnifier dans ce Juif errant moderne, marchant éternellement au milieu des sables à la recherche de sources introuvables, le dernier roi de ce monde en quête de l'eau vive du miracle qui mettait les peuples à genoux devant le droit divin » (9 août 1872).

La fiction se met au service de la dénonciation, et l'approche qu'elle propose, pour être biaisée, n'en est pas moins éclairante.

La variation formelle incite même le lecteur à dépasser l'événement pour s'essayer à son interprétation. C'est parfois l'art du contrepoint qui domine, décisif sur quelques articles chronologiquement proches : la chronique du 22 mai 1872 propose ainsi un portrait de Rouher, dont le chroniqueur s'avoue incapable de comprendre la fidélité à l'Empire ; le 24, c'est une lettre, évidemment fictive, d'Émile Ollivier à Rouher, commentant son échec devant l'Assemblée pour lui proposer finalement un exil bucolique et coquin<sup>27</sup> ; le lendemain, une saynète dramatique montre l'Empereur déchu, suivant de son exil l'audition désastreuse de son ancien ministre. Dans cette suite savamment ménagée, l'éditorial, la fiction, la saynète se complètent sans pour autant se répéter, installant au cœur de l'actualité le grand ministre de l'Empire que fut Rouher. D'autres suites interviennent à de plus longs intervalles, comme le dîner des trois empereurs de Prusse, d'Autriche et de Russie, plusieurs fois évoqué<sup>28</sup>. Quelques figures encore reviennent, rythmant comme un refrain le passage des jours : dans les « Lettres parisiennes », ce sont surtout Lorgeril<sup>29</sup> et Belcastel, Raoul Duval dans une moindre mesure, qui jouent ce rôle ; leur retour périodique assure d'autant mieux la continuité de

---

27. « Vous trouverez ici bon souper, bon gîte et le reste. [...] J'ai une bergère, des moutons blancs. Je partagerai mon troupeau avec vous et je vous trouverai une Amaryllis, aux joues fraîches, aux épaules roses. »

28. Voir les textes des 11 août, 6 et 13 septembre.

29. Sur Lorgeril, voir par exemple les textes des 15 et 21 mai, 5, 19, 22, 26 et 30 juin, 4, 6, 25 et 31 juillet, 7, 21, 23 et 30 août, 29 septembre, 23 octobre, 13 et 20 décembre.

la série qu'ils sont saisis toujours dans les mêmes attitudes, tel Lorgeril, pris de boisson<sup>30</sup> ou lutinant les belles<sup>31</sup>.

### Sérialité et variation tonales

La variété des formes s'accompagne de variations de ton, même si le rire domine l'ensemble, donnant sa note originale à la série. Il est certes des textes « sérieux » – la réflexion sur les jeux se place pour l'essentiel sous ce signe ; quelques chroniques politiques l'adoptent aussi, comme celle du 19 mai à l'issue de laquelle Zola interpelle l'Assemblée<sup>32</sup> ; il en est d'autres qui mobilisent avec art le pathos, telle l'histoire de Jacques et Madeleine le 11 mai 1872<sup>33</sup>. Mais le rire s'impose, appelé, c'est du moins ce que veut faire croire Zola, par le ridicule même de la situation ; « l'épopée burlesque » d'Orélie-Antoine I<sup>er</sup>, roi d'Araucanie et de Patagonie (30 mai 1872), tout comme celle de Ranalalalulu (14 mai 1872), celle, encore, de Joly qui se fit un jour prince du Maroc pour son plus grand malheur (22 juillet 1872), concourent au même effet, dénoncer la mascarade politique : « Voici venir l'éclat de rire qui tue » (30 mai 1872).

Le rire cependant le cède souvent à une tonalité plus ambiguë, que révèle la construction d'un réseau allégorique complexe, dans

---

30. Voir par exemple le 22 juin 1872 : « O petits verres sacrés fumant comme un encens sous le nez du Très-haut, liqueurs vertes et jaunes racontant les béatitudes du paradis, vous qui faites la joie du bienheureux Lorgeril, patron des cabarets célestes, vous êtes les derniers missionnaires, les derniers apôtres qui donnez le baiser religieux à toutes les lèvres ! [...] Et, si tu veux, nous prendrons le bienheureux Lorgeril pour enfant de chœur. Mais alors il faudra veiller sur les burettes. »

31. Ainsi le 26 juin 1872 : « M. de Lorgeril, hier à la buvette, chiffonnait si gaillardement le fichu de la muse, que M. de Gavardie, rougissant, a dû le reconduire jusqu'à son lit. »

32. « L'heure est venue où l'Assemblée peut reconquérir une popularité. Elle n'a qu'à soulager la conscience publique en faisant enfin justice des traîtres et des meurtriers. »

33. Les hypocristiques s'y taillent une place de choix : Jacques et Madeleine, depuis un « doux printemps » vivaient heureux dans le secret de leur « petite maison blanche », malgré l'agonie de la « pauvre enfant », aimée précisément « parce qu'elle était triste et souffrante » ; après sa mort, Jacques n'abandonna pas la maisonnette ; vint la guerre, qui laissa la maison « tout écroulée d'un côté », « la haie d'aubépines [...] rasée au pied par les boulets. Les grandes giroflées fauves, les géraniums, les rhododendrons [...] hachés, broyés » et « dans une mare de sang », Jacques, « la poitrine trouée de plus de vingt blessures. Il n'avait pas quitté les vignes vierges où il avait aimé, il était mort où était morte Madeleine. »

lequel la France est à la fois mutilée et femme à marier<sup>34</sup> – ou à vendre<sup>35</sup> ? – et le travail des métaphores. Outre la mascarade déjà évoquée, la métaphore de la dévoration et la métaphore sexuelle, variation sur le règne des « appétits » que Zola place au cœur de ses *Rougon-Macquart*, traversent également le texte. Tout, dans ce Paris de 1872, n'est que dévoration. Les Empereurs, symboliquement réunis pour un dîner, dévorent :

L'un fournit la viande, l'autre le poisson, un troisième le dessert. Toute la chair de Sadowa n'est point encore mangée, et la Russie peut donner de belles filles. / À chaque plat qu'on apporte, la curiosité du monde politique est au comble. Qu'y a-t-il sur ce réchaud ? la Pologne en papillote. Et dans ce grand plat ? les cadavres de la Sibérie. Et sous cette cloche de cristal ? les pauvres qui râlent. Et dans ce riche compotier ? toute la nation agonisante. / C'est un grand festin. La nappe est mise sur la moitié de l'Europe. (11 août 1872).

Ne se dévoreront-ils pas entre eux ? « Ils se mangeront, à moins pourtant qu'ils ne se trouvent trop maigres et trop amers. Les peuples sont plus tendres. [...] Ce sont des compères qui ont des basses-cours trop grasses, pour être tentés de se goûter entre eux. »

---

34. Les deux allégories, peu originales prises séparément, se mêlent dans l'article du 6 mai, extraordinaire réécriture de l'aventure de Bazaine : « Et il attendait sans doute que la France fût à terre pour voir s'il pourrait la relever, amputée des jambes ou des bras, et se la faire donner comme une fille trop laide pour un vrai prince. » Leur union donne son sens au ballet des prétendants, Bonaparte, « viveur dont les paupières battues et le rire hardi parlent des joies sensuelles du mariage » et qui « déniaisera la belle fille » ; Chambord, qui « irait au mariage les yeux baissés, avec son billet de confession sur le cœur » ; Orléans, « un homme qui a vécu » et « traite le mariage en chose sérieuse, que relève une note de gaudriole » (le 18 septembre 1872).

35. Voir le 6 juillet 1872, quand les réactionnaires essaient de circonvenir MacMahon : « La duègne Baragnon murmure : “Mon brave militaire, ma dame est un peu mûre ; mais c'est une femme très noble et qui a encore de beaux restes. Elle vous attend et n'a rien à vous refuser”. Et la duègne Bocher balbutie à l'autre oreille : “Venez avec moi, mon bel officier. J'ai ce qu'il vous faut. Une bonne bourgeoise qui n'en est qu'à sa troisième ou sa quatrième farce. Elle vous a vu et se meurt d'amour pour vous. Entre nous, c'est une personne économe, qui doit avoir des économies. Vous me comprenez.” / Et, cette fois, les duègnes prétendent que le maréchal s'est laissé tenter. Il aurait accepté les rendez-vous, mais en faisant ses conditions. Il ne voulait être que l'amant de cœur, et pour quelques semaines au plus. »

(*Ibid.*) Leurs ministres dévorent de même<sup>36</sup> ; mais aussi les prétendants<sup>37</sup>, les « honnêtes gens »<sup>38</sup>, mais encore le journal<sup>39</sup>, les halles<sup>40</sup>, tandis que l'Église promet de faire rôti « une brochette de petits enfants pour s'ouvrir l'appétit. Ce ne sont qu'anecdotes affreuses, chairs tendres fumant sous le nez de Dieu, cervelles délicates servies aux anges » (8 mai 1872).

Les appétits charnels d'une sexualité débridée travaillent de même la société : ils touchent les hommes de pouvoir, prétendants en tête<sup>41</sup>, mais aussi politiques, qui n'arrivent au pouvoir qu'une fois vidés de leur substance par leurs maîtresses<sup>42</sup> ; c'est l'Église,

---

36. « M. de Bismarck, le comte d'Andrassy et le prince Gortchakov se réunissent après le départ des princes dans la salle où ils ont mangé, examinent les miettes tombées et les taches de la nappe ; puis ils déclarent gravement que l'Allemagne serait bonne en daube, que l'Autriche doit être mise aux olives, et que la Russie a besoin de mariner avant de voir la broche. Telles seront les conclusions des trois notes diplomatiques que l'Europe attend » (13 septembre 1872).

37. « Nos trois loups royaux ont donc mis des peaux de brebis et vont bêler dans les étables. Ils bêlent doucement, avec des soupirs de tendresse. "O brebis françaises, nous vous aimons !" Et ils négligent de dire qu'ils les aiment embrochées et cuites à point. Chacun a son bêlement. Quand ils se rencontrent tous trois à la porte de la même ferme, ils ne se regardent encore que d'un œil louche. Demain ils se mangeront. Alors on verra bien que ce n'étaient que trois loups » (25 août 1872).

38. « C'était le million qui passait, la digestion heureuse, le coffre-fort rempli, toutes les joies satisfaites. Cent mille naïfs et cent mille coquins s'égosillaient, dans la jubilation de ce carnaval superbe, où les faims les plus gloutonnes se contentaient » (9 octobre 1872). On lit encore le 25 octobre 1872 : « Et si les gouvernants vivaient en loups, les gouvernés, le peuple, se laissaient dévorer, abâtardis, pliant l'échine, tendant le cou, pareils à une bande de moutons. »

39. « C'est ainsi qu'il n'y a plus de romanciers. Le journal les a dévorés » (21 août 1872).

40. « C'est l'office colossal où s'engouffre la nourriture de Paris endormi. Quand il ouvrira les yeux, il aura déjà le ventre plein » (18 août 1872).

41. « Et Lorgeril continua en lisant ce verset : "Il prendra aussi vos filles pour en faire des parfumeuses, des cuisinières et des boulangères..." / Alors Lorgeril se mit à rire immodérément. Et il laissa tomber les Saintes Écritures. Belcastel fut aussi pris de gaieté. Les parfumeuses, les cuisinières et les boulangères les comblaient de joie. Et Lorgeril confessait d'un clignement d'yeux que le roi ne se contenterait pas de se faire parfumer et nourrir par les filles de ses sujets. Jéhovah est plaisant, à ses heures » (20-21 mai 1872).

42. « Voyez les hommes graves, qui ont aujourd'hui des positions considérables ; ils se sont, pour la plupart, formés à l'école de ces demoiselles. Si l'ambassadeur Z\*\*\* a une calvitie précoce et ces paupières lourdes qui lui donnent l'œil mort d'un diplomate, il les doit à la petite Gredinette ; si le comte X\*\*\* peut prétendre aux postes les plus hauts, c'est que la célèbre Alexandra l'a aidé à perdre les scrupules

bien sûr, dans ses nonnes qui, la nuit, râlent étrangement (le 8 mai 1872), dans ses dévotes qui rêvent d'un beau et blond Jésus<sup>43</sup> ; ce fut la société impériale tout entière, en plein « rut social » (28 août 1872). La « note de la chair » chante haut dans les « Lettres parisiennes ». Serait-ce pour affirmer cette « obscénité » dont Zola devra sans cesse se défendre ? Sans doute la provocation est-elle volontaire : Zola bénéficie d'un sens très sûr de la publicité. Sans doute aussi l'usage insistant de l'allégorie et de la métaphore révèle-t-il encore d'autres prétentions.

### **Intertextualité : une posture d'écrivain**

La métaphore s'inscrit, en effet, dans un régime de références intertextuelles, par lesquelles Zola, entrant dans la carrière romanesque, se pose dans le journal quotidien même en écrivain. C'est là, avec le rire, l'une des caractéristiques majeures de cette série, que l'intertextualité, négative, manifeste le rejet de Zola ou qu'elle désigne à l'inverse des maîtres. Du côté des « haines », l'Église et sa rhétorique, mais aussi les textes sacrés, l'Apocalypse surtout, sollicitée par le chroniqueur pour dire les progrès de la République :

Les temps prédits sont proches. Nous n'en sommes encore qu'aux bontés du Dieu de colère pour les enfants pieux, qu'aux avertissements miraculeux du Ciel. Mais, demain, si la France ne fait pas pénitence, la main divine ne guérira plus les paralytiques, elle décimera les hommes valides, elle brûlera les cités, rasera les monts pour combler les vallées et faire du pays entier un désert stérile. / Alors, on verra Paris flamber, dans une nuit, comme une torche, et les eaux amères d'un lac couvrir les impuretés de la Sodome républicaine. / Et les rivières rouleront le sang, les arbres se flétriront, la peste soufflera sur toutes les créatures vivantes, les étoiles paraîtront en plein midi, dans la terrifiante agonie du soleil. / Ainsi sera punie la France, pour avoir voulu la République,

---

embarrassants, et qu'aujourd'hui il a tous les courages... Allez, croyez-moi, le vice a du bon ; il forme les hommes » (14 juillet 1872).

43. « Il vient parfois, du confessionnal, un chuchotement léger, un soupir d'allégresse. C'est une pénitente que la grâce pénètre et qui monte au Ciel. Les autres, impatientes, frémissent de désir. Et quand le tour de l'une d'elles est venu, elle s'approche à petits pas, le sein battant, avec le sourire vague d'une femme qui va dans l'alcôve de Jésus » (8 septembre 1872).

gouvernement qui n'entre pas dans les vues du Dieu de colère. (6 juin 1872)<sup>44</sup>

S'agit-il de définir la position politique des orléanistes ? Il suffit de préciser qu'« on ne devient pas républicains sans quelque colère ; mais lorsque cela est d'une nécessité absolue, lorsqu'il y a des portefeuilles au bout de la conversion, on va se promener tout doucement sur le chemin de Damas, en sollicitant le rayon. Les princes d'Orléans sont très capables de vendre la royauté pour le plat de lentilles d'une présidence » (le 4 juillet 1872). Page après page, l'ancien et le Nouveau Testament fournissent ainsi des expressions que le texte détourne à plaisir.

À leurs côtés, une pléiade de références : Bossuet, joliment pastiché<sup>45</sup>, l'Arioste et ses « batailles héroïques » (20 octobre 1872), Dante dont l'imagination farouche nourrit l'invention des supplices (8 mai 1872), les *Mille et une nuits*... Quelques-unes prennent un relief particulier : la solennité de Chateaubriand, posée comme un modèle par la lettre du 4 mai, rivalise avec la bonhomie de La Fontaine, dont les échos se font ici ou là entendre, plus ou moins discrets<sup>46</sup> ; la vision burlesque du monde proposée par Don Quichotte<sup>47</sup> se heurte à l'épopée hugolienne ou à l'atmosphère tragique offerte par les réécritures de Shakespeare : à l'orée de la série, le 6 mai, un texte magnifique montre ainsi Bazaine poursuivi et tenté par les sorcières de Macbeth qui « rôdaient autour de Metz, au milieu des éclairs, des tonnerres et de la pluie », « tournaient en

---

44. Voir aussi par exemple le 9 août 1872.

45. « Les théâtres se meurent, les théâtres sont morts » (5 mai 1872).

46. « Quittez Paris et venez me rejoindre. J'ai réfléchi, je préfère mes joies à vos luttes. / Vous trouverez ici bon souper, bon gîte et le reste », écrit Émile Ollivier à Rouher, le 24 mai 1872, reprenant textuellement – orthographe exceptée – le texte des « Deux Pigeons » ; sans citer explicitement le fabuliste, « Le Paradis des chats », opposant un chat des villes, policé et soucieux de son confort, et un chat de gouttière, avide de liberté, n'est pas sans évoquer « Le loup et le chien » : « Ce matin, en vous voyant sortir, j'ai compris qu'un chat gras comme vous n'était pas fait pour les joies âpres de la liberté [...] Je mourrais dans vos tiédeurs molles. [...] Les chats libres n'achèteront jamais au prix d'une prison votre mou et votre coussin de plume... » (12 juin 1872). De même une vieille nonne est-elle saisie par les gémissements d'une « recluse sa voisine » (8 mai 1872)...

47. « La royauté est bien malade. Voici venir l'éclat de rire qui tue. Quand la chevalerie agonisait, Don Quichotte ahuri enfourcha la maigre Rossinante et promena sa ferblanterie par monts et par vaux, aux éclats de rire de la vieille Europe. Et lorsqu'il s'étala sur le dos dans une mare où barbotaient les canards, tous les Amadis du temps y restèrent avec lui » (30 mai 1872).

rond, chevauchant sur des hampes de drapeaux brisées, complotant, avec leurs rires édentés, le meurtre et l'incendie de la France. Elles déchaînaient les vents, elles appelaient la flamme, elles poussaient la mort » tout en ricanant : « Bazaine, tu seras roi ! ».

Comédie ou tragédie ? Le destin de la France de 1872 prend sens à travers les textes d'un panthéon littéraire avec lequel Zola rivalise, affirmant ainsi une double ambition : saisir l'Histoire dans le quotidien, faire œuvre littéraire dans le journal. L'article singulier n'y suffit pas ; il y faut la série, paradoxalement tissée par la variété des formes et des tons et fondamentalement soutenue par la récurrence des métaphores et des références intertextuelles. Les « Lettres parisiennes » valent ainsi comme l'invention ou l'essai d'une forme nouvelle, libre, quoiqu'animée d'un projet éditorial complexe, qui permette d'atteindre à la fois la vérité et la beauté. La tâche était ardue, rendue plus complexe encore par la mutation médiatique qui tourne le journal du côté de l'information « pure ». Cela explique vraisemblablement que Zola, sans abandonner la presse, ait finalement dévolu cette double mission – vérité et beauté – au roman, moins au roman, pourtant, qu'à la série romanesque, inspirée de la poétique expérimentée dans ces « Lettres parisiennes ».

# Zola chroniqueur politique, ou les expériences du temps

par Adeline WRONA

(Celsa Université Paris Sorbonne)

Cet article souhaiterait interroger l'incidence exercée par la pratique médiatique du chroniqueur politique sur la sensibilité au temps. Il s'agit de prolonger l'analyse proposée par Claude Mouchard, qui identifie comme caractéristique de la modernité le déploiement d'une perception « météorologique », adossée à des modes d'inscription littéraires et médiatiques<sup>1</sup>. Proposer une histoire du sentiment historique, tel est également le sens des travaux menés récemment par François Hartog et Christophe Charle, dont nous nous inspirons aussi<sup>2</sup> : la prise en compte des supports de représentation, dans leurs régimes de circulation différenciés, paraît déterminante parmi les facteurs rendant compte des évolutions de la perception temporelle.

Il s'agit ici plus particulièrement d'analyser l'évolution des conceptions du temps à l'œuvre dans l'écriture zolienne, au regard de sa pratique journalistique ; pour poser les termes de la réflexion, on pourrait décrire à grands traits cette relation au temps comme s'articulant autour de trois principaux points de tension.

D'une part, Zola apparaît dès ses premiers écrits comme un programmateur obsessionnel : on pense particulièrement au titre de son premier projet littéraire, *La Chaîne des êtres*, ou bien au rôle du principe généalogique dans l'œuvre romanesque, qui vise à réduire la part de l'aléatoire et de l'imprévu. Cette planification entend lutter contre les surgissements de l'événement. On connaît aussi le caractère fétichiste de son emploi du temps, organisé entre l'écriture du matin et celle de l'après-midi, le journalisme et la fiction, et la devise fameuse – « *Nulla dies sine linea* ».

---

1. Claude Mouchard, *Un grand désert d'hommes : les équivoques de la modernité* (1851-1885), Paris, Hatier, 1991.

2. François Hartog, *Régimes d'historicité*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2003 ; Christophe Charle, *Discordance des temps. Une brève histoire de la modernité*, Paris, Armand Colin, coll. « Le temps des idées », 2011.

Pourtant, quand il devient journaliste, et plus encore chroniqueur politique, l'écrivain expérimente quelque chose comme un changement de régime. Il lui faut écrire le temps lui-même, et souvent le temps pur – selon une loi de périodicité liée au support et non à l'événement. C'est l'un des effets bien décrits par Marie-Ève Thérenty dans ce qu'elle appelle la matrice médiatique<sup>3</sup>. Plus précisément, dans le cas de la chronique politique, la contrainte du support périodique induit des effets de décalage, ou même de discordance : l'écrivain se doit d'écrire même quand il ne se passe rien, mais ne peut bénéficier d'aucun délai quand il a beaucoup à dire parce que les événements se précipitent.

Enfin, troisième pôle de tension, Zola se dit très tôt partisan du présent, qui devient une valeur en soi : « Je suis de mon âge », écrit-il en 1866 dans la défense vibrante de *Germinie Lacerteux*<sup>4</sup> – parti pris qui légitime le journalisme ou l'action médiatique en tant que tels.

Pour moi, l'œuvre est grande, en ce sens qu'elle est, je le répète, la manifestation d'une forte personnalité, et qu'elle vit largement de la vie de notre âge.<sup>5</sup>

Cette valeur du présent, ou privilège du contemporain, constitue l'un des fondements du jugement esthétique zolien ; en témoigne l'essai très précoce intitulé *Deux définitions du roman*, en 1866, comme la dénonciation, en 1872, dans un moment de vive crise politique, de « l'école du beau qui n'a ni lieu ni époque », qui s'absorbe dans « la recherche vaine d'une originalité grelottante dans des pays et des âges étrangers »<sup>6</sup>. C'est aussi la transposition intellectuelle d'une volonté de conquête explicite dans la correspondance du jeune Zola :

Nous sommes les hommes de demain, notre jour arrive.<sup>7</sup>

---

3. Marie-Ève Thérenty, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 2008.

4. Émile Zola, « *Germinie Lacerteux* par MM. Edmond et Jules de Goncourt », « Revue littéraire », *Le Salut public*, 7 mars 1866, repris dans *Zola journaliste*, GF, 2011, p. 69.

5. É. Zola, *ibid.*, p. 82.

6. É. Zola, *Le Corsaire*, 3 décembre 1872, repris dans le tome X des éditions du Cercle du livre précieux, *Œuvres complètes*, (désormais CLP), Paris, Tchou, 1969, p. 973.

7. É. Zola, « Lettre à Paul Alexis », 17 février 1871, dans *Correspondance*, tome II, édition préparée sous la direction de B. H. Bakker, Montréal, Presses de l'Université de Montréal/CNRS, 1978, p. 280.

Et dites-vous que notre règne arrive. La paix est faite. Nous sommes les écrivains de demain.<sup>8</sup>

Cette tension entre un présent célébré, et une volonté de contrôle du temps dans l'écriture, investit d'un enjeu singulier l'écriture du temps politique, particulièrement durant les années où s'invente la République, au tournant de 1871 et 1872. Ce moment où Zola, chroniqueur parlementaire, vit au quotidien le spectacle d'une Assemblée nationale « travaillant dans le désordre », selon la belle formule de Jacques Kayser<sup>9</sup>, pose finalement la question de la mise en place de l'*agenda politique* républicain – selon la formule couramment employée dans les recherches en sciences politiques. L'instabilité de ces premières années du régime républicain bouscule le rythme de l'événement, dans une alternance irrégulière entre procrastination et précipitation.

La vie politique doit trouver son *tempo*, dans l'apprentissage d'un temps républicain qui suppose la rupture avec des rythmes politiques antérieurs, et la réinvention de la relation entre passé et avenir. Or la presse elle-même accompagne cette remise en route, et doit trouver ses rythmes, dans les embarras de l'après-guerre : aléas de l'acheminement (la publication a lieu souvent plusieurs jours après la rédaction) ; retours sporadiques de la censure (*La Cloche* est suspendue pendant la Commune entre avril et mai 1871) ; difficultés matérielles pour assurer la continuité de la chronique politique (Zola est retenu à Paris loin de Versailles, puis au contraire éloigné de Paris).

Or un constat récurrent se fait jour dans les chroniques zoliennes de cette époque : celui d'un dysfonctionnement temporel subi par la vie politique. Tout se passe comme si le rythme ne se trouvait pas, dans des dyschronies permanentes, entre précipitation et procrastination, de secousse en secousse, de crise en crise.

Quelles sont les expressions périodiques de cette tension entre d'une part la volonté d'échapper au rythme quotidien, qui est une torture, et d'autre part, le désir de rendre sensible ce « jour le jour » qui donne toute sa force au média, et à celui qui construit sa notoriété dans ce média ? Telle est la question à laquelle nous répondrons, par l'analyse des articles regroupés par Jacques Kayser sous le titre (inventé par lui) de *La République en marche*. Ce

---

8. É. Zola, « Lettre à Paul Alexis », 2 mars 1871, *ibid.*, p. 282.

9. Jacques Kayser, *Émile Zola. La République en marche*, Paris, Fasquelle, 1956, p. 8.

volume réunit des chroniques publiées entre février 1871 et mai 1872 : les « Lettres de Bordeaux », puis les « Lettres de Versailles » dans *La Cloche*, quotidien républicain, où elles sont signées, et les « Lettres de Paris » paraissant sans signature dans le *Sémaphore de Marseille*, quotidien provincial modéré, qui est l'employeur le plus constant de Zola pendant six ans (il y publie 1800 articles entre 1871 et 1877).

Dans cet imposant massif de textes, où se donnent à lire des événements aussi complexes et fondateurs que le traité de paix avec la Prusse, la Commune, le déménagement de l'Assemblée, trois principaux modes de dyschronies se manifestent, qui font du temps – dans des acceptions souvent fort différentes – le propos même de la chronique, réactivant de ce fait son sens étymologique : de la lenteur excessive à la précipitation anarchique, en passant par l'expérience des crises, les « saisons du politique » sollicitent de façon récurrente une réflexion d'ordre métadiscursive sur les conditions de possibilité de l'écriture journalistique.

### **Politique de la lenteur<sup>10</sup>**

La chronique zolienne éprouve péniblement les aléas du temps politique, et de la stratégie d'action républicaine, qui impose parfois d'attendre le moment le plus favorable pour faire passer une mesure délicate. Les lois les plus cruciales supposent donc, paradoxalement, un travail de préparation ou de procrastination qui est une réelle torture pour le chroniqueur – tenu, lui, de raconter l'événement au jour le jour.

Le récit zolien donne alors des clés pour comprendre un double apprentissage : celui d'une démocratie parlementaire, qui s'installe dans un divorce majeur entre institutions et représentants, d'une part, et celui du journalisme politique parlementaire, qui doit s'adapter à cette nouvelle donne.

Au printemps 1871, plusieurs événements suscitent ces comptes rendus d'une lenteur stratégique aussi nécessaire que douloureuse : on pense notamment aux discussions qui accompagnent à la chambre la crise de la Commune. Dans ce moment de haute intensité politique, où s'accumulent la défaite contre la Prusse, la préparation du traité fixant les conditions de la paix, l'occupation prussienne, les résistances locales et l'écrasement de ces

---

10. Expression proposée par Christophe Charle, *Discordance des temps*, op. cit., p. 287.

résistances, l'assemblée est absorbée par la discussion d'un dispositif législatif censé faire face à la menace d'insurrections dans les grandes villes. Il s'agit d'une « loi municipale », qui définit le seuil en deçà duquel les villes pourront élire leurs maires : Zola en comprend l'enjeu, mais n'en est pas moins saisi par le rythme auquel se déroule la discussion autour du texte législatif. Ses articles décrivent « un joujou compliqué » (8 avril 1871) qui suscite « une discussion qui traîne en longueur ». L'évocation de l'actualité politique devient description des modes d'adoption des lois – selon une pédagogie de la vie démocratique qui paraît aujourd'hui obsolète – et le récit, celui des paroles échangées.

M. Grévy a été obligé de déclarer que ça ne marchait pas du tout, et qu'il fallait se presser davantage. Ah ! bien, oui ! La discussion a repris son petit train bonhomme, sans qu'on ait seulement paru entendre l'observation du président.

... Très longue discussion sur l'incompatibilité des juges de paix et des magistrats amovibles ou inamovibles des tribunaux de première instance. Toutes les fois qu'on touche à la magistrature, ça n'en finit plus...<sup>11</sup>

Même constat de lenteur, trois jours plus tard, le 11 avril 1871 :

Certes, si la loi sur les élections municipales n'est pas excellente, ce ne sera pas faute d'être discutée, tournée et retournée sur tous les sens. La Chambre avance chaque jour avec plus de prudence.

... Je dois vous dire que la gauche, que les représentants raisonnables, et ils sont, Dieu merci ! en assez grand nombre, se meurent d'impatience au milieu de cette discussion sans fin. [...] Mais la droite [...] réussit à prolonger les débats par une pluie d'amendements ; de là les retards, les séances inutiles et vides.

... La salle des séances se vide un peu chaque jour, tant cette éternelle discussion énerve les personnes les plus patientes.<sup>12</sup>

« L'énervante » loi municipale apparaît comme un motif des impatiences du chroniqueur, qui ont à voir autant avec le déroulé des débats, qu'avec la contrainte périodique – et la nécessité de qualifier, d'une façon ou d'autre, des événements singulièrement dépourvus de piquant. Contrainte qui lui permet parfois de pratiquer l'art de la formule, ou de l'épigramme : ainsi du 9 mars 1871, où Zola note que « si nos représentants marchent de ce pas de tortue, nos enfants auront des cheveux blancs quand la France sera

---

11. *La Cloche*, 11 avril 1871, CLP, t. XIII, p. 478.

12. *La Cloche*, 14 avril 1871, *ibid.*, p. 482.

réorganisée »<sup>13</sup>. Ou bien encore, le 30 juin 1871, à la veille du déménagement à Versailles :

La séance d'aujourd'hui pourrait s'appeler la séance des ajournements.

... L'Assemblée a vécu, car je compte bien que les cent seize vont lui refaire une jeunesse.<sup>14</sup>

Cette lenteur fait dominer, chez le chroniqueur, l'expression de l'ennui, déterminant une réception très impressionniste de l'événement politique, ou plutôt du non-événement politique. Cette écrasante sensation du temps rendu quasiment tangible justifie cette conclusion provisoire du chroniqueur, à la veille d'un renouvellement du corps des députés :

Que [cette assemblée] elle était vieille, bon Dieu ! après quatre mois d'âge ! Je ne sais si elle a fait de grandes choses, mais je me rappellerai longtemps les beaux après-midi d'ennui qu'elle m'a fait passer.

... Par grâce, faites cela pour moi, nommez des hommes de talent afin que je ne m'endorme plus pendant les séances !<sup>15</sup>

### **Anarchie de la précipitation**

L'infinie lenteur des discussions parlementaires a pour corollaire paradoxal de soudains revirements, qui prennent de court le chroniqueur. Outre le fait qu'il ne dispose plus, souvent, du temps nécessaire pour rendre compte en toute précision des décisions prises, Zola assiste avec perplexité à ces changements de *tempo* qui sont bien sûr stratégiques de la part du personnel politique. Thiers semble passé maître en la matière – et on sait aujourd'hui encore à quel point les mesures les plus cruciales sont aussi celles qui sont souvent votées le plus rapidement, à la veille d'une clôture de session par exemple.

La vie parlementaire s'installe sur cette déconnexion systématique entre l'importance des décisions, et le temps passé à les adopter, dans une arythmie pénible qui souffle le chaud et le froid. « Chaque séance commence avec une solennité et une douceur charmantes », note Zola dans *La Cloche* le 12 mars 1871 :

---

13. *La Cloche*, 9 mars 1871, *ibid.*, p. 417.

14. Début juillet ont lieu des élections parlementaires, qui renforcent la majorité républicaine.

15. *La Cloche*, 2 juillet 1871, CLP XIII, p. 535.

On pense dans son coin : « Allons, il n'y aura rien aujourd'hui ; je puis regarder les dames ». Ah bien oui ! La séance, pendant une demi-heure, va son petit train. ... Puis, brusquement, la foudre éclate.

... D'ailleurs, un coup de vent emporte le nuage orageux, de même qu'un coup de vent l'a apporté.

Lorsque nos honorables ne se querellent pas, ils dorment.<sup>16</sup>

Nombreux sont les exemples d'accélération imprévisibles dans les chroniques du printemps 1871 : la loi municipale, encore, prend subitement un nouveau tour au mois d'avril 1871, quand la majorité de l'Assemblée se retourne brutalement, au moment de régler le point des élections de maire pour des grandes villes – question très risquée en période d'agitation politique, que Thiers entendait régler prudemment en limitant ces scrutins à des villes de moins de 6 000 habitants.

M. Thiers lui-même a eu un moment d'effarement. La majorité lui échappait. C'est là un de ces coups imprévus qui renversent parfois un homme. Pendant que l'Assemblée, surprise et bourdonnante, avait l'air de ne pas comprendre elle-même ce qu'elle venait de faire, le rapporteur s'est hâté de monter à la tribune pour proposer un amendement qui accordait des maires élus aux villes de moins de mille âmes.

... L'assemblée, effrayée, a voté immédiatement l'amendement de la commission, en oubliant parfaitement que, dix minutes plus tôt, elle venait de voter tout le contraire.<sup>17</sup>

Trois mois plus tard, le 10 juillet 1871, Zola rend compte dans *La Cloche* d'une séance particulièrement pénible pour le vote d'une loi sur les impôts :

Alors l'Assemblée a littéralement perdu la tête.

Malgré les cris de consternation de MM. Johnston et Tirard, on a voté les impôts, mais on a voté au pas de course, en se bousculant, sans rien savoir absolument de ce qu'on faisait. Les députés finissaient par se lever comme des bonshommes en carton poussés par un ressort.<sup>18</sup>

Enfin, la hâte d'en finir domine les discussions parlementaires de la fin de session, à l'été 1872 :

---

16. *La Cloche*, 12 avril 1871, *ibid.*, p. 413-415.

17. *La Cloche*, 11 avril 1871, CLP XIII, p. 478.

18. *La Cloche*, 10 juillet 1871, CLP XIII, p. 550.

... L'Assemblée a expédié les derniers articles avec une hâte incroyable. La discussion n'était plus possible. Chaque nouvel amendement soulevait des tempêtes d'impatience. On voulait en finir, et on en a fini à coups de vote, en étouffant toutes les réclamations.

La Chambre est lasse. Elle confierait volontiers aux huissiers le soin de balayer l'ordre du jour.<sup>19</sup>

Entre ces deux maux – lenteur invivable ou fièvre irrationnelle – le chroniqueur doit conserver la tête froide, car la vie politique réserve la surprise d'autres perturbations temporelles, qui s'apparentent à de véritables orages parlementaires.

### Les crises

Les crises constituent les cas les plus aigus de discordance temporelle, qui menacent la survie même de la chronique. Le rapport événement/récit se trouve perturbé, selon une équation qui impose trop d'événements pour trop peu de temps d'écriture.

En soi, la crise renvoie à une perception à la fois brouillée et exacerbée de la temporalité : le présent s'avère obscur, illisible, mais engage un avenir menaçant. Étymologiquement, on le sait, la *crisis* correspond à la « manifestation brusque d'une maladie », puis au « changement définitif en bien ou en mal »<sup>20</sup>.

Le terme s'avère très présent dans le vocabulaire de Zola chroniqueur politique : sous l'Empire, l'écrivain publie par exemple un très bel article intitulé « L'oubli des crises », où il s'insurge contre l'idée que l'on devrait déjà oublier, en 1869, le 2 décembre 1851 :

On a reproché à la démocratie son entêtement dans la haine. Selon certaines gens, les faits accomplis doivent être pardonnés, après un temps plus ou moins long. Je voudrais bien savoir sur quel calcul ces gens-là basent l'oubli des crises. Faut-il dix ans, faut-il vingt ans, pour qu'une mauvaise action devienne bonne, et à quel signe peut-on reconnaître que le coupable d'hier est l'innocent d'aujourd'hui ? La conscience humaine ne saurait avoir de ces compromis, et quand même une génération serait assez lâche pour oublier une date maudite, l'impartiale Histoire serait là qui crierait à

---

19. CLP, p. 977.

20. Voir le dossier de la revue *Communication et langages*, « Écrire la crise », et notamment les articles de Jean-François Guennoc et Pauline Escande-Gauquié, n°162, novembre-décembre 2009.

la postérité : « Tel jour, à telle heure, le droit a été violé et la France meurtrie ».<sup>21</sup>

« Le lendemain de la crise » : tel est le titre de la dernière chronique qu'il publie dans *La Cloche*, le 24 décembre 1872, et qui entraîne la suspension du journal. Repris quelques années plus tard dans les *Nouveaux Contes à Ninon*, cet article largement dépouillé de sa portée polémique abandonne de façon symptomatique l'allusion à la crise, s'intitulant désormais « Le Chômage »<sup>22</sup>. Le jeu des crises politiques va bien sûr dans le sens d'une dramatisation narrative, indispensable pour retenir le lecteur, et mettre en exergue les enjeux de la situation, comme l'a montré Corinne Saminadayar à propos des *Lettres de Bordeaux*. S'y trouve aussi engagé, plus fondamentalement encore, une réflexion en acte sur l'écriture du temps et de l'histoire<sup>23</sup>. Écrire la crise, pour le chroniqueur, c'est tenter de démêler de complexes enchevêtrements temporels, qui s'organisent en trois séquences récurrentes.

Lors d'une première séquence, la crise s'annonce, est prévisible, mais pour autant pas évitable : c'est le futur qui habite le présent, et qui paradoxalement le paralyse. « L'instant critique approche », écrit Zola le 10 juin 1871, évoquant la nécessaire transformation de l'Assemblée en constituante : « nous n'avons devant nous qu'une suite de crises, et c'est pourquoi l'Assemblée vit au jour le jour »<sup>24</sup>. Le même sentiment habite le journaliste pendant les semaines de préparation du traité de paix.

Deuxième séquence : la crise éclate, provoquant le sentiment vif que ce présent engage l'avenir, comme si les événements subis produisaient des ondes à la façon de ronds dans l'eau. Zola défend ainsi le parti pris d'une conservation dans Paris des « ruines nécessaires » : préserver les Tuileries détruites, après la Commune, c'est donner à ces moments dramatiques, dans l'avenir, la force et l'importance qui leur revient au présent. « Rien n'est plus grandiose », écrit Zola le 7 juin 1871 dans *Le Sémaphore de*

---

21. *La Tribune*, 29 août 1869, repris dans *Zola journaliste*, GF, édition citée, p. 154-155.

22. « Le chômage » est repris dans l'édition proposée par François-Marie Mourad des *Contes et nouvelles*, Flammarion, coll. « GF », Paris, tome I, 2008, p. 224-231.

23. Corinne Saminadayar-Perrin, « Les Lettres de Bordeaux. L'histoire au jour le jour », *Cahiers naturalistes*, n° 83, 2009, p. 111-133.

24. *Le Sémaphore de Marseille*, 10 juin 1871, article repris dans l'édition du Nouveau Monde, *Œuvres complètes*, tome 4, Paris, 2003, p. 491.

*Marseille*, « que les Tuileries, levant leurs murs noircis dans le ciel bleu » :

Il est évident aussi qu'il serait bon de garder dans Paris le souvenir, en quelque sorte matériel, de l'insurrection du 18 mars. On oublie si vite en France ! Nous avons besoin, pour ne pas perdre la mémoire, d'être frappés par quelque terrifiant et éternel spectacle.

En deux mois, la Commune a accumulé des désastres et des crimes que des années ne répareront pas. Les juges et les maçons ont de la besogne pour longtemps.<sup>25</sup>

Le même sentiment de la crise suscite, le 28 février 1871, l'attaque d'une chronique qui rend compte des conditions de la paix imposées par la Prusse : « Cette journée sera à jamais écrite en lettres de deuil dans l'histoire de la France »<sup>26</sup>.

Cette deuxième phase de la crise rend sensible le désir d'histoire ou de roman ; car la chronique journalistique est constamment perçue par Zola comme inadaptée à la réalité politique, par ces appels anticipés à la mémoire, peu compatibles avec la périodicité quotidienne du support journal.

De fait, écrire la crise au jour le jour s'avère une gageure. Le cas de la Commune est particulièrement complexe, puisque Zola journaliste se voit en partie empêché d'exercer son métier : d'abord brièvement retenu à Paris, puis loin de Paris, par un commissaire versaillais, il subit aussi la suspension d'un de ses deux supports périodiques, *La Cloche*, à partir du 18 avril 1871. Cette crise majeure suscite de ce fait des hésitations chez le chroniqueur, et la double contrainte d'une nécessité absolue de rendre compte d'événements majeurs dans la conscience plus ou moins nette que le regard immédiat sera faux. Plusieurs phases semblent marquer les articles zoliens du printemps 1871, qui balancent entre les comptes rendus parlementaires, et le journalisme de reportage, ou même le reportage de guerre. De Versailles, le point de vue est nécessairement faussé ; d'où la décision, mi-avril 1871, de s'en tenir à ce qu'il a sous les yeux :

Veut-on ma profession de foi tout entière ? J'entends me refermer strictement dans ma besogne, qui est de rendre compte des séances de la Chambre.

---

25. *Le Sémaphore de Marseille*, 7 juin 1871, repris dans l'édition du Nouveau Monde, édition citée, tome 4, p. 594.

26. *La Cloche*, 4 mars 1871, repris dans CLP XIII p. 387.

Je veux ignorer qu'un autre gouvernement siège à l'Hôtel de Ville. Cela ne me regarde pas.

Décision qui perd toute pertinence après la Semaine sanglante, quand Zola s'est enfin rendu à Paris : le 3 juin 1871, un article du *Sémaphore de Marseille* révèle l'aspiration au temps de la réflexion, car le journaliste estime avoir été trompé, pris à la gorge par la contrainte de devoir écrire trop vite.

Nous commençons à sortir des ténèbres qui nous entourent depuis plus de deux mois. L'histoire de l'insurrection du 18 mars sera bien délicate à écrire. En ce moment, nous ne savons encore que le gros des événements, et nous sommes même loin de les connaître dans leur exacte vérité. Aussi avons-nous vécu dans l'ignorance. Il faudra des documents officiels pour déraciner certaines erreurs acceptées par les meilleurs esprits. L'enquête nous promènera prochainement dans les coulisses de l'émeute. La conclusion est qu'il ne faut pas se presser pour se faire une idée précise du mouvement auquel nous venons d'assister.

... C'est un drame compliqué dont, je le répète, nous commençons à peine à entrevoir les vrais ressorts. Maintenant, nous demandons de l'air, de la lumière.<sup>27</sup>

Une troisième phase se joue plus tard encore, à l'été 1871, quand le journaliste fait retour sur les événements au moment du procès des communards, et réclame que les comptes soient soldés en toute équité, ce qui est loin d'être l'attitude adoptée par des républicains désireux d'asseoir leur légitimité gouvernementale.

## **Les saisons du politique**

Finissons par un dernier paradigme d'ordre temporel, qui envahit ces chroniques : il s'agit du régime climatique, évoqué par Claude Mouchard comme caractéristique d'une écriture de la modernité.

Dans les chroniques parlementaires zoliennes des années 1871-1872, la prégnance des allusions au temps qu'il fait peut être interprétée selon deux sens principaux, qui donnent au politique la place qui lui reviendra plus tard dans le système de valeur stabilisé par les textes de doctrine naturaliste.

Tout d'abord, l'évocation de « la pluie et le beau temps » signale, chez Zola, l'actualité de la chronique, son obéissance à la

---

27. Article paru dans *La Cloche*, éditions du Nouveau Monde, tome 4, p. 592.

contrainte périodique, ici prétexte à des notations impressionnistes, voire sentimentales. Elle suscite une palette d'évocations où l'écrivain peut laisser libre cours, sans danger de polémique, à son inspiration de fils de la campagne provençale.

Un exemple parmi beaucoup d'autres peut être trouvé dans les premiers jours de ce travail de chronique parlementaire, où le journaliste entonne une ode au doux climat bordelais, le 22 février 1871 :

Ah ! le beau temps qu'il fait aujourd'hui, et comme on respire avec le soleil le besoin de vivre ! Ce ciel bleu est à la paix ; ces rayons clairs demandent le réveil de toutes les affections tendres, le retour au travail, le retour à la vie. Est-il possible qu'il y eût près d'un million de morts couchés dans les plaines de France ? On sort comme d'un cauchemar ; il semble que, pendant un hiver long et rigoureux, on est resté plié dans un fossé, en pleine neige, en pleine boue, avec l'idée fixe de la mort.

Puis, l'air est tiède, les campagnes sourient. C'est le printemps. Sur les fosses, les herbes vont pousser. Les blessures béantes de notre sol se couvriront de fleurs. Le soleil cicatrisera nos plaies. Et dans nos bois brûlés, le noir de la flamme disparaîtra sous le vert des feuilles. Les troncs calcinés eux-mêmes reverdiront.

C'est le printemps. C'est un soupir universel de soulagement et d'espérance. C'est la protestation de la vie contre la mort. C'est la volonté d'un peuple qui ne peut mourir et qui se redressera dans sa grandeur et dans sa lumière.<sup>28</sup>

Mais il existe un second usage du climatique, et de l'évocation du temps naturel : il s'agit de représenter le temps du politique comme fondamentalement contre-nature. Cela commence à Bordeaux, avec la curieuse décision d'installer l'Assemblée au Grand Théâtre : Zola souligne d'emblée à quel point ce lieu prive les parlementaires du soleil, les enfermant dans un espace artificiel. Dès la première « Lettre de Bordeaux », voici comment le journaliste décrit le lieu à son « cher directeur » : « Imaginez une chapelle ardente : on entre là, à deux heures, avec du soleil plein les yeux, et l'on tombe dans une salle éclairée par trois lustres »<sup>29</sup>.

---

28. Chronique publiée le 25 février 1871 dans *Le Sémaphore de Marseille*, éditions du Nouveau Monde, tome 4, p. 344.

29. Lettre datée du 13 février 1871, parue dans *La Cloche*, 8 mars 1871, CLP XIII, p. 402. Le texte finit sur cette aimable pointe : « Aujourd'hui, je déclare héroïques les dames qui, venues à une heure et demie, ont patiemment attendu, jusqu'à trois heures moins le quart, que la séance s'ouvrît ; et je les déclare

Cela continue avec Versailles, royaume d'un autre âge, où l'Assemblée déménage en mars 1871, et que Zola décrit comme « une cité des morts changée en capitale politique ».

Au-delà des lieux, qui sont hors temps, le registre du climatique et du temps qu'il fait vise surtout le personnel de ces années d'installation républicaine – une majorité monarchiste dans un régime républicain. Contrairement à Zola, les parlementaires ne sont pas « de leur âge ». Représentant les « partis des vieux âges morts », comme l'écrit Zola 10 mars 1871, ce sont au mieux des survivants, au pire des morts-vivants.

Or rien n'est plus efficace rhétoriquement que d'opposer ces hommes d'un autre âge à la saison vécue et partagée dans le présent de la publication par le journaliste et le lecteur du journal. Ce sont parmi les plus belles pages, et les plus drôles, de ce corpus journalistique. Nous retiendrons un morceau de bravoure, au printemps-été 1872 : reprenant sa chronique après quatre mois d'interruption, Zola s'expose une dernière fois à « la poussière de la province », celle de Versailles, avant de « passer au salon et au jardin », et dire « le grand soleil de nos rues ».

Je retourne à Versailles, pour quelques jours seulement, le temps de voir ces messieurs faire leurs malles et s'en aller. *La Cloche* a compris qu'elle me devait cette joie. Je vais mettre en wagon M. de Lorgeril et ses amis, en laissant à leur Dieu le soin d'empêcher tout déraillement.

Ils n'ont point changé. Je les retrouve à leurs places, le cerveau taillé dans la même pierre, les articulations aussi mal graissées qu'il y a quatre mois. Il fait très chaud. M. de Belcastel cuit doucement, avec son sourire extatique ; il doit rêver qu'il traverse le purgatoire de la République, avant d'entrer dans le paradis d'Henri V. M. de Broglie s'éponge le front d'un air morose, chagrin de ces grands soleils qui mûrissent les moissons de la France.

Cependant, je tâche de comprendre ce qu'on dit à la tribune. J'ai perdu l'habitude de ces voix chevrotantes, de ce bercement monotone. Je sais heureusement qu'on s'occupe de l'impôt sur les matières premières, et j'arrive à comprendre qu'on discute des articles relatifs à la soie.

[...] On passe aux cotons. Les députés qui dormaient sur le côté gauche se retournent et dorment sur le côté droit. Ce n'est, en

---

également très courageuses et tout à fait méritantes pour être restées jusqu'à près de cinq heures. Je comprends que moi, journaliste, je n'aie pu quitter ma chaise ; mais elles ! lorsqu'il fait un si beau soleil, et que le printemps rit sur les places publiques ! »

somme, qu'un changement de position. La discussion continue avec le même bruit mourant d'eau courante. Certains dormeurs, ceux qui se trouvent au pied de la tribune, s'imaginent qu'ils sont couchés au bord d'une source, sous l'ombre chaude d'un bouquet de pins. Les cotons, les lins, les chanvres, les laines passent au petit trot, sans faire lever la tête d'un seul de ces messieurs.

[...] Au commencement de la séance on a parlé du Sénégal. J'en ai sué, positivement. Il y avait quarante degrés dans la salle, et l'on allait se promener sous les tropiques !

La question [des institutions libérales au Sénégal] est à l'étude. Et telle a été, dans le dortoir parlementaire, cette séance, que M. Rouher devait enfiévrer de son éloquence. Je ne l'ai pas même vu. Il se sera arrêté sous les ombrages de Saint-Cloud, pour graver son nom sur un arbre du parc. Ô jours disparus, c'était pourtant là qu'on venait déjeuner jadis !<sup>30</sup>

Retrouver le calendrier des saisons, remettre le temps à l'endroit, rendre à chaque événement sa juste place dans un cours de l'histoire qui ne se clarifie qu'avec le recul de la réflexion – tels sont les enjeux d'une écriture au jour le jour du temps politique. Telles sont aussi les impasses auxquelles se confronte le journaliste parlementaire, et qui rendent si désirable l'alternative offerte par la fiction, dans son jeu plus libre avec un support non périodique.

Entre arythmie et anachronie, la vie politique observée depuis l'observatoire du journal suscite chez Zola un dégoût profond ; en juillet 1871, l'exclamation suivante lui échappe :

Quelle pétaudière, et comme cela vous donne peu de respect pour les lois ! On dit que si l'on voyait faire les brioches on n'en mangerait pas. Moi, je vous conseille de ne jamais aller à l'Assemblée, vous seriez tenté de ne plus obéir au moindre décret. La matière n'est pas de première qualité, et la fabrication est d'une propreté douteuse.<sup>31</sup>

On peut pour finir formuler l'hypothèse suivante : au-delà d'une résistance face au principe démocratique, ce sont peut-être ces discordances temporelles qui font du journalisme parlementaire ou de la chronique politique un exercice impossible pour Zola. Le rythme du parlementarisme redouble en effet, par ses rituels, sa périodicité propre, ses tactiques intempestives, la contrainte

---

30. Aricle paru dans *La Cloche* le 25 juillet 1872, repris dans CLP XIII, p. 972-973.

31. *La Cloche*, 10 juillet 1871, CLP XIII, 550.

temporelle propre au support périodique. C'en est trop, sans doute, pour l'observateur pourtant très impliqué qu'est alors Zola. La mise en fiction de ces jeux politiques, quelques années plus tard, dans les romans politiques du cycle, accordera au romancier la liberté de manipuler à sa guise l'ordre des événements.



# Le papier mâché dans *L'Argent* : fiction, journalisme et paperasse

par Nicholas WHITE  
(Université de Cambridge)

Je me souviens de mon grand-père, de quelle façon lente et convaincue il s'installait dans son fauteuil pour lire son journal : il y mettait bien trois ou quatre heures ; pas une ligne n'était passée, tout défilait, depuis le titre jusqu'à la signature du gérant ; ensuite, il le pliait soigneusement, le rangeait à sa date sur une planche ; car il gardait la collection, j'ai vu pendant vingt ans un cabinet noir s'emplier de cette collection, sans que jamais on y allât reprendre un numéro. Aucun autre journal n'entrait chez mon grand-père, un seul journal existait pour lui, le sien. Aujourd'hui, que les choses sont changées ! On ouvre un journal, on le parcourt, on le jette. Je doute qu'il existe des gens encore assez naïfs pour s'encombrer d'une collection, tout le monde sachant que les faits n'ont que l'intérêt de l'heure présente.<sup>1</sup>

De plus en plus on a tendance à relire les romans du XIX<sup>e</sup> siècle dans le contexte de leur mise en feuilleton dans la presse avant la parution du livre lui-même, c'est-à-dire à retrouver les romans dans les pages des journaux du XIX<sup>e</sup> siècle. Notre analyse de *L'Argent* [1891] s'efforcera de retrouver le journalisme dans les pages du roman<sup>2</sup>. Car cette œuvre représente la réflexion romanesque la plus approfondie de Zola sur ce que Henri Mitterand appelle dans son étude *Zola journaliste* publiée il y a cinquante ans, donc même avant la « pléiadisation » de Zola, « son véritable premier métier :

---

1. Émile Zola, préface à Charles Chincholle, *Les Mémoires de Paris*, Paris, Librairie moderne, 1889, p. II.

2. Pour une vue d'ensemble fort utile, voir Marie-Ève Thérenty, « Le journal dans le roman du XIX<sup>e</sup> siècle ou l'icône renversée », in Andrea Del Lungo et Boris Lyon-Caen (éds.), *Le Roman du signe*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2007, pp. 25-37. Il va sans dire que cette microlecture d'un seul roman de Zola, comme tout travail d'ailleurs sur la presse au XIX<sup>e</sup> siècle, est fort redevable aux énormes projets sur le journalisme au XIX<sup>e</sup> siècle centrés sur RIRRA 21 à Montpellier 3, sous la direction de Marie-Ève Thérenty.

le journalisme »<sup>3</sup>. D'une part, il faut avouer que, à part l'indispensable dossier spécial des *Cahiers naturalistes* publié en 2004, ce roman n'a pas attiré un excès d'attention<sup>4</sup>. En effet, on arriverait mal à nous persuader que *L'Argent* est un des romans les plus puissants de Zola sur le plan esthétique. Néanmoins, on risque d'oublier son importance dans la structure de cette série de vingt romans. Car on pourrait prétendre que *L'Argent* est le dernier roman dans la série à s'entremettre dans la texture fictive de la société civile du Second Empire que recrée Zola<sup>5</sup>.

Dans un dossier spécial sur Zola et le journalisme, on trouvera peut-être paradoxal de mettre l'accent sur ce roman de la vie financière de Paris<sup>6</sup>. Et on ne doit pas oublier la formulation d'Henri Mitterand : « Le roman du journalisme ne sera jamais écrit par Zola » (p. 1250). Mais dans la liste de projets établie vers 1872-1873 figurent deux sujets distincts :

(a) « Le roman politique (journaux.) — Eugène Rougon. »

(b) « Roman sur la débâcle [L'étude sur les journaux à la fin de l'empire]. — Faire revenir Aristide, Eugène et les autres. » (p. 1780)

Selon l'explication de Mitterand, « Zola entendait bien alors étudier à deux reprises l'histoire politique du Second Empire » (p. 1233). Et, pourrait-on ajouter, à chaque reprise, une étude du journalisme. « Mais », comme l'explique Mitterand, « il ne subsistera pas grand-chose de ces ambitions, et la nécessité de centrer le roman sur les milieux de la Bourse fera escamoter pour une part essentielle « le journalisme de l'époque », dont les bureaux de *L'Espérance* ne proposeront qu'une image bien floue » (pp. 1249-50).

Le journalisme comme thème fictionnel ne s'efface pas complètement dans l'œuvre de Zola. Et je suggérerais que le lien sous-jacent entre *Illusions perdues* et *L'Argent*, c'est la mise en scène de la matérialité des processus industriels, commerciaux,

---

3. Henri Mitterand, *Zola journaliste*, Paris, Colin, 1962, p. 5.

4. Voir pourtant l'important article récent d'Adéline Wrona, « Mots à crédit : *L'Argent* de Zola, ou la presse au cœur du marché de la confiance », *Romantisme*, 151 (2011), pp. 67-79.

5. Toute référence interpolée renvoie à Émile Zola, *Les Rougon-Macquart*, vol. V, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1967.

6. Pour comprendre la généalogie du roman sur les mœurs boursières, voir Christophe Reffait, *La Bourse dans le roman du second XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2007.

sous-littéraires et littéraires du journalisme, surtout par une suite de références dans les deux romans au papier comme symbole et thème nécessairement réflexifs, références bien comprises par Marcel Lherbier dans son film de 1928 inspiré par le roman de Zola. Le film s'ouvre devant la Bourse avant de nous inviter à y entrer, nous offrant une vue aérienne (donc paradigmatiquement zolienne) de la vie mouvementée de la Bourse, avec son plancher couvert d'innombrables morceaux de papier qu'ont laissé tomber les agents de change.

La première partie de l'Ébauche de *L'Argent* (Ms. 10.268, f<sup>os</sup> 378 à 422) passe en revue les thèmes centraux du roman, y compris la force de l'argent et la question juive<sup>7</sup>, mais aussi le rôle moderne du journal : « Enfin, je m'étais promis de donner un coin au journal, car je n'ai pas encore le journal dans ma série et, d'autre part, l'argent d'aujourd'hui, ça ne va pas sans le journal » (p. 1245).

Ce lexique est repris plus tard dans l'*Ébauche* par la référence à « un coin de journal parisien ». Donc ici, on trouve non pas le dicton naturaliste sur le « coin de la nature vu à travers un tempérament », mais la concession « donner un coin ». Et, poursuivant son projet d'« opposer la classe aisée à la classe pauvre », Zola continue ainsi : « Il faudrait donc à un moment que mon personnage central achetât un journal, et s'y mêlerait, soit mon pauvre, soit mon noble. Les deux peut-être. L'un garçon de bureau, ou autre emploi infime, l'autre s'essayant à la rédaction [...]. Cela fait bien des affaires » (pp. 1244-45).

Dans cette partie de l'Ébauche Zola exprime son désir de « ne pas conclure au dégoût de la vie (pessimisme). La vie telle qu'elle est, mais acceptée, malgré tout, pour l'amour d'elle-même, dans sa force ». Selon la glose de Mitterand, « après les tons noirs de *la Bête humaine*, le début de l'Ébauche apporte une note d'espérance et d'optimisme, un peu comme l'avait fait l'Ébauche d'*Au Bonheur des Dames* après *Pot-Bouille* » (pp. 1243-44). Cette espérance trouve son expression ironique dans le titre même du journal de Saccard, cet organe fabriqué pour manipuler les espoirs naïfs d'un grand public avide, les « illusions à perdre » d'une génération post-balzacienne. À vrai dire, le roman précédent, *La Bête humaine*,

---

7. Pour deux nouvelles analyses complémentaires de cette question, voir Dorian Bell, « Beyond the Bourse : Zola, Empire, and the Jews », et Maurice Samuels, « Zola's Philosemitism : From *L'Argent* to *Vérité* », *Romanic Review*, numéro spécial sur Zola, à paraître.

avait déjà mis en vue non seulement les fantasmes collectifs promulgués par la presse (dans l'affaire Grandmorin), mais aussi la matérialité du journal comme objet à disséminer par les nouveaux réseaux de communication facilités par les chemins de fer, ce qui définit la fonction de la voisine de Séverine comme marchande de journaux<sup>8</sup>.

Tellement diverses et éparées sont les références au papier dans toutes ses formes dans un roman dont Zola lui-même n'arrive guère à maîtriser la complexité, qu'en risquant une certaine banalité d'approche le reste de cet article suivra le fil de l'intrigue pour présenter par ordre quasi chronologique ses références au papier, et plus précisément au journal<sup>9</sup>.

Bien entendu, le premier chapitre introduit Saccard et les personnages de la Bourse. Mais aussi il introduit certains fils lexicaux qui formeront le tissu métaphorique du roman entier. On trouvera une multitude de pages dans ce roman où prédomine le papier dans toutes ses formes : les journaux, les fiches, les carnets, les coupons, les morceaux de papier des boursiers et des spéculateurs, et les grandioses plans soit de Georges Hamelin soit du frère socialiste de Busch, Sigismond. De la baronne Sandorff on apprend dans ce premier chapitre : « Tous les jours de crise, on peut la voir là, dans sa voiture, guettant les cours, prenant fiévreusement des notes sur son carnet » (p. 30). Ce discours de notes, de fiches, de carnet, de bouts de papier se répète une centaine de fois dans le roman. De fait, le lecteur est à même d'observer la circulation commerciale de tout ce papier au coin de la rue Feydeau, à la papeterie Conin qui « fournissait de carnets toute la Bourse » (pp. 32-33).

Et comment ne pas remarquer la toute première référence aux journaux dans le roman ? Malgré son manque de fortune, Saccard revient « fatalement » à la Bourse, « comme les amants chassés de l'alcôve d'une maîtresse, qu'ils désirent davantage » :

Dans cette sorte de square poussiéreux sans gazon ni fleurs, où grouillait sur les bancs, parmi les urinoirs et les kiosques à journaux,

---

8. Comme l'affirme Karine Taveaux-Grandpierre : « Dès 1854, est inaugurée la vente des journaux dans les gares *via* les officines Hachette », in Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (éds.), *Presse et plumes*, Paris, Nouveau Monde, 2004, p. 208.

9. Je tiens à remercier Edmund Birch pour une suite de conversations indispensables sur les rapports entre fiction et journalisme au XIX<sup>e</sup> siècle.

un mélange de spéculateurs louches et de femmes du quartier, en cheveux, allaitant des poupons, il [...] levait les yeux [...] avec la furieuse pensée qu'il faisait le siège du monument [...] pour y rentrer un jour en triomphateur (p. 23).

Cette description dévastatrice n'a aucun besoin de commentaire de la part du narrateur : « parmi les urinoirs et les kiosques à journaux ». Cette double description du cadre de la scène de foule absorbe le faux flâneur qu'est Saccard – on se souvient sans doute de la relecture ironique de la flânerie dans les premières pages du roman naturaliste du journalisme par excellence, *Bel-Ami* (1885)<sup>10</sup> ; une double description que l'on marginalise trop facilement comme une paire de parenthèses, si on ne se souvient pas de la force laconique d'autres descriptions doubles qui créent chez Zola un cadre pour l'action. Voir par exemple la description de la séduction brutale de Marie Pichon par Octave Mouret : « Il la renversa brutalement au bord de la table ; et elle se soumit, il la posséda, *entre l'assiette oubliée et le roman*, qu'une secousse fit tomber par terre »<sup>11</sup>.

Encore une fois, les deux virgules avant et après la double description ont pour rôle de mettre en relief l'éloquence de l'encadrement verbal. Qui n'arriverait pas à décoder l'opinion de Zola sur ce genre de journalisme financier, dans cet accouplement du kiosque à journaux et de cet autre exemple dix-neuviémiste de « mobilier urbain », selon l'expression contemporaine, qu'est l'urinoir ? L'équivalence implicite dans cette double description encadre toute référence au journalisme dans le roman. De fait, l'explication de cette comparaison devient encore plus claire en recherchant « copie » dans *le Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* de Larousse : « Argot des journalistes. [...] *Pisseur de copie*.

---

10. L'existence même de ce roman naturaliste du journalisme, qui lui aussi avait déjà publié en feuilleton dans le *Gil Blas* où paraîtra *L'Argent*, pourrait fournir une explication de la décision de la part de Zola d'absorber ce sujet dans son roman de la Bourse et de ne pas écrire son propre roman du journalisme dans la tradition d'*Illusions perdues* et, au Second Empire, de *Charles Demailly*. Dans la correspondance de Zola on ne trouve aucune mention de ce roman de Maupassant ; le silence est assourdissant. La parution de *Mont-Oriol* (1887) avait déjà confirmé la décision de Zola de ne pas écrire un roman sur les villes d'eaux. Émile Zola, *Correspondance*, éd. sous la direction de B. H. Bakker, Vol. V, Presses de l'Université de Montréal / Paris, CNRS, 1985, pp. 22 et 142.

11. Émile Zola, *Pot-Bouille* in *Les Rougon-Macquart*, vol. III, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1964, p. 76.

Auteur extrêmement fécond »<sup>12</sup>. Le *Robert* de nos jours met l'accent sur la connotation péjorative : « mauvais auteur, mauvais journaliste, qui écrit beaucoup et mal »<sup>13</sup>. Et quel romancier de l'époque fut critiqué plus que Zola en ces termes mêmes, qui suggèrent une équivalence entre copie et *copia* ? Accusé habituellement (et souvent dans les journaux) d'écrire trop copieusement, Zola semble dire : ce n'est pas moi le véritable pisseur de copie.

Dans ce premier chapitre, Saccard et le lecteur rencontrent aux environs de la Bourse deux personnages importants dans la description du rapport entre journalisme et littérature, et au sens plus large, entre cultures populaire et élite : Jordan et Jantrou, deux idéalistes embauchés par Saccard et confrontés à la réalité. D'abord, le narrateur présente Jordan, son pauvre ménage installé « à un cinquième de l'avenue de Clichy » : « Les Maugendre [ses beaux-parents] se défiaient d'un poète [...]. Non, la littérature ne nourrissait pas son homme, il avait en projet un roman qu'il ne trouvait pas le temps d'écrire, et il était entré forcément dans le journalisme » (p. 27). À la page suivante, Saccard et le lecteur rencontrent « un grand gaillard, qui sortait d'une taverne », présenté ainsi par le narrateur : « Jantrou était un ancien professeur, venu de Bordeaux à Paris, à la suite d'une histoire restée louche. Obligé de quitter l'Université, déclassé [...], il était débarqué à la Bourse vers vingt-huit ans » (pp. 28-29).

À la fin du premier chapitre, Saccard rend visite à Busch, qui occupe avec son frère Sigismond un logement dans le même bâtiment que la papeterie Conin. Ces frères incarnent les pôles réaliste et idéaliste, Busch expert du « trafic sur les valeurs dépréciées » (p. 33), Sigismond, rêveur utopique socialiste. Busch habite une petite pièce « où les paperasses, les dossiers, les paquets de toutes sortes s'empilaient » (p. 33) : il a l'air suffoqué par les papiers. Cette accumulation ordonnée de papiers symbolise l'organisation d'une vie, surtout avant l'ère des ordinateurs, symbole compris sans doute par un romancier comme Zola, connu

---

12. Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, vol. V, Paris, 1869. Voir aussi la missive satirique d'un certain Jean le Simple à Monsieur Alfred Mathey dans Jean Lavigne (pseud. de Charles Deton), *Lettres du village : extraits du Journal du Saône-et-Loire, 1878-1880*, Mâcon, Protat frères, 1880 : « Moi, Jean le Simple, le bien nommé, je trouve que Jean Lavigne est tout simplement un "pisseur de copie" ; une médiocrité vaniteuse [...] » (p.350).

13. *Le Petit Robert* (1993), p.1682.

pour l'immense documentation qui sous-tend ses projets romanesques. Busch, comme Zola, arrive à s'organiser, et à s'enrichir, malgré cet embarras de richesses documentaires : « Et, de ces sources multiples, du papier arrivait [...] : billets impayés, traités inexécutés, reconnaissances restées vaines, engagements non tenus. Puis, là-dedans commençait le triage » (p. 34).

Son aide, la Méchain, porte un peu partout « son vieux sac [avec] l'énorme tas de papiers qui le gonflait » (p. 35). Et l'homme qu'ils recherchent à ce moment, c'est bien le Jordan que le lecteur vient de rencontrer en compagnie de Saccard. Loin d'être un opérateur de visibilité (cette visibilité tant désirée vingt ans auparavant par le jeune Zola), ici le journalisme ne démasque pas ses rédacteurs. Jordan observe la Méchain : « Il écrit maintenant dans les journaux. Mais on vous reçoit si mal, dans les journaux ; on refuse de vous donner les adresses. Et puis, je crois qu'il ne signe pas ses articles de son vrai nom » (p. 36). Busch et la Méchain poursuivent aussi une certaine affaire Sicardot, « toute une histoire romanesque » (p. 37) selon le narrateur, fiction dans la fiction donc, qui concerne l'identité cachée du père d'un jeune délinquant, Victor. Cette histoire reliera les intrigues financière et intime de Saccard, identifié comme le père de ce fils illégitime lors de sa visite chez Busch.

En partant, Saccard passe par la grande chambre « nue » (p. 40) et spacieuse de Sigismond, où s'arrange de façon logique et ordonnée sa « bibliothèque, chargée de livres, de brochures, de journaux, de papiers de toutes sortes » (p. 41). Sigismond aussi est un intellectuel qui tourne au journalisme, mais à un journalisme d'un genre tout à fait différent : « En 1849, à Cologne, il avait connu Karl Marx, était devenu le rédacteur le plus aimé de sa *Nouvelle Gazette rhénane* ». Toujours « en continuelle correspondance » avec Karl Marx, « [il] épuisait ses jours à étudier cette organisation, modifiant, améliorant sans cesse sur le papier la société de demain, couvrant de chiffres d'immenses pages » (p. 42). Le papier est ici un moyen d'ignorer la réalité immédiate. Bien qu'il ne comprenne rien au monde habité par son frère, Sigismond aussi se sert du papier pour déplacer le capital, non pas en tant que spéculateur, mais comme visionnaire utopique qui désire redistribuer la richesse.

Le deuxième chapitre montre la situation domestique de Saccard, son appartement loué à la princesse d'Orviedo, veuve héritière qui se ruine peu à peu en consacrant son argent à la

charité, surtout à l'« Œuvre du Travail » qui accueillera le fils illégitime de Saccard, Victor. Parodie de la figure du grand capitaliste, elle passe ses journées « comme un directeur de grandes entreprises, [...] parmi un amoncellement de paperasses qui la débordait » (p. 53). Étant donné le nom du journal qu'achètera Saccard, c'est avec une ironie prospective que sa vieille bonne, Sophie, prophétise la crise financière de sa maîtresse avec « un divin sourire d'espérance » (p. 54).

Nous rencontrons dans ce chapitre les voisines de Saccard : les Beauvilliers, une veuve et sa fille, restes pitoyables d'une aristocratie déclassée par la nouvelle ploutocratie, qui deviendront victimes de ses machinations boursières ; on fait surtout la connaissance d'un personnage-clé, Caroline Hamelin, qui aide son frère Georges dans son rêve de développer au Moyen-Orient les intérêts capitalistes, colonialistes et catholiques de la France. Ce rêve sera soutenu par la Banque Universelle créée par Saccard, dans son conflit contre la juiverie financière représentée par son adversaire Gundermann. Le rêve de Georges Hamelin à propos du développement économique de l'Orient dépend lui aussi de représentations sur papier où les multiples formes du signifiant s'imposent :

Aux murs, une décoration improvisée égayait ce vide : une série de plans, une suite d'aquarelles claires [...]. C'était son portefeuille de projets qu'Hamelin avait ainsi étalé, les notes prises en Syrie [...] ; et les aquarelles étaient de Mme Caroline, des vues de là-bas, des types, [...] avec un sens très personnel de coloriste. » (p. 60).

Ce sont ces représentations-ci qui stimulent l'imagination capitaliste de Saccard : « Saccard s'oublia surtout devant les plans et les aquarelles, séduit. [...] Dans sa tête, tout un vaste langage germaît déjà » (p. 61). Et comment résister à l'observation de la similitude iconique ainsi qu'acoustique entre ces deux mots : langage et langage, le « ç » déjà proche de la forme du « g » ?

Lors de sa visite suivante chez les Hamelin, Saccard trouve Caroline au bord du désespoir, « les mains abandonnées parmi les papiers ». Mais l'énergie de son langage finira par la persuader de la possibilité de se servir de la Bourse pour soutenir son rêve de développer les intérêts franco-catholiques en l'Orient, et le signe de cette persuasion réussie sera, pour ainsi dire, le cinéma de son imagination : « Ces épures sèches, ces tracés linéaires s'animaient,

se peuplaient : c'était le rêve qu'elle avait parfois fait d'un Orient débarbouillé de sa crasse, tiré de son ignorance » (p. 77).

Les chapitres III et IV retracent les déplacements urbains de ces personnages parisiens, au travers du processus par lequel Saccard arrive à capitaliser sa nouvelle Banque Universelle, le troisième chapitre décrivant ses visites sans succès chez Mazaud et Gundermann avant sa réussite chez Daigremont, le quatrième en revanche démontrant la façon dont Saccard accueille ceux qui demandent à acheter des actions, y compris la baronne Sandorff et les Beauvilliers. Et c'est dans ce quatrième chapitre, où Paris commence à fantasmer collectivement sur les valeurs éventuelles des actions disséminées par Saccard, que s'affirme le rôle de Jantrou dans la machine de publicité journalistique de Saccard.

Le troisième chapitre commence par décrire la fixation de Saccard sur le nom de sa nouvelle entreprise : « En sautant du lit, il venait de trouver enfin le titre de cette société, l'enseigne qu'il cherchait depuis longtemps » (p. 82). À la recherche de Mazaud, Saccard entre dans son bureau de liquidation, mais en l'absence du liquidateur « trois employés lisaient leur journal, deux autres regardaient en l'air » (p.84), le journal est représenté comme passe-temps frivole. Le petit Flory, employé de Mazaud, suit le chemin de la décadence en dépensant chez les filles de nocés l'argent qu'il gagne, un marché vivant de l'autre, sa favorite étant une certaine Mlle Chuchu, « amusante [selon le narrateur] avec sa figure de papier mâché, où luisaient de grands yeux bruns » (p. 85).

Bien que le quatrième chapitre voie s'épanouir le grandiose projet, Caroline met en cause la décision de « se distribuer les actions d'une banque, avant même que l'émission soit faite » (p. 112). Saccard se met en colère : « Si vous croyez que nous allons nous conformer aux chinoiserries du Code ! [...] Je trouverai un homme à nous auquel j'ouvrirai un compte, qui sera notre prête-nom enfin. » Le jeu onomastique de cet homme de paille, le ventriloquisme de ce « prête-nom », un certain Sabatini, permet à Saccard de manipuler l'écart entre signifiant et signifié, le nom étant utilisé non pas pour désigner la vérité, mais pour la cacher. Saccard explique à Sabatini : « Je vous ferai acheteur d'un certain nombre de nos titres, que vous payerez simplement par un jeu d'écritures » (p. 117), terme de comptabilité qui jouit d'une résonance profonde dans un contexte littéraire, et à maintes reprises dans le roman. Comme l'explique Adeline Wrona : « Les jeux d'écriture sont une activité commune aux deux univers de la Bourse

et du journal »<sup>14</sup>. Dans la scène suivante, Saccard demande à Jantrou d'« organiser notre publicité ». Mais c'est Jantrou, l'homme de lettres, qui répond en proposant d'acquérir le titre d'un journal déjà existant : *L'Espérance*, un organe catholique sans succès. Ce qui compte, selon Jantrou, c'est l'éventail de stratégies rhétoriques et génériques : « Chaque matin, une page vous serait réservée, des articles qui chanteraient vos louanges, de simples notes rappelant l'attention sur vous, des allusions dans des études complètement étrangères aux finances, enfin une campagne en règle, à propos de tout et de rien » (p. 119).

« Ayez un journal » proclame Jantrou « c'est une force » (p. 120). Cette stratégie décidée, Jantrou se sert d'une ironie acerbe pour se distancier de « la boue parisienne » où il se compromet pour « trouver du pain » : « Enfin, je vais donc rentrer dans mon élément, mes chères belles-lettres » (p. 120). Le fiévreux Saccard répond à cette ironie en proposant à Jantrou d'embaucher Jordan, « un talent remarquable, et dont vous ferez un excellent rédacteur littéraire ». S'ensuit un défilé de visites d'intéressés et de curieux qui veulent acheter des actions de la nouvelle banque. En attendant, Maxime, le fils de Saccard, « s'install[e] à l'aise dans un fauteuil, prenant un journal » (p. 123), dans une de ces parenthèses de la vie quotidienne, où le journal fournit un moyen de ne pas s'ennuyer. À la première réunion du conseil de la Société, on choisit comme vice-président le vicomte Robin-Chagot, « homme doux et ladre, excellente machine à signatures » (p. 134). La signature n'est plus la marque textuelle d'un engagement individuel authentique ni une écriture personnalisée qui, dans l'excentricité voulue de son geste manuel, confirme la responsabilité de son auteur. Par contre, elle est devenue le lieu d'un alibi pour Saccard, l'occasion d'un véritable *jeu d'écritures*, pour reprendre ce vocabulaire de la comptabilité omniprésent dans le roman.

À partir du cinquième chapitre se déroulent deux parcours narratifs essentiels : l'agrandissement de la Banque Universelle et l'histoire affective de Saccard, lignes narratives qui finiront pas se toucher l'une l'autre (et c'est peut-être un des règlements de la

---

14. A. Wrona, art. cité, p. 74. Alain Vaillant et Marie-Ève Thérenty ont déjà mis en avant les qualités ludique et rusée propres au journalisme : « L'écrivain-journaliste apparaît comme le seul type d'auteur à connaître de l'intérieur le jeu de la communication moderne, et à le jouer sans réticence. » (*1836 : L'An I de l'ère médiatique*, Paris, Nouveau Monde, 2001, p. 11). Chez tout écrivain-journaliste, y compris chez Zola, cette lucidité ludique porte le nom classique de « rhétorique ».

narratologie du XIX<sup>e</sup> siècle que les récits n'arrivent pas en fin de compte à respecter le parallélisme prescrit par la fameuse théorie des sphères séparées, dont les historiens modernes du XIX<sup>e</sup> siècle ont commencé à critiquer la simplicité excessivement schématique). Dans le rythme qui s'établit dès l'ouverture de la Banque, Saccard lui-même devient une « machine à signatures » : « Vers trois heures et demie, il [...] s'attelait à la fastidieuse besogne des signatures, tellement entraîné à cette course mécanique de la main, qu'il [...] réglait des affaires, la tête libre et parlant à l'aise, sans discontinuer de signer » (p. 140). Encore une fois, Zola met l'accent sur la dissociation de l'intention de l'auteur et du mécanisme corporel de l'acte de signer. Ce rythme suit celui de la passion financière du grand public, stimulée par les énormes documents de la publicité, « de grandes affiches jaunes, collées dans tout Paris » (p. 170).

Vu l'apparente liaison entre Saccard et Caroline, Busch en tant qu'ennemi de celui-là révèle à Caroline « ce roman qu'elle n'attendait point » (p. 143), l'histoire invraisemblable, mais véritable de Victor, le fils caché de Saccard. La Méchain emmène Caroline à la cité de Naples, ce quartier de taudis où habite Victor, lieu administrativement atypique. « La rue n'est pas classée », explique la Méchain, « nous n'avons pas encore de numéros... » (p. 147), comme si, sur papier, la rue n'existait pas. Si on ne trouve pas la cité sur le papier d'une carte administrative de la capitale, le papier imprègne la matérialité même de ces taudis : « Plusieurs étaient simplement couverts de papier goudronné » (p. 149), comme si la distance entre signifiant et signifié, nécessaire à la représentation, était abolie dans la pauvreté urbaine, bien que l'absence de cette pauvreté de la cartographie du roman traditionnel soit compensée en plus grande partie par les romans naturalistes parisiens.

Le sixième chapitre met au jour le rôle du journal dans le triomphe initial de Saccard contre Gundermann. Vers la fin du chapitre, la baronne Sandorff finit par céder à la luxure de Saccard, transgression découverte par Caroline quand Dejoie refuse de les interrompre dans le bureau de Saccard. Mais l'amour de Caroline pour celui-ci persiste.

Les carrières de Zola et de Jantrou, directeur de l'*Espérance*, suivent la même courbe, mais en sens inverse. Zola commence comme journaliste, mais quitte ce monde une fois établi dans la république des lettres. Chassé de l'université à cause de « quelque ignoble vice » (p. 175), maintenant Jantrou « écrivait des articles

politiques d'une littérature universitaire soignée et fleurie ». Mais il est aussi l'« agent secret » du journal, « organis[ant] toute une vaste publicité autour de l'Universelle » dans « les petites feuilles financières qui pullulaient » (p. 173). Quand Saccard se met en colère à cause d'un article « d'un éloge si outré sur un discours de [son frère] Rougon », Jantrou garde son sang-froid : « Lui, avec son cynisme de lettré désabusé, avait le plus parfait dédain pour la littérature, pour la une et la deux, comme il disait en désignant les pages du journal où paraissaient les articles, même les siens ; et il ne commençait à s'émouvoir qu'aux annonces » (p. 174).

Les séductions rhétoriques de la littérature trouvent une nouvelle fonction dans ses « idées neuves de publicité » : « Il songeait d'abord à écrire une brochure, une vingtaine de pages sur les grandes entreprises que lançait l'Universelle, mais en leur donnant l'intérêt d'un petit roman, dramatisé en un style familier » (p. 175). Après une nouvelle dispute, Saccard demande à Jantrou de « bien égayer un peu votre bulletin de la Bourse... Oui, vous savez, des mots pour rire, des calembours. Le public aime ça, rien ne l'aide comme l'esprit à avaler les choses... » (p. 183). Saccard apprécie donc le jeu non seulement à la Bourse, mais aussi le jeu linguistique, ou, si l'on veut, le jeu d'écritures, ce qui contrarie l'orgueil littéraire de Jantrou.

L'autre homme de lettres manqué, Jordan, écrit régulièrement « deux colonnes » pour l'*Espérance*, mais le bonheur de son ménage se trouve menacé lorsque la Méchain découvre qu'il écrit sous son propre nom pour ce journal. Il est alors traqué par son créancier Busch. Marcelle, la femme de Jordan, veut s'adresser à ses parents, qui sont « convaincus qu'un garçon qui écrivait dans les journaux devait tout manger » (p. 178). Mais ses parents sont pris par le virus de la spéculation. À cette nouvelle, Jordan se lamente : « Ah ! si j'avais fini mon roman, si ça se vendait un petit peu ! » (p. 189).

Au septième chapitre un certain Delcambre trouve son rival Saccard et la baronne Sandorff en flagrant délit « anormal » – c'est l'épithète du narrateur (p. 212) : « La baronne traitait un peu Saccard en fétiche, l'objet ramassé que l'on garde et que l'on baise, même malpropre » (pp. 209-10)<sup>15</sup>. Et Delcambre est choqué par ces

---

15. La sexualisation du concept anthropologique du « fétiche » religieux fut nouvelle. Elle remonta à l'article d'Alfred Binet, « Le fétichisme dans l'amour », *Revue Philosophique*, 24 (1887), pp. 143-67, et 252-74. En empruntant

« cochons » : « Devant le grand feu [...] Saccard était sur le dos, couché au bord de la chaise longue [...] ; tandis que la baronne [...] était agenouillée » (p. 211). Qui plus est, le fils légitime de Saccard, Maxime, révèle à Caroline le passé de son père. Mais Caroline ne peut quitter Saccard. Rentrée chez elle, Caroline a froid et décide de rallumer le feu dans la cheminée, elle aussi à genoux, mais dans un contexte de réflexion philosophique et non pas de lubricité : « Elle n'avait pas de petit bois, elle parvint à embraser les bûches, simplement avec de vieux journaux, qu'elle brûlait un à un. À genoux devant l'âtre, elle en riait toute seule » (p. 226). Les journaux fonctionnent non pas comme support de lecture, mais comme papier réduit à sa matérialité. Certes, on se sert encore parfois d'un vieux journal pour stimuler un feu de cheminée. Mais jetterait-on au feu un vieux livre avec la même équanimité, même avant le souvenir collectif des actes notoires des nazis qui brûlèrent les livres ? Voilà qui nous invite à réfléchir sur les différences entre journal et livre. Est-ce que le livre en tant qu'objet intellectuel profite d'une aura que l'on n'associe pas au journal, malgré le lien manifeste entre les deux<sup>16</sup> ?

L'Exposition Universelle de 1867 fournit le cadre du huitième chapitre où Saccard, le revenant éternel, arrive à recapitaliser sa propre version également orgueilleuse de l'Universelle, c'est-à-dire la Banque Universelle. L'ironie permet à Zola de se distancier de l'*amplificatio* de son propre discours romanesque, un discours qui ne résiste guère à l'inflation rhétorique. Jantrou lui-même comprend le besoin de nuancer la propagande en créant une fiction de débat public. Il écrit sa colonne pour chaque numéro des petites

---

l'expression de Pierre Bayard, on y trouve donc Zola juste avant Freud. Auparavant, les dictionnaires trouvent leurs références chez Voltaire, Raynal, et de Brosses, auquel on attribua le terme « fétichisme ». Le Littré de 1873 insiste sur la nature politique de la signification figurée de ce terme-ci : « Adoration aveugle d'une personne, de ses défauts, de ses caprices, et aussi d'un système. Le fétichisme de la royauté. »

16. On trouve ailleurs l'expression de cet intérêt zolien pour la fragilité matérielle des journaux. Je tiens à remercier Adéline Wrona qui m'a dirigé vers la préface écrite par Zola pour *Les Mémoires de Paris* par Charles Chincholle : « De plus en plus, nous sommes accablés sous le monceau de papier noirci qui croule chaque matin. Où s'en vont donc tous les vieux journaux ? Cela est terrible à penser, ces millions de numéros qui disparaissent, inutiles, vieillis en deux heures, pas même bons à envelopper de la chandelle, tant le papier est mauvais. [...] Tout cela va au ruisseau, les rues charrient du papier piétiné, maculé par nos fièvres du jour » (pp. I-II).

feuilles financières « avec une fécondité, une variété d'imagination étonnantes, allant jusqu'à attaquer, pour le triomphe de vaincre ensuite ». On connaît bien les craintes du XIX<sup>e</sup> siècle à propos des lectrices de romans, mais on peut y ajouter une crainte à propos des lectrices de journaux. Car le narrateur accuse les femmes surtout de se passionner, « faisant en faveur de l'idée [de Saccard] une propagande enthousiaste » (p. 233). Il s'agit, dans cette illusion, non seulement de mal interpréter les mots, mais aussi les chiffres. Quand Lavignière, commissaire-censeur de la Société, présente son rapport sur la situation financière lors de son assemblée générale, peu d'investisseurs l'écoutent : « Il devait avoir examiné consciencieusement les pièces soumises à son contrôle ; mais rien n'est plus illusoire, car pour étudier à fond une comptabilité, il faut en refaire une autre, entièrement » (p. 250). Difficile de résister à l'idée que ceci nous offre un modèle actif de lecture tout autant que de comptabilité.

Le neuvième chapitre dramatise le conflit entre Saccard et Busch, conflit enflammé par la question des Jordan et celle du fils naturel de Saccard. L'euphorie numérique de ce roman « des chiffres et des lettres » culmine au moment de l'*accumulation* rhétorique ainsi que fiscale, où les actions de la Banque Universelle atteignent la valeur mythologisée de trois mille francs. Ayant échoué dans ses efforts de s'adresser à ses parents pour rembourser Busch, Marcelle Jordan cherche son mari aux bureaux de l'*Espérance*. On se rappelle les employés de Mazaud au troisième chapitre, pour qui lire un journal n'était qu'un passe-temps banal. Or, dans cette scène-ci Dejoie lui offre un exemplaire du journal : « Si Madame veut lire, pour prendre patience ». « Mais », explique le narrateur, « elle refusa du geste, et comme Saccard arrivait, elle fit la vaillante » (p. 274).

Une rébellion encore plus large se propage dans le contre-discours marxiste de Sigismond, qui vient de recevoir son exemplaire du *Capital*. Saccard s'étonne quand Sigismond prédit la transfiguration matérielle de l'argent : « Nous supprimerons l'argent monnayé [...] nous le remplaçons par nos bons de travail » (p. 284). La fonction du papier est ainsi doublée par la valeur mythique qu'attache Sigismond à ses propres écrits : « J'ai fait ma tâche, je laisserai mes notes, dans le cas où je n'aurais pas le temps d'en tirer l'ouvrage complet de reconstructions que j'ai rêvé. [...] Ah ! cette société [...]. Elle est là, sur le papier, mathématique, définitive » (pp. 285-6).

Le dixième chapitre nous montre que, malgré le désir affirmé par Zola dans l'Ébauche de *L'Argent* de suivre *Au Bonheur des dames* en s'opposant à la philosophie du pessimisme, l'intrigue tournera mal. Le « duel » entre Saccard et Gundermann mène à la dégringolade catastrophique des valeurs de la Banque Universelle. Honteux, Saccard évite Caroline et se réfugie dans « cette froide perversion » de sa liaison avec la baronne Sandorff, qui « ne se faisait aucun scrupule de fouiller ses poches, de lire les lettres de son portefeuille » quand il dormait. Voler ces papiers, donc voler non pas l'argent, mais le discours sur l'argent, lui confirme « la certitude des embarras d'argent où commençait à se débattre l'Universelle, tout un vaste système de papier de circulation » (p. 317). Gundermann explique ce décalage rhétorique et mathématique entre la valeur représentée et sa représentation fictive. Dans un style indirect libre qui permet à Zola d'élargir au-delà de la Bourse la pertinence d'un langage qui relève de l'éthique naturaliste elle-même, le narrateur mime ainsi la perspective de Gundermann : « La logique triompherait, toute action est condamnée, qui monte au-delà de la valeur vraie qu'elle représente » (p. 320)<sup>17</sup>...

Caroline fournit la perspective par laquelle le chapitre pénultième dramatise ce qu'on serait tenté d'appeler le « contexte humain » de cette histoire de chiffres et de papier, qui incline autrement vers le sec et l'inhumain. Impossible d'ignorer la force affective des conséquences de cette faillite en apprenant le suicide de Mazaud. Dans ce chapitre s'annonce de façon distincte la connexion lexicale entre la littérature et la comptabilité sur laquelle joue le roman entier. Et Zola ne résiste pas à faire triompher Jordan, le romancier qui s'était consacré au journalisme : « Après tant d'années de travail ingrat, son premier roman, publié d'abord dans un journal, lancé ensuite par un éditeur, avait pris brusquement

---

17. Qu'on se rappelle l'analogie riche, chérie pas les linguistes, entre la circulation du langage et celle du capital. Voir Marc Shell, *Money, Language, and Thought*, Berkeley, University of California Press, 1982. Au lieu de confirmer la signification de l'argent, cette analogie met l'accent sur sa capacité de différer la signification. Selon Gayatri Chakravorty Spivak, « l'argent, comme l'écriture, est le signe d'un signe, la possibilité de l'échange sémiotique, non seulement un langage, mais une langue étrangère », in Derek Attridge et al (éds.), *Post-Structuralism and the Question of History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 33 (c'est moi qui traduis). N'oublions pas la traduction anglaise de l'expression « L'argent fait la loi » : « Money talks ».

l'allure d'un gros succès ; et il se trouvait riche de quelques milliers de francs [...] brûlant de se mettre au travail » (p. 348)<sup>18</sup>.

Comme l'explique Marie-Ève Thérénty, « le discours journalistique, très métadiscursif, s'évalue constamment en même temps qu'il jauge les autres discours. Or cette capacité métadisursive est également l'apanage de la littérature »<sup>19</sup>. Caroline inventorie « une liste des désastres » (p. 353) provoqués par ce krach, ce qui nous ramène au véritable cœur de la tragédie sociale évoquée par le naturalisme, en l'occurrence à « tous les pauvres gens, actionnaires, [...] et qui étaient parmi les victimes » (p. 353). Trouvera-t-on un seul paragraphe des *Rougon-Macquart* plus long que celui-ci, plus que 850 mots, plus que cinq mille signes, c'est-à-dire plus que deux pages dans la Pléiade, donc plus que quatre-vingt-dix lignes ? Suite à cette intensité affective et cette densité textuelle, le lecteur arrive mal à suivre Caroline au bureau de Mazaud, où (reprise d'une banalité au troisième chapitre lors de la visite de Saccard au même endroit), « le bureau de la liquidation lui apparut endormi, avec ses sept employés lisant leur journal, n'ayant plus à appliquer que de rares affaires, depuis que la Bourse chômait » (p. 356). En attendant Mazaud dans son propre cabinet, ce qu'elle observe, c'est l'ordre que l'on a imposé sur son legs textuel : « Ce qui la frappait plus encore, c'était l'ordre parfait,

---

18. Zola ne résiste pas alors à la réflexivité implicite de ces thèmes-clés : le papier et le journal. A. Wrona nous rappelle qu' « en publiant *L'Argent* dans le *Gil Blas*, quotidien littéraire et mondain, où Don Caprice assure la chronique de la Bourse, Zola s'engage lui-même dans une économie de l'écrit périodique » (art. cité, p. 79). L'affiche de Jules Chéret qui annonce la publication en feuilleton de *L'Argent* dans ce journal fameux pour ses chroniques boursières, montre une grande figure féminine aux yeux bandés qui attrape, ou dissémine (l'image est ambiguë), non seulement des billets de banque et des pièces de monnaie, mais aussi des feuilles jaunes. Je tiens à remercier deux éminents historiens économistes, Martin Daunton et Randal Michie, qui y identifient des obligations ou des actions au porteur (en anglais, des « bearer bonds »), qui ne sont pas enregistrées dans les registres de l'émetteur comme les actions nominatives, mais sont inscrites en compte chez un intermédiaire. Les *cognoscenti* du blanchiment d'argent se rendront compte que le but de cet anonymat n'a pas été toujours innocent. A cause de cet anonymat (qui, dans le contexte de ce roman, fait penser aussi aux articles journalistiques sans nom d'auteur), la possession de l'action dépend de la possession matérielle du papier lui-même. Aucun signifié sans le signifiant, aucune valeur sans la matérialité. (L'affiche est repérable au site Web <http://silos.villechaumont.fr/flora/jsp/index2.jsp>.)

19. M. È. Thérénty et A. Vaillant, *Presse et plumes*, op. cit., p. 538.

comme si toute la nuit et la matinée entière venaient d'être employées [...] à détruire les papiers inutiles, à classer ceux qu'il fallait conserver. [...] Rien ne traînait, pas un dossier, pas même une lettre » (p. 357). Il n'y aucun signe de désordre matériel dans ce legs textuel, aucune paperasserie. Le chemin de la mort est déblayé.

Le roman se termine au douzième chapitre de Zola où Saccard et Caroline se trouvent obligés de quitter Paris, lui pour la Belgique après une période de détention, elle pour retrouver son frère à Rome. Et dans ce chapitre se concrétise ce réseau de références au papier dans toutes ses formes auquel se sont consacrées ces quelques pages. Caroline rend visite à la princesse d'Orviedo ruinée par son excès de générosité : « Et l'étroite pièce [...] s'était emplie d'un encombrement de paperasses plus inextricable encore, des plans, des mémoires, des dossiers, tout le papier gâché d'un gaspillage de trois cents millions » (p. 363).

Le papier est donc « gâché » et non pas « mâché ». Encore plus traumatisante est la nouvelle du viol d'Alice de Beauvilliers par Victor, le fils illégitime de Saccard. Quand Caroline rend visite à Saccard en prison, il est « assis devant une petite table, couvrant de chiffres une feuille de papier » (p. 380). Bien qu'il comprenne qu'il sera condamné, Saccard continue à exhiber ce rapport nerveux et fétichiste entre la main humaine et le papier, révélé maintes fois dans le roman : « Déjà, [s]es mains [erraient] parmi les papiers, tout le dossier volumineux qu'il préparait depuis des mois », comme moyen de se défendre devant le tribunal (p. 381).

Le matin de sa dernière journée à Paris avant de se rendre chez son frère à Rome, Caroline ne résiste pas à l'envie de rendre visite à la Méchain, pour avoir des nouvelles de Victor. Caroline la retrouve « submergée au milieu d'un tas de papiers qu'elle tirait par liasses énormes de son vieux sac de cuir » (p. 389), qui contient « des titres déclassés de l'Universelle » qu'elle vient d'acheter à un sou (p. 390) : « Des actions qui ont été cotées trois mille francs ! Les voilà presque retombées au prix du papier, oui ! du papier à la livre... » (p.390). Bien que la Méchain sache qu'elle pourra les vendre plus cher, ces points d'exclamation démarquent une véritable limite dans l'économie du roman, où toutes les survaleurs du marché sont gommées, et il ne reste que la matérialité du papier à la livre, sans l'inflation valorisante de la Bourse, la valeur matérielle déplaçant la valeur représentationnelle. Ceci fait contraste avec le papier *du* livre, c'est-à-dire du roman dans sa forme livresque, quasi identique au texte déjà paru en feuilleton, mais non pas strictement analogue.

La tragédie du rapport fraternel entre Busch et son bien-aimé Sigismond (symboles l'un du capitalisme, l'autre du socialisme utopique) s'articule dans leur méprise à propos des papiers de Sigismond. Sur le point de mourir, celui-ci demande à Caroline d'emporter son livre inachevé (et le contraste entre Sigismond et le romancier Jordan est clair). Les connaisseurs des *Rougon-Macquart* penseront à la fin de la série entière, le docteur Pascal sur le point de mourir confiant ses notes à Clotilde et au fils qu'elle porte, ce qui facilite le ton euphorique de la fin de ce vingtième roman. Sigismond a raison de craindre le destin matériel de ces papiers dans les mains de Busch, ces papiers que Sigismond « feuilletait amoureusement » (p. 392). Mais il a tort de croire que son frère les vendra de sa façon habituellement cynique. Après la mort de son frère, l'inconsolable Busch détruit les papiers de Sigismond, mais par amour fraternel, la fraternité biologique se vengeant sur la fraternité sociopolitique dont rêva Sigismond. Caroline ne peut pas sauver le projet textuel de Sigismond, qui donc ne jouira pas du destin heureux des projets de Pascal, de Jordan, ou de Zola lui-même. L'effort typiquement zolien de résoudre ce conflit entre pragmatisme et idéalisme, déjà « mariés » dans le cas de Octave Mouret et Denise Baudu, se trouve en crise à l'approche de *La Débâcle* ; comme si les événements de 1848 et de 1871 avaient failli faire déchirer le contrat social, qui est un ensemble d'idées, mais aussi un recueil de textes.

# Logiques de *Mes Haines*. L'entrée de Zola dans le journalisme

par François-Marie MOURAD

La titrologie zolienne témoigne d'un sens aigu du *slogan*, avec la signification spéciale que ce mot, d'origine guerrière, prendra dans les années 1930 : une « formule concise et expressive, facile à retenir, utilisée dans les campagnes de publicité, de propagande pour lancer un produit, une marque ou pour gagner l'opinion à certaines idées politiques ou sociales » (*Trésor de la langue française*). Par *Mes Haines*, comme l'indique le possessif, bientôt réitéré dans *Mon Salon*, c'est lui-même et ses idées que Zola promet, dès 1866, avec une habileté et un sens de la *réclame* forgés chez Hachette, dans la pratique quotidienne du commerce des livres. Mais le choix de la *haine* comme mot d'ordre témoigne d'une volonté de rupture. Annoncée comme un « chapitre inédit » du livre à venir – et non comme sa préface ni comme son titre<sup>1</sup> – la déclaration parue dans *Le Figaro* du 27 mai 1866 excède le simple effet de signalement. Elle s'inscrit, par sa force de frappe illocutoire, dans la lignée des grands *seuils* d'inspiration romantique, qui exaltent les droits naturels et l'indépendance des artistes dans une société de plus en plus conformiste où s'exacerbent les clivages esthétiques et idéologiques. José-Luis Diaz l'a brillamment rappelé, ces discours font revivre tout au long du siècle le modèle romantique de la révolte contre les autorités établies :

Ce qui domine parmi les écrivains, c'est tout au contraire le geste radical, instinctif, d'affirmation de la liberté absolue de l'artiste, et donc de suspicion à l'égard de tout discours visant à

---

1. Dans une lettre à l'éditeur Achille Faure du 2 mars 1866, Zola précise toutefois : « J'ai choisi un titre que je crois excellent : *Mes Haines*, et j'ai écrit une dizaine de pages pour servir de préface et expliquer le titre », *Émile Zola, Correspondance* (désormais *Corr.*), Presses de l'Université de Montréal / Éditions du CNRS, XI *Lettres retrouvées*, 2010, p. 42.

rationaliser son action, ou pire encore, à légiférer au nom de principes normatifs.<sup>2</sup>

Vingt ans exactement avant *Mes Haines*, le 1<sup>er</sup> mai 1846, Baudelaire avait emprunté le détour ironique de la feinte pour s'adresser « aux bourgeois »<sup>3</sup>. Zola adopte, quant à lui, le « point de vue exclusif »<sup>4</sup> et frontal de l'imprécation. Il use sciemment d'un mot qui garde, voire retrouve dans la décennie 1860-1870, la résonance politique forte des journées de Juin 1848, comme l'a rappelé Dolf Oehler<sup>5</sup> après Sartre. Cette signification malséante ne pouvait échapper aux contemporains : « Je compris que la haine avait dévoré les semences de la fraternité », dit le héros de George Sand dans son roman *La Daniella* ; « les haines sont désormais dans les cœurs, haine de castes », dit Sainte-Beuve<sup>6</sup>. Et Zola, au lieu de les laisser sagement reposer, ou de les ensevelir dans le *tonneau des pâles Danaïdes*<sup>7</sup>, les exhibe, les revendique, allant jusqu'à réveiller l'imagerie révolutionnaire : « Il est temps que les hommes de courage et d'énergie aient leur 93 : l'insolente royauté des médiocres a lassé le monde, les médiocres doivent être jetés en masse à la place de Grève » (*MH* 42)<sup>8</sup>. La « logique » politique de *Mes Haines* n'est pas douteuse. Elle est corroborée par le fort effet de cadrage qu'induit le dernier chapitre consacré à l'*Histoire de Jules César*, article d'abord refusé par les journaux, que Zola signale à l'attention de son lecteur en dotant son titre des lettres capitales dans la table des matières, comme pour « Mes Haines », qui fait fonction de préface. Le livre est ainsi doté d'un début et

---

2. José-Luis Diaz, « Préfaces et manifestes du XIX<sup>e</sup> siècle : la réflexion critique comme "agir communicationnel" », introduction à *Préfaces et manifestes du XIX<sup>e</sup> siècle, Revue des sciences humaines*, Presses universitaires du Septentrion, Lille, juillet-septembre 2009, n° 295, 3/2009, p. 11.

3. Baudelaire, « Aux bourgeois », *Salon de 1846*, in *Œuvres complètes*, Claude Pichois (éd.), Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome II, 1976, p. 415-417.

4. «...pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons », Baudelaire, « À quoi bon la critique ? », *ibid.*, p. 418.

5. Dolf Oehler, *Le Spleen contre l'oubli, Juin 1848*, Payot, 1996 [1<sup>ère</sup> édition en allemand, sous le titre *Ein Höllensturz der Alten Welt*, 1988], p. 82-85.

6. Correspondance générale, t. VII, p. 299 sq.

7. Baudelaire, « Le Tonneau de la haine », *Les Fleurs du Mal*, LXXIII, in *Œuvres complètes, op. cit.*, tome I, 1975, p. 71.

8. Édition de référence : *Mes Haines*, GF-Flammarion, 2012, abrégée en *MH* suivi de la pagination.

d'une fin coïncidents. *Explicitus est liber*. Si la haine ne s'embarrasse pas *a priori* d'explications et de justifications, et si elle efface ses considérants par l'exhibition rhétorique, la force du ton et la violence des images, celle que Zola s'approprie renvoie, comme le pluriel l'indique, à plusieurs logiques. En tant que journaliste, dès le début de sa carrière, Zola a cherché à surmonter l'entropie que le régime médiatique introduisait dans le monde des lettres, et pour cela, il lui fallait prendre à revers à la fois les tendances à l'émiettement des rubriques, à l'inconsistance intellectuelle – au divertissement – et à l'uniformisation stylistique. En revenant sur son entrée en scène dans la critique, nous verrons comment Zola met certes à profit la logique médiatique, en s'aidant du réseau mis en place chez Hachette, mais si l'on repère, à juste titre, dans le recueil de *Mes Haines*, des déclarations de principes<sup>9</sup>, intellectuels, esthétiques et politiques, cet *avènement* ne peut être rapporté à un simple *événement* du journalisme et de la librairie. Il faut au contraire attribuer à ce livre une cohérence intellectuelle et, même si l'on n'échappe pas à la lecture téléologique, voir comment le premier Zola fonde par là son *naturalisme*, et quelles autres *logiques* sont ainsi à l'œuvre.

### **Zola, Hachette et C<sup>ie</sup>**

L'entrée de Zola dans le journalisme est directement liée à ses activités chez Hachette et à un système de relations croisées évoqué à plusieurs reprises dans sa correspondance, notamment dans une lettre-type signée par lui, destinée aux directeurs de journaux de province pour leur expliquer un mécanisme de bonnes pratiques commerciales par lequel la maison comptait assurer alors son développement :

Depuis un an, nous avons obtenu de tous les grands journaux de Paris l'insertion de réclames concernant nos nouvelles publications, à la simple condition du dépôt préalable des ouvrages annoncés dans les bureaux de chaque journal... Nous désirons aujourd'hui étendre cette sorte de publicité à quelques-uns des grands organes de la province... Nous vous adresserons régulièrement nos ouvrages nouveaux, accompagnés chacun d'une petite notice de vingt à trente

---

9. Voir, en particulier, Henri Mitterand, « Zola, ses haines, ses modèles », in *Le Regard et le signe*, PUF, coll. Écriture, 1987, p. 27-35 ; Colette Becker, « Émile Zola : 1862-1867. Élaboration d'une esthétique moderne », *Romantisme*, n° 21-22, 1978, p. 117-123.

lignes, que vous aurez l'obligeance d'insérer. D'ailleurs, outre cette insertion, vous pourrez faire écrire par votre rédacteur littéraire des comptes rendus sur les livres qui vous paraîtront le mériter.<sup>10</sup>

Entré chez Hachette le 1<sup>er</sup> mars 1862, Zola s'était rapidement attelé à cette tâche un peu ingrate de rédacteur d'annonces, en priorité pour le *Bulletin du libraire et de l'amateur de livres*, le catalogue mensuel<sup>11</sup> des publications littéraires de la maison. Cette activité publi-rédactionnelle qui a quelques affinités avec la chronique bibliographique, dont Zola va devenir le spécialiste, peut être considérée *a posteriori* comme un exercice fort profitable pour se faire la main et se rompre aux exigences de vitesse et d'efficacité qu'exige l'écriture au quotidien. Mais l'acquisition de cette compétence scripturale ne doit pas être héroïsée. Les quelque soixante-dix lettres conservées dans la correspondance qui renvoient précisément à l'activité de Zola au bureau de la publicité chez Hachette témoignent plutôt d'une furieuse envie compensatoire de se *mettre en avant*, de parler en son nom, et d'échapper ainsi à la « fonctionnarisation » qu'impliquait le rôle de bon soldat au service de l'entreprise. Zola, comme il ressort de ses échanges avec Edmond About, Eugène Paz ou Hippolyte Taine, lorgne d'emblée vers le journalisme et la littérature. Même s'il a accédé rapidement, dès 1863, aux fonctions de « chef »<sup>12</sup> du bureau de la publicité, il ne s'est jamais occupé du secteur scolaire, toujours au cœur de la politique éditoriale de la maison. C'est d'abord là que se prennent les initiatives majeures et que s'exerce le contrôle le plus vigilant de « l'entrepreneur schumpétérien »<sup>13</sup> et de ses associés. Même s'il est pris dans une synergie fonctionnelle, Zola, collaborateur estimé sans être essentiel<sup>14</sup>, a été tenu à l'écart

---

10. Lettre du 7 février 1864, *Corr.*, I, p. 351.

11. Vendu 3 francs, ce catalogue était issu d'un *Bulletin international du libraire et de l'amateur de livres*. Son rachat par Hachette en 1859 témoignait d'une incisive stratégie promotionnelle.

12. Il parle ainsi au nom de l'équipe dirigeante, « MM. Hachette et Cie » (lettre du 2 décembre 1863, *Corr.*, XI, *Lettres retrouvées*, p. 20), de Louis Bréton (lettre du 13 février 1863, *Corr.*, I, p. 330), d'Hachette lui-même (lettre à Lasselment du 21 novembre 1863, *Corr.*, XI, p. 20), d'Émile Tempplier (lettre du 5 avril 1864, *Corr.*, XI, p. 21).

13. L'expression est de Jean-Yves Mollier, dans *Louis Hachette (1800-1864). Le Fondateur d'un empire*, Fayard, 1999, chapitre XIII.

14. Comme le prouve son mince salaire de 200 francs, l'équivalent de 760 euros aujourd'hui ! Un bon ouvrier (serrurier, menuisier...) pouvait gagner jusqu'à 3 francs par jour.

de ce centre décisionnaire, peut-être parce qu'il n'avait même pas le baccalauréat. Le jeune homme y gagne une marge de manœuvre, ce qui constituera une chance pour la littérature, comme la suite de l'histoire le montrera, mais en attendant, ce statut professionnel incertain sinon précaire l'a sans doute obligé à chercher sans attendre de nouveaux débouchés.

Les journaux de province, en direction desquels il était chargé de prospecter, lui ont, les premiers, ouvert leurs portes à sa demande et, après une brève notice sur *Le Comte Kostia* de Cherbuliez parue dans le bulletin bibliographique de la *Revue contemporaine*, *L'Athenaeum français*, le 31 janvier 1863<sup>15</sup>, il entamera une première collaboration suivie avec Géry Legrand qui le fait entrer à la *Revue du mois*, où paraissent deux contes, *Simplex* et *Le Sang*, et surtout au *Journal populaire de Lille*<sup>16</sup>, pour de premières contributions significatives à la critique littéraire. Dans la rubrique des *Variétés*, du 20 au 23 décembre 1863, Zola ne se contente pas de faire la promotion prévisible d'un beau livre d'étrennes paru chez Hachette, le *Don Quichotte* illustré par Gustave Doré. Il esquisse une théorie des rapports entre le texte et l'image<sup>17</sup>, et inaugure une série de commentaires contrastés consacrés à cet artiste en vogue.

L'examen de ses premiers articles publiés et la lecture en parallèle de sa correspondance confirment une entrée de Zola dans le journalisme par le biais de la réclame pour Hachette et le passage qu'elle autorise vers le genre de la chronique bibliographique, de plus en plus consommé par le public nombreux d'une presse en pleine expansion. La stratégie par laquelle leur employé parvenait à ménager ses propres intérêts en arguant de sa position dans l'entreprise n'avait pas échappé à ses chefs, Louis Bréton et Émile Templier, qui avaient succédé à leur beau-père Louis Hachette, décédé le 31 juillet 1864. La note, réapparue en 2008<sup>18</sup>, que Zola a

---

15. « *Le Comte Kostia*, par M. Victor Cherbuliez (in-18, Paris, Hachette) », *Œuvres complètes* (désormais *OC*), édition établie sous la direction d'Henri Mitterand, Cercle du Livre précieux, tome 10, 1968, p. 295-296.

16. Voir Claude Bellanger, « Il y a cent ans, Émile Zola faisait à Lille ses débuts dans la presse. Une correspondance inédite », *Les Cahiers naturalistes*, n° 26, 1964, p. 5-44.

17. Voir Antoinette Ehrard, « Émile Zola et Gustave Doré », *Gazette des Beaux-Arts*, LXXIX, n° 1238, mars 1972, p. 185-192.

18. Gwendoline Gebet, « Trois lettres inédites de Zola dans le fonds Labori », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n° 29, p. 63-71.

rédigée en juillet 1898, à la demande de son avocat Fernand Labori, pour réfuter un certain nombre d'insinuations malveillantes<sup>19</sup>, indique que cette situation pour le moins ambiguë fut tolérée jusqu'au point de rupture impliqué par la demande de renseignements du procureur de la République, après la parution de *La Confession de Claude*. La note est explicite :

Je dois confesser que je n'étais pas un employé très zélé. Je ne faisais que le nécessaire. J'écrivais déjà beaucoup, et je savais que ces messieurs, vendant des livres, n'aimaient pas qu'un de leurs employés en fit.<sup>20</sup>

Vient la mention des *Contes à Ninon*, le premier livre que Zola fait paraître en 1864, avec l'accord tacite de Louis Hachette, qui connaissait le prurit d'écriture de son jeune rédacteur. La suite de la note nous transporte en novembre 1865 et précise la teneur de la conversation qui aménagea son départ :

M. Bréton me dit en riant : "Voilà que vous allez déshonorer la maison maintenant." Et, très paternellement, il me répéta ce qu'il m'avait donné à entendre plusieurs fois : que je gagnais très peu chez lui, que certainement je n'y resterais pas, n'ayant ni l'aptitude ni le désir d'y faire mon chemin, et que le mieux pour moi serait d'entrer dans quelque journal, afin d'y gagner ma vie avec ma plume. C'était ce que Taine m'avait dit déjà ; mais, lui, voulait faire de moi un professeur. Je sentis qu'il m'était impossible de rester là davantage, et tout de suite la date de mon départ fut réglée.<sup>21</sup>

L'équivoque de l'implication *personnelle* n'avait donc pas échappé aux cadres dirigeants de l'entreprise. Elle rendait pour le moins incertaine la stabilité dans la durée, pour un Zola qui, si l'on en croit une confidence à Valabrègue d'août 1864, nourrissait pourtant le projet de « rester plusieurs années à la librairie pour y étendre de plus en plus le cercle de [ses] relations »<sup>22</sup>.

En termes militaires, on peut dire que la librairie Hachette a servi à Zola à la fois de base arrière et de tête de pont. Il n'a jamais manqué d'exploiter à son profit le crédit que lui octroyaient ses fonctions. Si l'énergie et les idées qui jaillissaient de cet esprit fécond ne trouvaient pas leur emploi sur place, Zola n'y renonçait

---

19. Zola était accusé d'avoir volé quelques beaux livres, pour les revendre, pendant son séjour chez Hachette.

20. *Corr.*, XI, Lettres retrouvées, p. 309.

21. *Ibid.*

22. Lettre à Antony Valabrègue du 18 août 1864, *Corr.*, I, p. 380.

pas facilement. Pour éviter qu'elles ne se transforment déjà en *haines*, il cherchait à les faire vivre malgré tout. Depuis l'étonnante proposition d'une *Bibliothèque des débutants* qu'il a adressée à son patron le 20 mai 1862 jusqu'au projet des *Héroïsmes* exposé à Émile Templier et Édouard Charton au début de 1866<sup>23</sup>, il n'est ainsi pas une lettre émanant du bureau de la publicité<sup>24</sup> de l'entreprise qui ne mette en avant la personnalité débordante de Zola, qui ne témoigne de son impatience à se faire un nom. De ce promontoire bien assuré, avec vue sur la presse et le réseau d'édition, il interpellait ses « confrères », journalistes et auteurs, jusqu'aux plus grands comme Taine ou Sainte-Beuve, pour obtenir la faveur des comptes rendus, les débouchés et les recommandations. Et lorsque son départ est décidé, donc en novembre 1865, il trouve encore le moyen d'en repousser la date au 31 janvier 1866, et de passer ainsi sans encombre à *L'Événement* de Villemessant, où il peut monnayer ses compétences de *reviewer* en mettant en place sa rubrique des *Livres d'aujourd'hui et de demain*<sup>25</sup>.

### **Le Salut public**

À cette date, Zola pouvait se prévaloir d'un début de notoriété, acquise essentiellement l'année précédente, avec une collaboration confirmée au *Petit Journal*, auquel il destine des fictions, nouvelles, poèmes en prose, et surtout grâce à sa « première campagne critique »<sup>26</sup> au *Salut public* de Lyon, celle-là même qui lui fournira la matière de *Mes Haines*. En janvier 1865, le sismographe de l'impatience personnelle enregistre une forte poussée. Zola donne le ton à About : « J'ai une rage de publicité facile à comprendre. J'ai tant fait parler des autres que je ne serais pas fâché de faire parler un peu de moi »<sup>27</sup>. C'est dans cet état d'esprit pour le moins

---

23. Voir les lettres du 20 mai 1862 (*Corr.*, I, p. 318-319) et du 5 janvier 1866 (*Corr.*, XI, p. 40-41).

24. On en compte environ soixante-dix dans la *Correspondance*.

25. *OC*, 10. Voir Gérard Delfau et Anne Roche, *Histoire, Littérature. Histoire et interprétation du fait littéraire*, Seuil, 1977, p. 36-50.

26. Halina Suwala, « Première campagne critique de Zola (1865-1866) », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 48, n° 4, octobre-décembre 1978, p. 310-322, repris dans *Autour de Zola et du naturalisme*, Champion, 1993, p. 125-141.

27. *Corr.*, XI, p. 27. Le mot *publicité* est significativement à entendre au sens moderne qu'il acquies en 1829, quand sont apparues les réclames par voie de presse, c'est-à-dire « le fait d'exercer une action sur le public à des fins commerciales »,

fébrile que débute la collaboration mouvementée avec Max Grassis, dans le cadre d'un partenariat entre la presse et l'éditeur dont les termes nous sont maintenant bien connus. Mais il faut remarquer, pour rendre compte de l'expansion soudaine de la critique, dans le cadre d'« une "Revue littéraire" de quinzaine »<sup>28</sup>, que l'accord entre les deux hommes stipule une séparation nette entre les fonctions exercées par Zola comme représentant de la maison Hachette et son activité de journaliste. La deuxième relève d'un contrat de droit privé qui concerne strictement l'auteur, lui impose d'assumer sa signature et exige de lui l'originalité personnelle. Pour la première fois peut-être, Zola est encouragé à être lui-même, à parler en son nom propre et à investir le *quantifiaquant* personnel<sup>29</sup> : « Il va sans dire, précise Max Grassis dans une lettre du 14 janvier 1865, que ces revues ne constitueraient dans aucun cas ce qu'on nomme une réclame. [...] Elles ne feraient point également double emploi avec les notices que vous m'adressez au nom de la maison Hachette, et ces notices continueraient à m'être envoyées avec les ouvrages qui en font l'objet »<sup>30</sup>. Zola s'est empressé de rassurer son destinataire sur ce point et il a joint à son premier envoi, une « *Étude sur les moralistes français*, suivie de quelques réflexions sur divers sujets, par M. Prévost-Paradol »<sup>31</sup>, une lettre programmatique très explicite où se lit son intention de faire éclater le cadre restreint de la stricte chronique bibliographique<sup>32</sup> :

---

comme le signale le *Dictionnaire historique de la langue française*, qui fait dériver cet emploi du sens de base, l'« action de porter à la connaissance du public », acquis dès le XVII<sup>e</sup> siècle.

28. Lettre aux frères Goncourt du 3 février 1865, *Corr.*, I, p. 404.

29. Cette dénomination linguistique, préférée à celle d'*adjectif possessif* par Marc Wilmet dans sa *Grammaire critique du français* (Éditions Duculot, Bruxelles, 2010 pour la 5<sup>ème</sup> édition), présente l'intérêt d'associer un quantifiant extensif à un qualifiant personnel (mon = le + mien). Ce point de vue sémantique met en relief l'investissement personnel d'un existant, l'appropriation.

30. *Corr.*, I, p. 404, n. 2.

31. L'article, paru dans *Le Salut public* le 23 janvier, deviendra « Les Moralistes français » et sera placé vers la fin de *Mes Haines*, en position neutre (chapitre 13), pour clore un cycle « documentaire », qui rapproche les ouvrages de « culture générale » (histoire et littérature courante), depuis le chapitre 9 consacré à *La Mère* d'Eugène Pelletan.

32. Ce cadre est bien évoqué par Marie-Françoise Melmoux-Montaubin dans son article : « Autopsie d'un décès. La critique dans la presse quotidienne de 1836 à 1891 », *Romantisme*, 2003, vol. 33, n° 121, p. 9-22.

Comme vous paraissez me laisser toute liberté, je me permets de vous dire de quelle façon j'entends m'acquitter de la tâche qui m'est confiée.

Je compte vous envoyer tous les quinze jours un grand feuilleton — 500 à 600 lignes —, consacré à l'étude d'une ou de plusieurs œuvres. Je désire faire une Revue littéraire et non une Revue bibliographique. Aussi, je tiens beaucoup à avoir toute latitude dans le choix des ouvrages et dans l'espace que je consacrerai à chacun d'eux. C'est assez vous dire que je n'entends pas donner de simples réclames, comme vous paraissez le craindre. D'ailleurs, l'article ci-joint vous édifiera sur la manière dont je traiterai les livres soumis à mon jugement. J'espère que mes façons de voir seront les vôtres.

Dans le cas où vous auriez quelques observations à me faire, veuillez m'écrire au plus tôt. Mais sans doute vous penserez comme moi qu'il est préférable pour *Le Salut public* de donner à ses lecteurs des appréciations de quelque étendue, vraiment littéraires, et non de simples bulletins, sortes de catalogues auxquels le public ne saurait prendre aucun intérêt. Pourvu que j'analyse les œuvres vraiment méritantes, j'indiquerai toujours assez de nouveaux ouvrages aux acheteurs.

J'accepte parfaitement le prix de dix centimes la ligne que vous m'offrez.

Quant à la question des réclames Hachette et de l'envoi des volumes édités par cette maison, il est bien entendu que tout reste comme par le passé. Je compte parler le moins possible de nos publications ; lorsque, comme aujourd'hui, je m'occuperai d'un de nos livres, je vous adresserai un exemplaire de ce livre, et mon article servira de réclame ; pour les livres dont je ne rendrai pas compte, vous continuerez à les recevoir, accompagnés d'une notice.<sup>33</sup>

« Grand feuilleton », « Revue littéraire »... ces expressions attestent des ambitions intellectuelles zoliennes, que le sous-titre de *Mes Haines*, « causeries littéraires et artistiques », viendra confirmer en nuancant très fortement l'impact d'une formule à l'emporte-pièce. Libéré du double carcan du catalogue et de la bibliographie<sup>34</sup>, Zola s'engouffre dans la voie que lui ménage *Le*

---

33. Lettre à Max Grassis du 19 janvier 1865, *Corr.*, XI, p. 27-28.

34. Comme le rappelle Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, la bibliographie a un statut ambigu dans la presse du temps. De plus en plus nécessaire, pour informer les lecteurs de l'actualité de la librairie, c'est une rubrique mineure dans l'ordre de la critique et souvent elle n'est pas signée : « Bibliographe, le critique compte au nombre des "publicistes" : il est un maillon de la chaîne qui unit la presse aux maisons d'édition, les directeurs de journaux aux industriels », art. cité, p. 11.

*Salut public*, dont le rédacteur en chef, évidemment rasséréiné par une bénigne dissertation sur les moralistes français, est loin d'imaginer la conception très personnelle et extensive que son correspondant parisien se fait du feuilleton littéraire. Si la clause déontologique d'indépendance affectée à l'égard des publications Hachette est respectée, le cordon ombilical avec la maison mère n'a pas été coupé<sup>35</sup>. Pendant toute l'année 1865, le regard de Zola se porte tout aussi significativement vers les publications des éditeurs Achille Faure, Hetzel et Albert Lacroix<sup>36</sup>, avec qui il est ou sera prochainement en affaires. Si l'on ajoute à cette liste de recensions le compte rendu intéressé<sup>37</sup> du livre d'Eugène Paz, *La Santé de l'esprit et du corps par la gymnastique*, paru à la Librairie du Petit Journal (chapitre 5 de *MH*), il n'est pas un seul article paru dans *Le Salut public* qui ne soit la conséquence, la suite ou la préparation d'une relation professionnelle exploitée par Zola, en particulier auprès des éditeurs. Le Livre est à l'horizon du journalisme. Du coup, le *parcours* ménagé dans la presse du temps se double d'un *discours*, dont le concept propitiatoire des *haines* viendrait rappeler, *a posteriori*, les obstacles qu'il a fallu surmonter pour l'imposer. *Le Salut public* de Lyon (6955 abonnés à l'automne 1860<sup>38</sup>), « un des meilleurs journaux de province »<sup>39</sup>, qui bénéficiait des sympathies de l'administration impériale, obéissait à une ligne éditoriale prudente, à laquelle Zola souscrit implicitement dans ses articles les plus anodins, qui seront disposés en position neutre dans *Mes Haines*<sup>40</sup>. Mais, dès sa troisième contribution, un mois après le début de sa correspondance, en choisissant de faire campagne en

---

35. La librairie Hachette sera bien représentée dans la deuxième moitié de *Mes Haines* : chapitres 10, 11, 12 (*L'Habitude et le souvenir*, d'Adolphe Belot), 13, 15, 16.

36. Dans *Mes Haines*, chapitres 2, 4, 8, 9, 12. Achille Faure publiera *Mes Haines* et *Le Vœu d'une morte* (novembre 1866). Albert Lacroix est le premier éditeur de Zola, des *Contes à Ninon* (novembre 1864) aux premiers *Rougon-Macquart*, avant sa faillite de 1872.

37. Le 5 octobre 1865, sous le titre « La Littérature et la gymnastique », conservé dans *Mes Haines* (chapitre 5).

38. Renseignement extrait de *l'Histoire générale de la presse française*, tome 2, 1969, p. 261.

39. Dixit Zola dans sa lettre à Valabrègue du 6 février 1865, *Corr.*, I, p. 406.

40. Les chapitres 10, 11, 12, 13 sont les plus impersonnels. Ils ont été rédigés pendant la période d'apaisement avec *Le Salut public*, après l'article sur « Proudhon et Courbet », de septembre à décembre 1865. Voir l'Historique des prépublications dans *Mes Haines*, *op. cit.*, p. 306.

faveur de *Germinie Lacerteux* des frères Goncourt, Zola a considérablement extrapolé les consignes de personnalisation du propos, que la presse pouvait effectivement encourager jusqu'à un certain point, quand il n'était aucunement question de politique. À partir de ce manifeste en faveur du roman moderne, l'un des rares de son temps à saluer un livre écrit « à la pointe du bistouri »<sup>41</sup>, les relations entre Zola et Max Grassis devaient forcément se compliquer. Ce dernier, sans se faire prier, adressera à Zola d'énergiques « observations »<sup>42</sup> : il se plaint de la longueur excessive d'articles qui nécessitent parfois d'être publiés en deux temps, refuse le compte rendu de l'*Histoire de Jules César*, sans doute rédigé en mars 1865 et finit par annoncer au jeune journaliste, le 16 novembre 1866, que le « comité de rédaction a jugé à propos, par mesure d'économie, de renoncer » à sa collaboration, à dater du 1<sup>er</sup> janvier 1867<sup>43</sup>. Au gré d'un itinéraire sinueux, qui n'est pas seulement mimétique du rythme capricieux de l'actualité de la librairie des années 1865-1866, Zola parviendra malgré tout à publier cinquante-cinq articles dans *Le Salut public*, au prix, il est vrai, d'une atténuation considérable de la virulence du propos quand celui-ci vient se calquer, entre le 7 mars 1866 et le 1<sup>er</sup> janvier 1867, sur la rubrique des « Livres d'aujourd'hui et de demain » de *L'Événement*. Le seul article marquant qui se détache dans cette série alimentaire est l'avant-dernier, l'étude des *Victimes d'amour* d'Hector Malot, une œuvre considérée alors comme le prototype du « roman d'analyse »<sup>44</sup>. Le contraste très net entre les dix-sept *revues littéraires* publiées dans *le Salut public* en 1865 et les trente-huit *correspondances littéraires* que le journal a accueillies en 1866 montre que Zola, capable d'étager les écritures, a bien cherché à mettre en place et à l'épreuve une doctrine critique élaborée à partir de 1864. Favorable au réalisme et aux tendances *modernes* qui se font jour dans les arts et les sciences, elle prend un tour militant et

---

41. Voir Bernard Weinberg, *French Realism : The Critical Reaction, 1830-1870*, The Modern Language Association of America (New York) and Oxford University Press (Oxford), 1937, p. 188.

42. *Corr.*, I, p. 413, n. 5.

43. *Corr.*, I, p. 413, n. 5.

44. *Correspondance littéraire* du 17 décembre 1866, *OC*, 10, p. 697-700. Zola reviendra sur ce roman dans *Les Romanciers contemporains*, *OC*, tome 11, p. 222.

met en place, au sein de la chronique<sup>45</sup> disparate et souvent badine, un discours où l'individualité conquérante tient la première place.

### Le journalisme et la critique

Au moment où s'ouvre à lui opportunément le secteur de la grande presse provinciale, Zola, en plus de ses compétences rédactionnelles et commerciales, vise à faire connaître des « croyances littéraires » manifestement déjà bien assurées (*MH*, 168). Ce sont elles qui unifient son propos. Elles ont été formulées publiquement pour la première fois au sein des *Variétés* du *Journal populaire de Lille*, dès la fin de 1863, avec la série consacrée à Gustave Doré, et en avril 1864, avec « Du progrès dans les sciences et dans la poésie »<sup>46</sup>. S'y trouvent déjà des idées et un ton qui seront repris et développés en 1865 :

L'heure est venue pour nous où la forme des Hugo, des Lamartine et des Musset est épuisée. Il faut nous séparer violemment de l'école lyrique de 1830, ou du moins la renouveler, la faire nôtre par une nouvelle inspiration.

[...] J'expliquerai donc modestement ce que je ferais, si j'en avais la puissance. Je dirais adieu aux beaux mensonges des mythologies ; j'enterrais avec respect la dernière naïade et la dernière sylphide ; je rejetterais les mythes et n'aurais plus d'amour que pour les vérités. Plus de pleurs avec les cascades, de soupirs avec les ruisseaux ; une réalité large et puissante, et non le souci des jolis riens d'ici-bas.<sup>47</sup>

Les longues lettres à Baille et à Cézanne de 1860-1861 montraient déjà Zola préoccupé de grandes questions esthétiques. Il s'y interroge sur le renouvellement des grands genres, cherche sa voie et, dans sa grande lettre-confession à Baille du 2 mai 1860, avoue caresser le « rêve » de la « gloire littéraire », déjà conçue à travers « le murmure flatteur de la foule » et « les haines et les applaudissements qui grondent autour d'un chef d'école »<sup>48</sup>. Cette obsession auto-réalisatrice de devenir un chef d'école, similaire à celle qu'a éprouvée Courbet, sera l'un des *credo* de la campagne

---

45. La chronique est définie, dans le *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* de Pierre Larousse, en 1869, comme un « article de journal où se trouvent les faits, les nouvelles du jour, les bruits de la ville ». Ce sens serait attesté depuis 1812.

46. *OC*, 10, p. 296-308 et p. 310-314.

47. *OC*, 10, p. 313.

48. *Corr.*, I, p. 157.

zolienne de 1865. Couplée à des considérations sur la *mimèsis* subjective, elle est théorisée dans la célèbre lettre à Antony Valabrègue du 18 août 1864 sur les « écrans », où figure une première version de la fameuse réplique à Proudhon : « Nous voyons la création dans une œuvre, à travers un homme, à travers un tempérament, une personnalité »<sup>49</sup>. Les lettres à Valabrègue<sup>50</sup> de 1864-1866, exactement contemporaines de sa période d'incubation intellectuelle la plus intense, offrent un accès privilégié à ce *premier Zola*. Rédigés au plus près des événements, des ambitions et des réactions épidermiques évoqués avec une liberté de ton pour nous inespérée, ces témoignages directs éclairent le scénario proto-balzacien de la « vie fiévreuse » diffracté dans les articles destinés à *Mes Haines*. En plus de la lettre sur les écrans qu'Alain Pagès vient de rééditer en en corrigeant la présentation<sup>51</sup>, on devrait garder présente à l'esprit celle du 6 février 1865, dans laquelle Zola expose une conception du journalisme qui ne variera pas :

[...] Je considère le journalisme comme un levier si puissant que je ne suis pas fâché du tout de pouvoir me produire à jour fixe devant un nombre considérable de lecteurs. C'est cette pensée qui vous expliquera mon entrée au *Petit Journal*. Je sais quel niveau cette feuille occupe dans la littérature, mais je sais aussi qu'elle donne à ses rédacteurs une popularité bien rapide. Le journal ne fait pas le rédacteur, c'est le rédacteur qui fait le journal ; si je suis bon, je reste bon partout ; le tout est de bien faire et de n'avoir pas à rougir de son œuvre. Quant au *Salut public*, c'est un des meilleurs journaux de province ; j'y jouis d'une grande liberté et d'un espace fort large ; j'y traite des questions de haute littérature, et je suis très satisfait d'y être entré. Tout ceci pour arriver à un grand journal de Paris.<sup>52</sup>

---

49. *Corr.*, I, p. 375.

50. La correspondance avec Valabrègue, du moins dans la première et plus féconde période (1864-1868) est le terrain que Zola semble avoir choisi pour libérer son « cynisme », souvent au détriment de son correspondant : ce poète devrait choisir le roman, cet idéaliste devrait comprendre que la vie littéraire est un combat, ce provincial devrait venir à Paris, etc. Sur Antony Valabrègue, voir Maurice-Pierre Boyé, « Un ami de jeunesse de Zola et de Cézanne : Antony Valabrègue, poète et historien d'art », *Rolet*, 18 décembre ; 1<sup>er</sup>, 8, 15, 22 janvier 1953.

51. Émile Zola, *Correspondance*, GF-Flammarion, 2012, p. 107-119.

52. *Corr.*, I, p. 405-406.

Cette analyse avertie, *transactionnelle*, des opportunités offertes par le journalisme multiple des années 1860<sup>53</sup>, préfigure expressément les considérations qui seront développées en 1880 dans l'exposé sur *L'Argent dans la littérature*, en particulier dans sa troisième partie<sup>54</sup>. La littérature, nous dit Zola, n'a pas à craindre les bouleversements de nature démocratique qui modifient les conditions d'accès à la notoriété, pour peu qu'en soient acceptées les prémisses et les nouvelles règles, celles de la libre concurrence, de la confrontation directe et de la « bataille au jour le jour »<sup>55</sup> :

si le débutant a les reins solides, s'il est fort, il fera un livre ou une pièce en dehors de ses travaux quotidiens, il s'arrangera pour tenter la grande fortune littéraire.<sup>56</sup>

Se trouve ainsi justifiée *a posteriori* la logique militante et le passage en force *médiatique*, pour accéder à la reconnaissance *littéraire*, des principaux articles qui, rassemblés dans *Mes Haines*, confèrent au recueil à la fois la densité intellectuelle et un indéniable retentissement. L'engagement personnel authentifié par la « haine » marque clairement la différence entre les idées novatrices et tout ce à quoi elles s'opposent, des tendances en vigueur plaisantes — livres à sensation de l'abbé Michon, romans faux d'Erckmann-Chatrian, théâtre bourgeois... — aux systèmes philosophiques concurrents, principalement celui que Proudhon a établi dans *Du principe de l'art et de sa destination sociale*<sup>57</sup>. L'examen attentif des publications de l'année 1865 révèle la pertinence des choix opérés par Zola dans l'actualité des événements et des œuvres. Sans négliger les signalements que tout bon journaliste doit opérer, il repère les bons « sujets », c'est-à-dire ceux qui touchent par quelque côté à l'histoire culturelle ou qui sont susceptibles de nourrir la réflexion esthétique. Quand on y songe, tous les *genres* sont ainsi représentés dans *Mes Haines*, non

---

53. « Il pleut des journaux », comme dit la célèbre correspondante de Flaubert, Mlle Leroyer de Chantepie, le 27 mars 1865, *Correspondance* de Flaubert, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, éd. Jean Bruneau, tome III, 1991, p. 429.

54. Émile Zola, « L'Argent dans la littérature », in *Le Roman expérimental*, GF-Flammarion, 2006, p. 185-187.

55. *Ibid.*, p.185.

56. *Ibid.*

57. In-18 paru chez Garnier frères, annoncé dans la *Bibliographie de la France* du 17 juin 1865. L'article de Zola, « Proudhon et Courbet » paraît en deux temps dans *Le Salut public*, le 26 juillet et le 31 août 1865. Proudhon est mort le 19 janvier 1865.

seulement le roman, la poésie, le théâtre, mais encore le traité d'esthétique, le livre d'histoire et différents types d'essais qui entrent dans le tout-venant d'une production de plus en plus hétérogène sinon hétéroclite. Si le chroniqueur ordinaire s'amuse de ce mélange versicolore dans lequel sa plume se renouvelle, l'apprenti penseur aspire à plus de permanence et de solidité. Derrière les « plâtres », il cherche les « marbres »<sup>58</sup>. Sous la culture générale, même s'il a renoncé à toute nostalgie culturelle, il prétend trouver des régularités et fonder une modernité<sup>59</sup>. Les *haines* forment l'inventaire de toutes les postures, hypocrisies et illusions par lesquelles s'impose et s'incruste le conformisme. Le journalisme contemporain est particulièrement visé, et le texte qui servira de préface en dénonce les principales tendances, de façon évasive certes, mais le choix *a priori* inattendu de l'affiliation à la *causerie*, par la rupture de ton et dans le décalage qu'il implique, montre que Zola veut soumettre ce modèle à un réexamen. L'autorité de Sainte-Beuve est reconnue et revendiquée, nous l'avons déjà démontré<sup>60</sup>, en particulier lorsqu'il s'agit pour le critique de résister, comme par instinct, au système causal impérialiste incarné par Taine, envers qui il éprouve de la sympathie intellectuelle. Mais Zola ne veut pas tourner au professeur, comme l'y invitait l'auteur de l'*Histoire de la littérature anglaise*. Au contraire, il brûle ses vaisseaux avec « les cuistres qui nous régendent, les pédants et les ennuyeux qui refusent la vie » (MH 46) et si la méthode d'inspiration mécaniste ou anatomique peut être pratiquée à l'occasion (dans les chapitres consacrés à Victor Hugo et aux Goncourt, avec des inflexions divergentes), ils n'ont pas vocation à s'ériger en monopole. Pour ne pas entraîner Taine dans ce discrédit général des dogmatistes, Zola fait de lui paradoxalement un « artiste » (MH 219) et, dans un de ses articles les plus pertinents de critique et de théorie littéraire, qui formera

---

58. *Marbres et plâtres* est une série de neuf portraits rédigés par Zola pour *L'Événement*, d'août 1866 à février 1867. Elle a été soigneusement éditée par Auguste Dezalay dans les *OC*, 10, p. 189-267. On y retrouve Taine et Prévost-Paradol.

59. Il y a vingt-deux occurrences du mot dans *Mes Haines*. Plus de la moitié figurent dans les deux chapitres « L'Égypte il y a trois mille ans » et « Erckmann-Chatrian », pour stigmatiser ce qui est loin dans le temps historique et dans l'espace générique.

60. Voir « Zola critique littéraire entre Sainte-Beuve et Taine », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2007, n° 1, p. 67-87.

une première conclusion de l'ouvrage (chapitre 16), il relance avec le philosophe un dialogue soutenu, comme le montre leur correspondance<sup>61</sup>. À l'opposé, nous trouvons la presse boulevardière, à quoi aussi la « causerie littéraire et artistique » fait barrage, « les railleurs malsains, les petits jeunes gens qui ricanent » (*MH*, 44), et un style dépenaillé pour lequel Zola éprouvera constamment une aversion marquée, tant il voit dans cette « hilarité publique » (*MH*, 45) un signe de la corruption des temps, le ferment de la déliquescence de toute valeur, un abaissement généralisé et une acceptation paresseuse du monde comme il va. D'où la haine salvatrice et, d'un point de vue discursif et générique, une chronique qui cherche constamment à justifier son existence, en lorgnant vers la revue, à laquelle Zola ne peut encore prétendre, et en revendiquant son statut de *causerie* de bon niveau, à ne confondre cependant ni avec les *Causeries du samedi* de Pontmartin, qui traquait toutes les nouveautés pour les condamner à l'aune d'une critique royaliste, ni avec les *Causeries* narratives et pittoresques d'Eugène Guinot dans *La Revue de Paris*, ni encore avec les *Causeries d'un curieux* de Feuillet de Conches, qui tiraient la rubrique vers les *Variétés d'histoire et d'art*<sup>62</sup> et vers la longue dissertation érudite. Ces trois auteurs sont convoqués par le *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, à la suite de Sainte-Beuve, pour illustrer l'article *Causerie*<sup>63</sup>, définie d'emblée, vu ses origines mondaines, comme « le côté agréable et piquant de la conversation ». Zola ne renonce ni à l'adresse directe ni à la vivacité de ton. Avec lui la causerie garde des traits du discours oral, mais la rhétorique conversationnelle n'est pas une fin en soi. Elle est un signe des temps et une voie d'accès à la prise de position publique, à l'éloquence manifestaire. Elle soutient la théorie.

### « Un coin de la création vu à travers un tempérament »

Comme l'annoncera Zola quelques jours avant la parution du « chapitre inédit » de *Mes Haines*, dans *L'Événement* du 4 mai 1866, sur un ton plus badin, mais en établissant tout de même par

---

61. Voir John C. Lapp, « Taine et Zola : autour d'une correspondance », *Revue des Sciences humaines*, juillet septembre 1957, p. 319-326.

62. Félix-Sébastien Feuillet de Conches, *Causeries d'un curieux. Variétés d'histoire et d'art tirées d'un cabinet d'autographes et de dessins*, Plon, 1864.

63. Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, tome 3, 1867.

avance un lien fort entre *Mes Haines* et *Mon Salon*, entre la critique d'art et la critique littéraire :

J'ai ma petite théorie comme un autre, et, comme un autre, je crois que ma théorie est la seule vraie. Au risque de n'être pas amusant, je vais donc poser cette théorie. Mes tendresses et mes haines en découleront naturellement.<sup>64</sup>

Cette « théorie », enracinée dans le romantisme de la jeunesse, greffée sur la préférence réaliste au tournant des années 1860, essayée dans les « causeries » évoquées dans la lettre-dédicace à Cézanne qui servira de préface à *Mon Salon*<sup>65</sup>, et enfin martelée à chaque occasion en 1865-1866, pour constituer l'axe névralgique du naturalisme, c'est la quête de vérité par l'incarnation et la puissance, en diagonale d'un système où interagissent le réel, d'une part, le *tempérament* – la *personnalité*, l'*individualité* – d'autre part. Quelles qu'en soient les inflexions ultérieures, positivistes ou scientistes, et les applications (les arts, les genres, la politique ou la morale), le *naturalisme* zolien assumera toujours l'interférence personnelle au cœur et à la base du phénomène de la représentation, même si celle-ci vise la référence et qu'elle valorise toutes sortes d'inférences, dans le traitement des documents, la poétique du roman ou l'utilisation de la langue, pour rester dans le domaine de prédilection de l'auteur. Ainsi le « sens du réel »<sup>66</sup> ne peut-il se développer que par l'« impression forte de ce dont on parle »<sup>67</sup> et Zola, fidèle à ses principes de critique construits quinze ans plus tôt, distingue ainsi les artistes véritables des tâcherons en tout genre, dans la septième partie des *Romanciers contemporains*<sup>68</sup>, sans du tout se limiter à la tradition réaliste, et en acceptant sans le savoir la définition absolue établie par Baudelaire dans sa note de septembre 1855, *Puisque réalisme il y a* : « Équation entre l'impression et l'expression. Sincérité »<sup>69</sup>. Que l'un nomme son art

---

64. « Le Moment artistique », *OC*, 12, p. 796.

65. « À mon ami Paul Cézanne », article du 20 mai 1866, *OC*, 12, p. 785.

66. « Le Sens du réel », in *Le Roman expérimental*, *op. cit.*, p. 203-209.

67. « Les Romanciers contemporains », in *Les Romanciers naturalistes*, *OC*, 11, p. 246.

68. Initialement parue dans *Le Messager de l'Europe* en septembre 1878.

69. Baudelaire, *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 58. Manifestement rédigée *ab irato*, cette note autographe est suscitée par l'article que Champfleury fait paraître dans *L'Artiste* le 2 septembre 1855, « Sur M. Courbet. Lettre à Madame Sand » (le texte en est repris dans *Le Réalisme*, publié chez Michel Lévy en 1857, la même année que *Madame Bovary*, p. 270-285).

*surnaturalisme* et l'autre *naturalisme* montre qu'au-delà de ce vocable usé et philosophiquement encombré de *réalisme*, véritable « sobriquet métaphysique »<sup>70</sup>, et pour enrayer la tendance à l'onomatomanie qui avait atteint son pic autour entre 1855 et 1860, il fallait proposer autre chose, valoriser un autre mot, sans perdre complètement le lien avec le précédent. « Je me moque du réalisme en ce sens que ce mot ne représente rien de bien précis pour moi », dit Zola en tête de son article sur « Les Réalistes du salon », le 11 mai 1866<sup>71</sup>. Cependant, quelques mois plus tôt, il jugeait en « réaliste » convaincu l'« idéaliste Gustave Doré » (*MH*, 115). Appliqué à *Germinie Lacerteux*, le mot *réalisme* était encore pleinement assumé par le critique littéraire, après une mise à distance du sens péjoratif usuel, en mention :

Ce que l'on se plaît encore à appeler réalisme, l'étude patiente de la réalité, l'ensemble obtenu par l'observation des détails, a produit des œuvres si remarquables, dans ces derniers temps, que le procès devrait être jugé aujourd'hui. (*MH*, 102-103)<sup>72</sup>.

Quant aux mots *naturalisme*, *naturaliste*, s'ils sont encore discrets dans le discours zolien, ils figurent ici ou là, par exemple pour éclairer l'opposition entre le roman-feuilleton et l'avant-garde littéraire :

Nous avons donc, en nos jours de psychologie et de naturalisme, un certain dédain pour ces contes en dix volumes que nos mères ont dévoré et dévorent encore, je crois. (*MH*, 165).

Probablement emprunté à Taine lecteur de Balzac<sup>73</sup>, issu de l'avant-propos de *La Comédie humaine*, où figurent de nombreuses suggestions épistémologiques que Zola mettra à profit<sup>74</sup>, le

---

70. Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Les Presses du réel, Dijon, 2002, p. 16.

71. *OC*, 12, p. 807.

72. Dans l'article consacré à l'*Histoire de Jules César* de Napoléon III, Zola oppose à l'histoire providentialiste, artificielle, l'histoire promue par Michelet : « C'est une sorte de réalisme appliqué à l'histoire ; c'est l'observation patiente de l'individu, la reproduction exacte de tout son être, l'explication franche de son influence sur les affaires de ce monde » (*MH* 248).

73. Voir notre dossier sur le naturalisme de Zola dans l'édition GF-Flammarion du *Roman expérimental*, *op. cit.*, p. 407-436.

74. Voir les articles *Zola* et *Naturalisme* du *Dictionnaire Balzac*, publié sous la direction d'Éric Bordas, Pierre Glaudes, Nicole Mozet, Classiques Garnier, 2012. Les directions indiquées par Balzac et suivies par Zola sont les suivantes : l'unité de composition, les variations sociales liées aux milieux, le transbordement de

naturalisme est déjà le nom qui convient pour relier logiquement les grands articles disposés pour cimenter le recueil de *Mes Haines*, au début avec « Proudhon et Courbet » et « Germinie Lacerteux », à la fin avec « *Le Supplice d'une femme* et *Les Deux sœurs* », « Erckmann-Chatrian » et « M. H. Taine artiste ». Le naturalisme de Zola, dans cette période de lecture intense, pose l'équation suivante : hériter de la puissance d'inspiration de Balzac, la régler par le causalisme de Taine, et l'« épicer » (MH, 93) de l'art des Goncourt dans *Germinie Lacerteux*. En termes picturaux, cette triple influence revient à combiner le dessin, le discours et la couleur. La proximité des trois noms propres pour donner naissance à un nom commun de ralliement, dans *Mes Haines*, engage une conception *sérieuse* de la littérature, dans la parenté avec les sciences humaines, de même que l'hommage de Zola à Courbet, peu équivoque<sup>75</sup>, vient radicalement hausser la chronique au statut de la profession de foi. C'est à la fois au peintre – « le seul peintre de notre époque » (MH, 68), à l'artiste indépendant et au champion du réalisme d'incarnation que Zola rend hommage en sanctionnant les idées de Proudhon. De fait, il se place dans le sillage des déclarations concordantes du peintre et de ses principaux défenseurs, Castagnary et Champfleury, tous trois attachés à faire valoir l'*individualité* dans leurs définitions du réalisme, que ce soit dans la célèbre lettre « aux jeunes artistes de Paris » parue dans le *Courrier du Dimanche* du 25 décembre 1861<sup>76</sup>, dans le « Manifeste du réalisme » qui sert de préface au catalogue de l'exposition Courbet de 1855, *Exhibition de vente de 40 tableaux et de 4 dessins de l'œuvre de M. Gustave Courbet*<sup>77</sup>, ou encore dans la préface du

---

l'animalité dans l'humanité « par un immense courant de vie », l'histoire des mœurs, une saga romanesque obéissant à une *ratio*, la préférence à accorder à la famille plus qu'à l'individu, la géographie doublée de « généalogie », etc.

75. Les insinuations de Pierre Laforgue, qui voit dans l'article de Zola, « Proudhon et Courbet », une stratégie d'hommage à Manet, nous semblent d'autant plus contournées qu'elles font l'impasse sur l'utilisation tacite, par Zola, des principales idées de Courbet, de Castagnary et de Champfleury sur le réalisme tempéramentiel, qu'un nouveau *naturalisme* viendra relayer. Pierre Laforgue examine les relations entre le romantisme et le réalisme dans son livre *Ut pictura poesis, Baudelaire, la peinture et le romantisme*, Presses Universitaires de Lyon, 2000. Pour le passage incriminé, voir les p. 161-162.

76. *Correspondance de Courbet*, texte établi et présenté par Petra Ten-Doesschate Chu, Flammarion, 1996, p. 183-184.

77. Zola reprendra pleinement à son compte la déclaration mise en vedette dans le manifeste de Courbet : « Savoir pour pouvoir, telle fut ma pensée. Être à même

Réalisme de Champfleury<sup>78</sup>, que Zola semble avoir lue de près, si l'on rappelle le genre de déclarations qui l'émaillent :

Je n'aime pas les écoles, je n'aime pas les drapeaux, je n'aime pas les systèmes, je n'aime pas les dogmes ; il m'est impossible de me parquer dans la petite Église du réalisme, dussé-je en être le dieu. Je ne reconnais que la sincérité dans l'art.<sup>79</sup>

*Mes Haines* a ainsi le mérite de nous inviter à corriger les conceptions étriquées d'un naturalisme falsifié par la critique ou compris dans la vulgate scolaire comme un type de reproduction mimétique et fixiste peu apte à interroger le statut de l'artiste, pourtant revendiqué par tous les grands réalistes. Or le type de rupture exalté par Zola se situe précisément dans le sillage d'une série de gestes fondateurs qui placent son naturalisme dans une continuité romantique-réaliste, anti-idéaliste, anti-académique, anti-conformiste, qui connaît un regain dans les années 1860.

## Conclusion

La chronique bibliographique est le cheval de Troie par lequel Zola est entré dans le journalisme de son temps. S'il n'en est pas l'inventeur, il en a renouvelé l'approche et élargi le cadre, en mettant en place un régime d'écriture plurielle et adaptative, qui suive de près le rythme des parutions, accompagne le développement de la littérature générale, en accepte l'hétérogénéité sans pour autant renoncer aux prérogatives du penseur, du critique. Parti d'un statut peut-être plus marginal qu'on ne l'a cru de rédacteur d'annonces chez Hachette, où il a néanmoins mis à profit les relations qu'impliquait son titre de directeur de la publicité, pendant le deuxième temps fort de « la civilisation du journal »<sup>80</sup>, il réussit, avec ce qu'il faut de souplesse énonciative, à investir, après le banc d'essai lillois, *Le Petit Journal* et *Le Salut public*<sup>81</sup> de Lyon.

---

de traduire les mœurs, les idées, l'aspect de mon époque selon mon appréciation ; être non seulement un peintre, mais encore un homme ; en un mot, faire de l'art vivant, tel est mon but ».

78. Champfleury, *Le Réalisme*, Michel Lévy, 1857.

79. « Quelques notes pour servir de préface », *ibid.*, p. 3.

80. Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX<sup>e</sup> siècle*, Nouveau Monde éditions, 2011.

81. Pour être complet, il faut évoquer la petite série des « Confidences d'une curieuse » du *Courrier du monde littéraire, artistique, industriel et financier*, OC, 13, p. 13-57. Voir MH 10.

Nourri d'une culture essentiellement moderne, habile aux dissertations théoriques, comme en témoigne sa correspondance, il vise d'emblée l'effet de signature. Il fait le choix, comme d'autres *outlaws* du journalisme labile et de la littérature mêlés, d'une rhétorique de la violence, qui culmine dans ce premier point d'orgue de la préface de *Mes Haines*. La personnalisation du propos et une adhésion militante au nouveau réalisme des années 1860 lui permettent d'exister littérairement, en le situant dans un espace inédit que la critique du temps libère entre le pôle académique, l'essayistique professorale, le journalisme à la volée et la réclame. En combinant, sur la couverture verte de 1866<sup>82</sup>, un titre explosif, un sous-titre régulateur et une épigraphe autographe, Zola exploite certes les formules en vogue par lesquelles la chronique devient le chapitre d'un livre et le journaliste un homme de lettres. Par un effort supplémentaire, le voilà toutefois qui accède à « la grande critique, [...] la critique méthodique et naturaliste », celle qu'il évoque superbement dans une autre grande préface, en avril 1868<sup>83</sup>, mais c'est bien en 1865 qu'il en a fixé les bases, dans les principaux articles de *Mes Haines*, d'emblée conçus dans cette logique théorique et militante qui aboutit à la constitution du naturalisme.

La lettre à Valabrègue du 6 février de cette année-là éclaire précisément les relations mouvementées que Zola a entretenues avec la presse, et il convient d'en rappeler le credo : « Le journal ne fait pas le rédacteur, c'est le rédacteur qui fait le journal ». La phrase contient en germe toutes les vicissitudes de cette confrontation *personnelle* au journalisme, sur la longue durée qui conduit de *Mes Haines* à *J'accuse*, en passant par les démêlés avec *La Cloche* en 1870, avec *Le Corsaire* en 1872 ou encore avec *Le Voltaire* en 1880. Les déclarations et les prises de position de 1865-1866 ne seront pas infirmées par la suite, que ce soit dans l'étude sur « La Presse française »<sup>84</sup>, « L'Argent dans la littérature »<sup>85</sup> ou les entretiens que Zola accordera ici et là sur le poids, le rôle et les

---

82. *Mes Haines. Causeries littéraires et artistiques*. C'est l'originale de 1866 que nous avons retenue pour l'édition de *Mes Haines* chez GF-Flammarion, 2012. Nous justifions ce choix dans notre présentation, p. 28.

83. Émile Zola, *Thérèse Raquin*, éd. F.-M. Mourad, *Petits classiques Larousse*, 2002, p. 432.

84. *Le Messager de l'Europe*, août 1877, *OC*, 14, p. 258-281.

85. Art. cité, repris dans *Le Roman expérimental*.

évolutions du journalisme jusqu'à la fin du siècle<sup>86</sup>. Elles sont marquées du sceau de l'exigence et témoignent d'une volonté d'emprise sur le média, dont il s'agit de canaliser à son profit les pouvoirs, en réprimant, en son sein, les tendances les plus pernicieuses, aussi bien la fabrication des informations superficielles, le conditionnement idéologique que l'obligation de distraction. Les changements considérables qui affectent le « traitement » contemporain des faits, des savoirs et des idées ont-ils invalidé les analyses et les convictions de cet extraordinaire *communicant* que fut Zola dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle ? Cent cinquante ans après leur proclamation, il semble au contraire que les *haines* zoliennes n'aient rien perdu de leur actualité et de leur puissance : les *indignations* qui parcourent aujourd'hui les opinions publiques et font trembler les hommes au pouvoir sont préfigurées par le type d'exigence éthique et critique auquel Zola lui-même s'est montré fidèle, dans tous les domaines que *son* journalisme a vigoureusement éclairés.

---

86. Voir Dorothy E. Speirs et Dolorès A. Signori, *Émile Zola dans la presse parisienne, 1882-1902*, Toronto, Programme de recherches sur Zola et le naturalisme, Université de Toronto, 1985, *Entretiens avec Zola*, Les Presses de l'Université d'Ottawa, Ottawa, Paris, Londres, 1990.

# Zola et les jeunes, la haine en partage ? Le dialogue critique entre Zola et les petites revues symbolistes

par Yoan VÉRILHAC  
(Université de Nîmes/RIRRA 21)

« Pour moi, la question des jeunes n'existe pas »<sup>1</sup>, écrit Zola en 1880. Il est en effet peu de catégories, dans le grand réservoir d'outils de lecture du réel social et culturel forgés au XIX<sup>e</sup> siècle, qui soient aussi floues et autant convoquées que celle des « jeunes ». Des luttes romantiques à la mêlée symboliste, de l'adossement de la notion de groupe à celle de génération chez Sainte-Beuve<sup>2</sup> en passant par la construction de la catégorie comme puissance transformatrice chez Michelet, le XIX<sup>e</sup> siècle a imposé la jeunesse comme force active de l'évolution historique et littéraire. Peut-être n'y a-t-il pas de pertinence du tout, ainsi que le suggère Zola, à faire de la jeunesse une question, un sujet d'analyse ou de chronique, mais cela ne signifie pas qu'on s'interdise le recours à l'outil stratégique qu'elle constitue ni, en outre, qu'on se prive d'en faire un destinataire. S'il n'y a pas de « question » des jeunes, il y a bien un enjeu à parler à ce qui se perçoit tel ou que l'on imagine désigné par le mot, partant il existe un inévitable usage médiatique et critique de la notion. À cette jeunesse, qu'écrivains, professeurs, journalistes, hommes d'église ou de loi interpellent et étudient avec une assiduité inégalée dans les dernières décennies du siècle<sup>3</sup>, Zola

---

1. Émile Zola, *Le Roman expérimental, Œuvres complètes*, éd. Henri Mitterrand, Cercle du Livre Précieux, 1966-1970, t. X, p. 1283.

2. « Je définis le groupe, non pas l'assemblage fortuit et artificiel de gens d'esprit qui se concertent dans un but, mais l'association naturelle et comme spontanée de jeunes esprits et de jeunes talents, non pas précisément semblables et de la même famille, mais de la même *volée* et du même printemps, éclos sous le même astre, et qui se sentent nés, avec des variétés de goût et de vocation, pour une œuvre commune ». Sainte-Beuve, « Chateaubriand jugé par un ami intime en 1803 », *Le Constitutionnel*, 21 et 22 juillet 1862, recueilli dans *Pour la critique*, anthologie éditée par Annie Prassoloff et José-Luis Diaz, Gallimard, 1992.

3. Voir Denis Pernot, *La Jeunesse en discours (1880-1925). Discours social et création littéraire*, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2007.

a ainsi adressé plusieurs textes. Une récente réédition, établie par Jérôme Solal<sup>4</sup> sous le titre de *Lettres à la jeunesse*, reprend les deux plus fameux : le premier de mai 1879, manifeste naturaliste recueilli dans *Le Roman expérimental*, le second de décembre 1897, qui intégrera *La Vérité en marche*. Reprenant les analyses d'Henri Mitterrand, Jérôme Solal rappelle combien le texte de 1879 marque le moment « où le maître à penser cède la place à l'intellectuel engagé, “dans un effort quasi titanesque pour remodeler la culture nationale” »<sup>5</sup>. La « Lettre à la jeunesse » de 1897 est un appel lyrique et polémique à un sursaut. Aux étudiants antidreyfusards, en particulier, qui ont pris à parti Auguste Scheurer-Kestner, Zola reproche de trahir l'héritage des aînés et la mission qui devrait être la leur. L'amertume est grande, et c'est en mettant ses mots dans la bouche d'une jeunesse personnifiée, en une péroraison optimiste, que Zola conclut autrement que par la rupture :

Qui donc, si ce n'est toi, tentera la sublime aventure, se lancera dans une cause dangereuse et superbe, tiendra tête au peuple au nom de l'idéale justice ? Et n'es-tu pas honteuse, enfin, que ce soient des aînés, des vieux, qui se passionnent, qui fassent aujourd'hui ta besogne de généreuse folie ?

– Où allez-vous, jeunes gens, où allez-vous, étudiants, qui battez les rues, manifestant, jetant au milieu de nos discordes la bravoure et l'espoir de vos vingt ans ?

– Nous allons à l'humanité, à la vérité, à la justice !<sup>6</sup>

Cette lettre ouverte est précédée, ainsi que le rappelle discrètement Jérôme Solal, de l'article « À la jeunesse », donné au *Figaro* le 7 février 1896<sup>7</sup>. Mais à cette date, la rupture semble consommée :

Voilà qui est juré, belle jeunesse, c'est fini nous deux. Si vous ne voulez pas de moi, je veux encore moins de vous, comme la digne

---

4. Émile Zola, *Lettres à la jeunesse (1879-1897)*, édition établie, notes et postface par Jérôme Solal, éditions Mille et une nuits, 2012.

5. Jérôme Solal, *éd. cit.*, 2012, note 1, p. 37. M. Solal cite ici Henri Mitterrand, *Zola*, tome II : « L'Homme de Germinal », Fayard, 2011.

6. Émile Zola, « Lettre à la Jeunesse » (1897), in *Lettres à la jeunesse*, éditions Mille et une nuits, 2012, p. 47.

7. Jérôme Solal mentionne l'article du *Figaro* de 1896 dans la note 25, p. 54 de son édition des *Lettres à la jeunesse*, en ces termes : « Publié dans *Le Figaro* du 7 février 1896, un autre texte intitulé “À la jeunesse” montre la relation conflictuelle de Zola et de la jeune génération : le vieux maître du naturalisme riposte en s'en prenant à l'esthétique des jeunes symbolistes qui viennent de l'attaquer. »

poule de nos basses-cours qui reculerait d'effroi devant la bande de petits canards sauvages qu'elle aurait couvés.<sup>8</sup>

La supplique à la jeunesse qui ouvre, sérieusement, le texte de 1897 (« Ô jeunesse, jeunesse ! Je t'en supplie, songe à la grande besogne qui t'attend »), est, pour lors, le lieu d'une ironie mordante. Et la jeunesse redevient, comme en 1879, le support (négatif, cette fois) d'un manifeste littéraire :

Ne m'écoutez pas, au moins, n'allez pas vous corriger ! Continuez, mes petits, continuez, de grâce ! Quand je reçois et que je lis vos revues, ah ! si vous pouviez voir de quel rire sardonique je ris dans ma vieille barbe ! [...] Et des symboles, oh, des symboles, je vous en supplie, ne vous arrêtez pas, faites-en sans lassitude, et des plus obscurs, et des plus compliqués, et des plus accablants pour les pauvres cervelles humaines !

Quelle revanche vous nous préparez, mes petits ! Si votre moisson de lis, seule cause des migraines contemporaines, dure quelques années encore, le naturalisme, ce vilain naturalisme que vous avez mis en terre, va repousser dru comme les grands blés, nourrisseurs des hommes.<sup>9</sup>

Les deux lettres de 1896 et 1897 partagent bien une inquiétude et une amertume : la jeunesse qui devrait continuer l'œuvre des aînés déçoit. Mais il est bien évident que les destinataires diffèrent ainsi que les sujets de discorde. Diffèrent, en conséquence, les enseignements à tirer de cette polémique quant à « la relation conflictuelle de Zola à la jeunesse »<sup>10</sup>.

Dans la campagne du *Figaro*, Zola s'adresse très précisément aux critiques et poètes des revues symbolistes qui l'ont pris à parti à propos d'un article du 18 janvier 1896 sur Verlaine, intitulé « Le Solitaire », lequel article se proposait de contester justement les célébrations démesurées et néfastes, selon Zola, du poète disparu en janvier. Inscrite dans un contexte précis, la question doit bien d'emblée se restreindre à la relation de Zola à une certaine jeunesse, qui s'est identifiée elle-même – et qui a été relayée dans ce travail d'identification par la grande presse –, comme « jeune littérature » depuis le milieu des années 1880, et qui, officiant dans des périodiques comme le *Mercur de France*, *La Revue blanche*,

---

8. Émile Zola, « À la jeunesse », *Le Figaro*, 7 février 1896, repris dans *Nouvelle Campagne*, bibliothèque Charpentier, 1897, p. 35-47.

9. Émile Zola, « À la jeunesse », *éd. cit.*, 1897, p. 63.

10. L'expression est de Jérôme Solal, voir note 7 du présent article.

*L'Ermitage*, *La Plume*, ou les *Entretiens politiques et littéraires*, forme ce que l'on nommera, à la suite d'Hélène Millot, la « jeune critique »<sup>11</sup>. Les plus connus (ou les moins méconnus) de ces écrivains se nomment Remy de Gourmont, Bernard Lazare, Pierre Quillard, Gustave Kahn, Léon Blum, Lucien Muhlfeld, Adolphe Retté. Le dialogue entre Zola et les jeunes symbolistes dont il sera question ici, est donc bien avant tout critique et médiatique, alimenté par des affrontements périodiques dans la petite et dans la grande presse<sup>12</sup>.

L'histoire des rapports entre Zola et les avant-gardes poétiques fin-de-siècle est bien connue. Au moment où naître signifie faire mourir le naturalisme (1886-1891), les nouveaux venus font feu de bois plus ou moins vieillis, et combinent les condamnations morales (le dégoûtant naturalisme), éthiques (la trahison de l'art par le journalisme et la prostitution au succès) et esthétiques (l'erreur du réalisme). En 1891, l'*Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret donne son monument à l'affrontement, qui se prolonge avec véhémence dans les petites revues créées à ce moment. On va clamant la mort du naturalisme et on se permet même de ne pas rendre compte des romans de Zola, tenus pour quantité négligeable de l'histoire littéraire<sup>13</sup>. À quoi Zola répond hautement : naturalisme pas mort ! Que ces poètes sans vie travaillent un peu au lieu de rêvasser dans leur tour d'ivoire en se glorifiant de ne pas avoir de lecteurs, etc. Entre 1892 et 1897, les relations se normalisent : la

---

11. Voir Hélène Millot, « Bernard Lazare et la jeune critique fin de siècle », introduction aux *Figures contemporaines* de Bernard Lazare, ELLUG, Grenoble, 2002 ; ou encore, dans le prolongement de ces travaux, Yoan Vérilhac, *La Jeune Critique des petites revues symbolistes*, Publications de l'université de Saint-Étienne, coll. « Le XIX<sup>e</sup> siècle en représentation(s) », 2010.

12. Zola lui-même confesse dans son article de février 1896 qu'il connaît les jeunes symbolistes par le bruit médiatique qu'ils font : « Vous n'êtes pas toute la jeunesse. Mais comme vous êtes sûrement ceux qui font le plus de bruit, ceux qui détiennent les journaux et les revues, il semble qu'il n'y ait que vous, puisqu'on n'entend que vous. Ces revues, ces journaux, vous me faites le plaisir et l'honneur de me les envoyer, et je les lis toujours avec infiniment d'intérêt. [...] Cela m'amuse beaucoup. » (*Nouvelle Campagne*, éd. cit., 1897, p. 61). Le second vecteur de sa fréquentation des productions symbolistes étant, bien entendu, ce que la grande presse en dit ou en accueille.

13. Remy de Gourmont confesse à Jules Huret qu'il fut « impossible, au *Mercure de France*, de trouver parmi les huit ou dix collaborateurs réunis, quelqu'un qui eût lu entièrement *La Bête humaine*, ou quelqu'un qui consentît à le lire avec assez de soin pour en rendre compte ». Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, José Corti, 1999, p. 164.

présidence du deuxième Dîner de *La Plume*, donnée à Zola, permet une rencontre pacifique, les scissions internes au symbolisme entraînent des reconsidérations de l'œuvre du maître. La mort de Verlaine donne lieu à un dernier moment de crispation et de polémique, peu de temps avant que l'affaire Dreyfus ne vienne bouleverser l'ordre des choses : le dreyfusisme de nombreux jeunes critiques les conduit à une solidarité avec l'auteur du « J'accuse », solidarité problématique pour beaucoup, puisqu'il reste le père des *Rougon-Macquart* dont on a dit pis que pendre jusqu'ici...

Mais ce dialogue littéral de la bataille littéraire et les débats esthétiques sont moins ce qui retient ici notre attention que celui qui s'instaure, à cette occasion, entre les pratiques et les conceptions de la critique journalistique. La « haine » partagée, dont il est question dans notre titre, est en ce sens moins l'animosité réciproque entre les partis que cette vision particulière de la critique périodique comme polémique et activisme, dont Zola a trouvé le mot-clé dans le recueil de 1866, et développé la théorie dans d'importants articles de 1877 sur la presse et la critique contemporaine. La caractérisation des lieux de rupture et des passerelles esthétiques entre naturalisme et symbolisme a été abondamment enrichie, mais l'accent mérite d'être porté sur le terrain médiatique et critique, car le moment de 1896-1897, allant de Verlaine à Dreyfus, des canards ensauvagés du symbolisme aux étudiants antisémites, de la haine réciproque à la solidarité, dévoile des continuités profondes dont seule, au fond, la pratique journalistique est révélatrice. En particulier, une analyse attentive de ce qui se joue dans l'affrontement autour de la tombe et de la postérité de Verlaine permet d'interroger le statut de la fiction critique dans son rapport à l'histoire et à la vérité.

### **La haine en partage : critique, autorité, sincérité**

Dire que Zola et la jeune critique ont la haine en partage signifie d'abord qu'ils partagent une même conception globale de la critique périodique. Telle que la décrivent Sylvie Thorel-Cailleteau, Adeline Wrona ou François-Marie Mourad<sup>14</sup>, la critique zolienne vise avant tout à être une force, une puissance. Pour reprendre les

---

14. Voir la préface de Sylvie Thorel-Cailleteau pour *Émile Zola. Mémoire de la critique*, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique », 1998 ; et les présentations d'Adeline Wrona pour *Zola journaliste*, GF Flammarion, 2011, et de François-Marie Mourad pour *Mes Haines*, GF Flammarion, 2012.

mots de M. Mourad, elle est « active et volontariste »<sup>15</sup>. Selon Zola, la critique journalistique doit permettre l'affirmation des valeurs nouvelles (des hommes, un groupe, une idée) et l'inflexion de l'ordre littéraire. Les principes directeurs d'un tel activisme sont le refus du dogmatisme classique (ou anti-historique) et un individualisme revendiqué :

Rien ne me paraît plus ridicule qu'un idéal en matière de critique. [...] Qu'importe la foule ? J'ai là, entre les mains, un individu ; je l'étudie pour lui-même, par curiosité scientifique. [...] En dehors de l'observation, de la simple constatation du fait, en dehors de l'historique et de l'analyse exacte des œuvres, tout n'est que bon plaisir, fanatisme ou indifférence. Il ne doit pas y avoir de dogme littéraire ; chaque œuvre est indépendante et demande à être jugée à part. [...] C'est ainsi que l'art marche dans les siècles, toujours mis en œuvre par des hommes nouveaux, ayant toujours des expressions nouvelles au milieu de nouvelles sociétés.<sup>16</sup>

Zola fixe ici des formules que l'on retrouvera périodiquement dans les revues de 1890 pour proclamer l'anarchie littéraire, soit l'aboutissement idéal de la lutte contre l'autorité :

Je me moque des grands siècles, je n'ai souci que de vie, de lutte, de fièvre. Je suis à l'aise parmi notre génération. Il me semble qu'un artiste ne peut souhaiter un autre milieu, une autre époque. Il n'y a plus de maîtres, plus d'écoles. Nous sommes en pleine anarchie et chacun de nous est un rebelle qui pense pour lui, qui crée et se bat pour lui. L'heure est haletante, pleine d'anxiété : on attend ceux qui frapperont le plus fort et le plus juste, dont les poings seront assez puissants pour fermer la bouche des autres, et il y a au fond de chaque nouveau lutteur une vague espérance d'être ce dictateur, ce tyran de demain.<sup>17</sup>

La critique activiste se conçoit donc à la fois comme radicalement indépendante et comme artisan d'un effort collectif. Le groupe, l'école ou la génération constituent alors des éléments constitutifs de la force de la parole du critique.

C'est bien autour des mêmes notions clés, plus ou moins adaptées, que se développe la critique symboliste : la force activiste (haine, intolérance, partialité, passion) et la contestation

---

15. François-Marie Mourad, *Zola critique littéraire*, Honoré Champion, 2003, p. 93.

16. Émile Zola, *Mes Haines*, GF, Flammarion, 2012, p. 99.

17. *Ibid.*, p. 41.

individualiste de l'autorité dogmatique (originalité, sincérité, anarchie littéraire). Introduisant le recueil des *Figures contemporaines* de Bernard Lazare, Hélène Millot désigne la filiation objective entre la jeune critique et Zola :

Les jeunes poètes de la fin du siècle, au contraire [de Zola, relativement seul.] se sont très tôt organisés en réseaux, créant, en marge du système institutionnel, des revues dans lesquelles ils pouvaient faire paraître leurs vers et leurs proses poétiques, ainsi que des articles de critique littéraire où ils définissaient leur esthétique et rendaient compte de ce que les uns et les autres publiaient. [...]

Dans leurs rangs, de jeunes critiques ont émergé, et le souhait que formulait Zola quelques années plus tôt, « chaque groupe d'écrivains a besoin d'avoir son critique », est plus que réalisé. Ce n'est pas d'un, mais de plusieurs critiques que dispose cette nouvelle génération de poètes.<sup>18</sup>

Et en effet, l'éloge virulent des vertus créatrices de l'intolérance par Bernard Lazare, et sa défense du droit du critique à « manifester sa haine » sonnent comme des emprunts directs au Zola de *Mes Haines* :

La haine est cependant, en littérature, comme en politique, comme en art, une passion primordiale et indispensable ; celui qui ne sait pas haïr ne saura pas aimer ce qui, pour lui, est beau. Quelques-uns estiment qu'on devrait se borner dans la vie à pratiquer l'œuvre de sympathie ; je le veux bien, mais cette œuvre n'existe que si, à côté d'elle, il y a l'œuvre de haine : on ne peut édifier que si l'on sait détruire.<sup>19</sup>

Nul être animé d'une foi sincère, vaillante et bien poussée, n'admettra une foi meilleure, ou même équivalente à la sienne. S'il en admet une meilleure, que ne l'a-t-il choisie ? [...] Qui que vous soyez, jeunes gens, athées ou catholiques, conservateurs ou anarchistes, naturalistes, psychologues ou symbolistes, si votre foi est sincère, si vous ne l'avez pas choisie pour d'inavouables et basses raisons, mais bien librement et selon les naturelles dispositions de votre esprit ; jeunes gens, soyez intolérants !<sup>20</sup>

---

18. Hélène Millot, « Bernard Lazare et la jeune critique fin de siècle », introduction à Bernard Lazare, *Figures contemporaines, ceux d'aujourd'hui, ceux de demain*, Grenoble, ELLUG, 2002, p. 16-17.

19. Bernard Lazare, « Des critiques et de la critique », *Entretiens politiques et littéraires*, avril 1892.

20. Bernard Lazare, « De la nécessité de l'intolérance », *Entretiens politiques et littéraires*, décembre 1891.

Gourmont le reprend en proclamant « Soyons intolérants »<sup>21</sup> à *La Revue blanche*. Dans la même revue, Lucien Muhlfeld rejette le mot de « haine », mais définit son travail de chroniqueur des livres comme un dogmatisme fondé sur sa sincérité et non des idées générales<sup>22</sup>. Adolphe Retté, quant à lui, reformule l'idée en des termes baudelairiens à *L'Ermitage* : « *La critique sera violemment partielle ou elle ne sera pas* »<sup>23</sup>. On a bien un même recours à la génération comme levier propre à renverser l'ordre conservé par les aînés, une semblable revendication de modernité radicale (ou de refus de procéder d'une tradition), en somme, un réinvestissement conjoint, et souvent en termes similaires, d'un héritage que l'on peut certes dater des combats romantiques, mais dont Zola a très certainement imposé les modalités médiatiques et institué la valeur dans la société de la III<sup>e</sup> République.

On ne sera pas surpris, cependant, que Zola, l'ennemi à abattre en 1890, serve moins de référence que les acteurs du débat en vogue opposant les impressionnistes (Jules Lemaitre et Anatole France) aux dogmatiques (Brunetière), ou que d'autres grands maîtres de la violence journalistique, en particulier Barbey d'Aurevilly. Tout de même, en passant, Lazare n'oublie pas le chef de file du naturalisme :

Lorsque le dogmatiste est un artiste, sa critique se transforme en une polémique constante, qui permet à beaucoup de le taxer non seulement d'incompréhension, mais encore de férocité. Barbey d'Aurevilly, Émile Zola, pour prendre des hommes dissemblables, furent des critiques dogmatistes. On peut nommer cruelle leur attitude, elle est cependant une des plus justifiables que je sache.<sup>24</sup>

La haine n'est d'ailleurs que la modalité hostile ou destructrice de la pratique générale de l'excès, de la violence, qui se décline autant en roserie qu'en fanatisme ou admiration démesurée.

Cette conception commune de la critique périodique n'est cependant pas dépourvue de fragilités théoriques. Essentiellement liée à la contestation de l'autorité des dogmes ou des idées

---

21. Remy de Gourmont, « Le Symbolisme », *La Revue blanche*, mai 1892.

22. Voir Lucien Muhlfeld, « Chronique de la littérature » de la *Revue blanche* de janvier 1893, repris en grande partie à l'état de préface pour *Le Monde où l'on imprime, regards sur quelques lettrés et divers illettrés contemporains*, Perrin, 1896.

23. Adolphe Retté, « Paradoxe sur la critique », *L'Ermitage*, août 1892.

24. Bernard Lazare, « Des critiques et de la critique », *Entretiens politiques et littéraires*, avril 1892.

générales, relativement déconnectée de la tradition, elle ne trouve au fond d'assise légitime que dans la « loyauté » ou la « franchise » du critique. La sincérité s'affirme alors tautologiquement par la radicalité et la violence de celui qui parle, ou est garantie par la cohérence et l'unité de ses comportements. Est franc celui qui refuse de changer et se montre toujours lui-même. Cette idée est fondamentale chez Zola qui passe son temps à répéter qu'il est un depuis ses débuts :

On ne trouvera, dans mes sept volumes de critique, écrit-il en 1882, que le développement continu, et seulement de plus en plus appuyé, de la même idée. L'homme qui, l'année dernière, à quarante et un ans, publiait les articles d'*Une Campagne*, est encore celui qui, à vingt-cinq ans, écrivait *Mes Haines* !<sup>25</sup>

L'idée et l'homme sont une conviction aussi fondamentale chez les jeunes qui pistent contradictions et revirements avec fureur. C'est ce qui fait qu'ils préfèrent l'intransigent Brunetière à Anatole France ou Jules Lemaitre, critiques ondoyants et sceptiques, par exemple.

### **La sincérité de Zola : une vérité qui s'impose... et/ou se raconte**

Cette convergence de vue, entre Zola et les jeunes, sur ce que doit être la critique périodique explique à la fois la violence et la saine régulation des affrontements. La trajectoire même de Zola dans la jeune critique répond à un schéma d'acceptation progressive de sa sincérité voire à sa reconstruction *a posteriori*. Aux premiers temps de la lutte, Zola est le repoussoir même en tant qu'incarnation de la compromission aux chiffres de ventes ou aux honneurs académiques. Lazare incrimine précisément, dans son féroce portrait, sa trahison de ses convictions initiales, de ses emportements de jeunesse :

Il fut Révolté, de son état, mais il n'exerce plus guère. Il passe dans la vie comme un pénitent qui se frappe la poitrine et confesse ses erreurs passées. Pour avoir ce qu'il désire, il sacrifie volontiers ce qu'il pensa ; il est prêt à tout, aux palinodies et même aux excuses. [...] Il dira tout ce que l'on voudra, et même ce qu'on ne voudra pas, et pour rassurer ses collègues il se tuera avec la grande épée à

---

25. Émile Zola, *Une Campagne* (1882), *Œuvres complètes, éd. cit.*, 1966-1970, p.431-432.

poignée de nacre : cette épée qui sera le plus beau jour de sa vie, le jour de ses solennelles funérailles.<sup>26</sup>

Pendant, la tempête de l'affrontement passée, s'impose l'idée d'une loyauté de Zola. Si son œuvre n'est pas appréciée, pour autant, on lui reconnaît son existence entêtée. Le fait que Zola n'ait jamais joué le jeu du rapprochement autrement que sur le régime de l'affrontement le valorise, ainsi qu'en témoigne excellemment le toast qu'il porte au deuxième Dîner de *La Plume* :

J'ai eu beaucoup d'ambition, beaucoup de passion, même beaucoup d'injustice, et vous en débordez. Vous voyez bien que nous pourrions nous entendre. Je bois à l'art de demain qui forcément ne sera plus celui que nous avons apporté, je bois à tout ce que vous allez créer de nouveau, je bois même à l'enterrement des aînés, mais je vous demande de leur faire au moins de belles funérailles.<sup>27</sup>

Les rapports de haine sont ainsi parfaitement bien réglés grâce aux vertus mêmes de la haine.

Au moment de l'engagement dans l'Affaire Dreyfus, il devient absolument décisif, pour la jeune critique (du moins la part ouvertement dreyfusarde), de donner réalité et signification à la sincérité zolienne. Christophe Refait cartographie les positions qui s'inventent alors<sup>28</sup> : penser, *a posteriori*, la cohérence profonde qui existe entre l'œuvre romanesque et l'engagement politique (ce que Christophe Refait appelle la position « moniste », représentée particulièrement par Pierre Quillard au *Mercure de France* ou les critiques de *La Revue blanche*) ou établir des dépassements/évitements heureux permettant de maintenir l'œuvre romanesque dans le mépris (la conception « dualiste », donc, de Remy de Gourmont ou de Péguy). Chacun, s'il n'est pas néo-naturaliste, est sommé de produire, comme le dit Gustave Kahn à *La Revue blanche*, un effort de « critique littéraire »<sup>29</sup>. De cet effort herméneutique et performatif dépend l'affirmation de la sincérité de

---

26. Bernard Lazare, *éd. cit.*, 2002, p. 43.

27. Émile Zola, « Discours prononcé au 2<sup>e</sup> dîner de *La Plume* », in Léon Maillard, *La Lutte idéale, les Soirs de La Plume*, Paul Sévin et « La Plume », 1892, p.15-16.

28. Christophe Refait, « Les réticences des dreyfusards envers l'œuvre de Zola », in *Zola au Panthéon : l'épilogue de l'Affaire Dreyfus*, Alain Pagès, dir., Presses Sorbonne nouvelle, 2010.

29. Gustave Kahn, « Zola », *La Revue blanche*, 15 février 1898. « Cet article est un article de critique littéraire » annonce Kahn en ouverture de cette étude.

Zola. Dans son article de février 1898, Gustave Kahn dévoile combien la rencontre sur le plan de l'éthique critique entre Zola et les jeunes est ce qui permet la révision du jugement :

Au moment où Zola, en lutte avec les états-majors, les ministères publics, les majorités panamistes, avec un courant d'opinion mal éclairé, est aussi en butte aux attaques de tous les gueux de l'information, [...] foudroyé de la désapprobation et de la désaffection de M. Fernand Xau, vitupéré par M. Maurice Barrès, et dûment catalogué Génois ou Vénitien, il est bon que ses adversaires littéraires, sans qu'aucun des fossés entre le naturalisme et ce qu'on a appelé notre symbolisme soit comblé, lui envoient le témoignage motivé de leur haute estime pour l'écrivain et de leur admiration sans réserve pour l'homme qu'il vient de se montrer.<sup>30</sup>

La haine initiale n'est pas mise en cause, et Kahn démontre ensuite qu'à l'inverse de Barrès, l'engagement politique de Zola procède d'une cohérence profonde avec son œuvre littéraire.

Ce rappel de l'histoire des relations entre la jeune critique et Zola nous conduit de toute évidence au cœur de la réflexion sur l'articulation du journalisme, de la fiction et de l'histoire. Car la mise en récits successifs de Zola par les jeunes revues constitue un réservoir de fictions critiques ayant chacune vocation, indépendamment des autres, à dire une vérité de l'histoire littéraire et à en précipiter le cours : entre Zola, millionnaire des lettres dont on ne veut lire une ligne ; Zola, artisan entêté aux gros poings dont on reconnaît l'existence ; ou encore Zola, héros de la lutte contre l'autorité et défenseur de Dreyfus, lequel vaut au fond pour l'histoire telle que la jeune critique entend la faire ? Au sein d'une imagination commune de la critique comme force activiste garantie par la valeur des hommes, la mise en récit a une fonction centrale et éminemment problématique.

### **Fictions critiques autour des maîtres : Verlaine, Zola, qui est le vrai solitaire ?**

Le début de l'année 1896 est le théâtre, dans les jeunes revues, de deux événements fédérant l'ensemble de la collectivité et concentrant les excès auxquels la jeune critique peut se livrer. Le premier est la publication dans le *Mercure de France* des réponses de quatre-vingt-un écrivains à la question : « Quelle est votre

---

30. *Ibid.*

opinion sur Alexandre Dumas fils ? »<sup>31</sup>. Cette enquête donne lieu à un petit déchaînement de roseries. Le second est la célébration sans mesure du génie de Verlaine à sa mort. La coïncidence de cette énième actualisation de la violence des petites revues dans l'irrespect scandaleux envers les écrivains consacrés et dans la dévotion absolue envers les poètes méconnus, engage des réactions dans la grande presse, dont celle de Zola, le 18 janvier, intitulée « Le Solitaire ». Dans cet article, il commence par procéder à la réécriture de la « légende » créée par les jeunes autour de Verlaine, insistant particulièrement sur l'opération de fictionnalisation :

Le triste et délicieux Verlaine s'en est allé au pays de la grande paix éternelle, et voilà que déjà se crée sur sa tombe fraîche toute une légende. Il serait le solitaire, dédaigneux de la foule, qui aurait vécu dans le rêve hautain de son œuvre, sans abandon ni compromission d'aucune sorte. Il aurait repoussé les présents des hommes, le vil argent qui brise les volontés, [...] Il n'aurait jamais ambitionné que sa propre estime, la joie d'enfanter au désert des livres de conscience et d'absolu [...] Et ce n'est pas tout on l'emprisonne dans la mystérieuse tour d'ivoire [...] on le veut hermétique et caché. [...] De là l'exécration des bourgeois, dont la courte intelligence n'a pu le pénétrer, et qui, par basse vengeance, l'ont laissé mourir de faim. Puisque tu n'es pas un des nôtres, ni un amuseur, ni un amusé, puisque tu craches sur l'argent [...], meurs donc à l'écart, dans l'inconnu, où tu as vécu ! Dès lors la légende est faite, la jeunesse littéraire a un nouveau culte.<sup>32</sup>

Après ce petit exercice de collage ironique du texte polyphonique des petites revues, il clame que « tout cela n'est pas vrai », et rétablit les faits au moyen de son témoignage propre, de sa lecture de Verlaine, de son renseignement biographique et d'hypothèses personnelles. Au passage, Zola assène une première fois le coup le plus dur en dénonçant l'insincérité de l'admiration des jeunes : « N'est-il pas évident que, dans un but de bataille littéraire facile à saisir, la jeunesse littéraire est en train de fausser une des plus douloureuses et des plus adorables figures de la littérature contemporaine ? »<sup>33</sup>. Le garde-fou supérieur de la critique activiste semble ainsi s'imposer : ne pas fausser les faits pour les besoins de la bataille, ne pas créer de fiction menteuse pour faire l'histoire. Ce

---

31. « Alexandre Dumas fils et les écrivains nouveaux », *Mercur de France*, janvier 1896.

32. Émile Zola, *éd. cit.*, 1897, p. 35-36.

33. *Ibid.*, p. 37.

développement se conclut sur cette maxime annonçant l'autoportrait final de Zola en solitaire : « Il n'est réellement de solitaire que l'écrivain qui a voulu sa solitude, dans le champ librement choisi et fermé de son œuvre »<sup>34</sup>. Dans un troisième mouvement plus convenu, Zola revient aux jeunes, à leur passion des ratés et détraqués comme Villiers, Barbey ou Laforgue, et finit par s'étonner qu'aucun maître sain ne leur plaise. La suite de l'article consiste en une longue proposition de canevas de pièce satirique : « J'ai longtemps rêvé d'écrire une comédie, écrit Zola, et, si je ne l'ai pas fait, c'est qu'elle manque un peu trop de femmes »<sup>35</sup>. Il s'agit d'un brave grand homme entouré de jeunes disciples qui le convainquent sans cesse de renoncer aux honneurs et de les leur confier sans quoi il se diminuerait aux yeux de la postérité. La fiction vient dévoiler l'insincérité fondamentale des jeunes. La conclusion est enfin un autoportrait à peine voilé de Zola en vrai solitaire : le solitaire n'est pas celui qui travaille en dehors du monde, ni l'incompris, mais celui qui, vivant au milieu des autres et comme les autres, s'est enfermé dans son œuvre et qui ne fait « littérairement que ce qu'il veut, inébranlable sous les injures, debout »<sup>36</sup>.

Cet article, on le voit, porte moins sur Verlaine lui-même que sur la jeune critique, précisément sur sa capacité à faire de la parole journalistique (de critique, en l'occurrence) un moyen de substituer des fictions à l'histoire et à la vérité. Il est vrai que les petites revues, depuis les années 1880, sont des réservoirs tout fait puissants de productions de mythes collectifs, de récits autours desquels la communauté restreinte se soude, depuis les mardis de la rue de Rome aux misères de Verlaine en passant par les causeries incroyables de Villiers de l'Isle Adam. Mais l'attaque de Zola est précise et ne contredit en rien les points de rencontre théoriques que l'on a pu cibler plus haut. D'abord, il ne dénonce pas, comme le fait par exemple René Doumic, cette vision héroïque de l'histoire comme invalide<sup>37</sup>. Il ne regrette pas non plus les injures et la violence : « Votre irrespect [dans vos revues], dit-il aux jeunes,

---

34. *Ibid.*

35. *Ibid.*, p. 43.

36. *Ibid.*, p. 47.

3.7. René Doumic met en cause les critiques romantique et symboliste comme entreprise d'héroïsation absurde et d'autocélébration ridicule. Voir « La Critique apocalyptique », *Revue des deux mondes*, 15 avril 1896 ou sa charge contre les *Portraits du prochain siècle (Les Jeunes, études et portraits*, Perrin, 1896).

c'est encore ce que vous avez de mieux. Au moins vous y montrez quelque virilité »<sup>38</sup>. L'attaque ne porte pas même, enfin, sur le recours à la fiction (qui serait impertinente en matière d'histoire et de critique littéraire) puisque Zola lui-même donne la leçon et rétablit la vérité par ce biais. C'est bien un usage indigne (ou immoral) de la fiction dans l'activisme critique qui est en cause, dans la mesure où il est asservi à des principes fondamentalement contradictoires avec les idées que Zola se fait de ce qu'il appelle, en conclusion de son second article, la « vie » et la « vérité » :

Nous n'avons donc plus rien de commun, rompons, jeunes gens, rompons au grand jour. Rompons sur toutes choses, rompons sur l'homme, rompons sur la femme, rompons sur la vie et rompons sur la vérité.<sup>39</sup>

### **La force légitimante du récit en partage ?**

Cet affrontement, sur le terrain littéraire, quant à la légitimité ou l'illégitimité de la mise en récit de l'histoire nous invite évidemment à saisir les continuités avec ce qui se produit lors de l'Affaire. Un an plus tard, il ne s'agit pas de rompre, mais de s'unir au nom même de la vérité : alors commence, pour Zola, une autre grande mise en récit de l'histoire à même de précipiter l'avènement du vrai. Dans ses importants travaux sur l'anarchisme à la fin du siècle, Uri Eisenzweig montre que l'appréhension romanesque de l'Affaire par Zola a été précédée, chez Bernard Lazare, notamment, d'une appréhension « non-dramatique, sinon même anti-narrative de la réalité »<sup>40</sup>. Cette conversion de la gauche au « pouvoir narratif comme forme légitimante du vrai »<sup>41</sup> équivaudrait à une mutation idéologique fondamentale, mutation portant en elle-même la fin de l'anarchisme et la mise en retrait des gens comme Bernard Lazare. Or, le libertaire Lazare trouve dans le symbolisme – et dans sa défense critique la plus haineuse et la plus activiste – une littérature fondée sur le rejet de la représentation :

---

38. Émile Zola, éd. cit., 1897, p. 61.

39. *Ibid.*, p. 59.

40. Uri Eisenzweig, « Représentations illégitimes. Dreyfus, ou la fin de l'anarchisme », *Romantisme*, n°87, 1995, p. 75-86. Pour un développement plus vaste des thèses de l'auteur, voir *Fictions de l'anarchisme*, Christian Bourgois, 2001.

41. Uri Eisenzweig, art. cit., 1995, p. 76.

C'est qu'au cœur de cette activité médiatique, comme dans celle de contemporains comme Fénéon, Tailhade, et jusqu'à Mallarmé lui-même, il y avait, délibérée ou non, une théorisation de l'attitude libertaire de base qu'est le refus de toute autorité institutionnelle, son ancrage en une résistance généralisée à tout projet de représentation, en tant que celui-ci implique nécessairement une sorte de dépossession, de perte, et donc de défiguration, pour le sujet représenté.<sup>42</sup>

Mais la résistance opiniâtre de Lazare n'est pas largement partagée et il n'est pas certain, ainsi que le montre le précoce développement d'une fictionnalisation héroïsante de la vie littéraire, que la jeune critique symboliste ait jamais refusé si radicalement la force légitimante du récit, du moins dans sa pratique de la critique périodique. Le cas de Verlaine est exemplaire et le fait que Zola s'en empare en dévoile la portée, mais l'œuvre collective de la jeune critique s'étend à la création de la valeur de Mallarmé, de Laforgue, de Rimbaud (plus timidement) ou de Villiers de l'Isle-Adam. Lazare lui-même, dans son portrait du maître de la rue de Rome<sup>43</sup>, contribue à la geste mallarméenne, substituant, comme d'autres, le récit itératif et suggestif d'un mardi à l'analyse argumentée de l'œuvre, ajoutant ainsi au mythe collectif une variation personnelle. La « perte » ou la « défiguration » qui seraient consubstantielles à « tout projet de représentation » menacent peut-être dans le domaine poétique ou le combat immédiatement politique, mais dans l'exercice critique, elles ne semblent pas poser problème au « premier des dreyfusards ». Au-delà du cas de Lazare, il est bien évident que la critique des petites revues constitue précisément une exploitation, peut-être inégalée, de la force légitimante du récit, force à même de constituer une autre histoire littéraire, ou de rectifier les manques et erreurs dans l'écriture du grand livre national. L'incompatibilité idéologique et éthique que Zola cible entre la célébration des solitaires et l'histoire républicaine est, on le sait désormais, une inquiétude injustifiée : les écoles et universités des Républiques successives sauront faire une place de choix à ces maudits. Nul doute alors que la jeune critique des petites revues, nourrie du modèle zolien, participe de façon pionnière à l'invention des modalités d'intégration des avant-gardes au grand récit de l'histoire littéraire de la France.

---

42. *Ibid.*, p. 81.

43. Voir Bernard Lazare, éd. cit., 2002, p. 135-137.

Dans sa description de Zola critique, Sylvie Thorel-Cailleteau rappelle combien les réactions des décadents et symbolistes contre le naturalisme reposent sur un rejet de ce scandale idéologique porté par Zola : la démocratisation de l'art. M<sup>me</sup> Thorel-Cailleteau montre alors que le modèle permettant de restaurer la critique comme autorité après qu'ont été affirmés de façon polémique les droits de l'individu créateur (individualisme, anarchisme, haine, sincérité) est la conception d'une littérature fondée en droit : « Pour écrire, le romancier a donc élaboré une véritable constitution en s'appuyant sur la science, base tenue pour solide et nécessaire – réservoir de lois »<sup>44</sup>. Ce passage de la posture anarchisante du critique de haine à celle du critique garant d'une constitution à même d'articuler les plans de l'histoire, du politique et de l'esthétique, est un fait majeur, car la validité du récit de l'histoire littéraire en dépend.

Du côté des avant-gardes poétiques, rejetant la science et la démocratie parlementaire, les repères sont bien entendu différents et la gymnastique plus retorse<sup>45</sup>. La contestation de l'autorité aboutit plutôt à un aménagement du logiciel républicain et de son vocabulaire. L'exemple le plus frappant est celui de l'élection du Prince des Poètes. L'étrange idée d'élire (sur la scène médiatique) un prince au suffrage plus ou moins censitaire des membres de la République des lettres concentre en soi tout le processus d'arrangement dont il est question. La succession de Verlaine à ce principat est organisée par la revue *La Plume*. Dans le numéro exceptionnel du 1<sup>er</sup> février 1896, sont publiés conjointement les résultats du « Congrès des poètes » et une somme iconographique et textuelle rendant hommage au défunt et préparant sa vraie

---

44. Sylvie Thorel-Cailleteau, *op. cit.*, 1998, p. 16.

45. Sur les relations entre Zola et les avant-gardes, là encore, Sylvie Thorel-Cailleteau propose des développements décisifs quant aux nuances à apporter. Notamment, elle rappelle les évolutions du jugement des symbolistes et décadents sur Zola, « loin des injures et des plaisanteries grivoises qui éclataient en un feu d'artifice à la publication de *L'Assommoir* : Zola, au-delà des scandales, et par ceux-là mêmes qui semblaient avoir bâti leur esthétique contre lui, est lu en poète et en artiste ». Enfin, M<sup>me</sup> Thorel-Cailleteau insiste sur le rôle de l'Affaire Dreyfus : « L'engagement de Zola dans l'affaire Dreyfus, enfin, rendra visible ce que son esthétique portait de plus singulier en ce temps et de plus déconcertant : l'idée que les fictions, que la parole même, inscrite dans le monde, peuvent faire le monde. L'idée qu'il est possible d'œuvrer aussi dans la réalité, et que bâtir trente romans est déjà une manière de le faire » (*op. cit.*, 1998, p. 49-50).

biographie. Il n'est certainement pas d'exemple plus parlant de la façon dont les jeunes entendent produire ce coup de force double d'intégration et de rejet : chacun donne son suffrage en déplorant cette importation des mœurs démocratiques dans les lettres, les célébrations du maître reposent sur une confiscation de sa mémoire et la revendication d'une postérité nationale. Il s'agit bien, dans la société existante, de faire reconnaître comme constitutive d'une vie démocratique et républicaine bien réglée l'existence de marges pourvues d'institutions autorisant la revendication permanente que les héros de la petite République des Lettres ont vocation à devenir des chapitres des manuels scolaires. Ces choses, depuis ce moment charnière de 1896-1898, ne posent plus vraiment problème ou ne sont plus que le lieu d'une agitation polémique artificielle et rituelle. Mais la « question des jeunes » existait peut-être bien encore alors que Zola lui déniait ce droit en 1880, pour peu qu'elle recouvre celle de l'existence sociale et institutionnelle des avant-gardes. Elle a trouvé ses réponses au tournant du siècle, et en large part, semble-t-il, par le truchement du dialogue critique et médiatique entre le maître du naturalisme et les petites revues symbolistes.

