

Faculté de philosophie, arts et lettres

**DEVENIR ZOLA : Le souvenir de
Provence ou la naissance de
l'écriture zolienne**

Maud Marcelin
Anne Reverseau et Éléonore Reverzy
Année 2021-2022
Master Européen en Études françaises et francophones

*À Alex et Caro,
Au trio des inséparables évidemment.*

REMERCIEMENTS

Je souhaite avant tout remercier ma directrice de mémoire, Anne Reverseau, qui a, dès le départ, cru en mon choix d'étude jusqu'aux différentes étapes de sa conception, avec une bienveillante sollicitude, une grande disponibilité et de précieux conseils.

Ma reconnaissance va également à ma directrice de mémoire, Éléonore Reverzy, pour ses généreux conseils, pour le temps qu'elle m'a consacré et l'aide apportée, qui ont permis d'améliorer grandement la qualité de ce travail.

Je tiens également à exprimer ma reconnaissance à Marianne Burton, pour m'avoir fait découvrir Émile Zola, et toujours encouragée depuis le lycée.

Mes remerciements les plus sincères vont aussi à Alexandra Devillers et Caroline Dieu pour m'avoir épaulée, soutenue, relue et écoutée, de jour comme de nuit, tout au long de l'écriture de ce travail.

Je tiens à exprimer ma gratitude à Jacopo Romei et Sofia Granatini pour leurs encouragements et leur soutien sans faille.

Je remercie également Jean-Marc Pierret de l'Université des aînés pour sa relecture et le vif intérêt qu'il a porté pour ce travail.

Enfin, je remercie chaleureusement ma mère pour sa relecture et son soutien.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS.....	3
INTRODUCTION.....	5
<i>Objectifs</i>	<i>9</i>
<i>Méthodologie.....</i>	<i>11</i>
PRÉMISSES THEORIQUES : ZOLA ÉPISTOLIER	14
1.1 Étudier une correspondance au XIX^e siècle.....	14
<i>Pertinence des études épistolaires au XIX^e siècle.....</i>	<i>14</i>
<i>Intimité et intime épistolaire au XIX^e siècle.....</i>	<i>16</i>
1.2 Un pacte épistolaire triangulaire : Zola, Baille et Cézanne.....	18
1.3 Le lyrisme : un acte créateur du langage épistolaire	21
<i>Pour une épistémologie du lyrisme</i>	<i>21</i>
<i>Du lyrisme moderne</i>	<i>22</i>
1.4 Pour une théorie de la fonction auctoriale.....	25
PARTIE I. ENTRE SPLEEN ET NOSTALGIE DE PROVENCE : LE PORTRAIT D'UN POÈTE LYRIQUE.....	28
2.1 Entre spleen et nostalgie	29
2.1.1 Le souvenir de Provence : un souvenir obsédant	29
<i>Confession à trois : une ode à l'amitié éternelle.....</i>	<i>30</i>
<i>La Provence ou l'idéal zolien.....</i>	<i>35</i>
<i>La lettre comme espace thérapeutique ?</i>	<i>40</i>
2.1.2 La lettre et le spleen	44
<i>J'ai pris, j'ai rassemblé, j'ai donné</i>	<i>44</i>
<i>Entre néant et mort.....</i>	<i>48</i>
<i>Paris, une construction bohémienne : espaces géographiques et mythologie de l'intime.....</i>	<i>51</i>
2.2 La lettre comme capture de soi : autoportrait d'un poète lyrique	53
<i>S'épancher et s'exhiber.....</i>	<i>54</i>
Conclusion : S'inventer par les lettres.....	62
PARTIE II. POSTULAIRES LITTÉRAIRES ZOLIENNES PAR LES ROMANS	65
3.1 Des réminiscences romantiques	65
3.2 La Confession de Claude (1865) : le souvenir de Provence comme leitmotiv ?	69
<i>Au cœur de la misère : entre l'ombre et la lumière</i>	<i>70</i>
<i>Le souvenir de Provence : un outil d'idéalisation romantique ?</i>	<i>72</i>
<i>Le dénouement, le signe d'une éternelle rêverie provençale ?</i>	<i>76</i>
3.2 La Fortune des Rougon (1871) : une remémoration de la nature provençale ?	78
<i>Plassans : une personnification des souvenirs de jeunesse ?</i>	<i>79</i>
<i>Le puits : un retour aux tragédies romantiques ?</i>	<i>83</i>
3.3 L'Œuvre (1886) : les souvenirs de jeunesse comme genèse de l'écriture zolienne ?	87
<i>Artistes reclus : la genèse d'un écrivain provençal ?</i>	<i>88</i>
<i>L'Œuvre : une allégorie du poète maudit ?</i>	<i>93</i>
Conclusion.....	97
CONCLUSION.....	100
BIBLIOGRAPHIE	104

INTRODUCTION

Je n'ai pas de secrets, les clefs sont sur les armoires, on peut publier toutes mes lettres un jour : elles ne démentiront ni une de mes amitiés, ni une de mes idées¹.

« Intime, forcément intime c'est ainsi que le XIX^e siècle rêvera la lettre : les lettres, c'est le vrai suc de la pensée intime² ». À travers ces mots, Barbey d'Aurevilly explore tout l'intérêt d'une étude portant sur la correspondance au XIX^e siècle, à savoir étudier le territoire de l'intime, révélant la plus profonde singularité du « moi » et les diverses représentations de l'écrivain qui la traversent. La lettre trace, à bien des égards, les linéaments identitaires de celui qui tient la plume, devenant dès lors un véritable outil « à la saisie de soi ». De fait, les plus grands épistoliers de cette époque ont envisagé la correspondance en tant que laboratoire d'idées déterminant non seulement leurs histoires privées, car « tout comme la biographie, la correspondance a ses âges et ses tournants³ », mais témoignant également des diverses postures auctoriales⁴ qui participent à la genèse d'une œuvre et de ses pratiques d'écritures. En ces termes, la lettre peut être considérée comme un objet littéraire, faisant de la correspondance un « genre » à part entière, indice de faits sociologiques, historiques et linguistiques grâce à cet Autre, auquel l'épistolier s'adresse : « Certaines lettres familières, certains actes insignifiants en apparence, de la vie d'artiste, seraient la plus explicite préface, la plus claire exposition de son œuvre [et de son âme]⁵ ».

Face aux lettres de Flaubert, Sand ou encore Stendhal, la correspondance zolienne semble « trouve[r] légitimement sa place au cœur du laboratoire d'écriture⁶ », malgré l'absence de cette notoriété au sein de l'histoire littéraire, qui ne le cite que très rarement. En effet, selon Henri Mitterand⁷, Zola était un fervent épistolier ; il aurait écrit près de quinze mille lettres, et ce, dès

¹ Lettre à Henry Céard, le 14 juin 1884 dans ZOLA (Émile), *Correspondance*, choix de textes et présentation par Alain PAGÈS, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2016, p. 234.

² BARBEY D'AUREVILLY (Jules), *Correspondance générale*, édition établie par Philippe BERTHIER et Andrée HIRSCHI, tome 4, Paris, Les Belles Lettres et Annales de l'université de Besançon, coll. « Centre de recherches Jacques Petit », 1854-1855, p. 137.

³ Selon l'expression de DIAZ (Brigitte), *L'épistolaire ou la pensée nomade. Formes et fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIX^e siècle*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 2002, p. 69.

⁴ « L'image de l'écrivain tel qu'il se représente, se fait ou se laisse représenter » selon DIAZ (José-Luis), *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 17.

⁵ DIAZ (Brigitte), « Sand et la fraternité des arts », dans *Romantismes, l'esthétisme en acte*, Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2006, pp. 291-309.

⁶ LUMBROSO (Olivier), « Aux sources de l'imaginaire cyclique chez Zola : les "lettres de jeunesse" et *La confession de Claude* », dans *Épistolaire*, n°42, 2016, p. 41

⁷ OWEN (Morgan), PAGÈS (Alain), *Guide Émile Zola*, Paris, Ellipses, 2002, p. 370.

son plus jeune âge, oscillant entre la confession amicale (lettres de jeunesse), l'engagement politique (l'affaire Dreyfus) et les mots d'amour adressés à son épouse Alexandrine Zola ainsi qu'à sa maîtresse Jeanne Rozerot. Les unes comme les autres semblent, en tout point, dépeindre le portrait d'un homme intellectuel et engagé. Pourtant, malgré ces éléments, la position d'emblème de la recherche semble revenir de droit à Flaubert⁸ :

Comment, avec un nom comme celui du défenseur Dreyfus, le plus célèbre dans le monde littéraire, avec un nom comme celui du "maître" de Médan, de l'auteur des *Rougon-Macquart*, les multiples éditions des correspondances n'ont-elles pas fait de Zola un des épistoliers de référence du XIX^e siècle ?⁹.

Une hypothèse a été avancée par Dorothy Speirs¹⁰, qui envisage la presse (« plateforme pour les discours métalittéraires de Zola¹¹ ») et les dossiers préparatoires laissés par l'écrivain comme étant une cause potentielle du délaissement de l'histoire envers ce grand épistolier. Pour notre part, nous rapportons cette lacune à la fois au statut paradoxal de la lettre, c'est-à-dire « au statut subalterne de données biographiques ou psychologiques pour servir l'histoire d'un homme¹² » malgré un regain d'intérêt récent de la part de la recherche, mais aussi au manque de documentation de certains auteurs, dont Flaubert¹³, ce qui expliquerait ainsi la lecture attentive de leur correspondance.

Lire la correspondance intime d'un écrivain comme Zola, qui ne laisse transparaître son intimité qu'à de rares occasions¹⁴, attire également notre attention, d'autant que peu de chercheurs et de chercheuses se sont penchés sur le sujet, au regard de la critique générale du « genre » épistolaire d'une part, et de la critique zolienne d'autre part. Assurément, comme le souligne Dorothy Speirs, « sur une centaine d'études consacrées à l'épistolaire zolien, on ne trouve aucune monographie et qu'un seul dossier de revue hors du territoire zolien consacré que sont les *Cahiers naturalistes*¹⁵ ». La recherche littéraire se penche depuis peu sur l'épistolaire zolien,

⁸ Nous songeons notamment à l'ouvrage de REID (Martine), *Flaubert correspondant*, Paris, SEDES, 1995 et celui de POYET (Thierry), *Flaubert ou une conscience en formation. Éthique et esthétique de la correspondance 1830-1857*, Paris, L'Harmattan, 2008.

⁹ Question que pose SPEIRS (Dorothy), « Préface », dans Geneviève DE VIVEIROS et Soundouss EL KETTANI, « *Au courant de la plume* ». *Zola et l'épistolaire*, Québec, Presses Universitaires du Québec, 2018, p. 9.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ *Idem*.

¹² DIAZ (Brigitte), *L'épistolaire ou la pensée nomade. Formes et fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIX^e siècle*, *op.cit.*, p. 5 ; la critique a toujours actuellement des difficultés à accepter cet objet littéraire, mobile et nomade, qui oscille entre écriture ordinaire et écriture littéraire.

¹³ Comme le rapporte Pierre-Marc BIASI, la mutation qui s'opère dans l'évolution des supports de lecture et d'écriture au XIX^e siècle, comme le développement de la presse, est perçu par Flaubert comme une menace. Voir son ouvrage intitulé *Gustave Flaubert. Une manière spéciale de vivre*, Paris, Grasset, 2009.

¹⁴ BECKER (Colette), « En guide de journal "intime" : une correspondance quotidienne de Zola », dans Pierre-Jean DUFIEF, *Les écrits de l'intime. La correspondance et le journal*, Actes rassemblés du colloques de Brest 23-24-25 octobre 1997, Paris, Honoré Champion, 2000, pp. 113-123.

¹⁵ SPEIRS (Dorothy), *op.cit.*, p. 2.

notamment suite à la publication de l'édition critique des *Lettres d'Alexandrine*¹⁶ sous la direction d'Alain Pagès et de Brigitte Émile-Zola. Cette dernière a donné lieu au séminaire Zola de l'ITEM (Institut des Textes et Manuscrits modernes) portant sur la correspondance du 24 octobre 2014 au 20 mars 2015. Les 11 et 12 décembre 2014 s'est tenu le colloque *Éditer et relire la correspondance de Zola*¹⁷, dirigé par Sophie Guermès. Ce dernier envisage l'état de recherche de la correspondance zolienne, mais il lance également de nouvelles perspectives d'approfondissement de l'écriture de l'intime, perspectives considérées « jusqu'alors inexistantes dans la critique zolienne sur la correspondance » par le centre de recherche de Zola¹⁸. Nous y retrouvons, par exemple, l'étude de Rachwalska Von Rejchwald¹⁹, à propos de la tonalité pédagogique et didactique contenue dans les lettres de jeunesse adressées à Paul Cézanne, Jean-Baptistin Baille et Antony Valabrègue, grâce à l'analyse des modalités discursives déployées par Zola. En 2016, la revue *Épistolaire* consacre un numéro à la correspondance zolienne dans lequel se trouve notamment l'état des recherches d'Olivier Lumbroso. Ce dernier établit les liens existant entre les lettres de jeunesse et le premier roman de Zola en accordant une importance essentielle à la correspondance, qu'il situe au cœur du laboratoire d'écriture des romans²⁰.

Il convient également de citer l'ouvrage collectif franco-canadien « *Au courant de la plume* » : *Zola et l'épistolaire*²¹ paru deux ans plus tard. Dans ce dernier, Geneviève De Viveiros se consacre à l'autoréférentialité dans la correspondance intime de l'écrivain, dans lequel elle associe la lettre à « un espace de création particulier, où s'établit et se noue le lien avec l'autre, [en étant] une source de réconfort, lieu de fraternité, lieu d'expression des rêves et des interdits²² ». Sophie Guermès et Soundouss El Kettani, quant à elles, traitent de la polyphonie de la correspondance zolienne, c'est-à-dire des diverses voix épistolaires de Zola en fonction

¹⁶ ZOLA (Émile), *Lettres à Alexandrine (1876-1901)*, édition établie par Brigitte ÉMILE-ZOLA et Alain PAGÈS, avec la collaboration de Céline GUERNAUD-TOSTAIN, Sophie GUERMÈS, Jean-Sébastien MACKE et Jean-Michel POTTIER, Paris, Gallimard, 2014.

¹⁷ *Éditer et relire la correspondance de Zola*, sous la direction de Sophie GUERMÈS, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018.

¹⁸ *Ibid.*, p. 9.

¹⁹ RACHWALSKA VON REJCHWALD (Jolanta), « Les convaincus mènent le monde ou le coaching littéraire de Zola : remarques sur le discours prescriptif et volontariste de Zola (lettres à Baille, Cézanne et Valabrègue) », dans Sophie GUERMÈS, *Éditer et relire la correspondance de Zola*, *op.cit.*, pp. 131-146.

²⁰ LUMBROSO (Olivier), « Aux sources de l'imaginaire cyclique chez Zola : les "lettres de jeunesse" et *La confession de Claude* », *art.cit.* Bien que la méthodologie puisse sembler similaire à la nôtre, cet article ne semble pas développer la même approche.

²¹ VIVEIROS (Geneviève De) et KETTANI (Soundouss El), *op.cit.*

²² SPEIRS (Dorothy), *op.cit.*, p. 4.

des destinataires auxquels il s'adresse, dévoilant à la fois le lyrisme contenu dans les lettres envoyées à ses amis aixois et l'obstination sans faille de l'écrivain au cours de sa vie.

En outre, Viveiros envisage les différentes postures autoriales du romancier dans son article « Identité fluide dans la correspondance de Zola et la pratique de l'autoportrait²³ » ; considérant la lettre en tant que lieu de représentations réelles ou fictives de l'écrivain à travers l'analyse de trois périodes distinctes (la fin des années 1860, le début des années 1870 et les années 1876-1877), significatives à la fois du parcours littéraire de l'écrivain, mais aussi de l'image qu'il a de lui-même : « De bohème en artiste, d'artiste en romancier, [ainsi que] celle de l'intellectuel²⁴ ».

Enfin, plus récemment, un colloque coordonné par Olivier Lumbroso intitulé « Naturalisme du monde : les voix de l'étranger » portant sur la correspondance zolienne au moment de l'affaire Dreyfus a été publié dans les *Cahiers naturalistes* en 2020²⁵. Ce dernier démontre, à bien des égards, le rayonnement épistolaire de Zola à l'étranger et témoigne de l'émotion collective ainsi que de l'enthousiasme de la part des lecteurs issus de tous les milieux sociaux. Nous y retrouvons, par exemple, l'article d'Olivier Lumbroso²⁶, qui fonde son analyse sur la relation que tisse l'épistolier avec la figure de Zola, sur base d'un corpus de lettres écrites en langue française en Espagne et dans les pays d'Amérique du Sud.

Par ailleurs, la correspondance zolienne a fait l'objet de plusieurs éditions. Outre les premières éditions publiées, *Lettres de jeunesse*²⁷ (1907), *Les lettres et les arts*²⁸ (1908) et *Les lettres inédites à Henri Céard*²⁹ (1959), le premier effort de rassemblement des lettres zoliennes revient à Bard H. Backer et à Henri Mitterrand³⁰ avec une édition franco-canadienne, forte de dix volumes. Considérée comme « une véritable synthèse du savoir biographique et littéraire

²³ VIVEIROS (Geneviève De), « Identité fluide dans la correspondance de Zola et la pratique de l'autoportrait », dans *Études littéraires*, n°1, 2019, pp. 51-66.

²⁴ *Idem*.

²⁵ Voir le numéro spécial intitulé « Les mondes naturalistes », dans *Cahiers naturalistes*, sous la direction de Olivier LUMBROSO, n°94, 2020.

²⁶ LUMBROSO (Olivier), « Les lettres de l'Aire hispanophone adressées à Émile Zola : l'analogie dans tous ses états », dans *Cahiers naturalistes*, n°94, 2020, pp. 219-228.

²⁷ ZOLA (Émile), *Lettres de jeunesse*, Paris, Eugène Fasquelle, coll. « Bibliothèque-Charpentier », 1907.

²⁸ ZOLA (Émile), *Les lettres et les arts*, Paris, Eugène Fasquelle, coll. « Bibliothèque-Charpentier », 1908.

²⁹ ZOLA (Émile), *Lettres inédites à Henri Céard*, sous la direction de Albert SALVAN, Providence, Brown University Press, 1959.

³⁰ ZOLA (Émile), *Correspondance*, édition de Henri MITTERAND et BAKKER Bard. H, Montréal/Paris, Presses de l'université de Montréal/Éditions du CNRS, 1978-2010, 11 volumes. Par souci de précision et de simplification, les lettres contenues dans cet ouvrage seront notées de cette manière : (Corr.I : numéro de page).

de Zola³¹ », elle constitue, à ce jour et à l'unanimité aux yeux de la critique, l'édition de référence en la matière. Elle est suivie en 2010 d'un onzième volume : *Lettres retrouvées*³², produit du travail minutieux de Morgan Owen et Dorothy Elizabeth Speirs. Quelques années plus tard, une édition de poche³³ paraît également grâce au travail d'Alain Pagès. Trois ouvrages rassemblant des lettres avec un destinataire précis sont parus, respectivement en 2004, 2014 et 2016 : *Lettres à Jeanne Rozerot*³⁴, *Lettres à Alexandrine*³⁵ et *Lettres croisées (1858-1887)*³⁶. Enfin, une édition électronique serait en cours de réflexion, mise en œuvre par l'équipe Zola de l'ITEM, témoignant du regain d'intérêt envers la correspondance zolienne³⁷.

Objectifs

Dans le sillage de ces travaux, notre recherche vise à revaloriser une partie de la production de Zola, au travers d'une étude de « l'intime biographique » dans ses lettres de jeunesse (1858-1862), consacrées principalement à ses amis Cézanne et Baille, formant le célèbre « trio d'inséparables³⁸ » d'Aix-en-Provence. Les lettres intimes adressées à ses amis aixois, semblent correspondre aux différentes fonctions épistolaires³⁹ et elles deviennent le lieu « d'expression de soi » où s'établit le lien avec l'autre. La correspondance demeure, dès lors, un véritable espace de confessions, rythmée par les sentiments et les gestes du quotidien de Zola depuis la séparation avec ses amis, suite à son déménagement vers la capitale française en 1858. Plus qu'une mine d'informations sur le contexte d'amitié, les lettres juvéniles peuvent être également appréhendées comme l'observatoire des théories esthétiques et littéraires de l'écrivain, c'est-à-dire le « lieu de naissance et de mise en mots d'une vision de l'art et de la littérature en devenir⁴⁰ ». Les correspondances de jeunesse, aux dires de B. Diaz⁴¹, décrivent la

³¹ OWEN (Morgan) et PAGÈS (Alain), *op.cit.*, p. 371.

³² ZOLA (Émile), *Correspondance. XI. Lettres retrouvées (1858-1902)*, édition présentée par Owen MORGAN et Dorothy SPEIRS, Montréal/Paris, Presses de l'Université de Montréal/ Éditions du CNRS, 2010.

³³ ZOLA (Émile), *Correspondance*, choix de textes et présentation édition établie par Alain PAGÈS, *op.cit.*

³⁴ ZOLA (Émile), *Lettres à Jeanne Rozerot (1892-1902)*, édition établie par Brigitte ÉMILE-ZOLA et Alain PAGÈS, Paris, Gallimard, 2004.

³⁵ ZOLA (Émile), *Lettres à Alexandrine (1876-1901)*, *op.cit.*

³⁶ CÉZANNE (Paul) et ZOLA (Émile), *Lettres croisées (1858-1887)*, édition établie et annotée par Henri MITTERAND, Paris, Gallimard, 2016.

³⁷ Voir l'article de Jean-Sébastien MACKÉ, « Pour une édition électronique de la correspondance d'Émile Zola », dans *Épistolaire*, n°42, 2016, pp. 111-119. Il envisage, grâce à l'existence du site ArchiZ et à la compétence acquise par l'équipe Zola dans le domaine des humanités numériques, d'établir une édition électronique.

³⁸ ALEXIS (Paul), *Notes d'un ami. Avec des vers inédits de Zola*, Paris, Charpentier, 1882, p. 7.

³⁹ VIVEIROS (Geneviève De), « La lettre dans les lettres. Autoréférentialité dans la correspondance intime de Zola », sous la direction de Geneviève De VIVEIROS et Soundouss El KETTANI, *op.cit.*

⁴⁰ SPEIRS (Dorothy), *op.cit.*, p. 2.

⁴¹ Pour éviter toute confusion avec José-Luis Diaz qui, lui aussi, a écrit sur le genre épistolaire au XIX^e siècle, nous noterons l'initiale du prénom avant le nom, à chaque mention de Brigitte Diaz ou de José-Luis Diaz.

genèse de l'épistolier dont il est question, en définissant le « je » de ce dernier, c'est-à-dire son « entrée simultanée dans la vie et dans l'écriture⁴² ». En d'autres termes, le réseau amical trace la trajectoire auctoriale de l'écrivain. Ainsi, par le biais de la lettre, « l'écrivain s'invente témoignant de l'ambition, la persévérance et des rêves de l'écrivain qu'il souhaite devenir⁴³ ».

Dans ce contexte de renouveau général de la correspondance zolienne, notre travail propose de se centrer sur les souvenirs de sa jeunesse, ceux-ci semblant habiter l'écrivain au fil des lettres. En quittant Aix-en-Provence et les personnes qui lui sont chères, une véritable « brisure⁴⁴ » s'opère chez Zola, dont la peine est adoucie par l'espérance de futures retrouvailles et la remémoration de sa région. Partant de cette hypothèse, la lettre peut être appréhendée comme un support de l'expérience mémorielle et du temps qui passe, permettant à la fois à l'écrivain de revivre ses espérances et ses rêves d'enfant, mais également de supporter la distance qui le sépare de ses amis et de sa terre natale. À travers la transparente plume zolienne, les paysages de Provence traversent les lignes de sa correspondance juvénile et dessinent les pratiques d'écriture de l'écrivain : « Et pour Zola, sous beaucoup de pages, la terre méridionale ne sera jamais loin⁴⁵ ».

Choisir un tel corpus entraîne l'observation d'une activité épistolaire dite libre, c'est-à-dire détachée de toute obligation professionnelle, sociale ou politique, ce qui permet de s'intéresser à la singularité énonciative de l'épistolier lorsqu'il s'adresse à ses proches. De fait, adopter cette perspective élabore et constitue l'*ethos* de l'écrivain, que nous pouvons donc relier avec la posture auctoriale de ce dernier. Selon J-L. Diaz, « l'image d'écrivain, la scénographie auctoriale préconstruite, dit explicitement des choses relativement précises concernant l'attitude en langue et en discours que l'écrivain idéal se doit de tenir⁴⁶ ». Tel est bien le cas de la correspondance zolienne, rythmée de manière significative par la présence d'une tonalité lyrique (ou « poésie de l'intime »). L'apparition du *je* lyrique, qui laisse le souvenir de Provence persister à travers l'idylle amicale, préfigure le portrait d'un poète lyrique moderne selon notre

⁴² DIAZ (Brigitte), *L'épistolier ou la pensée nomade. Formes et fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIX^e siècle*, op.cit., p. 77.

⁴³ *Idem*.

⁴⁴ MITTERAND (Henri), *Zola. Tome 1. Sous le regard d'Olympia 1840-1871*, Paris, Fayard, 1999, p. 146.

⁴⁵ MITTERAND (Henri), *Zola, tel qu'en lui-même*, Paris, PUF, 2009, p. 178.

⁴⁶ AMOSSY (Ruth) et MAINGUENEAU (Dominique), « Autour des "scénographies actoriales" » : entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'Écrivain imaginaire* (2007), dans *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], n°3, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 5 mai 2022. URL : <http://journals.openedition.org/aad/678>.

thèse. En ce sens, ce travail tentera d'étudier la corrélation entre ces deux instances, image préconstruite de l'écrivain et du poète et *ethos* d'énonciation.

Méthodologie

Afin d'effectuer notre recherche et de soutenir notre corpus premier, nous inclurons un corpus secondaire composé de trois romans : *La Confession de Claude* (1865), *La Fortune des Rougon* (1871) et *L'Œuvre* (1886). Ces ouvrages marqués par la nostalgie de Provence et les épanchements lyriques, nous permettront d'étudier les diverses « mises en scène » de l'épistolier à travers sa correspondance et d'interroger, par la suite, le personnage-écrivain en tant qu'une « forme d'inscription du sujet réel » grâce au processus de « fictionnalisation de soi⁴⁷ » dévoilant les différentes postures zoliennes. En effet, si J-L. Diaz soutient que « l'homme de lettres » ne doit être confondu ni avec l'écrivain réel, dont une recherche d'ordre biographique et sociologique fixerait les traits⁴⁸, ni avec l'« auteur » en tant qu'instance purement textuelle, cela ne signifie pas pour autant que l'un doit être étudié sans référence à l'autre. Nous nous proposons ainsi d'analyser la figure de l'épistolier comme un double fictif des personnages construits par Zola dans les trois romans par le biais de divers modes de représentations (personnages éponymes comme Claude, personnages médiés comme Silvère et Miette) en se demandant ce que l'écrivain « cherche à opérer sur lui-même par le moyen de l'écriture littéraire⁴⁹ » préalablement inscrite dans sa correspondance.

Un tel choix romanesque s'explique par plusieurs raisons, outre le fait que ces trois romans soient marqués par des éléments biographiques non négligeables. La justification du choix d'étude de *La Confession de Claude* réside dans la forme épistolaire et le désir de Zola de se peindre lui-même de manière identique à sa correspondance, selon notre hypothèse. Comme le cite B. Diaz, ce n'est pas un pur hasard si les écrivains emploient les rouages de la correspondance pour leurs premières œuvres⁵⁰. Concernant *La Fortune des Rougon*, outre le fait qu'il soit considéré comme étant l'origine des *Rougon-Macquart* — perspective bien

⁴⁷ Nous privilégierons ces termes ainsi que celui « d'autofiction » élaboré par Serge DOUBROVSKY : « L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé en tant qu'écrivain de me donner moi-même » dans son article « Autobiographie/Vérité/psychanalyse », dans *L'esprit créateur*, volume 10, n°3, 1980, pp. 87-97), car les romans étudiés se situent, à notre sens, entre la fiction et l'autobiographie.

⁴⁸ DIAZ (José-Luis), « Aller droit à l'auteur sous le masque du livre. Sainte-Beuve et le biographique », dans *Romantisme*, n°109, 2000, pp. 45-67.

⁴⁹ Postulat utilisé notamment par GIRAUD (Frédérique), « Le portrait de soi en écrivain. Zola et son double Sandoz », dans *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, volume 2, n°2, 2011.

⁵⁰ DIAZ (Brigitte), *L'épistolaire ou la pensée nomade. Formes et fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIX^e siècle*, op.cit., p. 73.

entamée par la recherche littéraire⁵¹ — l'intérêt se trouve dans le dessein de l'origine de l'écrivain même, en supposant que la véritable *fortune* n'est autre que la ville d'Aix-en-Provence, observable à travers un lyrisme des paysages sous le regard de Miette et Sylvère, deux protagonistes du roman : « Émile, le moment venu, n'aura qu'à fermer les yeux pour tout revoir, et tout réinventer⁵² ». Quant à *L'Œuvre*, souvent défini comme étant le « roman à clef » de la part de la critique littéraire⁵³, il semble reprendre, toujours selon nos suppositions, toutes les facettes de l'épistolier : Zola artiste, Zola nostalgique et Zola mélancolique, englobant ainsi l'éventail de l'« intime » biographique. Ajoutons, par ailleurs, que nous ne jugeons pas utile d'effectuer un état de recherche concernant ces trois ouvrages, les études critiques de Zola étant nombreuses à ce sujet. Nous nous pencherons, dès lors, sur les chercheurs qui semblent nourrir notre réflexion ou éclairer nos propos, à savoir les travaux de Daniel Long, d'Émilie Piton-Foucault, d'Henri Mitterand, d'Eléonore Reverzy et d'Olivier Lumbroso.

Une organisation chronologique régit notre recherche, laquelle s'articulera en trois parties distinctes. La première établira une mise au point théorique des différents concepts et théories mobilisés au sein de ce travail, grâce aux travaux de Jean-Michel Maulpoix concernant l'étude du lyrisme, aux écrits de B. Diaz et de Jelena Jovicic pour la question épistolaire et du dialogue entre J-L. Diaz, Dominique Maingeneau, Alain Viala et Jérôme Meizoz autour des notions de « postures » et de « scénographies autoriales ». Ces prémisses théoriques soulèveront également des éléments biographiques afin de contextualiser la genèse de production de l'artiste, marquée par le départ d'Aix-en-Provence en 1885 pour rejoindre la capitale française. Enfin, ces prémisses théoriques prendront également soin d'explicitier le lien qui unit Zola à ses amis Paul Cézanne et Jean-Baptistin Baille ; le réseau amical permettant de délimiter notre recherche, mais aussi et surtout de comprendre la pensée de Zola. La deuxième partie questionnera la prégnance du souvenir de Provence chez l'écrivain, considéré comme le point de départ de l'écriture épistolaire. Sur base de ce constat, nous étudierons la double tonalité lyrique présente dans les lettres adressées à ses amis, le spleen et la nostalgie, qui semble placer la région de Provence comme symbole de l'idéal zolien, c'est-à-dire un lieu de gaieté, lié aux souvenirs de jeunesse et aux paysages qui ont marqué son adolescence, en opposition au

⁵¹ Nous renvoyons à cet égard à l'ouvrage *Lectures de Zola. La Fortune des Rougon*, sous la direction de Émilie PITON-FOUCAULT et Henri MITTERAND, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015 et l'article de Maurice AGULHON, « Aux sources de *La Fortune des Rougon* », dans *Europe*, n°468-469, juin-septembre 1968, pp. 161-168.

⁵² MITTERAND (Henri), *Zola. Tome 1. Sous le regard d'Olympia 1840-1871*, op.cit., p. 146.

⁵³ La critique envisage l'étude de ce roman comme « un roman simple, familier, puissant, et assez noir, à mi-chemin entre l'art romantique et l'art naturaliste » (BRADY (Patrick), « *L'Œuvre* » de Émile Zola, roman sur les arts, manifeste, autobiographie, roman à clef, Genève, Droz, 1967, p. 9).

sentiment mélancolique face à la réalité parisienne dans laquelle il vit. La troisième partie, quant à elle, sera centrée sur les différentes représentations et postures auctoriales que l'auteur présente au travers de ces lignes, partant de l'idée de Roger Ripoll, selon laquelle « les différents changements qui s'observent et correspondent à des étapes significatives de l'évolution de la vie et de l'art de l'écrivain⁵⁴ ». Nous démontrerons ainsi que le départ de Zola de même que la nostalgie de Provence qui en découle, sont liés à la progression de l'écrivain dans le champ littéraire, en déterminant notamment les sillages de trois romans à venir : *La Confession de Claude*, *La Fortune des Rougon* et *L'Œuvre*.

Ainsi, notre travail tentera de répondre aux questions suivantes : Que nous apprennent la correspondance et les romans sur l'acte d'écriture de Zola ? Comment le lyrisme se déploie-t-il ? De quelle manière la correspondance préfigure-t-elle les différentes postures auctoriales de l'écrivain ? Quelle(s) représentation(s) Zola donne-t-il de lui-même dans sa correspondance et dans ses romans ? Les réponses à ces questionnements, nous amèneront à reconnaître la valeur et l'importance de la correspondance zolienne au sein de l'histoire littéraire, à savoir une production qui tend à montrer la pensée lyrique de l'écrivain et sa volonté de s'insérer dans le champ littéraire sous un angle qui n'a pas encore été abordé, alors qu'il reste indéniablement présent tout au long de la production de Zola : le souvenir de Provence.

⁵⁴ AGRESTA (Nicoletta), *Contes et nouvelles d'Émile Zola. Une lecture sociologique*, Cotutelle internationale de thèse de doctorat en littérature française, sous la direction de Agnese SILVESTRI et Éléonore REVERZY, Università degli studi di Salerno et Université Sorbonne nouvelle, 2020, p. 20.

PRÉMISSES THEORIQUES : ZOLA ÉPISTOLIER

1.1 Étudier une correspondance au XIX^e siècle

Pertinence des études épistolaires au XIX^e siècle

L'étude des correspondances des écrivains prend de plus en plus son essor dans le monde de la recherche. D'une part, les éditeurs multiplient les publications de correspondances « afin de satisfaire le besoin du lectorat, désireux de pénétrer dans l'espace intime des lettres privées⁵⁵ ». D'autre part, la recherche littéraire se penche davantage sur ce « genre⁵⁶ », car elle relève d'un double intérêt critique : textuel et culturel. Assurément, au niveau de la textualité, au côté de l'analyse des genres dits « périphériques » (à savoir l'autobiographie et le journal intime⁵⁷), les études épistolaires s'élargissent et s'intensifient. Dans un premier temps, elles se développent grâce aux réflexions théoriques et philosophiques de Gilles Deleuze, Félix Guattari, Jacques Derrida et Michel Foucault⁵⁸, dans un second temps, elles se développent dans les années quatre-vingt, à la suite du colloque international intitulé *Les Correspondances : problématique et économie d'un "genre littéraire"*, considéré comme le point fondateur de la critique du texte épistolaire. À l'heure actuelle, la poétique épistolaire est alimentée par de nombreux chercheurs tels que B. Diaz, J-L. Diaz, Vincent Kaufmann, Marie-Claire Grassi, Benoît Melançon, Geneviève Haroche-Bouzinac et Jelena Jovicic⁵⁹.

⁵⁵ JOVICIC (Jelena), *L'intime épistolaire (1850-1900) : du genre à la pratique culturelle*, Cambridge Scholars Publishing, Unabridged edition, 2010, p. 1. Nous songeons également au travail de Jérémy DA SILVA qui évoque le besoin de numériser les correspondances. Il mentionne le cas de Flaubert, de Zola et de Proust. Voir DA SILVA (Jérémy), *Les correspondances des écrivains du XIX^e siècle et leur archivage numérique : le cas de Gustave Flaubert et d'Émile Zola*, mémoire de recherche, sous la direction de Clément OURY, Lyon, Université de Lyon, 2019).

⁵⁶ Dans le cadre de notre recherche, nous emploierons les termes de « genre », « poétique » et « écriture » pour parler de l'épistolaire de façon globale, tout en étant néanmoins conscients que le texte épistolaire n'est pas toujours considéré par la recherche comme un « genre » en tant que tel. Il suffit pour s'en convaincre de se tourner vers les propos de Derrida, qui considère « l'épistolaire comme un genre qui n'en est pas un » (JOVICIC (Jelena), *op.cit.*, p. 3).

⁵⁷ *Idem.* Nous songeons également aux travaux de Philippe Lejeune concernant l'autobiographie. Voir LEJEUNE (Philippe), *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 2005 et les travaux de Maurice Blanchot. Voir BLANCHOT (Maurice), *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.

⁵⁸ Voir DELEUZE (Gilles) et GUATTARI (Félix), *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975 ; DERRIDA (Jacques), *La Carte postale : de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 2004 et FOUCAULT (Michel), *Dits et écrits 1954-1988*, Paris, Gallimard, 1994.

⁵⁹ Voir HAROCHE-BOUZINAC (Geneviève), *L'épistolaire*, Paris, Hachette, 1995 ; KAUFMANN (Vincent), *L'équivoque épistolaire*, Paris, Éditions de minuit, 1990 ; GRASSI Marie-Claire, *Lire l'épistolaire*, Paris, Armand Colin, 2005 et DIAZ (Brigitte), *L'épistolaire ou la pensée nomade. Formes et fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIX^e siècle*, *op.cit.*

Par ailleurs, comme le souligne cette dernière⁶⁰, les recherches épistolaires actuelles bénéficient également de l'essor des théories dites culturelles, qui mettent en avant la critique intimiste, c'est-à-dire l'étude de l'écriture intime (correspondances, journaux, notes personnelles) au sens foucauldien du terme : « Le soi est quelque chose sur lequel il y a matière à écrire, un thème ou un objet (sujet) de l'activité de l'écriture⁶¹ ». Grâce au développement des *cultural studies*⁶² et des *gender studies*⁶³, qui étudient tous deux l'apport des écrits intimes des personnes dites minorisées, il n'en reste pas moins « que cette critique intimiste a réussi à contribuer, par un effet de répercussion, à la popularité du genre épistolaire en général » autant dans le monde francophone qu'anglophone⁶⁴. Situées au confluent de ces deux courants critiques, à savoir textuel et culturel, les correspondances privées suscitent ainsi un vif intérêt, la lettre devenant dès lors « le *locus* privilégié d'analyses culturelles et idéologiques dans le cadre d'une existence intime et quotidienne⁶⁵ ». Effectivement, la lettre, plus qu'un simple document, porte la marque d'une réalité historique, sociologique, politique et littéraire. Elle est perçue comme un gage de vérité humaine⁶⁶, mais également en tant que témoin du travail esthétique et littéraire de l'épistolier, dès lors qu'elle participe *a posteriori* à la genèse, à la maturation et à la réception d'une œuvre à venir⁶⁷. De plus, la correspondance d'un écrivain ou d'un individu aspirant à l'écriture s'impose comme *discours*, ce qui permet, grâce à la communication et au lien qui unissent les correspondants entre eux, de produire des « images de soi, images sur mesure ou à la mesure de ce que l'épistolier attend de son échange⁶⁸ ». En d'autres termes, la lettre cible les différentes postures des épistoliers en mesurant leur singularité.

⁶⁰ JOVICIC (Jelena), *op.cit.*, p. 2.

⁶¹ L'écriture intime constitue une « technique de soi » dans le sens où elle provoque une subjectivisation, c'est-à-dire une redéfinition de soi en tant que sujet. Ainsi conçue, l'écriture intime s'avère être un mode d'action qu'un individu exerce sur lui-même, voire un moyen d'esthétiser l'existence personnelle : « [i]l n'y a qu'un seul débouché pratique à cette idée du soi qui n'est pas donné d'avance : nous devons faire de nous-même une œuvre d'art » selon FOUCAULT (Michel), *Dits et écrits 1954-1988*, *op.cit.*, p. 392.

⁶² « Avec l'expansion de la théorie culturelle, des théories féministes et post-colonialistes, on assiste au « retour de l'auteur » en réaction au courant structuraliste des années soixante. Car la revendication politique, surtout en Amérique du Nord a nécessité l'inclusion du privé, du personnel et du vécu dans le champ des investigations théoriques selon JOVICIC (Jelena), *op.cit.*, p. 2.

⁶³ Les études du genre constituent un domaine de recherche pluridisciplinaire qui vise à étudier les minorités ethniques et sexuelles, elles se développent principalement depuis les années quatre-vingt, et se divisent en cinq pôles d'analyse : intersectionnalité, *queer*, masculinité(s), postcolonialisme et agentivité (*agency*) selon l'article de LASSERRE (Audrey), « Littérature », dans *Encyclopédie critique du genre*, 2021, pp. 426-435.

⁶⁴ JOVICIC (Jelena), *op.cit.*, p. 2.

⁶⁵ *Idem.*

⁶⁶ Songeons aux propos de Lanson qui avance que les lettres sont « des histoires d'âmes » et les seuls « documents humains ». Voir LANSON (Gustave), *Choix de lettres du XVII^e siècle*, Paris, Hachette, 1922, p. 288.

⁶⁷ DIAZ (Brigitte), *L'épistolaire ou la pensée nomade. Formes et fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIX^e siècle*, *op.cit.*, p. 50.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 59.

Toutefois, il faut noter que l'activité de la recherche se concentre principalement sur les correspondances classiques⁶⁹ (XVII^e et XVIII^e siècles) et modernes⁷⁰ (le XX^e et XXI^e siècles), tandis que le XIX^e siècle, qui connaît pourtant l'essor de l'épistolaire grâce à la modernisation des échanges postaux, se retrouve plutôt négligé⁷¹. En effet, à l'exception des lettres de Flaubert, Stendhal, Sand, Balzac et Baudelaire qui ont fait l'objet de nombreuses analyses épistolaires⁷², les épistoliers du XIX^e siècle restent, de façon générale, moins étudiés. Tel est le cas d'Émile Zola, comme nous l'avons remarqué précédemment. Ainsi, au travers d'une analyse détaillée, bien que non exhaustive, des lettres juvéniles de Zola, notre recherche tentera de combler cette lacune afin d'apporter une nouvelle interprétation de l'intime épistolaire zolien, en se situant dans le sillon de pensée de Jelena Jovicic, de B. et J-L. Diaz, qui considèrent l'étude épistolaire au XIX^e siècle comme étant l'étude du « génie épistolaire » par excellence.

Intimité et intime épistolaire au XIX^e siècle

Afin de contextualiser notre étude, il est nécessaire de définir le concept d'« intimité », d'« intime », et par conséquent, de préciser le statut de la lettre à l'époque dont il est question. Selon Jelena Jovicic, la seconde moitié du XIX^e siècle se démarque, en premier lieu, par l'évolution des notions d'« intimité » et d'« intime », c'est-à-dire par le truchement des catégories du privé et du public⁷³. Effectivement, la distinction entre le domaine privé et le domaine public, à la différence des siècles précédents, ne semble pas nette et précise⁷⁴. Cette « interpénétration » des rapports publics et privés s'explique par deux grands facteurs ; elle est à l'origine non seulement du développement de la presse et de la culture de consommation (qui

⁶⁹ Voir à ce propos, par exemple, les travaux de DUCHÊNE (Roger), *Mme de Sévigné et la lettre d'amour*, Paris, Bordas, 1970 ; MELANÇON (Benoît), *Diderot épistolier. Contribution à une poétique de la lettre familière au XVII^e siècle*, Montréal, Fides, 1996 et GRASSI (Marie-Claire), *Lire l'épistolaire, op.cit.* Nous renvoyons aussi au colloque intitulé « Diderot, la religion, le religieux » qui s'est tenu les 3 et 4 octobre 2019 à l'Université Paris-Diderot.

⁷⁰ Voir à ce propos, par exemple, l'ouvrage de BUISINE (Alain), *Proust et ses lettres*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1983. Nous renvoyons également au colloque intitulé « Expression des sentiments ou laboratoire de l'œuvre ? Correspondance avec Jean Cocteau, Jean Hugo, André Malraux et Pierre Seghers » qui a eu lieu le 29 février 2020 au Domaine départemental de la Vallée aux Loups ainsi qu'au colloque intitulé « Lettres dans la toile. Les réseaux épistolaires dans les archives littéraires (XX^e siècle) », survenu les 7 et 8 novembre 2019 à la bibliothèque Nationale Suisse de Berne.

⁷¹ « Il suffit pour s'en convaincre de consulter les bibliographies critiques qui apparaissent semestriellement dans la revue de l'AIRE, et qui notent cette disproportion métatextuelle propre à la critique épistolaire actuelle » selon les propos de JOVICIC (Jelena), *op.cit.*, p. 30).

⁷² Nous pouvons nous reporter sur cette question au numéro spécial, « Éditer les correspondances », coordonné par Geneviève HAROCHE-BOUZINAC, dans *Épistolaire*, n°33, 2007 et à la journée d'étude de Brigitte DIAZ, « Causeries épistolaires. Le débat dans quelques correspondances d'écrivains du XIX^e siècle », dans *L'intime*, n°4, 2016.

⁷³ JOVICIC (Jelena), *op.cit.*, p. 10.

⁷⁴ *Idem.*

amène l'intrusion de l'État dans la vie privée des individus⁷⁵), mais également de la naissance de l'individualité, au sens où l'être prend davantage conscience de « ses désirs, de ses sentiments et de ses goûts⁷⁶ ». Assurément, le processus d'individualisation, qui signifie l'accroissement de la sphère privée, entraîne indubitablement la transformation de la sphère publique qui devient davantage intimiste : « On assiste au passage des sociétés disciplinaires aux sociétés dirigées "de l'intérieur" grâce à la manipulation des désirs personnels⁷⁷ ». Autrement dit, la société du XIX^e siècle tend vers une démocratisation progressive du domaine public, qui intensifie les différenciations entre les individus, celle-ci débouchant sur la naissance de l'intime et du Sujet moderne au sens épistémologique du terme⁷⁸. Le « sentiment de l'identité individuelle » entraîne, dans un premier temps, la démocratisation du domaine public grâce à l'acquisition des droits humains⁷⁹. Dans un second temps, il permet non seulement au Sujet moderne de s'affirmer, mais également de construire sa singularité dans « l'espace matériel de la maison et dans l'espace intellectuel des écritures intimes⁸⁰ » dont l'écriture épistolaire. De fait, si la pratique de l'épistolaire a largement été développée au XVIII^e siècle⁸¹, ce n'est qu'au XIX^e siècle que la lettre familière, dite privée, est réputée comme étant le socle de l'intimité. J.L. Diaz observe notamment l'impact que le romantisme a eu sur l'écriture épistolaire :

Désormais, le sujet romantique en rupture de ban va idéalement refuser tout discours adressé, toute communication. Tourné vers soi-même, plus question pour lui de converser, de dialoguer, de faire du langage un instrument de socialité. [...] Si la lettre veut survivre, il faudra donc qu'elle se fasse soliloque d'âmes séparées, feuillets écrits à même le drame intérieur, éternellement sans réponse⁸².

En outre, nous pouvons observer une évolution sémantique des termes *intime* et *intimité*⁸³. Si le terme *intime* définissait au XVII^e siècle la relation (amicale ou amoureuse) entre deux êtres,

⁷⁵ *Ibid.*, p.10. C'est ce que Jelena JOVICIC appelle « l'étatisation de la société ».

⁷⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁷⁷ *Idem.*

⁷⁸ Niklas LUHMANN situe cette naissance vers 1800, il évoque cette dernière en parallèle de l'accroissement de relations interpersonnelles plus intenses, qui signifie l'ouverture de la sphère privée. Avant cette date, les individus seraient davantage tournés vers des principes extérieurs ou transcendants (*Amour comme passion. De la codification de l'intimité*, Paris, Aubier, 1990, p. 225).

⁷⁹ JOVICIC (Jelena), *op.cit.*, p. 13.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 25.

⁸¹ Il faut également noter que ce siècle a contribué à la naissance de l'intime : « C'est le XVIII^e siècle — celui des confessions et des liaisons dangereuses, épistolaires ou non — qui a fourni à son cadet l'essentiel du matériel fictionnel ou réel pour penser, et pourrait-on dire, formater cette nouvelle épistolarité de l'intime » selon DIAZ (Brigitte), *L'épistolaire ou la pensée nomade. Formes et fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivain au XIX^e siècle*, *op.cit.*, p. 32).

⁸² DIAZ (José-Luis), « La Féminité de la lettre », dans PLANTÉ (Christine), *L'épistolaire, un genre féminin ?*, Paris, Honoré Champion, 1998, pp. 153-177.

⁸³ DIAZ (Brigitte), *L'épistolaire ou la pensée nomade. Formes et fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivain au XIX^e siècle*, *op.cit.*, p. 31.

en 1835 il est élargi à la définition de tout ce qui est « intérieur et profond⁸⁴ », c'est-à-dire « ce qui fait l'essence d'une chose⁸⁵ ». Comme le souligne B. Diaz : « On mesure aisément combien la relation épistolaire a pu jouer cette double intimité, sollicitant tout à la fois celle que l'on partage avec *l'alter ego* auquel on s'adresse, et plus encore celle que l'on entretient avec soi-même grâce à ce détour par l'autre⁸⁶ ». En d'autres termes, en assignant la lettre (moins contraignante que le journal et moins solennelle que l'autobiographie⁸⁷) au territoire de l'intime, l'épistolier est apte à prendre conscience de « soi », brouillant dès lors la frontière du littéraire :

Rendue à une certaine polyphonie, la lettre ne cherche plus tant à construire, au-delà de la marquerie des discours convoqués, une impossible unité, qu'à interroger leurs dissonances. Elle devient une mise à l'épreuve de la littérature. Dans la pratique qu'en eurent de nombreux épistoliers-écrivains du siècle, l'épistolaire s'est de fait posé comme l'alternative critique à l'écriture littéraire, en quelque sorte l'autre de la littérature. [...] Les grands épistoliers du siècle sont tous des écrivains qui, à certains moments de leurs parcours ont voulu habiter les marges de l'espace littéraire, en déviance, voir en dissidence d'avec ses normes, ses canons, ses *habitus*⁸⁸.

Cependant, même si le XIX^e siècle est considéré comme le siècle de l'« apogée de l'intimité », il s'agit de nuancer et de ne pas réduire le privé à l'intime, car comme le remarque Jelena Jovicic :

Le territoire de l'intime ne couvre pas entièrement celui du privé, ni ne se réduit à celui du *je*. C'est que l'intime — aussi bien que l'intimité — ne peut nullement se restreindre à un ensemble de pratiques obéissant à la seule autorité de l'individu, échappant au contrôle social et marquant sa séparation d'avec la sphère publique⁸⁹.

La contextualisation posée, dans le cadre de notre recherche, nous étudierons le domaine de l'« intime » chez Zola, c'est-à-dire le caractère profond, intérieur et singulier de ce dernier, visible par le biais de son activité épistolaire. En somme, nous verrons à quel point la lettre familière, adressée à ses deux amis, Baille et Cézanne, constitue un espace intime d'écriture, permettant de caractériser l'*ethos* de l'écrivain.

1.2 Un pacte épistolaire triangulaire : Zola, Baille et Cézanne

Dans un désir de comprendre le contexte d'écriture de Zola, il semble nécessaire de retracer brièvement l'adolescence de Zola, marquée par sa rencontre avec Baille et Cézanne.

⁸⁴ BEAUVERD (Jean), « Problématique de l'intime », dans REBOUL (Pierre) et MOLHO (Raphaël), *Intime, intimité, intimisme*, Lille, Éditions Universitaires de Lille, 1976, pp. 15-46.

⁸⁵ *Idem*.

⁸⁶ DIAZ (Brigitte), *L'épistolaire ou la pensée nomade. Formes et fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivain au XIX^e siècle*, *op.cit.*, p. 32.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 35.

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 47-48.

⁸⁹ JOVICIC (Jelena), *op.cit.*, p. 14.

En effet, le réseau amical permet non seulement de déterminer notre recherche, mais surtout de comprendre la pensée zolienne : « [l]es écrivains épistoliers du XIX^e siècle s'adressent souvent à un ami proche, qui joue pour eux le rôle de double ou de reflet⁹⁰ ».

Zola, durant sa jeunesse au collège Bourbon à Aix-en-Provence, fit la rencontre de deux amis qu'il gardera une grande partie de sa vie : Paul Cézanne, l'un des plus grands peintres de la fin du XIX^e siècle et Jean-Baptistin Baille, un scientifique. Cette camaraderie, peu à peu transformée en intense amitié, demeura inchangée bien au-delà des années du collège : « Cézanne, Baille et lui furent tout de suite le trio des inséparables, comme on les appela bientôt. [...] Le hasard avait créé là une rencontre exceptionnelle, incomparable. Les autres, autour d'eux, n'étaient et ne resteraient que des ombres falotes⁹¹ ». Les trois amis, munis des mêmes sensibilités, des mêmes gourmandises de lectures et de rêveries, partagèrent ensemble le désir d'écrire et de créer « sous le climat béni de Provence⁹² » : « Dans cette province reculée, au milieu de la bêtise somnolente des petites villes, ils avaient dès quatorze ans vécus isolés, enthousiastes, ravagés d'une fièvre de la littérature et d'art⁹³ ». Comme le souligne Henri Mitterand, ces lignes de *L'Œuvre*, roman parsemé des souvenirs du temps passé, montre le refuge que représente l'amitié pour le trio. De fait, les années qui suivirent, ivres de soleil et de liberté, les trois complices s'évadèrent des journées entières à flâner à travers la campagne d'Aix-en-Provence, en allant nager dans les eaux de l'Arc et en s'adonnant à des parties de chasse et de pêche tout en découvrant les grands maîtres du romantisme⁹⁴. Pour les deux artistes du trio, Zola et Cézanne, ce fut également l'occasion de s'imprégner de la lumière juvénile et des paysages de Provence, autant d'éléments qui constitueront par la suite la racine de leurs génies, de leurs sensibilités et de leurs intuitions à venir :

Pour Cézanne, c'est une banalité de dire qu'il n'existe pas sans la lumière, les arbres, les rochers, les toits et les figures de Provence. Mais pour Zola, sous beaucoup de ses pages la terre méridionale ne sera jamais loin : c'est sur un paysage de Provence que s'ouvrira et que se refermera le cycle des Rougon-Macquart — de l'aire Saint-Mittre, dans *La Fortune des Rougon*, à la Souleïade, dans *Le Docteur Pascal*⁹⁵.

Les années 1855, 1856 et 1857 signèrent ainsi trois étés de fantaisie et d'insouciance, « le soleil, l'eau et les livres, voilà les trois sources vitales auxquelles Zola a abreuvé sa jeunesse⁹⁶ ».

⁹⁰ VIVEIROS (Geneviève De), « Identité fluide dans la correspondance de Zola et la pratique de l'autoportrait », art.cit.

⁹¹ MITTERAND (Henri), Zola. *Tome 1. Sous le regard d'Olympia 1840-1871*, op.cit., pp. 113-114.

⁹² *Idem.*

⁹³ *Idem.*

⁹⁴ *Ibid.*, p. 138.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 133.

⁹⁶ *Idem.*

Cependant, les embarras financiers de la famille de Zola ne lui permirent plus de rester à Aix-en-Provence dans les années qui suivirent. En 1858, il quitta la ville pour s'installer à Paris avec sa mère qui tentait de débrouiller la succession de son mari, mort en 1847. Cet événement dans la vie de l'écrivain marqua un déracinement de l'univers qu'il s'était construit, univers qu'il cherchera à prolonger dans ses lettres, pleines des souvenirs adolescents : « Et pourtant sans le savoir, il emportait un précieux bagage : la mémoire des lieux, des noms et des silhouettes⁹⁷ ». Zola arriva ainsi à Paris, en étant orphelin, déraciné, sans le sou, avec comme seul espoir, celui de retrouver au plus vite ses camarades d'enfance. L'année suivante fut marquée par son échec aux sessions du baccalauréat, ruinant les espoirs que sa mère avait placés en lui. Le poids de cet échec, accompagné de son retour dans la capitale française après avoir passé l'été en Provence, demeura difficile ; d'autant plus qu'il laissa derrière lui une jeune aixoise, celle qu'il appelait dans ses lettres « l'Aérienne⁹⁸ ». Il abandonna ainsi ses études et, ne voulant plus rester à la charge de sa mère, il décida de travailler comme employé à l'administration des Docks, avant de tout abandonner trois mois plus tard pour tenter d'accomplir ses rêves de gloire littéraire, lui qui se nourrissait de poésie romantique, secoué qu'il était par la résonance de l'exaltation romantique :

Comme tu le présumes fort bien, je ne m'amuse nullement aux Docks. Voici un mois que je suis dans cette infâme boutique et j'en ai, par Dieu ! plein le dos, les jambes et tous les autres membres. [...] Ne crois-tu pas que ce soit là le vain désir d'un poète ; je pense sérieusement. [...] Ce qui m'arrête, c'est que, sorti de là, je me trouverai de nouveau à la charge de ma famille ; je cherche une combinaison qui me permette de manger et de rester libre, combinaison hélas ! Que je ne trouve pas, que je ne trouverai jamais⁹⁹.

Il vécut en février 1861 dans un logement précaire, puis dans un sordide hôtel et entra dans une période difficile, qui le fit tomber dans le dénuement et le bohémianisme, totalement incertain du lendemain. C'est durant cette époque qu'il fit l'expérience d'« une rude école, celle de l'amour réel » avec une « fille à parties », Berthe, qu'il évoquera dans *La Confession de Claude*, roman achevé quatre ans plus tard.

Ainsi, de 1859 à 1861, avant de rentrer chez Hachette en mars 1862 pour y devenir chef du bureau de la publicité, Zola, loin de ses amis et de sa terre natale, usa de sa plume pour adoucir la douloureuse séparation avec ses amis. Pendant plus de trois ans, il eut un échange constant avec eux : « Mais leur longueur, leur vivacité, leur chaleur sont le signe qu'il n'a pas encore rompu les liens avec son adolescence aixoise, et qu'il cherche un réconfort, un soutien, un

⁹⁷ *Ibid.*, p. 145.

⁹⁸ *Idem.*

⁹⁹ Lettre à Paul Cézanne, le 5 mai 1860 (*Corr.I* : 159-160).

encouragement dans l'unique réseau d'amitié dont il dispose, et qui est le réseau provençal¹⁰⁰ ». En outre, la correspondance avec ses deux amis constituera le socle d'une véritable émulation entre les trois compagnons et qui abordera autant l'écriture que la peinture ou les discussions philosophiques sur l'amour dans leurs lettres. Comme nous le verrons, c'est de ces lettres que se dégage de façon quasi définitive la figure de l'écrivain, ses idées, ses options, la vision et le contenu de l'intégralité de son œuvre.

1.3 Le lyrisme : un acte créateur du langage épistolaire

Pour une épistémologie du lyrisme

Employé dès le début du XIX^e siècle, alors que le sujet romantique triomphe — et qu'il se remet déjà en question —, le terme *lyrisme* est un néologisme généralement défini par la critique littéraire de notre siècle comme étant « un emportement, une effusion intime, un excès de paroles et de sentiments¹⁰¹ ». Il est, de plus, souvent associé à l'élégie, au sonnet, au vers libre, au poème en prose ou encore à la prose poétique. En d'autres termes, le lyrisme désigne, de manière vague et imprécise, la subjectivité d'un poète qui se mélange avec le pathos. Jean-Michel Maulpoix ne manque pas de souligner à ce sujet, que si le terme est un néologisme en -isme au même titre que le romantisme, il n'appartient pas à un mouvement, une école, ou une attitude systématisée, il veille davantage à définir une « énergie à l'œuvre, une pression, un essor, un mouvement, un appel¹⁰² », rendant cette notion à la fois paradoxale et digne d'intérêt.

En outre, la critique littéraire réduit à tort le lyrisme au domaine de la lyrique¹⁰³, en associant ces deux termes à la simple « expression personnelle du poète », à une manière d'écrire, de parler ou d'être. Si le texte lyrique est par excellence celui où le *je* du sujet s'exprime, le lyrisme renvoie plutôt à « un état poétique dans lequel le sujet est victime ou bénéficiaire d'un excès de langage¹⁰⁴ », peu importe la forme littéraire de ce dernier :

C'est dire que ce mot désigne aussi bien le désir du sujet de sortir de soi et du monde, de s'en aller à l'aventure du langage. [...] Plus que l'expression, le lyrisme est du côté de l'appel et de la postulation. Il dit ce qui pousse à chanter, voire ce qui, dans le chant,

¹⁰⁰ MITTERAND (Henri), *Zola. Tome 1. Sous le regard d'Olympia 1840-1871*, op.cit., p. 172.

¹⁰¹ MAULPOIX (Jean-Michel), *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000, p. 21.

¹⁰² *Ibid.*, p. 22.

¹⁰³ Il suffit pour s'en convaincre de se pencher sur les définitions qu'en donne le *Trésor de la langue française* : 2. Genre lyrique (syn.) 3. Tendance poétique, et plus généralement artistique, privilégiant l'expression plus ou moins vive de la subjectivité ou de thèmes existentiels dans des formes exploitant les ressources du moyen d'expression utilisé par l'artiste (langage, peinture). Maulpoix cite à ce propos : « On observe un décalage entre l'emploi apparemment innocent que la tradition universitaire en a fait depuis la fin du XIX^e siècle et la complexité des valeurs ou des sens qu'il a pris dans la littérature » (*Ibid.*, p. 13).

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 23.

demeure actif de son origine. [...] Le lyrisme vise le chant du langage : le lyrisme exprime l'*enlèvement* du sujet dans le langage à condition d'entendre ce terme dans toutes les richesses de ses sens, « enlever » signifie aussi bien retirer et faire disparaître, qu'emporter avec soi par force ou par ruse, soulever et au figuré exalter et transporter d'enthousiasme¹⁰⁵.

L'avènement de la notion du lyrisme, lorsqu'elle émerge au XIX^e siècle, porte une conception nouvelle du discours poétique et de l'art, et se situe dès lors aux antipodes du « lyrisme » lié au principe d'imitation qui dominait jusqu'alors¹⁰⁶. Comme nous l'avons vu précédemment, le sujet moderne naît, s'émancipe et porte les valeurs d'expression du romantisme en faisant du langage et de la parole poétique, un art d'expression :

Le fait stylistique doit donc l'emporter sur le fait individuel, ou pour le moins coïncider avec lui. Il ne s'agit ni d'imiter ni d'exprimer, mais de créer, c'est-à-dire de métamorphoser le lyrisme en style, de faire d'une force une forme telle que la force l'habite, l'anime et la fasse vibrer jusqu'à en donner dans l'art le plus concerté l'illusion de la vie¹⁰⁷.

Autrement dit, l'écrivain moderne, à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle, bien que rattaché aux valeurs du romantisme, se dégage du subjectif et se libère de tout modèle et de tout mouvement, pour reconstruire et renouveler le monde dans l'ordre du langage. En ce sens, le lyrisme peut être défini comme étant le glissement progressif du sujet vers le renouvellement du langage poétique. Il représente à la fois la spécificité et la singularité de l'acte créateur, qui permet à l'écrivain de modeler le monde par le pouvoir de la langue, tout en continuant d'utiliser sa plume harmonieuse. Valéry disait à ce propos : « Pour un poète, il ne s'agit jamais de dire qu'il pleut. Il s'agit...de créer la pluie¹⁰⁸ ».

Du lyrisme moderne

Si le lyrisme se définit, de prime abord, par le langage « intime » d'un écrivain, il semble pertinent et nécessaire de développer furtivement les caractéristiques du lyrisme dit moderne (postromantique) et de la mélancolie baudelairienne, qui semblent en tout point se rapprocher, dans le cadre de notre recherche, du lyrisme zolien comme le cite brièvement Sophie

¹⁰⁵ *Idem*.

¹⁰⁶ Si nous pouvons parler, à juste titre, du lyrisme de Pindare, Ronsard ou Boileau, l'ère romantique valorise davantage l'affection du sujet singulier, posée comme le fondement même du discours, au contraire de la poétique classique : « Le lyrisme serait, par excellence, le contraire de l'imitation, dans la mesure où son souci primordial est d'exalter, voire diviniser le singulier, de s'attacher passionnément au transitoire, au contingent, au fugitif et au précaire, pour les hausser jusqu'à la sphère des modèles et des principes » (*Ibid.*, p. 46). Voir le chapitre intitulé « Lyrisme, mimésis et modèles » dans ce même ouvrage (*Ibid.*, pp. 45-78).

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 74.

¹⁰⁸ VALÉRY (Paul), *Cahiers*, édition établie, présentée et annotée par Judith ROBISON, tome 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 1190.

Guermès¹⁰⁹. Au milieu du XIX^e siècle, le romantisme s'épuise comme mouvement et modèle littéraire, mais il continue néanmoins d'être « le destin spirituel » de toute une génération, le mal du siècle subsistant comme la source de la mélancolie et de l'épanchement lyrique des écrivains : « Devenue "spleen", la mélancolie descend du cœur vers la rate en même temps qu'elle creuse dans l'esprit, une plaie plus profonde et plus "moderne" que naguère la "vague des passions"¹¹⁰ ». Le lyrisme et le romantisme ne sont pas réellement modifiés, mais ils sont davantage tournés vers un mal-être profond, vers un *je* lyrique « plus aigu et intense¹¹¹ ». De fait, l'usage des mythes¹¹² et la mention de la passion amoureuse comme thématiques constitutives du lyrisme sont bel et bien maintenus ; la muse, amoureuse absente ou désirée, garde les traits de l'idéal¹¹³. La nature et les paysages demeurent également des sujets de prédilection du poète¹¹⁴, qui suscitent néanmoins davantage le langage lyrique que la génération romantique :

C'est à une telle compréhension de la nature qu'invite le lyrisme. Il s'engage avec elle un dialogue familier : de soi à soi, d'intimité à intimité, d'idéal à idéal. [...] Elle accueille et console l'âme douloureuse du romantique. Ce ne sont pas les romantiques [la génération romantique], trop prisonniers du sentiment et du discours, mais leurs successeurs, qui installent véritablement la nature au cœur du lyrisme en lui confiant le soin de dire le propre de l'être. [...] Que resterait-il à l'écriture lyrique, si l'on l'amputait de ses paysages ? Elle n'aurait plus pour espace que celui, cruel d'une page blanche. [...] Le paysage lyrique est plus qu'un état d'âme. Le sujet ne se contente pas de s'y contempler comme en un miroir, ni d'y verser ses émotions. Il le choisit et le structure¹¹⁵.

Par ailleurs, une autre valeur qui s'attache au lyrisme est l'ouverture, c'est-à-dire un lieu caractérisé par une sorte de transition entre l'« intimité et une extériorité, entre l'ici et l'ailleurs, le fini et l'infini¹¹⁶ ». C'est le cas, par exemple, des fenêtres qui occupent une place centrale et singulière chez l'écrivain moderne, car elles lui permettent de se connaître et de s'approprier le monde tout en étant transitives. Comme le soutient Maulpoix, « elle figure le travail de cristallisation de l'écriture¹¹⁷ ». De la même manière que la fenêtre, la chambre est une extension de cette dernière :

¹⁰⁹ GUERMÈS (Sophie), *La Religion de Zola : Naturalisme et déchristianisation*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2006, p. 29.

¹¹⁰ MAULPOIX (Jean-Michel), *op.cit.*, p. 81

¹¹¹ *Idem.*

¹¹² *Ibid.*, p. 290.

¹¹³ *Ibid.*, p. 313.

¹¹⁴ Pour Baudelaire, nous songeons par exemple aux vers célèbres du poème « Correspondances » qui précisent le statut du poète en même temps que sa relation avec la nature.

¹¹⁵ MAULPOIX (Jean-Michel), *op.cit.*, pp. 325-340.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 346.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 349. Pour Baudelaire, la fenêtre est un objet lyrique privilégié, moins par la transition qu'elle assure entre l'intérieur et l'extérieur que par les questions qu'elle pose lorsqu'elle est fermée. Ce mince obstacle invite à la voyance, c'est-à-dire à la reconquête poétique du pouvoir de perception. Le dialogue qui s'engage avec elle est d'intimité à intimité. Close, elle dissimule et convie à interpréter ses secrets, à écrire autant qu'à rêver. Comme le

[La] chambre [est] le lieu où s'élabore et se recueille le point de vue de l'écrivain sur le monde. [...] Maison, chambre ou auberge le site lyrique possède souvent une vertu rassurante : il permet au sujet de se recueillir, se rassembler sur soi-même, préalable nécessaire à son expansion. [...] Voix du moi, le lyrisme est par extension la voix d'une intimité¹¹⁸.

Quant à la mélancolie baudelairienne, la première caractéristique à noter est l'intérêt pour « l'éphémérité », c'est-à-dire la description de tout ce qui est périssable et qui inclut indubitablement la condition mortelle de tout être humain, matérialisant dès lors la conscience du temps qui passe. À ce titre, les poèmes baudelairiens évoquent, à de nombreuses reprises, la mort comme symbole de la beauté¹¹⁹ : « Il faut extraire la beauté du mal tout comme il faut tirer l'éternel du transitoire¹²⁰ ». Opposé à la réalité spleenétique se trouve l'idéal, généralement issu de souvenirs ou de rêves.

En outre, pour Baudelaire, l'écriture devient un travail d'extraction, un exutoire qui en dit long sur la souffrance, ainsi que la distance et les obstacles qui séparent l'écrivain de l'idéal : « Le poète développe un mouvement réflexif sur son travail lors même que celui-ci semble plus indéterminé que jamais. Ce travail est senti comme un lieu de repli, l'unique manière de ne pas souffrir ou de moins souffrir de la vie¹²¹ ». En d'autres termes, l'inspiration créatrice devient également motif à sonder l'âme du poète et à lui rappeler la gaieté des souvenirs passés. Ces pensées nostalgiques lui permettent alors de se rêver hors du temps et hors du monde. Comme le souligne très justement Maulpoix, qui évoque ce trait distinctif dans la mélancolie baudelairienne : « Voici le lyrisme moderne devenu "souvenirs enthousiastes" tel un ancien soleil, à présent consumé ou couché, mais qui alimente encore d'une espèce d'aspiration à la lumière celui qui écrit désormais au profond de la nuit¹²² ». Enfin, une dernière caractéristique

cite Baudelaire lui-même : « Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours plus intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans le trou noir et lumineux vit la vie, souffre la vie » dans *Le Spleen de Paris : Petits poèmes en prose*, édition de Jean-Luc STEINMETZ, Paris, Le Livre de poche, coll. « Les Classiques de poche », 2003, p. 91. La fenêtre remplie ce même rôle chez Mallarmé et se retrouve également chez Proust à titre exemplatif.

¹¹⁸ MAULPOIX (Jean-Michel), *op.cit.*, p. 367.

¹¹⁹ Nous renvoyons à ce sujet au poème « Une Charogne » : « Et pourtant vous serez semblable à cette ordure/ A cette horrible infection/Etoile de mes yeux, soleil de ma nature/Vous, mon ange et ma passion » de BAUDELAIRE (Charles), *Les Fleurs du mal*, édition établie et mise à jour par Jacques DUPONT, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2006, p. 175.

¹²⁰ BAUDELAIRE (Charles), *Œuvres complètes*, édition établie par Claude PICHOS, tome 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975-1976, p. 68.

¹²¹ MAULPOIX (Jean-Michel), *op.cit.*, p. 100.

¹²² *Ibid.*, p. 101.

qu'il semble pertinent d'évoquer est la conception ambivalente de la ville, à la fois source de mélancolie, de solitude et d'inspiration poétique¹²³.

En conclusion, l'écrivain moderne se retrouve sans cesse tiraillé entre le spleen et l'idéal, entre la gaieté et la mélancolie, la nature et la ville. Le *je* lyrique, plus qu'une simple voix singulière, fait dialogue avec l'universel, faisant un inlassable va-et-vient entre « l'intime et l'infini¹²⁴ ».

1.4 Pour une théorie de la fonction auctoriale

Au sein de l'histoire de la littérature, des groupes littéraires dominants s'imposent comme modèles et élaborent des « scénographies auctoriales ». À partir d'une terminologie élaborée par Dominique Maigneneau¹²⁵, entendue en termes énonciatifs et discursifs, J-L. Diaz étend la notion de « scénographie auctoriale ». Tout en gardant le sens transindividuel ainsi que la dimension pragmatique du discours, ce dernier propose, dans le cadre de sa recherche portant sur l'anthropologie des imaginaires littéraires à l'époque romantique, l'étude des formes et des représentations de l'écrivain¹²⁶ :

Ma notion de scénographie auctoriale fonctionne d'abord pour l'essentiel au plan des représentations, au plan de l'écrivain imaginaire. La scénographie telle que je la définis n'est pas d'abord affaire de discours, de mise en texte, d'adoption d'un dispositif d'énonciation, de choix générique, stylistique, etc. Elle fonctionne d'abord au plan des postures adoptées, des images de soi proposées et de la prise de rôle. En adoptant une scénographie, l'écrivain ne répond pas d'abord ni seulement à ces questions : Comment écrire ? Comment poser sa voix ? Quel genre choisir ? Mais à la question plus large, et qui les englobe toutes : qui être ? Qui être en tant qu'écrivain sur la « scène littéraire » ; mais qui être aussi en tant qu'homme¹²⁷.

Selon les propos tenus par J-L. Diaz, le scénario auctorial est un ensemble de « mises en scène », de caractères stéréotypés liés à une époque littéraire déterminée, qui influencent une

¹²³ Dans « Le désespoir de la vieille », Baudelaire évoque l'expérience de la ville comme une expérience de la solitude dans la multitude. À l'inverse, dans d'autres poèmes, il cherche la beauté cachée de la ville : « La vie parisienne est féconde en sujets poétiques et merveilleux. Le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère ; mais nous ne le voyons pas » (*Salon de 1846*).

¹²⁴ MAULPOIX (Jean-Michel), *op.cit.*, p. 389. Selon lui, le lyrisme moderne a une voix romantique, propre à la génération hugolienne et la poésie tend à concentrer passionnément l'infini au cœur de l'intime. Maulpoix cite, à titre d'exemple, une formule célèbre de Victor Hugo : « La poésie, c'est tout ce qu'il y a d'intime dans tout ».

¹²⁵ Il considère le concept d'*ethos* en relation étroite avec celui de « scénographie » : « [l']*ethos* n'est qu'une composante de la scénographie et cette dernière est relative au genre de discours et éventuellement au positionnement de l'auteur. Cela n'a donc pas grand sens d'isoler l'*ethos*, de le considérer en lui-même » (MAIGNENEAU (Dominique), *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 209).

¹²⁶ Voir DIAZ (José-Luis), *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, *op.cit.* et son ouvrage *Devenir Balzac. L'invention de l'écrivain par lui-même*, Saint-Cyr-sur-Loire, Piro, 2007, où il retrace les différentes scénographies de Hugo et de Balzac.

¹²⁷ AMOSSY (Ruth) et MAINGUENEAU (Dominique), *art.cit.*

partie de la production d'un écrivain. Ce concept s'étend selon une hiérarchie constituée de plusieurs niveaux, qui va de l'adoption d'un modèle auctorial générique commun (le « méta-modèle »), jusqu'aux constantes d'un scénario propre à un écrivain¹²⁸. En d'autres termes, J-L. Diaz illustre cette hiérarchisation en allant de l'adoption d'un méta-modèle commun à tout mouvement d'idées (comme le romantisme) et à toute époque ou génération (généralement défini par un auteur-type comme Victor Hugo), à un scénario utilisé de manière occasionnelle ou déterminée par un moment de la vie d'un écrivain, comme tel est le cas dans les correspondances d'écrivains¹²⁹. À ce titre, l'« écrivain imaginaire » d'un auteur est défini comme « une instance auctoriale qui suppose d'emblée image, fantasme, mise en scène. Qu'il le veuille ou non, l'*écrivain* joue un rôle, endosse une tunique, choisit ses insignes — dans une panoplie qui évolue au fil de l'histoire¹³⁰ ». Cela lui permet de se singulariser à l'intérieur du champ littéraire de son époque¹³¹. L'appropriation d'une « scénographie auctoriale » collective construit ainsi l'*ethos* de l'auteur et influe, à bien des égards, sur son style, J-L. Diaz insiste notamment sur l'idée selon laquelle « le genre structure l'*ethos* et l'*ethos* se fait le langage proprement textuel de la scénographie¹³² ». Face aux différents champs littéraires existant, chaque écrivain se confronte aux scénarios imaginaires de son époque et tente de définir « son rôle d'écrivain¹³³ » en prenant conscience du champ littéraire dominant.

La présentation de « soi » d'un écrivain est conceptualisée non seulement par le biais du terme « scénographie », mais également par des termes concurrents, tels que « posture » et « image d'auteur », qui complètent l'aspect transpersonnel des rôles auctoriaux dans l'histoire instaurée par J.L. Diaz. De fait, dans cette volonté de conceptualisation centrée sur le positionnement singulier et individuel d'un auteur dans le champ littéraire, Jérôme Meizoz élabore une définition du terme « posture » à travers la mise en scène d'un entretien entre deux instances, « le curieux » et « le chercheur¹³⁴ ». Dans ce dialogue, initié par le « curieux » (l'instance qui entame le débat relatif à la notion de « posture »), « le chercheur » s'inscrit dans la réflexion sociologique d'Alain Viala, à qui il attribue la conceptualisation initiale du choix

¹²⁸ Dans le détail, cette hiérarchie se compose de sept niveaux. Voir DIAZ (José-Luis), *L'Écrivain Imaginaire*, *op.cit.*, pp. 81-82.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 82.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 20.

¹³¹ José-Luis Diaz utilise le concept de champ littéraire élaboré par Pierre Bourdieu à ce propos. Voir *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Libre examen », 1992.

¹³² DIAZ (José-Luis), *L'Écrivain Imaginaire*, *op.cit.*, p. 20.

¹³³ *Ibid.*, p. 50.

¹³⁴ MEIZOZ (Jérôme), *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slaktine Erudition, 2007.

terminologique de « posture ». D'après Viala, les postures d'un écrivain feraient partie de son *ethos* ou de sa « manière générale d'être » :

Il y a plusieurs façons d'occuper une position. On peut, par exemple, occuper modestement une position avantageuse, ou occuper à grand bruit une position modeste. On fera donc intervenir la notion de posture (façon d'occuper une position). [...] Si l'on passe de l'analyse d'un texte à celle de l'ensemble de l'œuvre d'un écrivain. En mettant en relation la trajectoire d'un auteur et les diverses postures (ou la continuité dans une même posture, ce qui est possible — et qui, pour le dire en passant, fait sans doute la « marque » spécifique d'un écrivain, cette propriété de se distinguer qu'on attribue aux plus notoires) qui s'y manifestent, on dégagera la logique d'une stratégie littéraire¹³⁵.

À partir de ces affirmations, Jérôme Meizoz attribue au terme un sens plus « englobant » dont l'enjeu réside dans l'articulation entre les sphères rhétoriques et sociologiques, la notion de « posture » acquiert dès lors une double dimension : celle qui s'attache à « décrire relationnellement des effets du texte¹³⁶ » (l'image donnée par l'*ethos*) et celle de la conduite sociale (présentation de soi). À cela, le critique ajoute que l'artificialité de la « posture » augmente et se fait stratégique à mesure qu'elle a affaire à la scène médiatique. La posture reste singulière tout en impliquant une dimension collective :

[En étant] une variation individuelle sur une position, la posture ne se rattache pas moins à un répertoire présent dans la mémoire des pratiques littéraires. Le champ littéraire regorge de récits fondateurs, de biographies exemplaires, et tout auteur le devient par référence à de grands ancêtres auxquels il emprunte des croyances, des motifs mais aussi des postures. C'est une forme de socialisation à la pratique littéraire¹³⁷.

Les raisonnements critiques autour de ces terminologies forment une définition satisfaisante et complémentaire de ce que l'on nomme « les scénographies » et les « postures » auctoriales. Telle que définies par J-L. Diaz et Dominique Manguenau, les premières s'articuleraient dans un rapport de succession, impliquant indubitablement un choix « préliminaire », susceptible d'entraîner des conséquences sur le plan discursif ; les seconds selon Alain Viala et Jérôme Meizoz, se centrent sur les actualisations singulières des écrivains qui se positionnent à l'intérieur du champ littéraire.

¹³⁵ VIALA (Alain), « Éléments de sociopoétique », dans *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, sous la direction de Georges MOLINÉ et Alain VIALA, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1993.

¹³⁶ MEIZOZ (Jérôme), *Postures littéraires, op.cit.*, p. 21.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 25.

PARTIE I. ENTRE SPLEEN ET NOSTALGIE DE PROVENCE : LE PORTRAIT D'UN POÈTE LYRIQUE

*Tu ne peux me juger que par mes lettres, que par ces lettres si chères où je rêve, où je vis*¹³⁸.

À travers ces mots, nous percevons l'attachement de Zola au genre épistolaire, qu'il entretiendra tout au long de sa vie. Il l'envisage en tant qu'espace de création à la fois littéraire et social, ce qui lui permet non seulement de nouer un lien avec l'autre, mais également de « s'inventer¹³⁹ », c'est-à-dire d'établir son entrée simultanée dans la vie et dans l'écriture¹⁴⁰. Si nous partons du postulat selon lequel « la correspondance a ses âges et ses tournants¹⁴¹ », les lettres de jeunesse de Zola sont rythmées par son déménagement soudain à Paris en 1858, séparé de sa terre natale et de ses proches. C'est donc dans les premières lettres adressées à ses amis aixois, Cézanne et Baille, que l'épistolier « naît à l'écriture ». Autrement dit, les premières lettres, comparables aux premières pages d'un journal intime, signent discrètement ou solennellement un engagement dans l'écriture :

Je veux répondre à ta lettre et je ne sais que te dire. J'ai quatre pages blanches devant moi, et je n'ai pas la plus mince nouvelle à t'annoncer. N'importe, je pousse ma plume et je t'avertis d'avance que je ne veux pas être responsable des platitudes et des fautes d'orthographe qu'elle va commettre¹⁴².

La main qui tient la plume, si souvent mise en scène dans la lettre, « figure le goulet d'étranglement, passage obligé qui sépare l'invisible du visible, l'encore de l'intelligibilité discursive¹⁴³ ». La correspondance au XIX^e siècle permet à tout individu « ordinaire » de prendre la plume, de nombreux épistoliers sont devenus écrivains par la suite, tel est le cas de Zola¹⁴⁴, le réseau amical (Baille et Cézanne) est ainsi perçu comme un intercesseur entre « soi » et l'écriture.

Ainsi, dans cette première partie d'analyse, nous étudierons les différentes postures et formes de représentations de « soi » ainsi que l'acte d'écriture qui se forme dans la correspondance à travers une double tonalité, le spleen et la nostalgie de Provence, avant de nous intéresser à

¹³⁸ Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 2 juin 1860 (*Corr.I* : 171).

¹³⁹ L'expression est issue de l'ouvrage de Brigitte Diaz, voir le point « s'inventer par les lettres » dans *L'épistolaire ou la pensée nomade. Formes et fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIX^e siècle*, op.cit., pp. 126-138.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 77.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 69.

¹⁴² Lettre à Paul Cézanne, le 30 décembre 1899 (*Corr.I* : 119).

¹⁴³ DIAZ (Brigitte), *L'épistolaire ou la pensée nomade. Formes et fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIX^e siècle*, op.cit., p. 71.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 69.

l'étude de la singularité énonciative utilisée, à savoir l'analyse de l'épanchement lyrique et de l'exhibition employé par l'épistolier.

2.1 Entre spleen et nostalgie

Étudier la correspondance de Zola comprend l'analyse de la voix, l'une des caractéristiques du genre épistolaire dès lors qu'il s'agit de s'interroger sur une écriture adressée, laquelle ayant pour fonction, contrairement à l'écriture romanesque, de « suppléer à la présence et à l'oralité¹⁴⁵ » ; on écrit ce qu'on ne peut pas dire. Selon les correspondants, les épistoliers varient les tons, les rythmes, ou encore les styles. Dans les lettres juvéniles (1858 à 1862), une double tonalité se fait entendre : le spleen et la nostalgie, qui souhaite placer la région de Provence comme symbole de l'idéal zolien, c'est-à-dire un lieu de gaieté, lié aux souvenirs de jeunesse et aux paysages qui ont marqué son adolescence. Associées à un profond sentiment de mélancolie, la solitude, la monotonie et la peur de l'avenir sont conjurées par l'idylle juvénile de ses souvenirs de jeunesse et son désir de faire carrière dans la capitale française. Zola dira lui-même dans une lettre adressée à ses deux amis : « Décidément je suis joyeux dans ma tristesse¹⁴⁶ ». La première tonalité, le spleen, découle de la deuxième tonalité et, comme l'observe Sophie Guermès, elle prendra toutefois le pas sur le sentiment de gaieté que Zola peut éprouver en songeant à ses souvenirs de jeunesse : « Quand le jeune homme isolé à Paris se remémore les moments joyeux passés avec ses amis aixois, se moque de lui-même, ou veut divertir Cézanne à distance¹⁴⁷ ».

2.1.1 Le souvenir de Provence : un souvenir obsédant

Notre recherche s'appuiera sur les souvenirs de jeunesse de Zola, de l'écrivain exalté par la campagne aixoise afin de démontrer que ces derniers prennent, selon notre hypothèse, une importance quasi mystique face à son exil parisien, de sorte que sa correspondance et son œuvre entière s'organisent autour de la lumière (paysages de Provence, amitié, exutoire) et de l'ombre (spleen, mort, angoisse face à l'avenir et acharnement au travail) qui en découle.

¹⁴⁵ GUERMÈS (Sophie), « Éclats de voix. Tentative de la polyphonie zolienne dans la correspondance (1858-1902) », dans Geneviève De VIVEIROS et Soundouss El KETTANI, *op.cit.*, p. 136.

¹⁴⁶ Lettre à Jean-Baptistin Baille et Paul Cézanne, le 18 septembre 1862 (*Corr.I* : 321).

¹⁴⁷ GUERMÈS (Sophie), « Éclats de voix. Tentative de la polyphonie zolienne dans la correspondance (1858-1902) », *op.cit.*, p. 136.

Confession à trois : une ode à l'amitié éternelle

Si la correspondance se déploie dans un dispositif de l'imaginaire, elle n'en reste pas moins le lieu de la mémoire personnelle, c'est précisément, comme le préconise Jelena Jovicic, le paradoxe de l'écriture épistolaire :

Alors que la fiction engage l'épistolier dans un processus d'identification en supposant une fragmentation du sujet par son inscription dans le système des différences, la mémoire permet, au contraire, une continuité du sujet par rapport à la durée du temps¹⁴⁸.

En somme, c'est grâce au pacte épistolaire établi entre les trois amis, qui définit les paramètres de l'échange épistolaire, que nous pouvons dégager les divers éléments qui caractérisent la correspondance zolienne en tant que lieu de la mémoire personnelle. Ce pacte se déroule selon plusieurs contraintes¹⁴⁹, à savoir celle de régularité : « Tu t'accuseras toi-même, en pensant que nous sommes au 14 janvier et que tu ne m'as pas encore écrit, malgré ta promesse¹⁵⁰ » ; celle du « tout dire¹⁵¹ » : « Tu vois, mon cher ami, que je t'ai répondu longuement. Et encore je n'ai pas tout dit, et assez bien dit ce que je voulais dire¹⁵² » et celle de la sincérité, qui entraîne d'emblée le poncif de la spontanéité : « Mais je serai toujours le même, je serai toujours le poète qui divague, le Zola qui est ton ami¹⁵³ ». Toutes trois représentent des configurations textuelles qui investissent la lettre d'une métaréflexion épistolaire ; le *topos* de la sincérité et de la spontanéité offre ainsi « un espace de réciprocité, de discrétion et de partage¹⁵⁴ ».

Cependant, ces mêmes configurations esquissent aussi les conditions de la mémoire personnelle, qui placent Zola dans un rapport « mémoire-vérité-soi », car écrire sous les contraintes évoquées permet à l'épistolier « d'évoquer ses minuties intimes qui sont, effectivement, des visions que le regard de la mémoire parcourt tout en les mettant en mots et phases »¹⁵⁵ : « Tu relis quelquefois mes anciennes lettres, me dis-tu. C'est un plaisir que je me paie souvent. J'ai gardé toutes les tiennes ; ce sont là mes souvenirs de jeunesse¹⁵⁶ » déclame Zola dans une lettre à Paul Cézanne. Les lettres entre Zola, Baille et Cézanne relèvent de la confession épistolaire, offrant l'un des modèles possibles du pacte épistolaire triangulaire¹⁵⁷,

¹⁴⁸ JOVICIC (Jelena), *op.cit.*, p. 155.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 157.

¹⁵⁰ Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 14 janvier 1860 (*Corr.I* : 128).

¹⁵¹ Selon l'expression utilisée par Jelena Jovicic. La lettre crée un espace intime où l'expression du moi se tourne vers le destinataire dans l'attente de sa sympathie.

¹⁵² Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 14 janvier 1860 (*Corr.I* : 128).

¹⁵³ Lettre à Paul Cézanne, le 5 juin 1860 (*Corr.I* : 126).

¹⁵⁴ JOVICIC (Jelena), *op.cit.*, p. 158.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 159.

¹⁵⁶ Lettre à Paul Cézanne, le 13 juin 1860 (*Corr.I* : 177).

¹⁵⁷ JOVICIC (Jelena), *op.cit.*, p. 180.

déjouant ainsi la norme de la correspondance générale, qui s'effectue généralement sur un mode binaire. Cependant, contrairement aux propos de Michel Biron qui soutient qu'écrire à trois, c'est « [s]e situer en marge de toute relation durable¹⁵⁸ » et que « la présence d'un tiers tantôt exclu, tantôt inclus, se donne pour un facteur de risque qui déstabilise une correspondance triangulaire¹⁵⁹ », l'écriture à trois mains n'a pas impacté la relation amicale des trois amis. De fait, à la suite du départ de Zola vers la capitale, la lettre devient rapidement le médium qui permet à leur amitié de se perpétuer malgré la distance qui les sépare :

Mais vous êtes si loin, les lettres sont un si faible moyen. Qui sait si nous ne sommes pas destinés à passer notre vie les uns loin des autres. Aussi, lorsque je pense à vous, à vous les seuls auxquels je me confie, je souffre encore davantage...¹⁶⁰.

Au fil des lettres, la relation repose sur l'authenticité de la confiance comme l'explique Zola lui-même : « Le premier lien de l'amitié est de s'avouer, sans hypocrisie, ce que l'on pense¹⁶¹ ». La forme triangulaire de leur échange implique une régularité, guidée par des retranscriptions de lettres créant non seulement les conditions d'un redoublement de la lettre, mais également la fluidité de la correspondance, perceptible, par exemple, lorsque Zola tente de ménager les disputes entre ses deux amis, restés à Aix-en-Provence : « J'ai écrit à Cézanne au sujet de la froideur avec laquelle il t'avait reçu. Je ne puis mieux faire que de te transcrire ici, textuellement, les quelques mots qu'il m'a répondu à cet égard¹⁶² ». De plus, même si à certains moments Zola donne le privilège à l'un ou l'autre destinataire, cela n'ébranle nullement la stabilité de l'échange épistolaire, comme le soutient également Alain Pagès :

Mais c'est pour ajouter aussitôt que ces différences ne comptent guère au regard de cette « égalité » dans la jeunesse et dans l'espérance qui les rassemble. Car il a besoin de ses deux amis, tels qu'ils sont, et des variations de points de vue que lui apporte le dialogue épistolaire construit grâce à eux. À Cézanne, l'angoissé, il indique une ligne de conduite, en lui proposant une vision du futur (lettre du 26 avril 1860). Avec Baille, le raisonnable, il disserte sur George Sand ou Victor Hugo en de longues « tartines » qui lui permettent d'exercer sa pensée critique (lettres de juin et septembre 1860)¹⁶³.

Effectivement, si Zola montre à plusieurs reprises sa déception face à l'absence de lettres régulières de la part de Baille en plaçant de cette manière Cézanne comme un destinataire privilégié pendant tout un temps, il privilégiera le contact avec Baille lorsque Cézanne viendra le rejoindre à Paris en 1861, renforçant ainsi le sentiment d'égalité évoqué par Alain Pagès :

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 181.

¹⁵⁹ *Idem.*

¹⁶⁰ Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 14 mai 1860 (*Corr.I* : 165).

¹⁶¹ Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 15 juin 1860 (*Corr.I* : 179).

¹⁶² Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 14 mai 1860 (*Corr.I* : 164).

¹⁶³ PAGÈS (Alain), « Présentation », dans Émile ZOLA, *Correspondance*, choix de textes et présentation par Alain PAGÈS, *op.cit.*, pp. 10-11.

Tu me parles de Baille dans tes deux lettres. Il y a longtemps que je désire moi-même t'entretenir au sujet de ce brave garçon. C'est qu'il n'est pas comme nous, qu'il n'a pas le crâne fait dans le même moule¹⁶⁴.

A peine arrivé de Marcoussis, Paul est venu me trouver, plus affectueux que jamais ; depuis ce temps nous passons six heures par jour ensemble ; notre lieu de réunion est sa petite chambre ; là il fait mon portrait ; pendant ce temps je lis ou nous bavardons tous les deux¹⁶⁵.

Outre ces observations, la position zolienne se place sous le signe de l'autorité, perceptible à travers une tonalité nettement prescriptive, pédagogique et didactique, laquelle construisant, comme l'a observé avant nous Jolanta Rachwalska Von Rejchwalde, une posture discursive « de mentor, de leader, voire de coach qui s'attèle à remotiver, à redonner confiance en soi, à remonter le moral faiblissant ou à reconforter le mental défaillant¹⁶⁶ » tout en motivant ses amis à persévérer dans leur travail :

Mon conseil est donc celui-ci : pendant les six-mois que tu dois encore passer au lycée, suis la voie que tu as d'abord découverte, fais des mathématiques en poète et en philosophe. Puis, lorsque tu seras libre, tu te consulteras et prendras la route qui te plaira ; seulement, je te conseille de mûrir bien ton projet, rien n'est plus difficile que de reculer une fois qu'on s'est mis en marche¹⁶⁷.

Tu jettes, me dis-tu, parfois tes pinceaux au plafond, lorsque la forme ne suit pas ton idée. Pourquoi ce découragement, ces impatiences ? Je les comprendrais après des années d'études, après des milliers d'efforts inutiles. Reconnaisant ta nullité, ton impossibilité de bien faire, tu agirais sagement alors en foulant palette, toile et pinceaux sous tes pieds. Mais toi qui n'as eu jusqu'ici que l'envie de travailler, toi qui n'as pas encore entrepris ta tâche sérieusement et régulièrement, tu n'es pas en ton droit de te juger incapable. Du courage donc ; tout ce que tu as fait jusqu'ici n'est rien¹⁶⁸.

Dans les sciences du langage, comme le note Jolanta Rachwalska Von Rejchwalde, nous pouvons parler de prescription quand le locuteur adopte un ton de conseiller, voire quand il dicte des comportements à adopter ; par extension une posture prescriptive caractérise celui qui pense posséder la force de convaincre¹⁶⁹. La force de persuasion de Zola est telle qu'il construit tout un argumentaire pour avoir ne seraient-ce que quelques lettres en plus à lire de la part de ses amis, dévoilant ainsi la peur tenace d'être seul, coupé de ses amis :

Je sais que tu as toujours aimé la littérature. [...] Mais la pratique n'est-elle pas la meilleure des leçons ? Crois-tu que ton style ne deviendrait pas plus facile, si tu m'écrivais une lettre chaque semaine ? [...] Écris-moi quatre, huit pages sur n'importe quoi ; cela te déliera la main, je te répondrai et nous étudierons ainsi réciproquement¹⁷⁰.

¹⁶⁴ Lettre à Paul Cézanne, le 5 mai 1860 (*Corr.I* : 160).

¹⁶⁵ Lettre à Jean-Baptistin Baille, fin juin-début juillet 1861 (*Corr.I* : 299).

¹⁶⁶ RACHWALSKA VON REJCHWALD (Jolanta), *op.cit.*, p. 133.

¹⁶⁷ Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 17 mars 1861 (*Corr.I* : 277).

¹⁶⁸ Lettre à Paul Cézanne, juillet 1860 (*Corr.I* : 213).

¹⁶⁹ RACHWALSKA VON REJCHWALD (Jolanta), *op.cit.*, p. 134.

¹⁷⁰ Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 24 juin 1860 (*Corr.I* : 189).

Nous ajoutons à cela, l'usage d'une écriture aphoristique et éthopoétique¹⁷¹ de Zola, qui utilise des maximes et mobilise le processus d'intertextualité, qui justifie le passage de l'observation personnelle à une pratique universelle, et donc encourage les rêves de jeunesse du trio, comme l'indiquent les axiomes suivants : « Tu le sais, *audaces fortuna iuvat*¹⁷² » ; « Je te l'ai déjà dit dans ma dernière lettre, la vie est une boule qui ne roule pas toujours où la main voudrait la pousser¹⁷³ » ou bien « Enfin, suivons la grande maxime : laissons couler l'eau ; et nous verrons ce que le cours des événements nous apportera de bon ou de mauvais¹⁷⁴ ». Il n'est pas rare non plus de trouver une mention de citation pour appuyer ses propos :

On a dit — je crois que c'est Dante — que *rien n'est plus pénible qu'un souvenir heureux dans les jours de malheur*. Pénible, oui, mais âprement voluptueux aussi ; on pleure et on rit à la fois. — Malheureux que nous sommes ! À vingt ans nous regrettons déjà le passé ; nous nous tournons vers cette époque enfuie, tendant les bras, pleurant sans espoir de voir renaître ces beaux jours¹⁷⁵.

En ce sens, les lettres offrent ainsi un modèle éthique, elles se donnent « comme un exercice éthique fait par soi et pour soi ; elles représentent l'élaboration des discours reçus et reconnus comme vrais en principes rationnels d'action¹⁷⁶ ». Autrement dit, c'est là une façon d'allier l'autorité avec la singularité d'une perspective individuelle. En employant des citations, par exemple, il développe et défend son propre système de valeurs, celles du romantisme (la sensibilité du poète, l'amour au sens idéaliste) qu'il défend malgré certaines critiques de son ami Baille¹⁷⁷, et celle du travail et du courage, dont nous parlerons plus tard.

Par ailleurs, les lettres témoignent de la relation fusionnelle entre les trois amis, ainsi que le désir de Zola qui, séparé de son « réseau » en arrivant à Paris, cherche activement le contact avec ce dernier. Ceci est notamment soutenu par la chercheuse Jolanta Rachwalska Von Rejchwald : « Les jeunes gens fonctionnent à la manière des vases communicants, l'un d'eux semble dépendre de la disposition mentale des autres¹⁷⁸ ». Zola tente de faire circuler au sein du trio, non seulement une communication fluide et régulière, mais également un socle de soutien moral. C'est grâce à ses amis que Zola réussit à trouver la motivation pour écrire et supporter le départ d'Aix-en-Provence qui, nous le savons, a été rude :

Mes pauvres amis. [...] Ne sommes-nous pas comme hier forts tous les trois, pleins de bonne volonté ? [...] Je n'ai pas comme vous renié ma jeunesse, je n'ai pas dit adieu à

¹⁷¹ JOVICIC (Jelena), *op.cit.*, p. 185.

¹⁷² Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 9 mars 1859 (*Corr.I* : 109).

¹⁷³ Lettre à Paul Cézanne, le 5 janvier 1860 (*Corr.I* : 126).

¹⁷⁴ Lettre à Paul Cézanne, le 3 mars 1861 (*Corr.I* : 272).

¹⁷⁵ Lettre à Paul Cézanne, le 5 mai 1860 (*Corr.I* : 161) ; mise en exergue personnelle en *italique*.

¹⁷⁶ JOVICIC (Jelena), *op.cit.*, p. 186.

¹⁷⁷ Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 2 juin 1860 (*Corr.I* : 168-173).

¹⁷⁸ RACHWALSKA VON REJCHWALD (Jolanta), *op.cit.*, p. 134.

mes rêves de gloire. [...] Soyons toujours confiants et enthousiastes comme dans le passé ; soutenons-nous mutuellement et marchons sans nous inquiéter des obstacles. N'importe la carrière d'entreprise, n'importe l'idéal rêvé, si nous n'avons pas communauté d'instinct[s], ayons communauté d'espérance et d'amitié¹⁷⁹.

Aussi, moi l'isolé, moi le dédaigné, je me cramponne à ton amitié en désespéré. Mon pauvre ami, si jamais mes pensées, mes actions te déplaisaient, dis-le-moi franchement ; je pourrais me défendre auprès de toi, raffermir ton amitié chancelante¹⁸⁰.

J'aurais grand besoin d'être encouragé, je ne mendie pas des éloges. [...] Je n'en travaillerais que mieux. Être toujours inconnu, c'est arriver à douter de soi. [...] N'importe, pour être connu, il faut que je travaille encore, je suis jeune¹⁸¹.

À ce titre, la correspondance de jeunesse semble reprendre certains codes de la lettre d'amour, guidée non par le sentiment amoureux, mais par l'affection amicale, retraçant dès lors une corrélation entre l'acte d'écrire et celui d'aimer, dès lors que tous les deux posent un sujet-destinateur actif qui véhicule un message envers un objet-destinataire¹⁸². La forme épistolaire exemplifie ce lien qui se tisse entre l'acte d'écrire et celui d'aimer, la correspondance fonctionnant sous couvert de l'investissement affectif qui unit le trio des inséparables : « L'amitié seule dicte mes paroles¹⁸³ » explicite Zola. Tout comme les codes de la lettre d'amour, l'amitié a un besoin constant d'être déclarée, réaffirmée, confirmée par les témoins du papier : « Je m'estime heureux d'avoir découvert dans la foule deux cœurs qui aient compris le mien. Je me dis que, quelles que soient nos positions, nous conserverons les mêmes sentiments, et cela me soulage¹⁸⁴ », « C'est une âme d'or je le répète, un ami qui peut nous comprendre, aussi fou que nous, aussi rêveur¹⁸⁵ ». L'objectif de cet échange est donc avant tout de ne pas oublier « que nous possédons un ami dont nous connaissons le cœur¹⁸⁶ ». Ceci est également visible à travers de brèves allocutions ou des rites linguistiques tels que les serments, les prières, les promesses, les pardons qui affluent sous sa plume : « Je serre la main, ton ami dévoué¹⁸⁷ ». Le vrai rejet est également, au même titre que les lettres d'amour, le manque de réponse. Par conséquent, s'ensuivent de nombreuses plaintes et de nombreuses reproches lorsque Cézanne et Baille ne lui répondent pas de manière régulière : « Et pourquoi ce silence ? En amitié il ne faut pas se presser lentement, mais bien se presser vivement¹⁸⁸ ».

¹⁷⁹ Lettre à Jean-Baptistin Baille, fin juin-début juillet 1861 (*Corr.I* : 301).

¹⁸⁰ *Idem*.

¹⁸¹ Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 17 mars 1861 (*Corr.I* : 276).

¹⁸² JOVICIC (Jelena), *op.cit.*, p. 200.

¹⁸³ Lettre à Paul Cézanne, le 26 avril 1860 (*Corr.I* : 149).

¹⁸⁴ Lettre à Paul Cézanne, le 9 février 1860 (*Corr.I* : 134).

¹⁸⁵ Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 14 mai 1860 (*Corr.I* : 164).

¹⁸⁶ Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 10 février 1861 (*Corr.I* : 262).

¹⁸⁷ *Idem*.

¹⁸⁸ Lettre à Paul Cézanne et Jean-Baptistin Baille, le 18 septembre 1862 (*Corr.I* : 321).

Ainsi, la correspondance de jeunesse est le parfait reflet de l'amitié que Zola porte à ses deux amis, cette dernière permet de renforcer et de maintenir le lien tissé dans sa jeunesse en Provence. Les lettres n'ont pas d'autre but que de faire revivre ses souvenirs de jeunesse, constituant le noyau central d'une « mythologie de l'écriture », que l'on retrouvera nettement dans ses romans à venir : « En un mot, toutes mes lettres n'ont eu pour principe que mon amitié¹⁸⁹ ». À titre d'exemple, dans une lettre adressée à Jean-Baptistin Baille, nous retrouvons les lignes du chapitre II de *L'Œuvre*, chapitre phare qui met le lien amical et les souvenirs de jeunesse de Zola à l'honneur et détermine toute la portée autobiographique que la critique reconnaît à ce quatorzième tome des *Rougon-Macquart* :

Nos conversations roulent un peu sur tout, particulièrement sur la peinture ; nos souvenirs y occupent aussi une large place. [...] Nous sommes peu dérangés ; quelques intrus viennent de loin en loin se jeter sur nous ; Paul se remet à peindre avec acharnement ; moi, je pose comme un sphinx égyptien ; et l'intrus, tout déconcerté de tant de travail, s'assoit un instant, n'ose pas bouger et s'éloigne avec un bonjour bien bas et en fermant la porte tout doucement. [...] L'existence que nous menons n'est pas des plus ennuyeuses ; le travail nous empêche de bâiller ; puis quelques souvenirs échangés dorent le tout d'un rayon de soleil. Viens et nous nous ennuiersons moins encore¹⁹⁰.

La Provence ou l'idéal zolien

Les lettres sont également des stimulateurs de la mémoire personnelle, elles sont perçues comme des « guides » qui fossilisent le passé provençal de l'écrivain. Zola, dès les premières pages de sa correspondance, exprime une profonde nostalgie de sa jeunesse et des paysages de Provence chers à son cœur :

Aix est petit, monotone, mesquin, rempli de femmes... (le bon Dieu me garde de médire les Aixois). Et malgré tout cela, je préfère Aix. Seraient-ce les pins ondulant au souffle des brises, seraient-ce les gorges arides, les rochers entassés les uns sur les autres, comme Pélion sur Ossa, serait-ce cette nature pittoresque de la Provence qui m'attire à elle ?¹⁹¹.

Assurément, dans la correspondance zolienne, la lettre semble avoir une fonction mémorielle, car elle permet de raviver le passé de Zola. Nous constatons chez l'épistolier la fervente volonté de se penser hors du temps présent et de la réalité. Cette transfiguration du réel est nettement visible dans les deux lettres suivantes :

Je suis dans une chambre retirée, je n'entends pas le bruit des voitures et, si je n'apercevais dans le lointain la flèche du Val-de-Grâce, je pourrais me croire encore à Aix¹⁹².

Je lève la tête et je vois la triste réalité ; le monde de commis stupides pour la plupart ; j'entends le monotone grincement des plumes, des mots stridents, des termes bizarres

¹⁸⁹ Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 22 avril 1861 (*Corr.I* : 281).

¹⁹⁰ Lettre à Jean-Baptistin Baille, fin juin-début juillet 1861 (*Corr.I* : 299-300).

¹⁹¹ Lettre à Paul Cézanne, le 14 juin 1858 (*Corr.I* : 96).

¹⁹² Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 29 décembre 1859 (*Corr.I* : 116).

pour moi ; et là, sur la *vitre*, comme pour railler, les rayons du soleil viennent se jouer et m'annoncer que la nature est en fête, que les oiseaux ont des chants mélodieux, les fleurs des parfums enivrants. Je me renverse sur ma chaise, je ferme les yeux, et pour un instant je vous vois passer, vous, mes amis ; je les vois elles aussi, ces femmes que j'aimais sans le savoir. [...] Mon beau rêve !¹⁹³.

Dans ces extraits, notre attention se porte sur un élément important : la vitre, celle d'une fenêtre de sa chambre. Assurément, le regard par la fenêtre est une activité systématique dans les romans de Zola¹⁹⁴. L'objet-fenêtre organise, selon les dires d'Émilie Piton-Foucault, « tout le passage en séparant son dehors et son dedans, selon une frontière qui redouble les aléas¹⁹⁵ » pour devenir ainsi un support de projection mentale, c'est-à-dire une entrée dans le monde de l'image subjective et irréelle. À ce titre, la fenêtre est une étape de transition vers une projection mentale des fantasmes de Zola, l'écrivain regarde la fenêtre et cela suffit pour mettre en branle son imagination, l'entraînant à supplanter ce spectacle défaillant par la mémoire, qu'il reconstruit ou se remémore. Cette fonction mémorielle évoquée par Émilie Piton-Foucault est systématiquement mentionnée avant la vision pour en faire sa condition de possibilité¹⁹⁶. Dès lors, les souvenirs de jeunesse sont présentés comme des moments à l'arrêt, fossilisés dans un passé idéalisé (comme cela est également le cas dans ses romans, tels que *La Confession de Claude* et *L'Œuvre*) :

Le soleil luit, et je suis enfermé. Je regarde depuis une heure des maçons qui travaillent en face de ma fenêtre. [...] Il m'est venu une joyeuse pensée. Un jour, me suis-je dit, peut-être dans un an, peut-être dans dix, il me sera permis d'aller faire un tour en Provence. Avec quel plaisir je reverrai l'arbre à l'ombre duquel je me suis assis, le sentier où nous avons rêvé nos rêves de seize ans, mes vieux amis et moi. Nous serons encore ensemble et ce sera fête pour nous. Vieux peut-être, tout au moins entrés dans la vie d'action, nous vivrons pendant un mois la vie d'autrefois : ah ! les belles parties, les longs bavardages ; et comme nous nous reposerons dans ce passé des fatigues du présent ! Ce jour viendra, allez, nous aurons peut-être marché de longues heures, nous serons séparés, vivant dans des mondes différents, inégalement favorisés par le sort, pourtant nous n'aurons qu'une âme pour sentir le parfum vague de notre jeunesse. Oh ! Le beau jour, et que nous sommes heureux d'avoir des souvenirs !¹⁹⁷.

Je vois aujourd'hui par hasard, de la fenêtre de mon étude, un ciel sans nuage, un véritable ciel de Provence ; les hirondelles se disputent gentiment dans l'air et je viens d'apercevoir un voleur de moineau se battre avec un autre pour la possession d'une paille qu'il a couru chercher dans le trou d'un vieux mur¹⁹⁸.

¹⁹³ Lettre à Paul Cézanne, le 26 avril 1860 (*Corr.I* : 155) ; mise en exergue personnelle en italique.

¹⁹⁴ PITON-FOUCAULT (Émilie), *La Fenêtre condamnée : Transparence et opacité de la représentation dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, thèse de doctorat en littérature française, sous la direction de Pierre BAZANTY, Rennes, Université de Rennes 2, 2012, p. 93.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 226.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 228.

¹⁹⁷ Lettre à Jean-Baptistin Baille et Paul Cézanne, le 18 septembre 1862 (*Corr.I* : 322).

¹⁹⁸ Même si notre corpus n'envisage que les lettres juvéniles envoyées à Cézanne et à Baille, nous avons jugé pertinent de citer une lettre envoyée à Louis Marguery, en juin 1859 (*Corr.I* : 111) qui renforce notre argumentaire.

Dans une autre lettre adressée à Cézanne, Zola évoque une promenade qu'il a effectuée à Paris, qu'il esthétise et transforme selon ses fantasmes, refusant la réalité :

L'autre jour, par une belle matinée, je me suis égaré loin de Paris, dans les champs, à trois, quatre lieues. N'aimes-tu pas ces bleuets, ces petites étoiles qui scintillent dans les blés, ces fleurs si gracieusement jolies ? Les poètes ont, hélas ! usé et abusé des fleurs. Qui oserait parler de la rose, écrire deux lignes sur la pensée, pousser des exclamations sur le lilas, le chèvrefeuille, etc. etc. ? Je suis donc fort mal venu de te vanter mes bleuets, de te dire que j'en ai ramassé une grosse belle gerbe. [...] Mon Dieu ! Oui une grosse gerbe, courant dans les prés, joyeux de ne plus voir de maisons, de marcher dans la rosée, de me croire en Provence, en chasse, en partie de bastidon. J'étais seul et je m'en donnais à cœur joie. [...] Le fait est qu'après avoir couru deux grandes heures, je me sentis un grand appétit, je levai la tête : des arbres partout, du blé, des haies, etc.¹⁹⁹.

Ce passage révèle une esthétique idéaliste, où les souvenirs passés transforment la banlieue morne de Paris en un coin de paradis qui lui rappelle les paysages de Provence. Au contact de la lumière provençale et de la nature, les souvenirs transforment le réel. De cette idéalisation découle ainsi une sorte d'évocation idyllique du passé provençal, qui signe un bonheur édénique²⁰⁰. Zola critique également les poètes pour qui l'évocation de la nature n'était que prétexte à rappels « mythologiques, zéphyr, nymphes ou naïades²⁰¹ ». Ce fait sera également visible dans une missive adressée le 15 juin 1860 à Baille, dans laquelle il critique les poètes de ne se contenter que de se « pâmer devant un ruisseau ou un clair de lune²⁰² ». Cet idéal se retrouve aussi dans deux autres lettres adressées à Baille :

Le temps est fort inégal, un jour de beau temps, un jour de pluie. Je suis allé pourtant m'égarer sous les ombrages de Saint-Cloud, de Saint-Mandé et de Versailles ; ces sites-là sont charmants, sauvages parfois, même pittoresques. Une bonne pipe à la bouche, un rêve doré dans la cervelle, et l'on peut encore y passer de doux instants. Nous irons visiter les bois l'année prochaine, alors que tu seras ici, et que mercredis et dimanches t'appartiendront ; ce sera pour moi un temps de joie folle, en comparaison du temps présent. Je t'aurai près de moi ; je ne désespère pas d'entraîner Cézanne. Oh ! la belle vie, la belle vie que nous mènerons²⁰³.

L'autre soir, je rêvais, me promenant sous les ombrages du jardin des plantes. La nuit tombée, un doux parfum m'échappait des mille fleurs qui ornent les parterres. J'allais, fumant ma pipe, le nez au vent, admirant les blanches jeunes filles qui se butinaient autour de moi, dans les allées. Soudain, j'en vis une qui ressemblait à l'Aérienne ; et voilà mon esprit qui court la Provence²⁰⁴.

¹⁹⁹ Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 13 juin 1860 (*Corr.I* : 174).

²⁰⁰ Ceci fait penser aux propos de Baudelaire qui affirme que : « La Faculté de rêverie est une faculté divine et mystérieuse, car c'est par le rêve que l'homme communique avec le monde ténébreux dont il est environné » (BAUDELAIRE (Charles), *Les Paradis artificiels*, Paris, 2011, p. 200).

²⁰¹ BECKER (Colette), « Introduction biographique », dans Émile ZOLA, *Correspondance*, sous la direction de Henri MITTERAND et Barb H. BAKKER, *op.cit.*, p. 34.

²⁰² *Idem*.

²⁰³ Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 14 mai 1860 (*Corr.I* : 166).

²⁰⁴ Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 24 juin 1860 (*Corr.I* : 187).

Zola aimait particulièrement les promenades dans la campagne, de jour comme de nuit. Après avoir sillonné dans sa jeunesse les environs d'Aix avec ses amis, il espère retrouver les doux paysages de campagne dans les environs de Paris. En outre, le souvenir des promenades dont il est question dans les passages cités se retrouve dans le chapitre XXI de *La Confession de Claude* : au contact de la nature renaissante printanière, la prostituée Laurence retrouve « ses quinze ans » et la pureté de sa jeunesse. C'est notamment cette idéalisation, cette hallucination, qui, comparée aux descriptions mornes et blafardes de la chambre parisienne (dont il sera question dans un point ultérieur) sera à l'origine d'un contraste entre la fécondité printanière de la Provence, le vagabondage de sa jeunesse et la stérilité hivernale de Paris et de sa sédentarité, l'un des leitmotifs essentiels de la correspondance et des œuvres zoliennes. Effectivement, Zola dessinera lui-même cette « mythologie de l'écriture » dans la première lettre qui nous est parvenue en 1858 :

Seraient-ce les pins ondulant au souffle des brises, seraient-ce les gorges arides, les rochers entassés les uns sur les autres, comme Pélion sur Ossa, serait-ce cette nature pittoresque de la Provence qui m'attire à elle ? Je ne sais ; cependant mon rêve de poète me dit qu'il vaut mieux un rocher abrupt qu'une maison nouvellement badigeonnée, le murmure des flots que celui d'une grande ville, la nature vierge qu'une nature tourmentée et apprêtée. Serait-ce plutôt les amis que j'ai laissés là-bas dans les voisinages de l'Arc qui m'attirent dans le pays de la bouillabaisse et de l'aïoli ? Certainement, ce n'est que cela²⁰⁵.

Dans cette lettre, deux autres éléments attirent notre attention, le premier est la présence du goût de la nourriture méridionale que Zola se plaisait à servir à ses amis au cours des repas qui les réunissaient dans leur jeunesse, anecdote qui pourtant fera l'objet du chapitre VII dans *L'Œuvre* lorsque les trois amis se retrouvent à Paris pour partager ensemble des repas tous les jeudis soir chez Sandoz alias Zola. Le deuxième est la présence des « flots » qui rappellent les parties de nage avec ses amis que Zola aimait tant, fait qui se retrouvera dans *La Fortune des Rougon* (chapitre V) et dont la portée symbolique sera étudiée ultérieurement. Par ailleurs, la lettre permet de mesurer, non sans nostalgie, la relation au temps qui passe, car elle possède une faculté de rêverie :

Quant à moi, la vie est toujours monotone. Lorsque je suis courbé sur mon pupitre écrivant sans vouloir ce que j'écris. [...] Soudain parfois un frais souvenir passe dans mon esprit, une des joyeuses soirées, un des sites que nous affectionnons, et mon cœur se serre affreusement²⁰⁶.

Tu te rappelles nos parties de nage, cette heureuse époque où, insoucieux de l'avenir, nous combinions un beau soir la tragédie du célèbre Pitot ; puis le grand jour ! Là, sur le bord de l'eau, le soleil qui se couchait radieux, cette campagne que nous n'admirions peut-être alors, mais que le souvenir nous présente si calme si riante. On a dit – je crois

²⁰⁵ Lettre à Paul Cézanne, le 14 juin 1858 (*Corr.I* : 96).

²⁰⁶ Lettre à Paul Cézanne, le 26 avril 1860 (*Corr.I* : 151).

que c'est Dante, que rien n'est plus pénible qu'un souvenir heureux dans les jours de malheur. Pénible oui, mais âprement voluptueux aussi, on pleure et on rit à la fois²⁰⁷.

Assurément, le refuge dans le monde de l'imaginaire était pour Zola un refus total de la réalité dans laquelle il était plongé à Paris. Il oppose sans cesse la vraie vie, celle de son désarroi face à l'avenir et ses problèmes d'argent incessants, à celle qu'il vit dans ses lettres où il rêve éveillé. Autrement dit, la lettre a le potentiel de faire naître « la vie où peuvent s'exprimer les sentiments et s'épanouir les aspirations généreuses²⁰⁸ ». Il va ainsi sans cesse être tiraillé entre « l'âpre besoin du réel et les espérances menteuses et douces du rêve²⁰⁹ », dualité qui sera à l'origine de la trame de *La Confession de Claude*. Les souvenirs de jeunesse construisent, de cette manière, dans ses lettres, l'image d'un « nid », d'une « tanière » que Zola élabore pour masquer ses échecs et sa profonde solitude. Zola dira lui-même : « Passons le temps en lettres et en souvenirs²¹⁰ ». Cette image passera symboliquement dans *La Fortune des Rougon* (chapitre I et V) pour accueillir l'idylle entre Silvère et Miette — comme nous le verrons. En attestent également les œuvres que l'épistolier convoque dans sa correspondance : il écrit « La Fée amoureuse » en décembre 1859, alors qu'il vient d'échouer au baccalauréat ; la trame est celle d'une belle histoire d'amour entre deux personnages, dont l'héroïne ressemble à la belle provinciale qu'il a connue. Il prolonge également « Un coup de vent » qui narre l'aventure d'un adolescent timide qui n'ose pas aborder une jeune fleuriste dont il s'est amouraché. Il en va de même pour « Les Grisettes de Provence », reflet des aventures qu'il a vécues avec ses amis aixois, comme l'a bien noté Colette Becker : « Le recours aux fées révèle les hésitations d'une personnalité qui se cherche et que blesse la réalité difficile, la volonté non de dépasser les difficultés, mais de les nier²¹¹ ». Ajoutons à cela les nombreuses espérances de Zola de revenir sur sa terre natale, comme l'indiquent les missives suivantes :

Écris-moi donc la date de votre arrivée, combien tu comptes passer de temps à Aix afin que je fixe le dernier jour possible de mon départ. Je pense rester au moins quinze jours. [...] Je ne saurai trop me plaire à le répéter : mon voyage est presque une certitude²¹².

Quelques larmes sur mon voyage et n'en parlons plus. Tout est désespéré, tout est mal en pis. [...] C'est une nouvelle page noire de ma vie. Dans mes longs jours d'ennui, l'hiver dernier, je pensais comme unique consolation, à ce temps présent qui s'écoule si monotone et que je rêvais radieux. Je me disais alors que je rirais [en Provence] d'autant mieux que je bâillais plus longuement²¹³.

²⁰⁷ Lettre à Paul Cézanne, le 5 mai 1860 (*Corr.I* : 161).

²⁰⁸ BECKER (Colette), « Introduction biographique », *op.cit.*, p. 36.

²⁰⁹ En tête du roman : « À mes amis P. Cézanne et J-B. Baille ».

²¹⁰ Lettre à Jean-Baptistin Baille et Paul Cézanne, le 2 octobre 1860 (*Corr.I* : 240).

²¹¹ BECKER (Colette), « Introduction biographique », *op.cit.*, p. 40.

²¹² Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 21 septembre 1860 (*Corr.I* : 238).

²¹³ Lettre à Jean-Baptistin Baille et Paul Cézanne, le 2 octobre 1860 (*Corr.I* : 246).

Ainsi, la région de Provence représente pour Zola l'idéal, le « paradis perdu » de son adolescence, c'est-à-dire le lieu imaginaire, issu de souvenirs juvéniles ou de rêves par lesquels la beauté se manifeste, ravivée par des sensations, comme la vue (le soleil), l'ouïe (« le murmure des flots ») et l'odorat (l'odeur des « pins ondulants »). Cette ascension morale procure une joie, une nostalgie et une ardeur qui s'opposent à la réalité spleenétique de sa vie habituelle dans la capitale française.

La lettre comme espace thérapeutique ?

Seuil, transit, passage, le genre épistolaire est également caractérisé par une écriture de la transmission²¹⁴. La correspondance pour Zola est bien plus qu'une activité d'écriture autobiographique, comme le soutient Geneviève De Viveiros :

Pour l'écrivain, la lettre est souvent considérée comme la reproduction écrite d'une conversation, elle s'apparente davantage au dialogue, à la relation plus qu'à la forme autobiographique. Il n'est donc point étonnant de trouver dans la correspondance zolienne de nombreuses références à la lettre comme objet de lecture, car c'est d'abord comme lecteur que se situe Zola épistolier. La lecture de lettres est une source de réconfort pour Zola et une topique autoréflexive qui marque les échanges épistolaires intimes²¹⁵.

Effectivement, l'écriture épistolaire comme le soutient B. Diaz est régie « par un désir plus ou moins formulé de transmission unilatérale » dans une logique de l'échange épistolaire²¹⁶, c'est-à-dire que dans la plupart des correspondances, le statut d'échange en présence entre les différents correspondants est souvent inégal : ils ne partagent pas le même investissement ou le même besoin d'écrire, sans que cela change néanmoins le lien qui les unit. Dans le cas de Zola, un échange permanent est privilégié, car ce dernier souhaite faire perdurer le scénario épistolaire au fil des lettres et des années. Dans la correspondance de jeunesse, nous retrouvons de nombreuses lettres qui formulent les phrases suivantes, marquant l'attente et l'impatience associées à l'angoisse de la séparation et de l'absence de l'être cher : « Écris-moi souvent et parle-moi souvent de toi²¹⁷ », « Écris-moi et divague le plus possible²¹⁸ », « Parle-moi de toi, parle-moi de tout : je suis avide de nouvelles²¹⁹ ». Elles tendent ainsi à montrer la peur du silence de l'autre, de perdre le lien qui le lie à son passé provençal :

²¹⁴ DIAZ (Brigitte), *L'épistolaire ou la pensée nomade. Formes et fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIX^e siècle*, op.cit., p. 104.

²¹⁵ VIVEIROS (Geneviève De), « La lettre dans les lettres. Autoréférentialité dans la correspondance intime de Zola », op.cit., p. 13.

²¹⁶ DIAZ (Brigitte), *L'épistolaire ou la pensée nomade. Formes et fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIX^e siècle*, op.cit., p. 104.

²¹⁷ Lettre à Paul Cézanne, le 9 février 1860 (Corr.I :134).

²¹⁸ Lettre à Paul Cézanne, le 16 janvier 1860 (Corr.I :132).

²¹⁹ Lettre à Paul Cézanne, le 13 juin 1860 (Corr.I :177).

Je ne te ferai aucun reproche, cela est fort mauvais ton et n'avance à rien. Tu t'accuses toi-même, en pensant que nous sommes au 14 janvier et que tu ne m'as pas encore écrit, malgré ta promesse. Tu ne me feras jamais croire que le travail t'absorbe à ce point ; j'ai de sérieuses inquiétudes sur ta santé et sur ton intelligence ; rien ne donne plus de maux de tête, rien n'abrutit un travail prolongé, et tu sembles t'en donner à cœur joie. Cézanne, qui n'est pas aussi paresseux que toi, — je devrais dire aussi travailleur — m'a écrit une bien longue lettre²²⁰.

Je t'ai déjà dit que je ne me plaignais pas de ton long silence. Cependant, voici un mois que je t'ai écrit et je n'ai pas encore reçu de réponse ; tu as beau avoir du travail, cela ne saurait t'empêcher de m'écrire. Si tu étais un enfant, s'il te fallait des heures pour écrire une lettre, je comprendrais cela. Mais dans un quart d'heure tu peux me contenter, tu vois donc que tu es un peu coupable²²¹.

Dans ces extraits, la peur du silence est presque malade chez le jeune épistolier, qui s' imagine que ses amis ne souhaitent plus lui donner de nouvelles. Il adopte alors un ton moralisateur plein de reproches, alors que les aléas de la poste étaient un fait courant à cette époque²²². Comme l'a bien souligné Vincent Kaufman, « la distance produite par les lettres met ainsi toujours en jeu la possibilité d'une infraction à la loi, elle représente une rupture avec l'Autre, qui constitue parfois le cœur même de la pratique épistolaire²²³ ». Fait qui est tout à fait paradoxal avec le reste de sa correspondance montrant ainsi le caractère contradictoire de Zola, qui a généralement peur d'une mésentente ou d'une mauvaise communication :

Dis-moi, dis-moi sans cesse que tu reçois mes avis comme ceux d'un ami ; que tu ne te fâches pas contre moi lorsqu'ils sont en désaccord avec ta manière de voir ; que je n'en suis pas moins le joyeux, le rêveur, celui qui s'étend si volontiers sur l'herbe auprès de toi²²⁴.

L'interruption du discours qui définit le genre épistolaire est fortement associée, chez lui, à la peur de ne pas pouvoir s'exprimer. Si nous observons de plus près les usages autoréférentiels de l'acte même d'écrire, au début de sa correspondance, il y apparaît nettement le besoin de refuser le silence. À plusieurs reprises, l'épistolier interroge ses amis afin de connaître leurs moindres faits et gestes et de ne pas voir se distendre les liens qui les unissent :

Nages-tu ? Fais-tu noce ? Peins-tu ? Joues-tu du cornet ? Poétises-tu ? Enfin que fais-tu ? Et ton bachot ? Cela roule-t-il ? Tu vas couler tous les maîtres ! Ah ! sacrebleu, nous nous amuserons bien. [...] Que fait Baille ? Que fait B... ? Que fait Marguery ? Que fait B... ?²²⁵.

Et toi, qu'as-tu fait mardi dernier ? Es-tu allé à Aix ? Vous êtes-vous déguisés ? Y a-t-il eu quelque chose de curieux ? Tu me diras tout cela dans ta prochaine lettre²²⁶.

²²⁰ Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 14 janvier 1860 (*Corr.I* : 128).

²²¹ Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 14 février 1860 (*Corr.I* : 134).

²²² Voir la lettre à Baille, le 2 juin 1860 : « Je n'ai encore pu retrouver ton avant-dernière lettre, égarée sans doute par la poste. Je me contente donc de répondre à celle du 24 mai ; c'est déjà une tâche assez lourde. Quant aux reproches que je t'adressais, je suis bien forcé d'en rétracter une partie (*Corr.I* : 168).

²²³ KAUFMAN (Vincent), *op.cit.*, p. 56.

²²⁴ Lettre à Paul Cézanne, le 26 avril 1860 (*Corr.I* : 148).

²²⁵ Lettre à Paul Cézanne, le 14 juin 1858 (*Corr.I* : 96).

²²⁶ Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 9 mars 1859 (*Corr.I* : 108).

Le besoin irréprensible d'avoir des nouvelles se lit aussi à travers les implorations de Zola : « Je ne me plains pas de ton long silence ; je sais que tu travailles comme un malheureux. Seulement ne m'oublie pas tout à fait²²⁷ ». Rares sont également les lettres qui ne sont pas associées au plaisir de lecture que procure la correspondance : « En relisant tes lettres de l'année dernière. [...] J'ai ressenti un grand plaisir à cette lecture ; divers passages, quelques vers isolés m'ont plu infiniment²²⁸ ». Comme le remarque Geneviève De Viveiros, « il se montre curieux de nouvelles personnelles mais surtout un grand appréciateur du style épistolaire qu'il associe régulièrement à la lecture plaisante, où la narration du récit de vie de ses épistoliers s'apparente à l'impression que laisse une œuvre de fiction²²⁹ ». Cela fait écho à une lettre envoyée à Baille en 1860, où Zola le supplie :

Ta dernière lettre est courte, bien sèche. Moi qui m'attendais à une longue épître, bourrée de détails et répondant au moins en partie à tout ce que je te demandais, pense quelle déception ! [...] Tu dis que tu t'ennuies, raison de plus pour m'écrire longuement et souvent²³⁰.

En outre, la lettre est telle une « lumière irradiante²³¹ » qu'il oppose à la monotonie ordinaire, « le vaste désert où vit chacun de nous²³² » montrant ainsi que la vie se place d'emblée sous le signe de l'écriture autant sur le plan personnel que professionnel :

Je t'écris le lendemain d'un Mardi gras, c'est-à-dire roué de fatigue. Je n'ai rien trouvé de mieux pour reposer mon corps et mon esprit que de babiller un peu avec toi. Je n'ai rien de bien intéressant à te dire ; je n'ai trouvé que la lassitude, là où je cherchais le plaisir. [...] Je suis blasé de tout²³³.

Ma position est donc nettement dessinée, ne pas quitter la poésie et pourtant gagner mon pain en faisant autre chose. Mais si un tel sujet est facile à faire, combien il est difficile de l'exécuter. [...] Comment faire accorder la lyre soit avec l'outil de l'ouvrier, soit avec la plume de l'employé ?²³⁴.

La lettre est avant tout événement et avènement, la graphie a une grande importance pour les épistoliers, elle a pour fonction une double médiation, à savoir celle du langage et de son inscription dans l'écriture, qui permet l'émergence d'un *je*²³⁵ : « L'*ego* qui prend forme et consistance dans la lettre est toujours déjà *ego scriptor*²³⁶ ». De plus, comme le remarque B.

²²⁷ Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 29 décembre 1859 (*Corr.I* : 116).

²²⁸ Lettre à Paul Cézanne, le 1 août 1860 (*Corr.I* : 216).

²²⁹ VIVEIROS (Geneviève De), « La lettre dans les lettres. Autoréférentialité dans la correspondance intime de Zola », *op.cit.*, p. 17.

²³⁰ Lettre à Jean-Baptistin Baille, fin août-début septembre 1860 (*Corr.I* : 252).

²³¹ Expression de JOVICIC (Jelena), *op.cit.*, p. 128.

²³² Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 17 mars 1861 (*Corr.I* : 275).

²³³ Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 9 mars 1859 (*Corr.I* : 108).

²³⁴ Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 31 octobre 1861 (*Corr.I* : 253).

²³⁵ DIAZ (Brigitte), *L'épistolaire ou la pensée nomade. Formes et fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIX^e siècle*, *op.cit.*, p. 117.

²³⁶ *Idem*.

Diaz, l'épistolier a, en général, acquis la pratique de la solitude, et le silence est souvent décrit comme son climat natif. Le silence est à ce titre ambivalent, car l'épistolier subit la solitude qui en découle, autant qu'il la maintient : « S'il choisit la lettre pour le briser, c'est peut-être d'abord pour pallier son impuissance verbale²³⁷ ». Le jeune Zola s'attarde longuement, dans ses lettres, sur son silence, son goût de la rêverie et de l'hallucination ainsi que son repli sur le monde de l'écriture : il passe des journées entières à écrire des lettres ou des poèmes qu'il envoie à ses amis. En outre, au cours de sa vie, Zola a avoué, à plusieurs reprises, sa peur de s'exprimer en public. Ainsi en est-il, par exemple, lorsqu'il souhaite communiquer avec une fleuriste qui lui plaît ou encore lorsqu'il aimerait échanger avec sa muse nommée « l'Aérienne » dans ses lettres. Effectivement, dans les deux cas, il n'ose pas les aborder : « J'écirai une lettre contenant un abrégé de ce que je désirais dire oralement²³⁸ ». Il préfère ainsi l'écrit à l'oral, comme le remarque très justement B. Diaz à propos des épistoliers : « à cette impuissance, succédera la résistance qu'il[s] manifeste[nt] à sacrifier au bavardage convenu de la vie en société²³⁹ ». Il en va donc de même pour Zola qui, étant de nature timide, est la plupart du temps coupé du monde : « Je ne sors pas et je vis à Paris comme si j'étais à la campagne²⁴⁰ ». Il occupe également un emploi pendant trois mois en tant qu'employé dans l'administration des Docks, une tâche à laquelle il peine à s'adapter et qu'il décidera d'abandonner pour se consacrer à la poésie :

Comme tu le présumes fort bien, je ne m'amuse nullement aux Docks. Voici un mois que je suis dans cette infâme boutique et j'en ai, par Dieu ! Plein le dos, les jambes et tous les autres membres. Je ne demande qu'une grotte dans le flanc d'un rocher, sur une haute montagne. Je vivrai là vêtu d'un froc s'il le faut, en ermite, ne me souciant ni du monde, ni de ses jugements.²⁴¹

Si les épistoliers choisissent la lettre, comme l'observe B. Diaz :

Ce n'est pas uniquement par dépit ou à cause de ce quasi-autisme qui leur interdirait de s'ébattre avec aise sur la scène du discours. C'est aussi un choix symbolique, idéologique à certains égards, en tout cas une condamnation lisse et fausse de la société ordinaire. [...] Dans un temps où l'éloquence a encore sa place et tout son feu charismatique sur la tribune sociale, ils répugnent eux, à prendre la pose de l'orateur ; et ils refusent d'être des causeurs, lançant sur le tapis de sophistique mondaine leurs toupies de mots. [...] Chemin qui les mène à l'écriture²⁴².

²³⁷ *Ibid.*, p. 120.

²³⁸ Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 24 juin 1860 (*Corr.I* : 188).

²³⁹ DIAZ (Brigitte), *L'épistolaire ou la pensée nomade. Formes et fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIX^e siècle*, op.cit., p. 120.

²⁴⁰ Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 29 décembre 1859 (*Corr.I* : 116).

²⁴¹ Lettre à Paul Cézanne, le 5 mai 1860 (*Corr.I* : 157).

²⁴² DIAZ (Brigitte), *L'épistolaire ou la pensée nomade. Formes et fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIX^e siècle*, op.cit., p. 121.

À ce titre, la lettre devient non seulement un objet de discours qui semble remédier à cette timidité naturelle qui l'empêche de communiquer oralement, mais elle a aussi une importance vitale pour le bien-être de l'écrivain, voire pour sa survie²⁴³ :

Je suis un peu pressé, je t'écris à la hâte uniquement pour te rassurer sur mon sort. [...] Mais toi qui a toutes les longues journées devant toi, n'attends pas des mois entiers pour me répondre. Maintenant tu sais que je suis aux Batignolles et que tes lettres ne s'égarent pas, écris-moi sans crainte. Donne-moi des détails. Je suis presque aussi seul que toi et tes lettres m'aident beaucoup à vivre²⁴⁴.

Ainsi, le genre épistolaire peut être considéré comme étant un exutoire par Zola, une échappatoire à sa solitude parisienne. En d'autres termes, comme le dit si bien Geneviève De Viveiros :

La voix épistolaire fonctionnerait dans l'imaginaire zolien comme un remplacement de la voix corporelle, voire elle serait un moyen d'expression particulier de l'entre-deux, une zone grise entre l'écriture et la parole. Écrire une lettre serait refuser le silence, chercher à se faire entendre, résister à l'absence, à la rupture d'avec l'autre²⁴⁵.

2.1.2 La lettre et le spleen

Cette partie souhaite montrer les conséquences de la nostalgie de Provence et les diverses oscillations de l'écrivain qui en résultent, entre l'abattement et le regain de joie, entre la conviction et le doute, l'exhortation du travail et la solitude, qui, loin d'être paradoxales, sont conciliables et dues à la profonde déchirure de son départ à Aix-en-Provence : « Je ne sais où je vais et je ne pose mon pied qu'avec frayeur, sachant que la route que j'ai à parcourir est bordée de précipices²⁴⁶ ». L'ensemble de ces éléments est à l'origine de la naissance de l'écriture zolienne.

*J'ai pris, j'ai rassemblé, j'ai donné*²⁴⁷

Si Zola montre une grande passion pour le genre épistolaire et l'écriture poétique, comme nous l'avons mentionné, il ne dévoile pas une bonne image de lui-même, dès lors que sa correspondance de jeunesse laisse entendre qu'il ne considère pas avoir de talent pour

²⁴³ VIVEIROS (Geneviève De), « La lettre dans les lettres. Autoréférentialité dans la correspondance intime de Zola », *op.cit.*, p. 14.

²⁴⁴ Lettre à Paul Cézanne, le 4 juillet 1861 (*Corr.I* : 294).

²⁴⁵ VIVEIROS (Geneviève De), « La lettre dans les lettres. Autoréférentialité dans la correspondance intime de Zola », *op.cit.*, p. 24.

²⁴⁶ Lettre à Paul Cézanne, le 9 février 1860, (*Corr.I* : 134).

²⁴⁷ Formule de Colette Becker qui montre la valeur d'un *je* créateur et le volontarisme zolien dans les romans (BECKER (Colette), « Les campagnes de Zola et ses lettres ouvertes », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1996, n°48, pp. 408-409).

l'écriture, qu'elle soit épistolaire ou non. Un ton dépréciatif est nettement perceptible dans les lettres adressées à Jean-Baptistin Baille :

Cette lettre est sans doute bien peu intéressante. [...] Je ne sais pas trop que te dire et j'emplis cahin-caha huit pages de sottises. [...] Ces trois pages sont d'un pitoyable français²⁴⁸.

Toutes ces écritures commencent à me fatiguer. Je remarque de plus en plus que ma plume ne peut exprimer que bien imparfaitement mes idées et mes sensations. Je lui en veux de cette imperfection, et je la jette souvent avec colère. Je vous écris et je trouve le moyen de vous parler de tout, excepté ce dont j'aimerais vous parler²⁴⁹.

Il est des moments où tout ce que j'écris me paraît puéril et détestable, où toutes mes pensées, tous mes projets me semblent sans aucun mérite²⁵⁰.

S'ensuit la peur de la page blanche et d'écrire au sens plus large, contrairement à ses contemporains tels que Stendhal ou Sand, qui n'éprouvent guère de difficulté de manier les mots²⁵¹. Le doute sur sa carrière à venir est donc bien clair : « Il est des moments où tout ce que j'ai me paraît puéril et détestable, où toutes mes pensées, tous mes projets pour l'avenir me semblent sans aucun mérite²⁵² ». Comme le souligne B. Diaz, « la correspondance de jeunesse est le symptôme discursif d'un exceptionnel *vouloir être*, qui cherche à se manifester sur cette arène accessible écrivant de moi, le *vouloir être* hante les lignes²⁵³ » :

Je suis abattu, incapable d'écrire deux mots, incapable de marcher. Je pense à l'avenir et je le vois si noir, si noir que je recule épouvanté. Pas de fortune, pas de métier, rien que du découragement. Personne sur qui m'appuyer, pas de femme, pas d'ami près de moi. Partout l'indifférence ou le mépris. Voilà ce qui me rend si chagrin. Je doute de tout, de moi-même en premier²⁵⁴.

Tu ne peux te douter de ma souffrance que j'éprouve quand je pense à ces choses-là [l'avenir], c'est comme un damné labyrinthe : j'ai beau marcher, je m'égare toujours et je reviens au même point à penser en pleurant²⁵⁵.

Malgré ses doutes, Zola adopte également la posture d'un écrivain qui ne veut pas se laisser abattre, pris d'une envie irrépressible d'un travail qui rime avec acharnement à la manière baudelairienne²⁵⁶, et ce, en dépit d'une certaine « paresse » évoquée dans ses lettres. La paresse, c'est-à-dire le versant mélancolique de ses lettres de jeunesse, n'est pas innée. Comme l'observe

²⁴⁸ Lettre à Jean-Baptistin Baille, fin août-début septembre 1860 (Corr.I : 234).

²⁴⁹ Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 20 février 1861 (Corr.I : 269).

²⁵⁰ Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 17 mars 1861 (Corr.I : 276).

²⁵¹ DIAZ (Brigitte), *L'épistolaire ou la pensée nomade. Formes et fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIX^e siècle*, op.cit., p. 126.

²⁵² Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 17 mars 1861 (Corr.I : 276).

²⁵³ DIAZ (Brigitte), *L'épistolaire ou la pensée nomade. Formes et fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIX^e siècle*, op.cit., p. 121.

²⁵⁴ Lettre à Paul Cézanne, le 9 février 1860 (Corr.I : 133).

²⁵⁵ Lettre à Paul Cézanne, le 5 mai 1860 (Corr.I : 160).

²⁵⁶ Maulpoix parle de la conception du travail de Baudelaire en ces termes, ce qui confirme notre argumentaire : « Le poète développe un moment réflexif sur son travail, lors même que celui-ci semble plus indéterminé que jamais. Ce travail est senti comme un lieu de repli, l'unique manière de ne pas souffrir, ou de moins souffrir de la vie » (MAULPOIX (Jean-Michel), op.cit., p. 100).

Sophie Guermès, « elle résulte d'une paralysie devant la multitude des chemins ouverts et de la crainte de ne pas suivre celui qui mènerait le jeune homme à la réussite littéraire²⁵⁷ » :

La vie se présente à moi avec une effrayante réalité, un avenir inconnu. [...] Mais moi, avec mon caractère, ma paresse (nommons les choses par leur nom), mon intelligence se perd dans de vains rêves et lorsque je me réveillerai, je serai sans fortune ni talent²⁵⁸.

De fait, éprouvé par la solitude et les déboires existentiels, Zola envisage la capitale comme un lieu à fort potentiel de rayonnement²⁵⁹, un lieu de tous les possibles, où le talent peut se révéler, car il est persuadé que « l'air de la province est humide et éteint d'ordinaire les meilleurs feux d'artifice de l'esprit²⁶⁰ » :

Quel mal cela fait-il, je le demande, que Paris soit le foyer intellectuel ; il n'y a qu'un soleil pour toutes les contrées de la terre, et il les éclaire et les réchauffe toutes. Paris est l'astre de l'intelligence, il envoie ses rayons jusque dans les provinces les plus reculées. [...] Le génie viendra toujours se faire applaudir à Paris²⁶¹.

Cette conception est aussi perceptible à travers les conseils donnés à ses amis et le désir de Zola de les retrouver à Paris pour qu'ils réalisent leur rêve ensemble, celui d'être peintre pour Cézanne et celui d'être architecte pour Baille : « Dans tes deux lettres tu me donnes un espoir lointain de réunion²⁶² » ou encore « Voici le mois d'hiver qui vient, mois où j'espère t'avoir à Paris : d'un autre côté Cézanne peut venir, et notre trio sera au grand complet²⁶³ ».

Dès lors, Paris devient une représentation scénarisée que construit et véhicule Zola dans la sphère littéraire. Le romancier conçoit la création littéraire en tant qu'un métier nécessitant un travail quotidien et exigeant : « Je me suis mis au travail franchement ; chaque soir je m'enferme dans ma chambre et jusqu'à minuit, j'écris²⁶⁴ ». C'est ce qui lui permettra d'atteindre non pas une renommée littéraire, mais plutôt une sorte de satisfaction qui permettra de secouer son spleen, comme Baudelaire²⁶⁵, et de l'élever intellectuellement parlant :

Comme ce rêve pourrait te paraître en désaccord avec mon autre rêve, celui d'une gloire littéraire. J'ajoutais que je reviendrais sur ce sujet. C'est que sans doute, tu ne sais pas les idées qu'éveille en moi le nom d'auteur. Ce n'est pas la tribune politique, les haines, les applaudissements qui grondent autour d'un chef d'école. C'est la mansarde d'une grande ville, le chalet de la montagne ; une vie douce peuplée de mes rêves ; aucun souci matériel ; deux ou trois amis pour rêver et divaguer avec moi, une tâche non imposée, un travail d'inspiration. Puis, il est vrai, le murmure flatteur de la foule, non tant pour contenter mon orgueil, que pour faire grincer mes ennemis (Hélas ! J'en ai).

²⁵⁷ GUERMÈS (Sophie), « Éclats de voix. Tentative de la polyphonie zolienne dans la correspondance (1858-1902) », *op.cit.*, p. 137.

²⁵⁸ Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 14 février 1860 (*Corr.I* : 138).

²⁵⁹ RACHWALSKA VON REJCHWALD (Jolanta), *op.cit.*, p. 138.

²⁶⁰ *Idem.*

²⁶¹ Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 25 juillet 1860 (*Corr.I* : 210).

²⁶² Lettre à Paul Cézanne, le 5 mai 1860 (*Corr.I* : 159).

²⁶³ Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 2 juin 1860 (*Corr.I* : 172).

²⁶⁴ Lettre à Paul Cézanne, le 29 septembre 1862 (*Corr.I* : 323).

²⁶⁵ Voir à ce propos le chapitre « Le crépuscule Baudelaire » de MAULPOIX (Jean-Michel), *op.cit.*, pp. 79-109.

L'estime de tous, l'aisance pour me moquer de la richesse. Je sais bien que cela n'arrivera jamais que si même je me faisais un nom, il y aurait bien des sifflets parmi les applaudissements, bien du vacarme, bien du trouble. Je ne serai peut-être pas heureux, que je m'éloignerais d'autant plus du bonheur que je rêve²⁶⁶.

De fait, Zola est engagé dans des nombreuses tâches diversifiées, telles que l'écriture de poèmes (« Mon Follet »), de contes de fées (« La Fée Amoureuse »), ou encore de romans et de drames. Il n'est donc pas exagéré de dire que le romancier a une conception du travail synonyme de labeur, d'acharnement, qui donne ensuite lieu à son quatorzième roman des *Rougon-Macquart* : *L'Œuvre*. L'activité d'écriture est considérée comme un travail qui exige une régularité, une endurance et une lutte permanente et volontaire pour réaliser ses rêves :

Mon rêve est de faire paraître, avant deux ans d'ici, deux volumes, un de prose et un de vers. Quant à l'avenir, je ne sais ; je prends définitivement la carrière littéraire, j'y veux suivre ma devise : *Tout ou rien* !²⁶⁷.

Telle est donc ma position : gagner mon pain n'importe comment et, si je ne veux pas dire adieu à mes rêves, m'occuper la nuit de mon avenir. La lutte sera longue, mais elle ne m'effraie pas ; je sens en moi quelque chose et, si en réalité ce quelque chose existe, tôt ou tard il doit paraître au grand jour. Donc, point de châteaux en Espagne ; une logique serrée, manger avant tout, puis voir ce qu'il y a en moi, peut-être beaucoup, peut-être rien²⁶⁸.

Une notion qui revient également de manière récurrente est celle du courage associé au travail, qu'il tente d'inculquer à ses amis aixois : « Travaillons, travaillons, c'est l'unique moyen d'y arriver²⁶⁹ », « Il n'y a qu'un moyen d'y arriver, et je l'ai toujours dit : c'est le travail²⁷⁰ », « Avec du courage, on arrive toujours, surtout lorsqu'on a conscience de ce que l'on cherche²⁷¹ » ou bien :

Tu me parais découragé dans ta dernière lettre ; tu ne parles rien moins que de jeter tes pinceaux au plafond. [...] Si j'étais près de toi, je tâcherais de te consoler, de t'encourager. Je dirais que l'avenir nous réclame et qu'il y a lâcheté à reculer devant la tâche qu'on s'est imposée. [...] Reprends donc courage ; saisis de nouveau tes pinceaux, laisse ton imagination errer vagabonde. J'ai foi en toi. [...] Du courage surtout. [...] Sois homme, laisse un instant le rêve de côté, et agis. Si je te donne de mauvais conseils. [...] Que Dieu me protège !²⁷².

Il gardera la même conviction dans ses romans à venir, nous songeons surtout à la dernière phrase de *L'Œuvre*, qui exprime la dynamique des protagonistes, Claude et Sandoz : « Allons travailler²⁷³ ».

²⁶⁶ Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 2 mai 1860 (*Corr.I* : 157).

²⁶⁷ Lettre à Jean-Baptistin Baille, fin août 1860 (*Corr.I* : 232).

²⁶⁸ Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 20 février 1861 (*Corr.I* : 270).

²⁶⁹ Lettre à Paul Cézanne, le 3 mars 1861 (*Corr.I* : 272).

²⁷⁰ Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 23 janvier 1859 (*Corr.I* : 105).

²⁷¹ Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 17 mars 1861 (*Corr.I* : 277).

²⁷² Lettre à Paul Cézanne, le 25 juin 1860 (*Corr.I* : 191).

²⁷³ ZOLA (Émile), *L'Œuvre*, *op.cit.*, p. 489.

L'épistolaire est un genre funèbre, c'est-à-dire une écriture porteuse de fantômes, dans laquelle, aux dires de Jovicic²⁷⁴, l'épistolier se projette au préalable en tant que revenant. Ce point, qui se trouve soigneusement construit et régulièrement alimenté dans la relation épistolaire qu'il a avec ses amis aixois, peut se définir comme un art de la consolation : « la consolation, sur laquelle se repose principalement l'intimité épistolaire, surgit par le biais d'un discours explicite sur la mort et le deuil²⁷⁵ ». L'ombre, le vide et la mort sont des sujets récurrents du panorama de l'œuvre romanesque zolienne. Il en va ainsi dans *La Fortune des Rougon* ou dans *L'Œuvre*. Dans une lettre du 29 décembre 1859, Zola écrit à Baille, dont il est sans nouvelles, et il lui décrit un moment de mélancolie, marquée par la mort d'une petite fauvette :

Nous avons eu ici un *froid* excessif, quelque chose comme 15°. Une malheureuse fauvette est venue tomber sur la neige, devant ma porte. Je l'ai prise et je l'ai portée devant le feu : la pauvre a ouvert un instant les yeux, je l'ai sentie palpiter dans mes mains, puis elle est morte. J'en ai presque pleuré ; toi qui m'appelais l'ami des bêtes, tu comprendras peut-être cela²⁷⁶.

Dans cet extrait, Zola raconte la mort d'un petit oiseau en mettant en évidence la froideur et la stérilité hivernale. La présence de la mort semble représenter sa propre mélancolie et sa peur permanente de l'avenir. Quelques jours plus tard, le 14 février 1860, Zola exprime le même sentiment de vulnérabilité et laisse transparaître, encore une fois, le spectre de la mort (« mystère insondable ») et de l'angoisse (« douleurs de la vie », « effrayante réalité ») :

Tu m'annonces la mort de Tosselli ; je n'ai pas connu ce jeune homme, et cependant cette nouvelle m'a affecté. Toutes les fois qu'une âme jeune quitte le banquet avant la fin, je gémis, peut-être aurait-il été grand, et bon pour ses semblables. Il ne connaîtra pas les douleurs de la vie, mais il n'en connaîtra pas les joies. Maintenant, il sait le grand mot, le mystère insondable, le mystère qui vous fait reculer d'épouvante. Lorsque l'esprit pense à cela, les cheveux se dressent, et l'on ne sait pas si l'on doit plaindre ou envier les morts. [...] Je suis plus indécis que jamais. La vie se présente à moi avec son effrayante réalité, son avenir inconnu. Personne pour me soutenir, ni femme, ni ami auprès de moi. Et ce n'est pas ma faute si je chancelle, si ma résolution du jour efface celle de la veille²⁷⁷.

Dans une lettre adressée à son ami Jean-Baptistin Baille, Zola rejette le travail bureaucratique qu'il envisage comme une sorte de danger pour son être :

Je t'annonçais dans ma dernière lettre mon intention d'entrer au plus tôt comme employé dans une administration ; c'était une résolution désespérée, absurde. Mon avenir était brisé, j'étais destiné à *pourrir* sur la paille d'une chaise. [...] J'entrevois vaguement ces tristes conséquences, et j'avais ce frisson instinctif qui vous prend lorsqu'on va se plonger dans l'eau

²⁷⁴ JOVICIC (Jelena), *op.cit.*, p. 272.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 258.

²⁷⁶ Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 29 décembre 1859 (*Corr.I* : 116) ; mise en exergue personnelle en italique.

²⁷⁷ Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 14 février 1860 (*Corr.I* : 137).

froide. Heureusement que l'on m'a retenu au *bord de l'abîme* ; mes yeux se sont ouverts et j'ai reculé d'épouvante en sondant la *profondeur du gouffre*, en voyant la fange et les roches qui m'attendaient au fond²⁷⁸.

En outre, dans ce passage, comme l'a constaté avant nous Jeremy Worth, se contenter d'être un fonctionnaire qui ne ferait que « pourrir », ce serait « accepter l'anéantissement de l'être ; « la froideur du mistral hivernal revient dans l'évocation de l'eau froide et dans le frisson instinctif du jeune retenu au bord de l'abîme, ce gouffre où il distingue la fange prête à l'engloutir et qui couvre les roches du fond²⁷⁹ ». Nous rajoutons à cela la prégnance de l'obscurité présente dans cette lettre, quasi morbide, en rupture avec les rêveries et le soleil de Provence que nous avons évoqués (« voile noir »). Dès lors, la correspondance apparaît comme étant un champ de désolation et de consolation, au sein duquel Zola semble partager ses souffrances en s'identifiant à elles :

Je subis depuis quelques jours une rude attaque de spleen. Cette maladie offre chez moi des caractères singuliers ; abattement mêlé d'inquiétude, souffrance physique et morale. Tout me semble couvert d'un voile *noir* ; je ne suis bien nulle part, j'exagère tout en douleur comme en joie. De plus, d'une indifférence presque complète du bien et du mal : ma vue troublée, incapable de juger. [...] Ce n'est pas assez de douleur d'avoir dit adieu à la vie que je rêvais, il faut encore que la réalité ne veuille pas de moi, lorsque je me soumetts à elle. Pauvre oiseau, qui consentirait à laisser couper ses ailes, puis qui, le sacrifice accompli, chancellerait sur ses pattes et ne pourrait marcher²⁸⁰.

Dans cet extrait, Zola évoque symboliquement la fauvette dont il était question précédemment et parle de la mort. De fait, les sentiments d'angoisse et de mélancolie, qui se logent dans l'espace intime de l'épistolier font de l'échange une nécessité répondant à l'invasion de la mort en instaurant une ambiance sombre, funèbre et lugubre. Cette présence omniprésente de la mort, trouve son origine, selon notre hypothèse et celle de Jeremy Worth, dans la perte subite du père, du constructeur de barrages attaché à sa jeunesse à Aix-en-Provence, événement qui perturbera longuement l'écrivain. Comme le souligne Henri Mitterand, dans son ouvrage *Zola, la mort du père* :

Le lecteur attentif à son œuvre, et aussi à son histoire et à sa personnalité, peut deviner, voire identifier la figure du Père. [...] Compensation, toujours tentée, au manque déchirant issu de l'absence irréparable, laissant toujours insatisfait et douloureux. Traces directes, et traces obliques. Image mémorielle et divisée, énigmatique et contrastée, tantôt convoquée dans la pleine lumière du discours épistolaire ou du panégyrique, tantôt reconnaissable par hypothèse parmi le personnel de l'œuvre de fiction²⁸¹.

Cependant, si ce dernier affirme que « rien ne subsiste des probables confidences à ses plus proches camarades, Paul Cézanne et Jean-Baptistin Baille, [le] trio exclusif d'amis qui ne

²⁷⁸ Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 29 décembre 1959 (*Corr.I* : 118) ; mise en exergue personnelle en *italique*.

²⁷⁹ WORTH (Jeremy), « Entre le néant et l'immortalité. L'éphémère humain inscrit dans les lettres de Zola », dans Geneviève De VIVEIROS et Soundouss El KETTANI, *op.cit.*, p. 93.

²⁸⁰ Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 10 juin 1861 (*Corr.I* : 292) ; mise en exergue personnelle en *italique*.

²⁸¹ MITTERAND (Henri), *Zola, La mort du père*, Paris, La Compagnie du Livre rouge, 2021, p. 8.

cachent rien de leur situation et de leur vie familiale, mais qui à coup sûr s'arrêtent au bord de l'intime²⁸² ». Nous récusons ces propos pour y distinguer derrière l'atmosphère sombre, non seulement un arrachement soudain à l'univers qu'il partageait avec ses amis aixois outre sa peur de l'avenir, mais également l'ombre de la mort du père, attachée à l'univers provençal qui annonce selon les termes de Jérémy Worth, « une hypersensibilité neuropathique et émotionnelle²⁸³ » et des « cauchemars de balancement dans le vide²⁸⁴ ». Dès lors, quand Zola évoque la mort et son angoisse, il pense à la rapidité de la vie, de sa jeunesse morte avec son père et ses amis qu'il regarde. Ceci étant très nettement visible dans une lettre adressée à Baille où Zola aborde sa croyance, à savoir que :

L'amour chez l'homme est malade et non mort. [...] En un mot, la plante a perdu ses feuilles les plus vertes, ses rameaux les plus robustes ; tout ce qui était hors du sol, visible à l'œil, est mort, mais la racine est encore puissante et tôt ou tard on verra de nouvelles tiges s'élever, vigoureuse végétation. [...] Les eaux du ciel s'écoulaient, inutiles ; mon père construisit un barrage, et maintenant toutes ces gouttes perdues se rassemblent et forment un lac qui féconde les prairies. Nous éparpillons notre amour ; nous en jetons un lambeau à la première sultane de nos ignobles sérails²⁸⁵.

Malgré l'optimisme de ce passage, la croissance de la vie qui donne le courage de faire face à la « rapidité de la vie, de la jeunesse, et la mort là-bas à l'horizon » selon les termes de Zola lui-même, exprime une enfance interrompue par la mort du père. Ce fait est également observé par Jérémy Worth dans une autre lettre adressée à Cézanne le 16 avril 1860 :

Mais foin de la tristesse ! Terminons par un éclat de rire. Nous boirons, nous fumerons, nous chanterons au mois d'août. La paresse est une belle chose, on n'en meurt pas plus vite. Puisque la vie est mauvaise et courte, allons-nous étendre au soleil, babiller, nous moquer des sots, et attendre que la mort passe et nous emporte, tout aussi poliment que notre voisin qui a passé sa vie à l'ombre, sans parler, vivant comme un ours, afin d'amasser un peu d'or²⁸⁶.

Ainsi, la mort des autres renvoie les correspondants à leur propre condition de mortel. La correspondance devenant un lieu ambigu où l'épistolier s'épouvante et se rassure. Face au réel, il constate la fuite du temps, telle la « mort qui passe et nous emporte ». En outre, pour les épistoliers, la relation épistolaire constitue un espace idéal pour acquérir une expérience de la mort, celle-ci revenant sans cesse sous le motif de la solitude de l'artiste, antithèse de la vie :

Je voudrais te faire comprendre ma maladie morale. Lorsque je jette un regard à l'horizon, je me vois seul ; rien ne m'attache à la vie, ni haine, ni amour. Je me demande avec angoisse si j'ai un cœur, si le ciel m'a fait misérable, si je ne suis qu'un tas de boue incapable de briller. La solitude, la solitude sans forme, voilà ce qui m'effraye ; et cette solitude, étrange chose c'est moi qui me la suis créée. [...] Je cherche en vain, à me cramponner à la vie ; je voudrais avoir une espérance qui me fasse vivre la veille pour le lendemain, je voudrais vivre, en un mot. Mais toujours, là, devant moi, s'étend le

²⁸² *Ibid.*, p. 41.

²⁸³ WORTH (Jeremy), *op.cit.*, p. 97.

²⁸⁴ *Idem.*

²⁸⁵ Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 14 février 1860 (*Corr.I* : 135).

²⁸⁶ Lettre à Paul Cézanne, le 16 avril 1860 (*Corr.I* : 145).

grand désert ; à quoi bon la joie, à quoi bon la douleur, si cette joie, cette douleur n'est que pour moi, si je ne puis pas la partager avec une âme sœur. Vraiment mon pauvre vieux, je suis bien malade, il me faut une suprême décision pour me tirer de là. Aurai-je le courage de la prendre ?²⁸⁷.

Rappelons également, comme l'atteste Jovicic, que la lettre s'affirme en tant qu'acte de retrait, de mise à distance du monde par une entrée en solitude, dans un lieu retiré :

Composée dans l'isolement de celui ou celle qui se retire, la lettre choisit volontairement la distance et l'écart, se construit comme un exil fictif, et grâce à la focalisation de l'écriture met temporairement entre parenthèses le monde extérieur. Or, sans distance et solitude, point de conditions de l'écriture épistolaire. Cette situation spécifique de l'énonciation épistolaire a amené Alain Buisine à remarquer que la lettre est dans son essence un genre thanatographique : toute correspondance est thanatographique en son principe même... Correspondre, c'est faire exister la distance et la séparation, c'est faire le mort et donner la mort ; c'est déjà transformer la communication des vivants en un dialogue des morts²⁸⁸.

Placée sous le signe de la mort, présente depuis le décès brutal de son père et de la mélancolie, cette correspondance est empreinte du spleen. Elle est marquée par l'obscurité, la froideur, la tristesse et la solitude. Le malaise existentiel de l'épistolier culmine avec une écriture allégorique de l'angoisse qui terrasse l'esprit du jeune Zola.

Paris, une construction bohémienne : espaces géographiques et mythologie de l'intime

Parmi les occurrences autoréférentielles à l'art épistolaire trouvées dans la correspondance de jeunesse, de nombreuses lettres montrent la récurrence chez Zola de la mise en scène du geste d'écrire en lien avec l'espace géographique et l'environnement dans lesquels il vit : « Pour l'instant, mon poêle étant éteint, crainte du froid aux pieds, j'écris dans mon lit, fort peu à mon aise, tu peux croire, car je griffonne à grande peine²⁸⁹ ». De fait, puisque les épistoliers tendent à parler d'eux et de leur quotidien, dans la correspondance générale, ils se plaisent à signaler leur désir d'écrire, la plume à la main, seuls, dans un espace loin des lieux habituels de la socialité (chambre, cabinet, grenier, cave)²⁹⁰. En effet, le XIX^e siècle, rappelons-le, est placé sous le signe d'une dialectique de l'intime du privé et du public :

L'intime est ce qui ne se montre pas socialement, et qui n'existe qu'à travers des modes de représentations personnelles. Ces représentations personnelles doivent pourtant tenir compte des représentations collectives, puisque ces dernières posent souvent des limites à l'intime en construisant sa forme. Or, c'est à l'entrecroisement de deux types de représentations (personnelle/collective) que l'intime médiatise des tensions et contradictions du privé et du public²⁹¹.

²⁸⁷ Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 14 mai 1860 (*Corr.I* : 164).

²⁸⁸ JOVICIC (Jelena), *op.cit.*, p. 255.

²⁸⁹ Lettre à Paul Cézanne, le 5 février 1861 (*Corr.I* : 258).

²⁹⁰ DIAZ (Brigitte), *L'épistolaire ou la pensée nomade. Formes et fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIX^e siècle*, *op.cit.*, p. 118.

²⁹¹ JOVICIC (Jelena), *op.cit.*, p. 15.

La correspondance intime, comme le soutient également Geneviève De Viveiros, donne à voir « un Zola dans l'exercice de son travail²⁹² », ce qui est à l'origine d'une certaine « mythologie de l'intime » chez l'écrivain. Assurément, nous pouvons observer une certaine opposition entre l'espace ouvert, extérieur et public d'une part, et l'espace fermé, intérieur et intimiste d'autre part, est observable. L'épistolier transforme Paris, son bourdonnement incessant et son activité en tant que caractéristiques du monde extérieur, en opposition avec la mansarde dans laquelle il vit, siège de l'intime et de l'espace privé et dont les détails sur l'acte physique d'écrire (portrait que l'écrivain fait de lui-même la plume dans la main) émaillent dans la correspondance de jeunesse : « Hier soir, j'étais à ma fenêtre du premier, fenêtre qui donne sur la rue. Je regardais la foule, qui s'écoulait bruyante et pressée²⁹³ ».

L'allégorie de l'écrivain à sa table « est sans cesse revigorée dans la signature, les *post scriptum* et les notes en fin de lettres²⁹⁴ », autant de renvois symboliques qui veillent à souligner l'authenticité et la matérialité de la parole et de la pratique épistolaire : « J'ai bien été forcé de remplir les quatre pages puisque le papier était blanc et que j'avais la plume²⁹⁵ » ou « Lorsque courbé sur mon pupitre, écrivant sans savoir ce que j'écris, je dors tout éveillé comme un abruti²⁹⁶ ». En plus de la mention du papier et de l'encre, Zola fait mention de l'espace qui l'entoure, construisant l'image, l'*ethos* du Bohémien : « Je loge dans un hôtel garni, le logement qu'a pris ma mère étant trop petit²⁹⁷ », « Je suis seul dans ma chambre un peu indisposé²⁹⁸ » ou encore « ma mansarde n'est pas belle²⁹⁹ ». La petitesse et la laideur de son espace intime, loin des paysages de Provence, confortent le sentiment d'enfermement et le spectacle vivant de la misère dans laquelle vit l'artiste. Les descriptions de Paris, vue depuis sa chambre, offrent également une perspective visuelle maussade, triste et peu enviable :

Quelqu'un a dit spirituellement que l'hiver était venu passer l'été à Paris. [...] Je vois les fiacres se cahoter dans les ruisseaux élaboussant chacun ; les grisettes sauter de pavé en pavé, sur la pointe des pieds, effarées, relevant leurs jupes, la foule se précipiter, les parapluies s'agiter lourdement comme d'énormes phalènes ; et la pluie, railleuse, insolente, fouetter au visage le noble comme le vilain, la jeune fille comme la laide, l'aveugle comme son chien³⁰⁰.

²⁹² VIVEIROS (Geneviève De), « La lettre dans les lettres. Autoréférentialité dans la correspondance intime de Zola », *op.cit.*, p. 24.

²⁹³ Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 14 mai 1860 (Corr.I : 167).

²⁹⁴ *Idem.*

²⁹⁵ Lettre à Paul Cézanne et Jean-Baptistin Baille, le 18 septembre 1862 (Corr.I : 321).

²⁹⁶ Lettre à Paul Cézanne, le 26 avril 1860 (Corr.I : 148).

²⁹⁷ Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 20 février 1861 (Corr.I : 271).

²⁹⁸ Lettre à Paul Cézanne, le 5 mai 1860 (Corr.I : 159).

²⁹⁹ Lettre à Paul Cézanne, le 5 mai 1860 (Corr.I : 160).

³⁰⁰ Lettre à Paul Cézanne, le 1 août 1860 (Corr.I : 217).

J'ai déjà plongé mon corps dans les eaux de Seine, de la Seine à la large largeur, à la profonde profondeur. Mais là il n'y a pas de pin séculaire, mais là il n'y a pas de source fraîche pour faire rafraîchir la dive bouteille, mais là il n'y a pas un Cézanne à la large imagination, à la conversation enjouée et piquante ! Aussi, foin de la Seine, me suis-je écrié, et vive la goure de Palette et nos célestes parties sur les bords qui l'avoisinent³⁰¹.

Paris est triste à l'œil comme une duègne rechignée, comme un tableau du divin Chaillan, l'immortel engrais. Le sol est couvert de boue, le ciel de nuages, les maisons d'un vilain badigeon, les femmes de fards de toutes les couleurs. Ici, avant le visage il y a toujours un masque³⁰².

En plus de conférer à l'épistolaire une valeur intime en lui associant un lieu privé, à l'opposé de la capitale parisienne, se trouve la lumière idyllique des paysages de campagne, loin du « beau soleil de Provence³⁰³ ». Les paysages de Paris offrent la vision d'une ville maussade et stérile, alors que les paysages provinciaux, caractérisés par l'étendue infinie de la terre et de la mer révèlent la fécondité et la beauté de la nature. Autrement dit, à la manière baudelairienne³⁰⁴, le paysage urbain et les descriptions spatiales dans lesquels il se trouve, créent ainsi un effet miroir qui renseigne sur la misère et la détresse de l'épistolier.

De plus, dans ces extraits, affleure l'idée d'une mascarade sociale, c'est-à-dire un jeu de société masquant la réalité. Il faut relier cette idée aux difficultés que Zola eut pour s'adapter à Paris, et à son désir de ne pas voir se distendre ses liens avec ses amis. L'énumération de la vie parisienne envisage donc, en vue des divers éléments développés, la Provence comme un rêve, rompu par l'habitat parisien, dont le triste reflet parcourt les journées de Zola. La frustration de sa jeunesse pauvre se dit d'abord éperdument dans le décor, comme nous le verrons dans l'analyse de *La Confession de Claude* et de *L'Œuvre*, de sorte que la correspondance et les œuvres zoliennes se construisent autour de l'opposition entre l'ombre (la réalité parisienne) et la lumière (les souvenirs de jeunesse).

2.2 La lettre comme capture de soi : autoportrait d'un poète lyrique

Outre l'observation des tonalités qui rythment la correspondance zolienne, l'étude de la voix chez les épistoliers entraîne et implique l'observation d'une activité épistolaire dite libre,

³⁰¹ Lettre à Paul Cézanne, le 14 juin 1858 (*Corr.I* : 97).

³⁰² Lettre à Paul Cézanne, le 26 avril 1860 (*Corr.I* : 151).

³⁰³ Lettre à Paul Cézanne, le 20 janvier 1862 (*Corr.I* : 316).

³⁰⁴ Maupoux cite ces propos concernant Baudelaire et son rapport à Paris, qui nous font penser à notre argumentaire : « Avec son absence de végétation, sa laideur, son asphalte, sa lumière artificielle, ses effondrements de pierres. [...] La cité concentre et donne en spectacle le moderne dans tous ses états. [...] Tout le contraire des lacs, vallons et autres bosquets lyriques où se plaisent à s'abriter les cœurs romantiques » (MAULPOIX (Jean-Michel), *op.cit.*, p. 93).

c'est-à-dire détachée de toute obligation professionnelle, sociale ou politique. Cela permet particulièrement de s'intéresser à la singularité énonciative employée lorsque Zola s'adresse à Cézanne et à Baille. De fait, adopter cette perspective élabore et constitue l'*ethos* de l'écrivain. Selon J-L. Diaz, « l'image d'écrivain, la scénographie auctoriale préconstruite, dit explicitement des choses relativement précises concernant l'attitude en langue et en discours que l'écrivain idéal se doit de tenir³⁰⁵ ». L'apparition significative d'une écriture poétique, empreinte d'un *je* lyrique, qui laisse le souvenir de Provence persister à travers l'idylle amicale, préfigure le portrait du poète et de l'âme romantique : « En lisant ses lettres de jeunesse à Paul Cézanne et à Jean-Baptiste Baille, on retrouve presque en l'état, conservée dans la naphthaline de la province, toute la mythologie romantique du poète, et cela dans ses versions contradictoires³⁰⁶ ».

S'épancher et s'exhiber

La capture symbolique de « soi » s'opère dans la lettre à travers deux gestes programmatiques : s'épancher et s'exhiber³⁰⁷. Il s'agit de donner du sens aux fragments d'émotions vécues et de voir de quelle manière cela construit l'*ethos* de l'épistolier :

Ces deux verbes pronominaux réfléchis suggèrent incidemment que le va-et-vient qui s'instaure par la lettre est bien celui qui va de soi à soi, même si c'est en croisant l'autre sur son passage ; on ne s'épanche pas ni ne s'exhibe sans l'oreille et le regard d'un partenaire complice. Ces postures épistolaires, qui se monnaient en des *ethos* variables, trouvent leurs modalités d'énonciation majeures dans des protocoles complémentaires : la causerie et l'autoportrait³⁰⁸.

Par le terme « causerie », B. Diaz entend l'« étude d'un dialogue avec soi-même, une activité libérée de toutes contraintes, un discours transgressif et rhapsodique »³⁰⁹, et par le terme « autoportrait », elle sous-entend « la mise en scène narrative de l'écrivain à travers ses lettres³¹⁰ ». Les épisodes où Zola s'épanche³¹¹ ou s'exhibe se révèlent surtout lors de ses épisodes dépressifs, comme nous l'avons vu au préalable³¹². C'est lors de sa vulnérabilité que

³⁰⁵ AMOSSY (Ruth) et MAINGUENEAU (Dominique), art.cit.

³⁰⁶ DIAZ (José-Luis), *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriale à l'époque romantique*, op.cit., p. 101.

³⁰⁷ DIAZ (Brigitte), *L'épistolaire ou la pensée nomade. Formes et fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIX^e siècle*, op.cit., p. 164.

³⁰⁸ *Idem*.

³⁰⁹ *Idem*.

³¹⁰ *Idem*.

³¹¹ À noter que si le lyrisme est souvent synonyme d'épanchement, l'inverse n'est pas forcément le cas, comme le concède Jean-Michel Maulpoix dans son ouvrage *Du Lyrisme*. Dans le cadre de notre recherche, nous remarquons que le lyrisme zolien se caractérise également par un épanchement.

³¹² Maulpoix parle notamment du lien entre le lyrisme et le spleen en ces termes : « Devenue Spleen, la mélancolie descend du cœur vers la rate, en même temps qu'elle creuse dans l'esprit une plaie profonde et plus moderne que naguère le vague des passions. Miné et rehaussé, tout à la fois par l'ironie, moins expressif que critique, le lyrisme s'en trouve changé, plus aigu, plus intense » (MAULPOIX (Jean-Pierre), op.cit., p. 81).

le *je* lyrique zolien se dévoile, ou au contraire lorsque l'écrivain n'a rien à dire et qu'il souhaite simplement s'entretenir sur son amitié ou ses souvenirs adolescents, tel un refrain que modulent souvent les épistoliers, toujours selon B. Diaz. Ceci nous permet dès lors de confirmer que le moi « intime » chez Zola est d'abord un moi qui souffre et qui cherche en vain à maintenir le contact malgré la séparation avec ses amis de Provence en se remémorant ses souvenirs de jeunesse :

Je suis triste, bien triste, depuis quelques jours et je t'écis pour me distraire. [...] Voici deux pages et demie de noircies et je ne t'ai encore rien dit de ce que je désirais, je ne t'ai pas expliqué pourquoi je suis triste. C'est ce que j'ignore moi-même, et je me contenterai d'ajouter que peut-être je me désespère ainsi parce que je n'ai personne pour me consoler³¹³.

J'éprouve une joie profonde, mon ami, à m'entretenir seul à seul avec toi. Tu ne saurais croire combien j'ai souffert pendant cette querelle que je viens d'avoir avec la foule, avec des inconnus ; je me sentais si peu compris, je devinais une telle haine autour de moi, que souvent le découragement me faisait tomber la plume de la main. Je puis aujourd'hui me donner la volupté intime d'une de ces bonnes causeries que nous avons depuis dix ans ensemble. C'est pour toi seul que j'écis ces quelques pages, je sais que tu les liras avec ton cœur, et que, demain, tu m'aimeras plus affectueusement. [...] Imagine-toi que nous sommes seuls, dans quelques coins perdus, en dehors de toute lutte, et que nous causons en vieux amis qui se connaissent jusqu'au cœur et qui se comprennent sur un simple regard³¹⁴.

L'épanchement lyrique zolien se remarque aussi nettement à travers des moments euphoriques. Ainsi en est-il, c'est ce que Maulpoix qualifie de « lyrisme de l'éloignement et du manque³¹⁵ », et dont l'objet d'amour initial, dans le cas présent est le souvenir de Provence :

La poésie intime, pour peu qu'on veuille descendre en soi-même, interroger son âme, rappeler ses souvenirs enthousiastes n'a rien d'autre but qu'elle-même. [...] Voici le lyrisme devenu souvenirs d'enthousiasmes, tel un ancien soleil, à présent consumé ou couché, mais qui alimente encore d'une espèce d'aspiration à la lumière de celui qui écrit désormais au profond de la nuit. Faute d'être encore la source ou le foyer d'une émotion, le voici qui dicte une conduite, un maintien, à qui ne peut guère par ailleurs que dénombrer au-dehors de soi des raisons de désespérer³¹⁶.

Assurément, toutes les lettres citées précédemment évoquent l'importance de la nature provinciale et elles se posent d'une certaine manière en tant que sujet du lyrisme zolien, une poésie ponctuée d'appels à l'évasion, à l'ailleurs, « au vertige de sens qui sont autant d'appels à la résorption symbolique des tensions dans un univers purement qualitatif³¹⁷ » :

Mais lorsqu'au milieu de mes tristes pensées, il vient soudain un frais souvenir de nos belles vacances, je sens comme une fraîche brise, un baiser sur le front. Ah ! un ange aux ailes d'or, ce beau souvenir ; comme il me caresse doucement, et sait seul, mettre

³¹³ Lettre à Paul Cézanne, le 9 février 1860 (*Corr.I* : 133).

³¹⁴ Lettre à Paul Cézanne, le 20 mai 1866 dans ZOLA (Émile), *Correspondance*, choix de textes et présentation par Alain PAGÈS, *op.cit.*, p. 127.

³¹⁵ MAULPOIX (Jean-Michel), *op.cit.*, p. 101.

³¹⁶ *Idem*.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 102, Maulpoix parle en ces termes pour parler de la poétique de Baudelaire, qui nous semble pertinente à retranscrire pour évoquer le lyrisme chez Zola.

en fuite les idées noires. Il me semble que la Muse viendrait de nouveau à ma voix, si je l'appelais pour retracer une de ces aventures que je revois si plaisante et si douce au cœur³¹⁸.

Ce fait sera nettement visible lorsque Zola mobilisera les codes de « la poétique des ruines » et lorsqu'il utilisera des métaphores maritimes en brossant des paysages horizontaux. De fait, plusieurs passages imposants dans l'univers romanesque évoquent l'image maritime. Ceci est, par exemple, observable dans *La Fortune des Rougon* lors des scènes de baignade entre le héros Silvère et son amie Miette. Ainsi, le lyrisme zolien est allégé de son prosaïsme, évadé hors de son spleen et devient, d'une certaine manière, une image certes nostalgique mais délivrée. Autrement dit, le *je* lyrique est le réceptacle de ce qui n'est plus, cercueil de la mort et des souvenirs de l'amour³¹⁹.

En outre, l'épanchement est pareillement stimulé par la liberté d'expression que suppose le pacte énonciatif, la lettre étant un espace intime³²⁰. L'épistolier se sent libéré du souci de correction stylistique ou d'une quelconque autre contrainte : « J'écris toutes mes lettres sans brouillon, tu ne dois pas y chercher beaucoup de correction. Mais que diable ! Nous ne faisons pas de littérature ici !³²¹ » avoue le jeune Zola. L'activité épistolaire étant dite libre, Zola n'hésite pas à avoir recours à un protocole d'écriture automatique, c'est-à-dire un protocole où il laisse « courir sa plume » sans rien retenir sur lui-même :

Oh ! La liberté, la liberté ! La vie contemplative de l'Orient ! La douce et poétique paresse ! mon beau rêve ! Qu'êtes-vous devenus ? J'ai fait cette lettre, *currente calamo*, sans me reposer, sans moucher ma chandelle. Il est bientôt minuit et je vais me mettre au lit. Je me sentais exalté ce soir, pardonne-moi donc si ma lettre est folle, privée de ce peu de raison que je possède. Je n'ai pas pu attendre une lettre de toi pour t'écrire de nouveau et quoique je n'aie rien à te dire, il m'a pris une telle rage de noircir du papier, que j'ai cédé à la tentation³²².

Je jette mes idées au courant de la plume ; ce n'est pas même un plan que j'écris ici, c'est la matière qui me vient, sans ordre, d'un plan que je pourrai faire quelque jour³²³.

L'épanchement requiert également une âme compréhensive, comme le soutient B. Diaz³²⁴, ce qui renforce le discours épistolaire. Nous constatons ce fait dans de nombreuses lettres

³¹⁸ Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 17 mars 1861 (*Corr.I* : 277).

³¹⁹ Ceci rappelle nettement la conception de Baudelaire dans le deuxième « Spleen » (poème LXXXVI). Voir à ce propos le chapitre intitulé « Le crépuscule Baudelaire » dans l'ouvrage MAUPOIX (Jean-Michel), *op.cit.*, pp. 79-109.

³²⁰ DIAZ (Brigitte), *L'épistolaire ou la pensée nomade. Formes et fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIX^e siècle*, *op.cit.*, p. 166.

³²¹ Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 15 juin 1860 (*Corr.I* : 183).

³²² Lettre à Paul Cézanne, le 26 avril 1860 (*Corr.I* : 167).

³²³ Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 18 juillet 1861 (*Corr.I* : 307).

³²⁴ DIAZ (Brigitte), *L'épistolaire ou la pensée nomade. Formes et fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIX^e siècle*, *op.cit.*, p. 168.

zoliennes, dans lesquelles la compréhension est une donnée qui permet à l'écrivain de causer ou de parler en toute confiance : « Je m'estime heureux d'avoir découvert dans la foule deux cœurs qui aient *compris* le mien. Je me dis que, quelles que soient nos positions, nous conserverons les mêmes sentiments ; et cela me soulage³²⁵ » ou bien :

Je ne sais ce que tu entends par ce mot *compris*. Pour moi, voici ce qu'il en est : j'ai reconnu chez toi une grande bonté de cœur, une grande imagination, les deux premières qualités devant lesquelles je m'incline. Cela m'a suffi ; dès ce moment je t'ai *compris*, je t'ai jugé³²⁶.

Par ailleurs, l'épanchement, outre « une hémorragie lyrique de mots³²⁷ » qui émerge directement du registre sentimental, peut se comprendre, au contraire de ce que les mots laissent sous-entendre, au sens d'une suite de réflexions morales, philosophiques ou littéraires qui vient appuyer notre thèse, à savoir l'adoption chez Zola d'une posture romantique, de l'*ethos* du poète lyrique. Comme le soutient B. Diaz :

Plus qu'ils ne causent, ils raisonnent par lettres selon le rythme fantasque et les opportunités de l'échange épistolaire. La féconde disparate qui (dès)organise la lettre invite à une errance exploratoire dans le langage qui n'est pas tant senti par les épistoliers comme risque de confusion, que comme stimulation à l'exercice d'une pensée nomade³²⁸.

En plus d'éprouver le désir de parler de ses souvenirs de jeunesse, le sujet de prédilection du trio des inséparables est tout naturellement celui de l'amour et de la poésie³²⁹ : « L'amour est une des plus belles qualités de jeunesse³³⁰ ». Comme le poète romantique, Zola donne voix à un sujet qui appelle à « l'inspiration, l'enthousiasme, la muse » selon l'imaginaire et les clichés romantiques³³¹ : « Je m'adresse à la poésie, cette divine consolation³³² ». De fait, l'amour est un sujet qui traduit les hésitations d'un jeune homme talentueux cherchant fiévreusement sa voie, tout en laissant transparaître des élans pessimistes assimilables aux états d'âme de la période romantique : « Laisse-moi te parler de moi, ce que je viens de te dire a rouvert en moi des blessures saignantes³³³ ». La poésie, quant à elle, lorsqu'elle est évoquée dans la correspondance, tend à présenter Zola comme un poète, un « héros, un élu prédestiné, un être à part, prophète ou voyant capable d'assurer la transition entre l'humain et l'inhumain³³⁴ » : « Le

³²⁵ Lettre à Paul Cézanne, le 9 février 1860 (*Corr.I* : 134) ; mise en exergue personnelle en italique.

³²⁶ Lettre à Paul Cézanne, le 25 mars 1860 (*Corr.I* : 142).

³²⁷ DIAZ (Brigitte), *L'épistolaire ou la pensée nomade. Formes et fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIX^e siècle*, op.cit., p. 171.

³²⁸ *Idem*.

³²⁹ Zola dira dans une lettre à Paul Cézanne, le 25 mars 1860 : « Nous parlons souvent poésie dans nos lettres » (*Corr.I* : 139).

³³⁰ Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 14 janvier 1860 (*Corr.I* : 129).

³³¹ MAULPOIX (Jean-Michel), op.cit., p. 113.

³³² Lettre à Paul Cézanne, le 25 juin 1860 (*Corr.I* : 192).

³³³ Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 25 juin 1860 (*Corr.I* : 192).

³³⁴ MAULPOIX (Jean-Michel), op.cit., p. 113.

rôle du poète est celui du régénérateur, celui de l'homme qui se dévoue au progrès de l'humanité³³⁵ » dira Zola lui-même. Outre la présence de la nature provinciale, l'amour devient une thématique qui motive la création et l'inspiration poétique chez Zola, au même titre que les romantiques³³⁶.

Toutefois, il faut souligner l'adhésion de Zola envers la conception de l'amour de Michelet, considérée comme une vision antithétique de l'amour romantique³³⁷, car elle insiste sur la façon dont le couple « doit se construire à travers une relation de confiance mutuelle établie entre mari et femme³³⁸ ». Malgré cela, il convient de souligner que la passion amoureuse, comme pour les romantiques, constitue néanmoins une source d'inspiration et de rêveries pour Zola, qui lui inspirent de nombreux poèmes et contes (tels que « L'Aérienne », « Un coup de vent ») qu'il évoque dans ses lettres :

J'ai même fait la connaissance d'une jeune ouvrière, toute rose, toute mignonne, toute gentille ; et avec tout cela un nom charmant, un de ces noms comme en choisissent les poètes. Elle s'appelle Espérance. Espérance un nom qui ne désavouerait pas une sylphide. Hélas !³³⁹.

Voilà bientôt que je file un amour des plus platoniques. Une jeune fille, une fleuriste qui reste à côté de moi. [...] Est-ce folie, mon Dieu ! Aimer ainsi une fleuriste, la moins cruelle des Parisiennes. [...] Veux-tu que je te le dise, c'est paresse et rêverie à la fois. [...] Puis les beaux rêves ! Ne la connaissant pas, je puis la doter de mille qualités, inventer mille aventures délirantes, la voir, l'entendre parler à travers le prisme de l'imagination³⁴⁰.

En outre, l'inspiration de Zola prend également la forme de mythes, comme de nombreux romantiques³⁴¹. Effectivement, dans ses lettres de jeunesse, Zola a recours au mythe de la « Femme pure » (qui s'éloigne des propos de Michelet), selon ses fantasmes de virginité. Il considère, en effet, que la pureté est la condition préalable à l'amour heureux, qu'il ne désespère pas de trouver. Lorsque son ami Cézanne lui demande d'évoquer de ses « maîtresses », ce dernier se contente de répondre que ses amours « sont en rêve » avant de développer une théorie d'ensemble qui l'amène à dissenter sur les possibilités amoureuses (la « vierge », la « fille de joie » et la « veuve ») à la suite de sa propre expérience personnelle avec une « fille à parties » du nom de Berthe :

À seize ans, nous faisons de beaux rêves ; notre sang bout dans nos veines, et nous brûlons de les réaliser. Aussi nous jetons-nous en aveugle à la poursuite de notre chimère ; la première femme rencontrée est celle que nous cherchons ; notre poésie nous

³³⁵ Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 24 juin 1860 (Corr.I : 185).

³³⁶ MAULPOIX (Jean-Michel), *op.cit.*, p. 115.

³³⁷ Voir notamment la lettre à Jean-Baptistin Baille, le 2 mai 1860 (Corr.I : 153).

³³⁸ PAGÈS (Alain), *op.cit.*, p. 12.

³³⁹ Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 9 mars 1859 (Corr.I : 109).

³⁴⁰ Lettre à Paul Cézanne, le 13 juin 1860 (Corr.I : 176).

³⁴¹ MAULPOIX (Jean-Michel), *op.cit.*, p. 115.

la montre telle que nous l'avons rêvée, et, en fous que nous sommes, nous plaçons en elle tout un avenir de bonheur. [...] Reste la vierge, cette fleur d'amour, cet idéal de nos seize ans, vision qui sourit à nos chevets, amante pure du poète qui le console dans ses rêves dorés. La vierge, cette Ève avant le péché : dernier rayon du ciel sur la terre, suprême manifestation du beau, du bien, de la divinité elle-même. [...] Je me cramponne à cette idée de possibilité, et je pars de là pour bâtir de longs romans où tout est pour le mieux et où, près de ma compagne, je me couronne de roses et m'enivre de volupté céleste. [...] Je n'en demande pas plus au ciel qui m'a doué d'une imagination assez vive pour m'illusionner ainsi³⁴².

Effectivement, cette conception de l'amour est sans nul doute liée au fait que le jeune Zola rencontre en 1861 une courtisane qui devient son amante pendant plusieurs mois, et qui donnera lieu au drame intime nommé *La Confession de Claude*, récit écrit à la première personne, qui narre l'histoire malheureuse d'une brève liaison entre Claude et Laurence, une prostituée que ce dernier a recueillie, qu'il espère sauver tout en étant animé d'un espoir romantique : « Mais, à vrai dire, toute cette réalité présente me semble hideuse ; je ne l'accepte que parce qu'elle s'impose. Combien je préfère mes instants d'espérance et de rêverie !³⁴³ ». Comme nombre de ses contemporains, Zola, dans sa poursuite de l'idéal amoureux, souhaite effacer la souillure terrifiante du sexe en faisant travailler son amante, dans le but de la conduire sur le chemin de la rédemption. En endossant ce rôle, il entrevoit ainsi la grandeur du sauveur, mais aussi une mission romantique tout droit inspirée du mythe de la rédemption de la courtisane par amour, et développée notamment par Victor Hugo dans *Marion de Lorme* :

Je puis te parler savamment sur la fille à parties. Parfois il nous vient, à nous autres, cette folle idée de ramener au bien une malheureuse, en l'aimant, en la relevant du ruisseau. Nous croyons remarquer en elle un bon cœur, une dernière lueur d'amour, et, sous un souffle de tendresse, nous tâchons d'activer l'étincelle et de la changer en un brasier ardent. D'une part, notre amour-propre est en jeu, de l'autre, nous répétons de belles pensées telles que celles-ci : que l'amour lave toute souillure, qu'il suffit à lui seul pour contrebalancer tous les défauts. Hélas ! Que toutes ces formules sont belles, mais combien elles sont menteuses ! [...] Mais qu'elles rencontrent un cœur noble, qui tâche de les relever par l'amour, et qui, avant tout, voulant pouvoir les estimer, cherche à les rendre honnêtes femmes, ah !³⁴⁴.

Suite à cette déception face à la réalité, et à l'échec concernant la transformation de son amante, certains diront à tort, comme Alain Pagès, que ces lignes préfigurent « la conversion progressive du jeune écrivain à l'esthétique réaliste³⁴⁵ » alors qu'il conviendrait plutôt d'y lire le caractère profond d'un poète qui persiste malgré tout à rêver sa vie, même s'il bute très tôt contre une réalité désillusionnée — nous y reviendrons au chapitre suivant. Ainsi, nous pouvons affirmer,

³⁴² Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 10 février 1861 (*Corr.I* : 263-265).

³⁴³ *Idem*.

³⁴⁴ *Idem*.

³⁴⁵ PAGÈS (Alain), *op.cit.*, p. 13.

à l'inverse de Colette Becker³⁴⁶, que Zola s'épanche facilement, la lettre étant le lieu intime où le *je* lyrique apparaît et dévoile les traits stéréotypés du « poète romantique », vivant seul et misérable, replié sur ses rêves et ses souvenirs. L'épanchement constitue alors ce que B. Diaz nomme « l'exhibition » dans la correspondance générale des épistoliers, elle se caractérise par la volonté de rassemblement de « soi » dans le but de construire une image auctoriale, un autoportrait, au contraire de l'épanchement, qui suppose une écriture dite de « la dilatation et de la vaporisation du moi³⁴⁷ ». L'exhibition se rattacherait en d'autres termes, à la transparence et au dévoilement sincère, que nous avons repérés précédemment par la présence d'une double tonalité et qui nous a permis de retrouver une posture romantique chez Zola, qui use avec force du registre lyrique au fil des lettres, conséquence de sa profonde nostalgie de la Provence et de sa profonde amitié envers ses amis de jeunesse :

Je relis quelquefois tes anciennes lettres. Hélas ! que nous sommes loin de ce temps où j'écrivais. [...] Une année seulement s'est écoulée, et pourtant que de changements dans nos caractères, dans nos pensées ! Nos esprits sont peut-être plus élevés, nos horizons plus larges, mais nous avons perdu notre joyeuse insouciance ; nous désirons résoudre les problèmes de la vie, et avec ses recherches commencent nos doutes et nos pleurs. Cette lettre fut pénible pour moi, je ne la faisais que dans des moments de tristesse ; nous étions alors des enfants moqueurs, nous ne sommes plus des railleurs désolés. Puisque je suis en train de gémir, continuons par un sanglot. J'arrivais au monde, le sourire sur les lèvres et l'amour dans le cœur. Je tendais les mains à la foule, ignorant le mal, me sentant digne d'aimer et d'être aimé. [...] Je me suis cramponné à vous comme un naufragé à sa planche de salut, dans la débâcle générale de l'amitié. [...] Je maudis la société, et pourtant quelques bleuets brillent dans les mauvaises herbes ; vous êtes mes bleuets, mes amis, mes fleurs bien-aimées, vous n'avez rien de commun avec les racines parasites et dévorantes !³⁴⁸.

Toutefois, malgré ce désir de vérité et de sincérité, les lettres ne restent finalement qu'un ensemble composite et harmonieux de la pensée de l'épistolier qui peut, à sa guise, ne dévoiler que ce qu'il juge nécessaire. C'est le cas de Zola, dont le lyrisme relève parfois d'une édulcoration du réel, et non de la réalité même, comme le constate B. Diaz de manière globale dans la correspondance générale des épistoliers : « Le portrait de soi dans la lettre oscille entre mise en scène et impromptu, entre composition et improvisation³⁴⁹ », d'où la mise en scène de soi, l'efficacité performative voulue et pensée, et la vérité profonde involontaire qui en émane. Ceci est observable lorsque Zola décrit avec une force lyrique des « chambrettes » qui ne furent que des pièces pauvres et qui, de surcroît, coïncide avec son échec au baccalauréat et la fin des

³⁴⁶ BECKER (Colette), « Introduction biographique », *op.cit.*, p. 41 : « Il ne faut pas voir en effet le jeune Zola de cette époque à travers les traits stéréotypés du poète romantique. [...] La réalité fut autre. [...] Pareillement, ses œuvres se modifient, il quitte le nid de ses rêves. [...] ».

³⁴⁷ DIAZ (Brigitte), *L'épistolaire ou la pensée nomade. Formes et fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIX^e siècle*, *op.cit.*, p. 173.

³⁴⁸ Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 4 juillet 1860 (*Corr.I* : 195).

³⁴⁹ DIAZ (Brigitte), *L'épistolaire ou la pensée nomade. Formes et fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIX^e siècle*, *op.cit.*, p. 176.

promenades, activité chère à Zola comme nous l'avons précédemment observé (« Hélas ! Je ne cours plus la campagne !³⁵⁰ »). La réalité n'est donc pas transparente, mais bien sublimée afin de masquer le sentiment d'échec et de honte éprouvé par le jeune épistolier :

Aujourd'hui je ne sais pas quelle fatalité je déménage dans ce splendide septième, dont je t'ai parlé au printemps dernier et je choisis justement une nouvelle mansarde, celle où Bernardin de Saint-Pierre a écrit la plupart de ses œuvres. Un vrai bijou que cette nouvelle chambrette : petite, il est vrai, mais égayée par le soleil et surtout originale au possible. On y grimpe à l'aide d'un escalier tournant, deux fenêtres, l'une à midi, l'autre au nord. En un mot, un belvédère, ayant pour horizon presque toute la grande ville³⁵¹.

Nous attendons pour commencer le superbe tableau dont je te parlais que je sois installé dans une chambre que je viens de louer. Mon vieux, au septième ; l'habitation la plus haute du quartier ; une immense terrasse, la vue de tout Paris ; une chambrette délicieuse que je vais meubler dans le dernier chic, divan, piano, hamac, pipes en foule, narguilé turc, etc. Puis des fleurs, puis une volière, un jet d'eau, une véritable féerie. Je te reparlerai de mon grenier quand tous ces embellissements seront terminés³⁵².

Ces passages détonnent avec le reste de la correspondance et c'est en cela que nous remarquons une volonté d'embellir la réalité, sans doute par pudeur de la part de l'épistolier. Il en va de même concernant l'humour utilisé chez Zola, lorsqu'il débute sa correspondance et qu'il tente de divertir ses amis pour cacher son désespoir ou adoucir ses reproches :

Il fait une chaleur épouvantable et rageante. Or, comme mon feu poétique est en raison inverse du feu que lance le divin Apollon, je me contenterai de t'écrire en simple prose pour aujourd'hui. D'ailleurs je suis comme M. Hugo, j'aime les contrastes ; ainsi donc après une épître poétique je t'envoie une épître prosaïque. De sorte qu'au lieu de t'endormir complètement, je ne ferai que t'assoupir. [...] Je viens de composer en chimie, j'en suis encore tout ahuri : il n'y a rien qui agisse autant sur mes nerfs que la chimie. D'abord, tout ce qui est du genre féminin me fait cet effet-là (Il fallait bien finir par une bêtise).

Mais foin de la tristesse, terminons par un éclat de rire³⁵³.

Il avouera plus tard que cet humour peut être considéré comme une sorte de « masque » : « Le rieur, le poète, voilà celui que vous voyez, ô mes amis, mais l'homme s'est caché jusqu'ici, peut-être par amour propre, peut-être pour d'autres raisons³⁵⁴ ».

En conclusion, l'épanchement dans la lettre zolienne se situe dans un champ dit polyglottique, qui appelle un « surgissement des formes d'expression obliques, labiles, parfois répétitives : micro-récits, digressions, méditations, dissertations, rêveries que l'épistolier transcrit *currente calamo et animo*³⁵⁵ ». Cet ensemble polyglotte, comme nous l'avons vu, se dote principalement

³⁵⁰ Lettre à Paul Cézanne, le 5 février 1861 (*Corr.I* : 258).

³⁵¹ *Idem*.

³⁵² Lettre à Paul Cézanne, le 13 juin 1860 (*Corr.I* : 176).

³⁵³ Lettre à Paul Cézanne, le 25 mars 1860 (*Corr.I* : 142).

³⁵⁴ Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 2 juin 1860 (*Corr.I* : 171).

³⁵⁵ DIAZ (Brigitte), *L'épistolaire ou la pensée nomade. Formes et fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIX^e siècle*, op.cit., p. 172.

d'une situation d'énonciation lyrique, que l'on retrouve dans la double tonalité des lettres zoliennes, à savoir la nostalgie et le spleen, caractérisant ainsi la posture d'un poète lyrique.

Conclusion : S'inventer par les lettres

Je montrerais mes lettres avec orgueil et les écrirais si elles n'étaient pas encore écrites³⁵⁶.

À la lumière des divers éléments apportés, la vie du romancier, autrefois entourée de mystère, se retrouve éclatée au grand jour grâce à l'étude de sa correspondance de jeunesse. Dans cette dernière, l'écriture s'impose à Zola comme il l'impose aux autres dans le torrent de ses lettres, dès lors que l'écriture épistolaire est un substitut de la parole : « écrire, c'est ne pas parler³⁵⁷ ». Tout comme ses contemporains, Zola écrit et surtout, parle d'écrire : « J'ai fini ma comédie d'Enfoncé le pion. Elle a mille et quelques vers³⁵⁸ ». Le discours épistolaire est un perpétuel questionnement, et comme le souligne B. Diaz, « ce qu'il interroge au premier chef, c'est la capacité du langage à dire l'être et à l'édifier³⁵⁹ ». Comme ses contemporains, Zola valorise et fétichise l'écriture, il lui concède une prime de plaisir, de beauté et de puissance poétique :

Ce sera toujours ce poète saisissant la plume au berceau, ne faisant plus de la littérature avec un traité de rhétorique, mais avec les blessures du cœur, se sauvant des pédagogues, qui ne sont pas de son temps, et, dans une sublime ignorance, racontant ses chères visions. Ce sera toujours ce poète interrogeant le futur, divaguant et se perdant dans la rue pour aller demander le grand mal au Seigneur, bâtissant utopies sur utopies, toujours dévoré par sa fiévreuse activité. Même j'irai plus loin, la paresse rêveuse, ces moments où l'on sommeille à demi, regardant les nuages glisser, qu'est-ce que sinon l'activité dont je parle ? Il serait trop long d'écrire ce que l'on ressent, on préfère le rêver — j'en parle sciemment. Voilà ce que sont les poètes de notre siècle, voilà notre école lyrique³⁶⁰.

L'écriture est toujours ressentie comme principe d'intensification. La lettre est alors perçue comme le fanal rassurant, le socle d'une amitié éternelle et durable dans le temps au milieu de la désolation humaine³⁶¹, du spleen, de la monotonie, de l'incertitude de l'avenir et de la solitude que l'épistolier éprouve au quotidien, sans oublier l'acharnement, le courage et la volonté auxquels Zola s'attèle pour pouvoir réaliser ses rêves de gloire littéraire :

³⁵⁶ Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 22 avril 1861 (*Corr.I* : 282).

³⁵⁷ DIAZ (Brigitte), *L'épistolaire ou la pensée nomade. Formes et fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIX^e siècle*, op.cit., p. 127.

³⁵⁸ Lettre à Paul Cézanne, le 14 juin 1858 (*Corr.I* : 96).

³⁵⁹ *Idem*.

³⁶⁰ Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 2 juin 1860 (*Corr.I* : 186).

³⁶¹ DIAZ (Brigitte), *L'épistolaire ou la pensée nomade. Formes et fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIX^e siècle*, op.cit., p. 128.

Malheureux que nous sommes ! À vingt ans nous regrettons déjà le passé ; nous nous tournons vers cette époque enfuie, tendant les bras, pleurant sans espoir de voir renaître ces beaux jours. [...] Je te l'ai dit dans ma dernière lettre, parfois un souvenir rapide comme l'éclair, traverse ma pensée ; c'est un mot que tu m'as dit jadis, c'est une de nos parties : une montagne, un buisson, et je regrette, je désespère³⁶².

En outre, la lettre est un espace thérapeutique, un espace de « lumière irradiante³⁶³ » qui permet à Zola de se confesser, de briser le silence et la distance qui le sépare d'Aix-en-Provence et de parler en toute sincérité avec ses amis, à qui il s'empresse de demander des nouvelles, semaine après semaine. Le genre épistolaire permet également à Zola de pouvoir exprimer une profonde nostalgie envers sa terre natale, les paysages de Provence défilent sous ses yeux, étant stimulés par la lettre. Cette même nostalgie est, comme nous l'avons vu, un moyen de se penser hors du temps et de la réalité ; notamment par le biais du motif-fenêtre, support mental des fantasmes de Zola qui lui permet d'effectuer une certaine idéalisation esthétique des paysages parisiens. Autrement dit, il transfigure et il embellit le réel pour y retrouver les paysages de Provence qui ont bercé son adolescence. Cette évocation idyllique du passé provincial place, à ce titre, la région de Provence comme un refuge, un « paradis de son adolescence », ascension morale qui lui procure une joie en opposition à la réalité spleenétique de la vie parisienne. Cette même réalité, comme nous l'avons observé, se caractérise par un espace géographique qui signe à la fois l'espace intime de l'artiste qui s'attèle à l'écriture de sa correspondance, mais également l'*ethos* du parfait Bohémien, vivant dans une mansarde misérable et pauvre qui correspond à l'état d'âme, à la détresse de ce dernier.

En plus de la métaphore de la « lumière irradiante », nous pouvons rajouter celle de la germination intellectuelle. Devant le papier, l'artiste naît, et la liaison épistolaire transforme le goût d'écrire en nécessité intellectuelle plus encore qu'affective et en principe de réalisation esthétique de soi³⁶⁴, car « dans la lettre, c'est la pensée que l'on sème³⁶⁵ ». C'est un jeu d'influence très subtil qui se joue entre Zola et ses amis, parce qu'au lieu de fondre les discours dans un consensus, la correspondance aiguise l'écrivain dans sa singularité, dans sa voix romantique et poétique tout en gardant en tête les souvenirs des paysages provençaux qui constitueront « une mythologie de l'écriture » de ses œuvres à venir :

³⁶² Lettre à Paul Cézanne, le 5 mai 1860 (*Corr.I* : 161).

³⁶³ Expression employée par DIAZ (Brigitte), *L'épistolaire ou la pensée nomade. Formes et fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIX^e siècle*, op.cit., p. 127.

³⁶⁴ DIAZ (Brigitte), *L'épistolaire ou la pensée nomade. Formes et fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIX^e siècle*, op.cit., p. 129.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 130.

Le soleil, la lune, les fleurs, etc., c'est fort beau. [...] Jusque-là, achevons de nous dégoûter des épithètes oiseuses, des tirades à effet, des antithèses hurlant dans leur accouplement. Faisons des poèmes lyriques, en attendant mieux. [...] Ayons courage et travaillons. [...] Ce matin, comme je fumais une pipe au soleil en venant à mon bureau, il m'est venu une joyeuse pensée. Un jour, me suis-je dit, peut-être dans un an, peut-être dans dix, il me sera permis d'aller faire un tour en Provence³⁶⁶.

De plus, l'analyse de l'épanchement lyrique effectuée dans cette recherche dégage du réel la posture d'un poète lyrique moderne, à la manière de Baudelaire, c'est-à-dire encore attaché aux valeurs romantiques et à la poursuite de l'idéal amoureux tout en souhaitant se diriger vers une nouvelle conception de l'acte créateur :

Le lyrisme par excellence est cet effort articulatoire qui fait voix et qui voudrait coïncider autant que possible avec le mouvement de la plume et le pas de la destinée. [...] À la façon de l'albatros, il claudique dans l'ici-bas. Mais loin de s'immobiliser, il poursuit son chemin, il prend du transitoire son parti, il en fait poétique³⁶⁷.

Ainsi, nous pouvons avancer que Zola, comme de nombreux épistoliers, écrit pour « plus tard » et pour « ces autres soi-même qu'ils deviendront un jour, tout autant que pour les destinataires du présent³⁶⁸ ». La lettre fonctionne, à ce titre, comme un mémorandum, qui tente de garder l'empreinte des idées de l'écrivain à venir : « Il en est des correspondances comme des écrits de soi : ce sont des empreintes de traces, de bilans et inventaires à partir de quoi le lecteur se plaît à rechercher le centre d'animation, le foyer de sens³⁶⁹ ». Penser l'écriture et se penser dans l'écriture, tel est donc le programme que nous avons esquissé de la correspondance zolienne qui tente en vain de relever les diverses représentations de Zola.

³⁶⁶ Lettre à Jean-Baptistin Baille et à Paul Cézanne, le 18 septembre 1862 (*Corr.I* : 320).

³⁶⁷ MAULPOIX (Jean-Michel), *op.cit.*, p. 89.

³⁶⁸ DIAZ (Brigitte), *L'épistolaire ou la pensée nomade. Formes et fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIX^e siècle*, *op.cit.*, p. 130.

³⁶⁹ *Idem*.

PARTIE II. POSTULAIRES LITTÉRAIRES ZOLIENNES PAR LES ROMANS

*Toujours mon penchant m'a entraîné vers la littérature. [...] Je me voyais écrivain*³⁷⁰.

3.1 Des réminiscences romantiques

Avant d'entamer notre analyse, il convient de dégager de manière claire et synthétique, outre les éléments déjà relevés dans la première partie, l'évolution des « scénographies auctoriales » zoliennes au regard de l'époque et de l'imaginaire collectif. Cela permettra de comprendre quelles ont été les conditions et les choix qui ont mené l'écrivain à l'adoption de postures auctoriales, à savoir celle d'un poète lyrique empreint du souvenir de Provence et de ses influences romantiques, tout au long de sa carrière. De fait, la genèse de l'image d'auteur s'explique à la fois par la scénographie littéraire qui domine à l'époque, et par son expérience personnelle, influencée par son départ d'Aix-en-Provence pour rejoindre la capitale française en 1858.

Zola vient à l'écriture au moment où le développement de la presse et la révolution de Juillet, quelques années plus tôt, ont entraîné un vif brouillage du champ littéraire et une période dit « de transition », dans laquelle les imaginaires auctoriaux romantiques continuent d'exercer une forte influence dans la scène littéraire³⁷¹. C'est ce que Paul Benichou et J-L. Diaz nomment la période du « romantisme de désenchantement », laquelle affecte, à partir de 1830, la génération postromantique (Balzac, Nodier, Stendhal), succédant à la période du romantisme humanitaire des « Mages », représentée notamment par les figures de proue, que sont Lamartine, Hugo et Vigny³⁷². Cette période de « désenchantement » général découle également de la difficulté matérielle et économique qu'éprouvent les écrivains, qui peinent à se frayer une place sur la scène littéraire due au résultat de la médiatisation croissante et qui, dès lors, doivent faire face à une rude concurrence. Dans cette situation précaire, J-L. Diaz observe de nouvelles scénographies auctoriales chez les écrivains. En effet, l'on passe du *topos* romantique du

³⁷⁰ Lettre à Alexandre Labot, le 9 juin 1861 (*Corr.I* : 290).

³⁷¹ AGRESTA (Nicoletta), *Contes et nouvelles d'Émile Zola. Une lecture sociologique*, *op.cit.*, p. 176.

³⁷² D'après la périodisation des scénarios auctoriaux esquissée par José-Luis Diaz, qui coupe la période romantique en deux grandes périodes, la première est celle du romantisme des « Mages », la deuxième est celle du romantisme du désenchantement. Dans la première, Diaz décèle cinq scénographies, qu'il décrit à partir d'une certaine topologie imaginaire : « poète mourant » (Lamartine), « plus haut » (Hugo), « en brisant l'enceinte » (Balzac et Musset), « en faisant des arabesques » (Töpffer), « d'en bas » (Sand). Voir *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque Romantique*, *op.cit.*

« poète méconnu » au mythe de la « Bohème³⁷³ » diffusé à partir de 1845. Comme le revendique Balzac dans *Peau de Chagrin*, le poète devient celui qui « rit au milieu des ruines³⁷⁴ ». Ce scénario sera principalement incarné par Murger et par la suite par Baudelaire, Gautier, Musset ou Nerval, qui adoptent un mode de vie fait « de joies simples et de compromissions picaresques, dans des mansardes féeriques où les poètes jouent à joindre les deux bouts, entourés de Mimis de légende³⁷⁵ ».

Ce contexte historique explique les conditions qui ont mené Zola à l'adoption de postures auctoriales romantiques, que l'on peut tracer aisément dans sa correspondance de jeunesse (1859-1864). De fait, comme nous l'avons vu, la correspondance permet de suivre la « véritable aventure dans l'imaginaire³⁷⁶ » qu'est l'entrée en littérature d'un jeune écrivain. Dès les premières lettres, l'épanouissement de l'épistolier dans le domaine poétique est visible, le jeune Zola semble trouver sa voie dans une poésie « divagante³⁷⁷ » au sens romantique du terme, entre idéal et accueil, en s'intéressant de près à la thématique de l'amour, l'un des sujets de prédilection du trio des inséparables, comme en atteste cette lettre adressée à Paul Cézanne :

Dans « Paolo » j'avais un double but : exalter l'amour platonique, le rendre plus attrayant que l'amour charnel ; puis, montrer que, dans ce siècle de doute, l'amour peut servir de foi, donner à l'amant la croyance d'un dieu, d'une âme immortelle. Quant au fond du poème, il est historique ; tu reconnaîtras ce Paolo, adorant son amante comme une sainte madone. [...] Bien entendu que le tout est présenté sous forme poétique que la réalité n'a peut-être pas eue³⁷⁸.

Toutefois, conscient de vivre un moment de transition et de devoir forger une poésie nouvelle, comme de nombreux jeunes écrivains, Zola met en scène le parcours biographique d'une adolescence romantique à un réveil progressif « antiromantique » : « Notre siècle est un siècle de transition ; sortant d'un passé abhorré, nous marchons vers un inconnu³⁷⁹ ». Milan Kundera décrit notamment cette période de réflexion comme étant la genèse mythique de tout romancier

³⁷³ *Ibid.*, p. 114. Le mythe de la Bohème désigne au XIX^e siècle un type de sociabilité fonctionnant sur le mode de la marginalité. *Le Grand Dictionnaire universel* de Pierre Larousse en donne cette définition : « Nom donné, par comparaison avec une vie errante et vagabonde des Bohémiens, à une classe de jeunes littérateurs, ou artistes parisiens, qui vivent au jour le jour du produit précaire de leur intelligence ». J.-L. Diaz, analyse ce mythe comme le reflet des conséquences de la littérature industrielle : « Leur activité artistique principale [des écrivains] consiste à accepter des besognes mercenaires — soit à faire de l'art industriel — pour passer allégrement leur jeunesse » (*Ibid.*, p. 101).

³⁷⁴ *Idem.*

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 101.

³⁷⁶ La formule est de Daniel Oster. Voir le chapitre intitulé « L'écrivain comme représentation » dans *Passages de Zénon*, Paris, Seuil, 1983, pp. 117-131.

³⁷⁷ Voir lettre à Paul Cézanne, le 5 janvier 1860 (*Corr.* 1 : 126).

³⁷⁸ Lettre à Paul Cézanne, le 25 juin 1860 (*Corr.* 1 : 194).

³⁷⁹ Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 2 juin 1860 (*Corr.* 1 : 169).

moderne : « le romancier naît sur les ruines de son monde lyrique³⁸⁰ ». De 1858 à 1861, Zola écrit de nombreux poèmes (« À mes amis », « L'Aérienne ») à la manière d'Hugo, de Lamartine ou encore de Musset, son « poète favori³⁸¹ », sans perdre de vue l'idée d'élaborer une poésie nouvelle. Cette ambition se retrouve à travers son poème intitulé « La Chaîne des êtres », dont le souhait est de peindre une humanité régénérée par le biais de « trois chants : le Passé, le Présent et le Futur³⁸² » en restant proche du mouvement romantique, tout en y insérant les nouvelles théories scientifiques de l'époque. Par la suite, peu convaincu par l'esthétique de ses vers, maladroitement imités de ses prédécesseurs, il tente de frayer son propre chemin dans le domaine littéraire, loin des influences romantiques qu'il reçoit. Dans une lettre à Baille, Zola affirme son désir d'écrire un poème novateur :

Je voudrais par conséquent ne marcher sur les traces de personne ; non pas que j'ambitionne le titre de chef d'école — d'ordinaire, un tel homme est toujours systématique — mais je désirerais trouver quelque sentier inexploré, et sortir de la foule des écrivassiers de notre temps. Le poème épique — j'entends un poème épique à moi et non une sotte imitation des anciens — me paraît une voie assez peu commune. Il est une chose évidente, chaque société a sa poésie particulière ; or, comme notre société n'est pas celle de 1830, comme notre société n'a pas sa poésie, l'homme qui la trouverait serait justement célèbre³⁸³.

Cependant, au cours des années qui suivent, Zola prend conscience non seulement du déclin de la poésie, mais également de la difficulté de tenir ce projet littéraire tant sur le plan esthétique qu'économique. Il décide dès lors d'abandonner le vers au profit de la prose, « la besogne du siècle³⁸⁴ » : « Je ne suis qu'un atome ; si ma lyre était d'airain, si ma voix avait assez de retentissement, j'essaierais peut-être. [...] Si je succombe en route, ce ne sera qu'un malheureux de moins. [...] Le siècle est tellement à la prose que les pauvres poètes se cachent³⁸⁵ ». Cette brusque décision entraîne, comme l'affirme Sophie Guermès³⁸⁶, l'adoption de la posture du Bohémien, dont la parole est « sacrifiée » par les contraintes matérielles de l'époque.

³⁸⁰ KUNDERA (Milan), *Le Rideau*, Paris, Gallimard, 2003, p. 111.

³⁸¹ Lettre à Paul Cézanne, le 25 juin 1860 (*Corr.I* : 194).

³⁸² Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 15 juin 1860 (*Corr.I* : 182).

³⁸³ Lettre à Jean-Baptistin Baille, fin août-début septembre 1860 (*Corr.I* : 233).

³⁸⁴ Expression issue d'une lettre adressée à Paul Alexis, le 1^{er} décembre 1881 (*Corr. IV* : 240).

³⁸⁵ Lettre à Jean-Baptistin Baille, le 25 juillet 1860 (*Corr.I* : 206). Rajoutons également que ce mouvement de recul, qui suit l'enthousiasme initial, Zola l'évoquera dans le deuxième chapitre de *L'Œuvre* : « D'abord, épris des besognes géantes, il avait eu le projet d'une genèse de l'univers, en trois phases : la création, rétablie d'après la science ; l'histoire de l'humanité, arrivant à son heure jouer son rôle, dans la chaîne des êtres ; l'avenir, les êtres se succédant toujours, achevant de créer le monde, par le travail sans fin de la vie. Mais il s'était refroidi devant les hypothèses trop hasardées de cette troisième phase ; et il cherchait un cadre plus resserré, plus humain, où il ferait tenir pourtant sa vaste ambition » (ZOLA (Émile), *L'Œuvre*, op.cit., pp. 105-106).

³⁸⁶ Voir GUERMÈS (Sophie), *La Religion de Zola : Naturalisme et déchristianisation*, op.cit.

C'est en 1864-1865, années qui clôturent la correspondance juvénile, que l'écrivain opère un véritable « dégorgement de son romantisme natif³⁸⁷ » en abandonnant définitivement la rime et en entamant une carrière dans la presse : « J'ai besoin de marcher vite aujourd'hui, et la rime me gênerait. Nous verrons plus tard, si la Muse ne s'est pas fâchée, et si elle n'a pas pris quelque autre amant, plus naïf et plus tendre que moi. Je suis à la prose et m'en trouve bien³⁸⁸ ». Ce tournant artistique transforme alors son projet épique en un cycle romanesque de vingt volumes, qui met en scène la trajectoire de la famille des Rougon-Macquart sous le Second Empire, en construisant ainsi sa renommée actuelle.

Malgré ce grand tournant littéraire, Zola gardera en tête ses influences romantiques et son lyrisme flamboyant, théorie que partage également Sophie Guermès, en admettant que Zola n'abandonnera jamais réellement la poésie, qui demeure en arrière-plan de tous ses écrits :

La poésie est arrivée dans l'œuvre de Zola à partir du moment où il a cessé d'écrire des vers. Mais le sacrifice de la forme choisie à l'origine a laissé des traces, décelables dans le premier cycle romanesque, où l'écrivain devait, compte tenu des impératifs naturalistes, cacher son lyrisme. [...] Il s'est détourné de la forme poétique parce qu'il avait entrevu ce que devait être la poésie moderne, et qu'il ne pouvait plus la forger : un emploi de la langue irréductible au vieux moule de l'alexandrin, à la rime, à tout ce qui avait assuré son assise pendant des siècles en France. [...] En délaissant la forme rimée et versifiée, il a préservé un secret essentiel, celui de son projet poétique. Ce à quoi il a renoncé s'est révélé obliquement, et l'impossibilité d'exprimer l'essentiel dans une certaine forme n'a pas empêché cet essentiel de se dire autrement. Réparant la faiblesse initiale, le roman, loin de se développer en marge de la poésie, ou de l'étouffer définitivement, en a fait son foyer, y a puisé son intensité et sa force. [...] Zola a découvert, pour servir son projet, un autre emploi possible des mots³⁸⁹.

Au même titre que la présence d'un *je* lyrique et des valeurs romantiques zoliennes, les souvenirs de jeunesse et les paysages de Provence traversent les lignes des romans, que le temps et le changement de mouvement littéraire n'ont pas effacés : « Et pour Zola, sous beaucoup de pages, la terre méridionale ne sera jamais loin³⁹⁰ ». Ces réminiscences se reflètent non seulement dans l'écriture de ses premiers contes³⁹¹ mais également dans bon nombre de ses romans, traversés eux aussi par une fêlure entre acceptation de la réalité et poursuite du rêve, dont trois feront l'objet de notre recherche : *La Confession de Claude* (1865), *La Fortune des Rougon* (1871) et *L'Œuvre* (1886). L'étude de ces trois ouvrages témoignera de la volonté de Zola de forger une écriture authentique, mais surtout le besoin de s'appuyer sur des modèles

³⁸⁷ DIAZ (José-Luis), *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque Romantique*, op.cit., p. 103.

³⁸⁸ Lettre à Antony Valabrègue, le 18 août 1864 (Corr.I : 480).

³⁸⁹ GUERMES (Sophie), *La Religion de Zola : Naturalisme et déchristianisation*, op.cit., pp. 35-43.

³⁹⁰ MITTERAND (Henri), *Zola, tel qu'en lui-même*, op.cit., p. 178.

³⁹¹ Voir à ce propos la thèse de AGRESTA (Nicoletta), *Contes et nouvelles d'Émile Zola. Une lecture sociologique*, op.cit.

littéraires codifiés en utilisant un lyrisme intempérant et un réseau allégorique déjà présent dans sa correspondance de jeunesse, lieu de naissance de l'écrivain à venir.

3.2 *La Confession de Claude* (1865) : le souvenir de Provence comme leitmotiv ?

La confession de Claude est un roman à une seule voix. En s'adressant à ses frères, c'est à une partie de lui-même que Claude s'adresse, à son passé qu'ils incarnent. Leur éloignement dans l'espace, leur peu de présence dans l'œuvre, donnent à ce Claude d'autrefois les couleurs du rêve et du mythe³⁹².

À travers ces mots, Colette Becker nomme les rouages de la correspondance de jeunesse de Zola repris dans son premier roman, écrit en 1862-1863 puis retravaillé en 1865. Sur le modèle épistolaire, Claude s'arme d'une écriture en *je*, propice aux épanchements lyriques, pour s'adresser à ses « frères » avec qui il a vécu des jours de bonheur, de rêve et de chaleur dans la Provence qu'il a quittée. Ils sont les destinataires et les récepteurs privilégiés de la confrontation difficile des rêves à la réalité parisienne. Sur le mode de la confession, Zola réinvestit son histoire avec « une fille à parties³⁹³ » — bien que l'intrigue se rapproche de celle de *Claude et Marianne* d'Henry Murger — à travers le protagoniste Claude³⁹⁴, figure du poète-rêveur, déchiré entre une vie de débauche avec une prostituée du nom de Laurence, et ses souvenirs de Provence³⁹⁵ qui, de la même manière que dans la correspondance de jeunesse de Zola, se retrouvent fixés dans l'arrière-plan et dans l'espace-temps : « Nous te consolons, nous te gronderons de loin. Nous ne pouvons te suivre aujourd'hui, car nous ne nous sentons pas ta force : notre rêve est encore trop séduisant pour que nous l'échangions contre la réalité³⁹⁶ ».

³⁹² BECKER (Colette), *Les Apprentissages de Zola. Du poète romantique au romancier naturaliste*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, p. 176.

³⁹³ Voir lettre à Jean-Baptistin Baille, le 10 février 1861 (*Corr.*I : 263) qui emploie cette expression pour la première fois, voir également la lettre de Georges Pajot, qui évoque cette liaison le 19 novembre 1865 : « [...] Pendant quelques heures, je me suis retrouvé devant la grande muraille de la rue Soufflot ; j'avais près de moi Berthe et sa robe en lambeaux. [...] » (Lettre inédite, B.N., MSS, n.a.f. 24522, f°492).

³⁹⁴ Notons également que le prénom Claude est un pseudonyme cher à Zola, qu'il utilise pour signer toute une série de critiques d'art dans *L'Évènement* dont la fameuse défense d'Édouard Manet. Dans le cycle des *Rougon-Macquart*, Claude Lantier, que nous retrouverons dans *L'Œuvre*, est le premier et dernier artiste dans l'arbre généalogique de la famille.

³⁹⁵ HUGUENY-LÉGER (Élise) dans son article « Le “je”, le double et son ombre dans *La Confession de Claude* », dans *Les Cahiers naturalistes*, n°81, 2007, pp. 121-134, évoque le rapprochement de Zola et Musset, partageant tous deux une conception de l'amour, qui, par le manque d'expérience, oppose la débauche de la vie urbaine et la valorisation de la campagne. Notons également le rapprochement du titre avec celui de Musset : *Confessions d'un enfant du siècle*.

³⁹⁶ ZOLA (Émile), *La Confession de Claude. Œuvres complètes*, édition de Nicole SAVY, sous la direction de Didier ALEXANDRE, Philippe HAMON, Alain PAGÈS et Paolo TORTONESE, Paris, Classique Garnier, coll. « Bibliothèque du XIX^e siècle », 2018, p. 34.

Dans *La Confession de Claude*, le *je* et le *moi* prolifèrent ainsi sans retenue, dans un pêle-mêle de formes et de reflets tiraillés entre le passé et le présent, l'acception de la réalité et la poursuite du rêve de Provence, la nécessité de forger une écriture authentique et le besoin de s'appuyer sur les modèles romantiques qu'il a toujours connus. C'est dans l'optique d'étudier un romancier en rupture avec les chimères d'adolescent que la critique littéraire³⁹⁷ s'attarde à retrouver les linéaments d'un naturaliste naissant, avec une volonté d'objectiver son écriture, plutôt que d'y lire comme le souligne, à juste titre, Daniel Long : « le caractère profond d'un poète qui persiste malgré tout à rêver sa vie, même s'il bute très tôt contre une réalité désillusionnante et totalement impropre à sa fantaisie créatrice³⁹⁸ ». C'est dans la perspective d'analyser ce texte comme étant la marque du sacrifice de ses rêves face à la réalité, que nous retrouvons les discours juvéniles issus de sa correspondance et que nous interprétons les souvenirs de Provence en tant qu'éléments fondateurs de l'existence zolienne.

Au cœur de la misère : entre l'ombre et la lumière

Dès les premières pages, la venue de Claude dans la capitale française est motivée par des visées ambitieuses : devenir écrivain. Cet état de fait passe, pour ainsi dire, par une nécessité de se confronter à la misère, conséquence de son impécuniosité. Claude stylise son quotidien dans les lettres envoyées à ses deux amis en transfigurant par le biais d'une longue évocation stéréotypée de la misère, son existence sociale issue de la mythologie bohémienne telle que décrite dans la correspondance zolienne³⁹⁹. Assurément, le jeune Claude, loin des paysages de Provence, vit désormais à Paris dans une petite chambre morne et triste, à l'image de la mort, qui hante le provincial en exil :

Moi, frères, je vis tristement, j'ai l'hiver sans printemps sans amoureuse. [...] De pauvres meubles, minces planches mal ajustées et peintes d'une horrible couleur rouge, craquent funèbrement. [...] Le soir, quand le vent ébranle la porte et que les murs vacillent avec la flamme de ma lampe, je sens peser sur moi un ennui morne et glacé. [...] Le vent y pénètre plus froid, l'ombre y flotte plus épaisse ; la poussière s'accumule sur les planches, la tapisserie se déchire montrant le plâtre. Tout se tait, j'entends dans le silence les sanglots de mon cœur⁴⁰⁰.

Outre les élans lyriques de Claude lorsqu'il décrit sa mansarde, l'un des aspects les plus frappants est la prééminence du visuel faisant en sorte que son récit dans son intégralité

³⁹⁷ Nous citons à cet égard les recherches de BECKER (Colette), *Les Apprentissages de Zola. Du poète romantique au romancier naturaliste*, op.cit., pp. 176-198, ou encore celles de HUGUENEY-LÉGER (Élise), art.cit.

³⁹⁸ LONG (Daniel), « Esthétisation, immaculation, transfiguration dans *La confession de Claude* de Zola », dans *Nineteenth French Studies*, n°37, 2009, p. 304.

³⁹⁹ Nous renvoyons au point de notre travail intitulé « Paris, une construction bohémienne : espaces géographie et mythologie de l'intime » dans notre première partie.

⁴⁰⁰ ZOLA (Émile), *La Confession de Claude. Œuvres complètes*, op.cit., p. 33.

s'organise autour d'un combat, celui de l'ombre (réalité parisienne) contre la lumière (les rêves de Provence). L'ombre du dedans double le brouillard du dehors, et n'a pour horizon qu'une « haute muraille noire », brossant ainsi le portrait d'un quotidien grisâtre et monotone. À l'opposé, se trouve la lumière idyllique des paysages de campagne, celle du « soleil qui rit si gaiement dans l'or et dans le cristal⁴⁰¹ ». Cette dialectique entre l'ombre et la lumière rejoint également le motif de la fenêtre, récurrent à la fois dans la correspondance⁴⁰² et dans l'intégralité de l'œuvre de Zola, comme le souligne Émilie Piton-Foucault : « La fenêtre représenterait un trait d'écriture permanent chez le romancier, où l'art ne se fait plus transition vers le monde mais support d'une projection subjective⁴⁰³ ».

Dans un premier temps, la fenêtre obstruée renvoie le personnage à sa rude condition de vie, car la vitre réduit à néant le paysage et le poète n'a plus le goût de regarder le panorama qui se dresse devant lui⁴⁰⁴ : « La fenêtre, privée de rideaux, s'ouvre sur une grande muraille noire, éternellement debout et sévère⁴⁰⁵ » ou encore « Les matinées sont brumeuses, froides, blafardes ; le jour entre, gris et triste, par la fenêtre sans rideaux⁴⁰⁶ ». La vue se retrouve obstruée par un mur, qui accentue l'impression d'enfermement, « comme si derrière cette muraille noire s'en dressait une autre protégée elle-même par une succession de limites jusqu'aux fortifications ultimes qui encadrent la capitale⁴⁰⁷ ».

À l'inverse de la formule employée par Michel Serres⁴⁰⁸, reprise plus tard par Soundouss El Kettani, qui considère que « les fenêtres sont moins là pour transporter les êtres vers l'extérieur que pour verser la lumière vers l'intérieur⁴⁰⁹ », le motif de la fenêtre reprend des éléments spatiaux dont la forme et le mécanisme donnent un accès vers l'« ailleurs », celui des rêveries juvéniles. De fait, l'objet-fenêtre provoque la projection des souvenirs de jeunesse de Claude

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁰² Voir dans notre première partie d'analyse le sous-point intitulé « Paris, une construction bohémienne : espaces géographiques et mythologie de l'intime ».

⁴⁰³ PITON-FOUCAULT (Émilie), *La Fenêtre condamnée : Transparence et opacité de la représentation dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, *op.cit.*, p. 1482.

⁴⁰⁴ L'une des attributions de la fenêtre dans les *Rougon-Macquart* selon Émilie Piton-Foucault, qui fait également allusion à la fonction de la fenêtre chez Baudelaire. Nous renvoyons au point théorique intitulé « Du lyrisme moderne » dans nos prémisses théoriques.

⁴⁰⁵ ZOLA (Émile), *La Confession de Claude. Œuvres complètes*, *op.cit.*, p. 33.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 97.

⁴⁰⁷ KETTANI (Soundouss El), « Première Version de la tour de verre naturaliste : *La Confession de Claude* de Zola », dans *Les Cahiers naturalistes*, n°79, 2005, p. 11.

⁴⁰⁸ SERRES (Michel), *Feux et signaux de brume*, Paris, Grasset, 1975, p. 37.

⁴⁰⁹ KETTANI (Soundouss El), *art.cit.*

et de l'horizon provençal (la lumière), en contrepoint au décor monochrome de sa chambre parisienne (l'ombre) :

Ah ! que la mansarde de nos songes était blanche ! Comme *la fenêtre* s'égayait au soleil, comme la pauvreté et la solitude y rendaient la vie studieuse et paisible ! La misère avait pour nous le luxe de la lumière et du sourire. Mais savez-vous combien est laide une vraie mansarde ? [...] Où sont mes prairies et mes ruisseaux ? Où sont mes soleils couchants qui doraient les cimes de peupliers et changeaient les rochers de l'horizon en palais étincelants. [...] Non, *cette fenêtre* me refuse le soleil, ce plancher est humide, cette mansarde est déserte. Je ne puis aimer, je ne puis travailler ici⁴¹⁰.

L'énumération de ces souvenirs bucoliques envisage la Provence comme un rêve chatoyant, voire le « luxe des hommes et de la nature » rompu par l'habitat parisien, dont le triste reflet parcourt les journées de Claude. Comme le souligne Nicole Savy : « la frustration de sa jeunesse pauvre se dit d'abord, éperdument dans le décor⁴¹¹ ». Ainsi, le cadre de la fenêtre devient l'écran-support d'une projection d'imaginaire de ses souvenirs de jeunesse. A l'instar de la fenêtre baudelairienne⁴¹², le romancier regarde au-delà de sa propre fenêtre (celle de sa chambre) et voit par-dessus les toits celle des autres (celles des campagnes). En d'autres termes, le regard du poète est médiatisé par sa propre condition, qui le renvoie à l'altérité, propice à toute projection imaginaire de ses paysages de Provence.

Le souvenir de Provence : un outil d'idéalisation romantique ?

Face à une morosité ambiante, Claude « embelli[t] sa mansarde de gaieté⁴¹³ » et trouve refuge dans l'amitié, dans cette petite société idéale que Zola souhaitait tant reformer à Paris et qu'il évoque à travers son activité épistolaire. Aux destinataires de sa confidence, comme le souligne Daniel Long, « il ne cesse de remémorer les idylles rustiques et les fantasmes de leur adolescence⁴¹⁴ » : « J'ai encore sous les yeux ces paysages pénétrants de ma jeunesse ; je sens que je leur appartiens, que le peu d'amour et de vérité qui est en moi me vient de leur tranquille passion⁴¹⁵ ». Assurément, les promenades que Zola et ses amis firent ensemble dans les contrées d'Aix-en-Provence restent des souvenirs obsédants, marquant une opposition temporelle entre le temps de l'Éden provençal, de son adolescence et de ses rêves, que la distance a déjà considérablement altéré, et celle du présent, de son univers urbain, étouffant et pauvre. Claude

⁴¹⁰ ZOLA (Émile), *La Confession de Claude. Œuvres complètes, op.cit.*, p. 35.

⁴¹¹ SAVY (Nicole), « Préface », dans Émile ZOLA, *La Confession de Claude. Œuvres complètes, op.cit.*, p. 24.

⁴¹² Voir « Les Fenêtres » de Charles Baudelaire dans *Le Spleen de Paris : Petits poèmes en prose, op.cit.*, p. 91.

⁴¹³ ZOLA (Émile), *La Confession de Claude. Œuvres complètes, op.cit.*, p. 37.

⁴¹⁴ LONG (Daniel), *art.cit.*, p. 305.

⁴¹⁵ ZOLA (Émile), *La Confession de Claude. Œuvres complètes, op.cit.*, p. 150.

affirme lui-même : « J'ai vingt ans : je ne puis être las d'un monde que j'ignore. Hier, je le rêvais doux et bon. Est-ce un nouveau rêve que de le juger mauvais aujourd'hui ?⁴¹⁶ ».

Cet Autrefois, souvent occulté par la critique littéraire, joue un rôle fondamental dans le quotidien du poète qui persiste, malgré sa condition bohémienne, à rêver sa vie et à fonder son existence sur un idéal romantique qu'il construisait durant sa jeunesse. Dans ce cadre idyllique, la fenêtre, telle que nous l'avons présentée, est un support de la projection de la mémoire, celle des espoirs romantiques de Claude de rencontrer sa muse, sa blonde sylphide⁴¹⁷ :

Je sortirai demain, non plus m'isolant en moi-même, mais regardant aux *fenêtres*, lui disant [au cœur] de choisir parmi les belles dames. [...] Frères, n'avez-vous jamais rêvé qu'un soir d'automne vous rencontriez dans les blés une brune fille de seize ans ?⁴¹⁸.

Assurément, l'amour était le sujet de prédilection du trio des inséparables, Zola parlait de ses amours en ces termes : « tu me demandes de te parler de mes maîtresses, elles sont en rêve⁴¹⁹ » tout en dissertant à propos des ouvrages de Michelet parus à cette époque⁴²⁰.

En manque d'inspiration et à la recherche de l'amour sacré, survient sa rencontre avec Laurence, une courtisane échouée chez lui par hasard, un soir où elle ne savait pas où coucher. La relation qui s'ensuit et la découverte du sentiment amoureux deviennent rapidement le nouvel objet d'une projection de ses souvenirs juvéniles ; le songe se confondant avec la réalité. Effectivement, si Véronique Cnockaert évoque « la "face morte et convulsée" de Laurence comme potentiel esthétique certain⁴²¹ » qui permet à Claude d'accéder à une révélation artistique en choisissant l'expérience du réel, il convient d'ajouter à cela, le maintien de l'idéalisme romantique à travers la figure de la jeune femme. Cela a pour effet de créer un jeu incessant entre « la vérité navrante et le mensonge caressant⁴²² ». Cette idéalisation romantique émane sans aucun doute de la vision des « jeunes filles » dont le protagoniste — alias Zola — est nourri, Laurence devient à ce titre le reflet des lectures juvéniles, c'est-à-dire de la beauté de « l'amour unique et universel » dont il a toujours rêvé. Le passé de Claude prend forme à

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 51.

⁴¹⁷ Voir lettre à Paul Cézanne, le 5 janvier 1860, qui évoque l'image d'une « Sylphide amoureuse » (*Corr.I* : 126).

⁴¹⁸ ZOLA (Émile), *La Confession de Claude. Œuvres complètes, op.cit.*, p. 39.

⁴¹⁹ *Idem.*

⁴²⁰ Voir lettre à Paul Cézanne, le 30 décembre 1859, il écrit à Cézanne qu'il a lu *L'Amour* de Michelet (*Corr.I* : 119).

⁴²¹ CNOCKAERT (Véronique), « Du marbre au chiffonné. Propos sur la beauté dans l'œuvre d'Émile Zola », dans *Études françaises*, volume 39, n°2, 2003, p. 43.

⁴²² Expression issue d'une lettre adressée au journaliste Édouard Fournier, le 20 novembre 1865 : « [...] Vous pouvez, je crois, montrer ma Laurence à côté de Musette et de Mimi, la vérité navrante à côté du mensonge caressant » (*Corr.I* : 422).

travers le mythe romantique de l'amour. Le premier regard qu'il pose sur Laurence en témoigne dès le départ, lorsqu'il embellit la chair meurtrie de la prostituée en lui redonnant vie sous la forme d'une vierge à « la douceur angélique » à la manière de Baudelaire⁴²³. Comme le soutient, à juste titre, Sophie Guermès à cet égard :

Un autre aspect du romantisme apparaît, sous une forme que l'on peut qualifier de baudelairienne : l'idéalisme rejoint le symbolisme décadent dans l'alliance de la vie maudite, exprimée par des visions baudelairiennes là encore, qui en sont l'exorcisme (l'évocation du futur cadavre de Laurence rejoint celle de la Charogne dans *Les Fleurs du mal*), et du rêve de virginité qui obsède Claude⁴²⁴.

L'impureté des mœurs de Laurence devient, en ce sens, matière à transformer. La « fille à partie » se métamorphose dès lors en une « Femme pure », selon les fantasmes de virginité⁴²⁵ de Claude durant sa jeunesse :

J'ai cru m'être trompé en la déclarant laide, et je me suis pris à la contempler. Un sommeil plus doux avait mis à ses lèvres un vague sourire ; ses traits s'étaient détendus, la souffrance passée donnait à sa laideur une sorte de beauté douce et amère... Je ne sais quelle fascination avait sur moi ce sommeil paisible du vice, ces traits flétris empreints dans leur repos d'une douceur angélique. Je me disais que cette fille dormait, visitée par sa seizième année, et que j'avais ainsi une vierge devant moi⁴²⁶.

Dans sa poursuite de l'idéal amoureux, Claude souhaite effacer la souillure terrifiante du sexe en la faisant travailler, le but étant de la conduire sur le chemin de la rédemption. Il entrevoit ainsi dans son rôle, la grandeur du sauveur, mission romantique tout droit inspirée du mythe de la rédemption de la courtisane par amour, représenté notamment par Victor Hugo dans *Marion de Lorme*. Il envisage la pureté comme une condition préalable de l'amour heureux en songeant également que les plaies sont guérissables par l'amour⁴²⁷ :

Je serai prêtre, je relèverai la femme tombée et je pardonnerai. Qui sait, frères, c'est peut-être une suprême épreuve que Dieu m'envoie. [...] Sans doute, je m'exagère la sainteté de ma mission. Je me dis que l'amour d'une vierge me sanctifierait moins que l'amour dont cette fille m'aimera peut-être un jour⁴²⁸.

Cette idéalisation sera marquée par le champ lexical de la religion, omniprésent dans l'œuvre⁴²⁹, mettant en évidence une certaine fusion du religieux et de l'esthétique dans l'idéalisation et les rêveries du protagoniste. À partir du moment où Claude se plonge dans ses souvenirs de jeunesse en regardant Laurence, il tombe éperdument amoureux d'elle et devient le poète de

⁴²³ Voir le poème « La charogne » de Baudelaire dans *Les Fleurs du mal*, *op.cit.*, p. 175.

⁴²⁴ GUERMÈS (Sophie), *La Religion de Zola : Naturalisme et déchristianisation*, *op.cit.*, p. 66.

⁴²⁵ Voir lettre à Paul Cézanne, le 30 décembre 1859 (*Corr.I* : 119).

⁴²⁶ ZOLA (Émile), *La Confession de Claude. Œuvres complètes*, *op.cit.*, p. 43.

⁴²⁷ BECKER (Colette), « Introduction biographique », *op.cit.*, p. 44.

⁴²⁸ ZOLA (Émile), *La Confession de Claude. Œuvres complètes*, *op.cit.*, p. 57.

⁴²⁹ GUERMÈS (Sophie), *La Religion de Zola : Naturalisme et déchristianisation*, *op.cit.*, p. 63

« l'amour sacré », une quête qui, selon Daniel Long ne sera jamais totalement délaissée dans l'esprit de Claude même si le « héros sera cruellement détrompé quant à la possibilité de sauver une âme délaissée⁴³⁰ ». En effet, malgré la croyance en la vertu sanctificatrice du sentiment amoureux, le pouvoir transfigurateur de l'art, et plus généralement, de l'esthétique, sera sans cesse remis en doute par le retour à la réalité, observable durant les moments de lucidité de la part de Claude : « Frères, où était donc l'amante, reine des lacs et des nuées ? Où est la brune moissonneuse dont le regard est si profond qu'il suffit à une vie d'amour ? Ainsi, c'en est donc fait : j'ai menti à ma jeunesse⁴³¹ ». Cela est également visible lorsque Claude se surprend lui-même dans une veine tentative d'idéalisation⁴³² : « Je voyais en rêve une enfant blonde. [...] Ma lampe était allumée. Une femme, debout au pied du lit, me regardait dormir, et j'ai cru dans la vague du réveil, que Dieu prenait pitié de moi en réalisant un de mes songes⁴³³ ».

C'est dans ce cadre que le regard se tourne de nouveau vers la fenêtre, qui s'ouvre sur les couleurs dorées et lumineuses des paysages de Provence, seuls refuges qui lui permettent de retrouver une certaine sérénité dès lors que la nostalgie envers sa terre natale ne cessera guère d'être un point de repère dans l'esprit de Claude, telle une lumière qui surgit dans l'ombre :

Je la vois, cette grande chambre, avec sa large *fenêtre*, inondée de lumière blanche et pleine de vieux journaux, de gravures foulées aux pieds, de chaises dépaillées, de chevaux boiteux. [...] Je venais sous vos *fenêtres* vous appeler en pleine nuit, et nous nous hâtions de sortir de la ville, carnier au dos, fusil au bras. [...] Je me souviens de ces aubes *blanches* et humides, presque fraîches, qui mettaient dans mon être et dans les horizons une paix de suprême innocence ; je me souviens de ces *soleils* accablants, de cet air embrasé, lourd, éclatant, qui écrasait la terre, de ces rayons larges qui coulaient des hauteurs, comme de *l'or en fusion*, heure virile et forte, donnant au sang une maturité précoce et à la terre des entrailles fécondes⁴³⁴.

Cette esquisse de paysages décrite par Claude révèle une esthétique qui accentue le contraste entre la fécondité printanière de la Provence et la stérilité hivernale de Paris, l'un des leitmotivs essentiels dans les œuvres zoliennes⁴³⁵. Quelques chapitres plus loin, le motif de la fenêtre annonce la promesse d'une journée printanière, lequel continue d'entretenir le combat entre l'ombre et la lumière, où les souvenirs passés transforment la banlieue morne et la prostituée

⁴³⁰ LONG (Daniel), art.cit., p. 306.

⁴³¹ ZOLA (Émile), *La Confession de Claude. Œuvres complètes, op.cit.*, p. 47.

⁴³² Daniel Long parle notamment dans son article d'une inesthétique salle de bal, où Claude se retrouve rustre et confus devant sa tentative ratée pour corriger la réalité.

⁴³³ ZOLA (Émile), *La Confession de Claude. Œuvres complètes, op.cit.*, p. 54.

⁴³⁴ *Ibid.*, pp. 101-102 ; mise en exergue personnelle en italique.

⁴³⁵ TERASHIMA (Miyuki), *Le Discours de l'intime dans les Rougon-Macquart. Étude d'une trilogie romanesque : La Joie de vivre, L'Œuvre, Le Docteur Pascal*, Thèse de doctorat en littérature française, sous la direction d'Alain PAGÈS, Paris, Sorbonne nouvelle, 2011, p. 90.

en une jeune vierge dans un moment « de désolation, de misère, de lugubre poésie⁴³⁶ ». Lors d'une promenade des deux amants au cœur de la capitale, Laurence devient dès lors cette éternelle nature décrite dans la correspondance zolienne, comme l'observe très justement El Kettani Soundouss : « la nature subit l'observation essentiellement décryptive de Claude, car sur la base de [la] métaphore se produit une symbiose entre Laurence et la nature⁴³⁷ ». De cette parfaite association découle une évocation idyllique du passé provençal, qui signe un bonheur édénique, où le lyrisme zolien se mêle à la mélancolie propre à Musset :

Dimanche, en ouvrant *la fenêtre*, j'ai vu que le printemps était de retour. La campagne enfant, verte et dorée, sous le large horizon d'azur, riait dans la lumière ivre de sève, de jeunesse, de virginité. Et au milieu de cette jeunesse, de cette virginité, courait Laurence en pleine lumière, en pleine sève. Elle s'était plongée dans l'herbe, abîmée dans l'air pur, elle avait retrouvé ses quinze ans au sein de cette campagne qui n'avait pas quinze jours. [...] Je ne pouvais détacher mes regards de cette femme couchée à demi, perdue au milieu de ses jupes, le front dans une ombre dorée, qui m'apparaissait innocente et active, pleine de ses quinze ans. J'éprouvais une telle paix, une si profonde joie, que je n'osais ni remuer ni parler ; je vivais de cette pensée que le printemps se trouvait en moi, autour de moi, et que Laurence était vierge ; je me perdais dans ce songe de la pureté de mon amante et de la hauteur de mon amour⁴³⁸.

Éternellement soucieux de la pureté de sa femme, Claude est envahi par la seule pensée de se retrouver l'été de ses seize ans, entouré des prairies de Provence, au côté d'une femme « à la hauteur de [s]on amour ».

Le dénouement, le signe d'une éternelle rêverie provençale ?

Après ce passage bucolique, le printemps disparaît en même temps que la projection romantique de Claude envers Laurence, lorsqu'il prend conscience dans un moment d'extra-lucidité que cette dernière se soumet à d'autres charmes : ceux de son ami Jacques. Effectivement, comme l'affirme, à juste titre, Nicole Savy⁴³⁹, devant le cheminement vers la réalité, Claude se diagnostique un dédoublement de personnalité, confrontant l'image du poète en exil avec celle du rêveur provençal : « J'ai ainsi deux existences parallèles, aussi vivantes, aussi âpres, l'une qui se passe ici-bas, dans ma misère, l'autre qui se passe là-haut, dans l'immense et profonde pureté du ciel⁴⁴⁰ ». Ces deux existences trouvent leur écho durant la période de transition d'idées qu'évoque Zola dans sa correspondance, c'est-à-dire l'envie de rester proche de ses idéaux romantiques en esthétisant sa relation, et celle de les quitter en

⁴³⁶ *Ibid.*, pp. 120-121.

⁴³⁷ KETTANI (Soundouss El), art.cit.

⁴³⁸ ZOLA (Émile), *La Confession de Claude. Œuvres complètes, op.cit.*, pp. 119-120 ; mise en exergue personnelle en italique.

⁴³⁹ SAVY (Nicole), « Préface », *op.cit.*, p. 24

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 129.

adoptant une posture nouvelle : « J'imiterai sans doute ces pleurards [les romantiques], ces rêveurs qui parent de rayons les démons de leurs vingt ans et leur mettent des ailes aux épaules. On les nomme les poètes de la jeunesse⁴⁴¹ ». Comme le souligne Sophie Guermès :

Il n'y a pas eu deux Zola, un jeune poète idéaliste, auquel aurait succédé le romancier du réel. Zola a été tiraillé entre des aspirations contradictoires. [...] Zola imite encore ceux qui le séduisent toujours, même s'il commence à les critiquer : Musset et Sand. Claude, comme l'Octave de la confession d'un enfant, crie ce qu'il a souffert⁴⁴².

À partir de ce moment, l'ombre reprend sa place au sein du décor blafard de l'habitat parisien où loge près d'eux Marie, chétive fille des rues, souffrante d'une affection à la poitrine. Dans un moment de désespoir et de lutte envers sa jalousie malade, Claude accompagne Marie dans sa lente agonie. L'objet-fenêtre indique, en ce sens, non seulement la preuve de la culpabilité de Laurence, c'est-à-dire la découverte de son adultère (la fenêtre jette un « grand carré de lumière » sur la muraille, et laisse deviner l'ombre des amants⁴⁴³), mais il signe également la mort de Marie, qui, salvatrice, amène le retour de l'aurore, de la lumière provençale :

Lorsque, les bras étendus, je l'ai présentée à *la fenêtre*, Marie, dont la tête était renversée, a regardé le ciel. [...] Elle s'absorbait dans sa contemplation, elle égarait ses regards dans les espaces sombres, elle semblait rêver son dernier rêve. [...] Hier, lorsque devant ma *fenêtre*, en face du cadavre de Marie, je m'épurais dans la foi, j'ai vu le ciel plein d'ombre, blanchir à l'horizon. [...] Frères, c'était l'aurore⁴⁴⁴.

Cette dernière tentative de poétisation romantique de Claude, en magnifiant la moribonde et en envisageant la mort comme une guérison de l'amour, n'annonce en aucun cas la fin d'un héritage romantique comme la critique littéraire l'envisage⁴⁴⁵. Elle indique le début d'une régénération de la faculté imaginative de l'artiste. La « naissance lente et majestueuse du jour »⁴⁴⁶ et le départ de Claude pour la Provence (« Frères, je vais à vous, je veux puiser une nouvelle jeunesse dans nos larges horizons, dans notre soleil ardent et pur⁴⁴⁷ ») qui clôturent le récit, peuvent être interprétés comme la naissance d'une écriture en train de se faire, de se dessiner, en transition avec ses idées, c'est-à-dire le passage d'une idéalisation romantique à

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 131.

⁴⁴² GUERMÈS (Sophie), *La Religion de Zola : Naturalisme et déchristianisation*, *op.cit.*, pp. 90-186.

⁴⁴³ Également observé dans l'article de KETTANI (Soundouss El), *art.cit.* Ce dernier évoque la fenêtre de Marie comme étant le poste d'observation attiré de l'amoureux trompé. De plus, à l'image de la chambre noire, cette pièce place l'observateur dans une situation d'isolement puisque la présence de la jeune agonisante se trouve estompée durant le spectacle d'ombres qui se déroule devant les yeux de Claude.

⁴⁴⁴ ZOLA (Émile), *La Confession de Claude. Œuvres complètes*, *op.cit.*, pp. 173-184 ; mise en exergue personnelle en italique.

⁴⁴⁵ Nous songeons par exemple aux propos d'Alain PAGÈS, qui soutient que ces lignes préfigurent « la conversion progressive du jeune écrivain à l'esthétique réaliste » (PAGÈS (Alain), *op.cit.*, p. 13).

⁴⁴⁶ ZOLA (Émile), *La Confession de Claude. Œuvres complètes*, *op.cit.*, p. 184.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 183.

une écriture du réel tout en restant imprégnée des souvenirs de Provence et « des pensées de [s]a jeunesse⁴⁴⁸ ».

3.2 *La Fortune des Rougon* (1871) : une remémoration de la nature provençale ?

Trop de souvenirs heureux chantent aujourd'hui en moi, toute ma jeunesse renaît et fleurit au milieu de nous. Jusqu'à dix-huit ans, j'ai poussé comme un jeune arbre, sous le grand ciel bleu. En ce moment encore, lorsque je ferme les paupières, il n'est pas à Aix un coin de rue, un pan de vieille muraille, un bout de pavé ensoleillé qui ne s'évoque avec un relief saisissant⁴⁴⁹.

Le 18 juin 1892, dans un discours à la Félibrée de Sceaux, Zola évoque avec une grande émotion la campagne aixoise à laquelle il rend un hommage poétique dans *La Fortune des Rougon* (1871). Quand Zola affirme à la fin de la préface de ce roman, que ce premier tome du cycle des *Rougon-Macquart* « doit s'appeler de son titre scientifique : *Les Origines* », il est triplement dans le vrai. En effet, en plus de tracer les origines d'une famille, à savoir celle des Rougon et des Macquart, et « de relater à sa manière, l'histoire des débuts sanglants du régime du Second Empire, pendant lequel se déroulera l'action de la série⁴⁵⁰ » comme le souligne David Baguly, Zola évoque ses propres origines : celle de sa jeunesse provençale. Dès les premières pages, le roman s'ouvre sur les descriptions de la petite ville de Plassans, berceau de la famille des Rougon-Macquart, qui malgré « quelques modifications mineures⁴⁵¹ », ne laisse aucun doute sur le pouvoir mémoriel du romancier dès lors qu'il utilise ses propres souvenirs de jeunesse (à Aix-en-Provence) pour construire le cadre de l'histoire : « La ville du roman, Plassans, est bien plus petite qu'Aix-en-Provence, mais les changements de noms sont si transparents que le modèle est tout à fait reconnaissable⁴⁵² ». Ainsi, à travers l'idylle entre Miette et Silvère, la beauté de la campagne, source de ses rêves et de son amitié avec Cézanne et Baille, afflue et continue, comme démontré précédemment dans *La Confession de Claude*, de constituer un refuge, un paradis qui « brill[e] au ras de l'horizon⁴⁵³ ». À ce titre, la symbiose entre la nature de la Provence et ses idéaux romantiques, construit le projet imaginé par Zola durant sa jeunesse, comme décrit dans une lettre à Cézanne le 30 décembre 1859 :

⁴⁴⁸ *Idem.*

⁴⁴⁹ Passage cité par CHIRAC (Marcelle), *Aix-en-Provence à travers la littérature française. De la chronique à la transfiguration*, Marseille, M. Chirac, 1978, p. 63.

⁴⁵⁰ BAGULY (David), « Introduction », dans ZOLA (Émile), *La Fortune des Rougon. Œuvres complètes – I*, édition de BAGULEY (David), sous la direction de Pierre CLAUDES et Paolo TORTONOSE, Paris, Classiques Garnier, Coll. « Bibliothèque du XIX^e siècle », 2015, p. 28.

⁴⁵¹ RIPOLL (Roger), « La vie aixoise dans les Rougon-Macquart », dans *Cahiers naturalistes*, n°43, 1972, p. 40.

⁴⁵² *Idem.* Rajoutons également que le dossier préparatoire de *La Conquête de Plassans* contient un plan de la ville dessiné par Zola (ms. 10280, f°44).

⁴⁵³ ZOLA (Émile), *La Fortune des Rougon. Œuvres complètes – I, op.cit.*, p. 120.

Eh bien, moi, le chétif, j'ai le projet de décrire l'amour naissant, et de le conduire jusqu'au mariage. Tu ne peux voir encore la difficulté de ce que je veux entreprendre. Trois cents pages à remplir, presque sans intrigue ; une sorte de poème où je dois tout inventer, où tout doit concourir à un seul but : aimer ! Et de plus, comme je te le dis, je n'ai jamais aimé qu'en rêve, et l'on ne m'a jamais aimé, même en rêve ! N'importe, comme je me sens capable d'un grand amour, je consulterai mon cœur, je me ferai quelque bel idéal, et peut-être accomplirai-je mon projet. En tout cas, si je fais ce livre, je ne le commencerai qu'aux beaux jours, si je le pense digne de paraître, je te le dédierai à toi, qui le ferais peut-être mieux que moi, si tu l'écrivais, à toi dont le cœur est plus jeune, plus aimant que le mien⁴⁵⁴.

Plassans : une personnification des souvenirs de jeunesse ?

L'ouverture de *La Fortune des Rougon* s'ouvre sur une ambiance étrange, dont le chronotrope obsédant de l'aire Saint-Mitre, souvent analysé comme étant la marque d'un poids de la fin tragique du roman et du cycle de manière générale⁴⁵⁵. Au-delà de ces observations, dès le début du roman, les paysages déclinent d'emblée les clichés de la « poétique des ruines » théorisée par Diderot⁴⁵⁶ et reprise par les écrivains romantiques du XIX^e siècle qui ont marqué la jeunesse du romancier. Selon l'esthétique classique, qui se perpétue en pleine époque romantique, les ruines assurent une fonction mémorielle, elles sont un lieu, imaginaire ou non, au sein duquel l'individu se retrouve seul, méditant sur lui-même, devant la splendeur d'une grandeur passée. Elles sont « un signe, un indice à partir desquels l'esprit peut se laisser emporter par le flux du temps⁴⁵⁷ ». Flaubert, dans son *Dictionnaire des Idées reçues*, en donnera aussi une définition plus esthétique : « Ruines : font rêver et donnent de la poésie aux paysages ». L'incipit de *La Fortune des Rougon* débute ainsi par la description d'un ancien cimetière désaffecté, que la ville s'est efforcée de réhabiliter, et du vestige « d'une vieille pierre tombale, oubliée lors du déménagement de l'ancien cimetière⁴⁵⁸ ». Face à ces abandons, la puissance de la nature domine sur le caractère sombre des lieux, et redonne vie aux vestiges de la cité provençale, considérés comme étant hors d'usage :

Ces sortes de meules carrées, qui restent souvent là plusieurs saisons, rongées d'herbes au ras du sol, sont un charme de l'aire Saint-Mitre. [...] C'est un désert, une bande de verdure d'où l'on ne voit que des morceaux de ciel. Dans cette allée, dont les murs sont tendus de mousse et dont le sol semble couvert d'un tapis de haute laine, règnent encore

⁴⁵⁴ Lettre à Paul Cézanne, le 30 décembre 1859 (*Corr.I* : 119).

⁴⁵⁵ Nous songeons aux articles de SCHOOR (Naomi), « Mythe des origines et origines des mythes », dans *Cahiers Naturalistes*, n°52, 1978, pp. 124-134 et MITTERAND (Henri), *Le Discours du roman*, Paris, PUF, 1986 et les recherches menées par PITON-FOUCAULT (Émilie), *La Fenêtre condamnée : Transparence et opacité de la représentation dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, op.cit.

⁴⁵⁶ « Nous restons seuls de toute génération qui n'est plus ; et voilà la première ligne de la poétique des ruines » selon les propos de DIDEROT (Denis), *Salon de 1767*. Voir également à ce propos l'ouvrage de MORTIER (Roland), *La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Droz, 1974.

⁴⁵⁷ MORTIER (Roland), op.cit., p. 9.

⁴⁵⁸ ZOLA (Émile), *La Fortune des Rougon. Œuvres complètes – I*, op.cit., p. 107.

*la végétation puissante et le silence frissonnant de l'ancien cimetière. On y sent courir ces souffles chauds et vagues des voluptés de la mort qui sortent des vieilles tombes chauffées par les grands soleils. Il n'y a pas, dans la campagne de Plassans, un endroit plus ému, plus vibrant de tiédeur, de solitude et d'amour. C'est là où il est exquis d'aimer*⁴⁵⁹.

Négligés, les vestiges de la ville s'ouvrent rapidement sur de nouvelles symboliques mythologiques en devenant un récit-cadre idyllique pour accueillir le couple de Silvère et Miette. Il donne ainsi le ton du récit, à savoir la contemplation d'un passé qui n'est plus, et la mélancolie, voire la nostalgie qui en découle, traduisant la sensibilité et l'émotion du romancier, car comme le souligne Mortier, le motif ruiniste devient un objet littéraire qui « dessine une analogie entre paysage, solitude et nostalgie⁴⁶⁰ ». Assurément, inspiré de la « poétique des ruines » adoptée par ses prédécesseurs, Zola réemploie également le mythe de *Daphnis et Chloé*⁴⁶¹ pour construire « [l]es « amours primitives⁴⁶² » de Miette et de Silvère et y insérer « le charme exquis des contes grecs, son ardente pureté, tous ces balbutiements naïfs de la chair qui désire et qui ignore⁴⁶³ » à partir d'une isotopie relative au genre idyllique⁴⁶⁴ dans un décor à la fois oppressant (présence de la « voix des morts » qui émane des ruines) et rassurant (présence de la nature environnante et du règne végétal) visant « à montrer la campagne comme un refuge nostalgique, paysage idéal, très éloigné des vices et des turpitudes urbains⁴⁶⁵ » :

Rien de plus charmant, en vérité, que ces promenades d'amour. L'imagination câline et inventive du Midi est là tout entière. C'est une véritable mascarade, fertile en petits bonheurs et à la portée des misérables. [...] Par les belles nuits d'été, on peut faire le tour de Plassans sans découvrir, dans l'ombre de chaque pan de mur, un couple encapuchonné ; certains endroits, l'aire de Saint-Mitre, par exemple, sont peuplés de ces dominos sombres qui se frôlent lentement, sans bruit, au milieu des tiédeurs de la nuit sereine. On dirait les invités d'un bal mystérieux que les étoiles donneraient aux amours de pauvres gens⁴⁶⁶.

Dans l'allée de l'aire Saint-Mitre, dans et par le puits Jans-Meiffrein, ainsi que sur la route de Nice, les deux amants vivent leur idylle au milieu d'une « vallée enchantée, une merveilleuse

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 105 ; mise en exergue personnelle en italique.

⁴⁶⁰ MORTIER (Roland), *op.cit.*, p. 9.

⁴⁶¹ Ce roman de Longus traduit en 1810 est devenu particulièrement populaire aux XVII^e et XIX^e siècles, car il insère l'idylle dans un cadre naturel. Zola en parlait en ces termes en 1866 : « C'est moins un roman qu'une pastorale, moins une œuvre qu'un épisode. Cet épisode est d'une grâce indicible. [...] Je sais, il y a des œuvres exceptionnelles, *Daphnis et Chloé* ». Voir ZOLA (Émile), *Deux définitions du roman. Œuvres complètes*, édition de Henri MITTERAND, tome 10, Paris, Cercle du livre précieux, 1968 [1866], pp. 276-277.

⁴⁶² ZOLA (Émile), *La Fortune des Rougon. Œuvres complètes – I, op.cit.*, p. 254.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 306.

⁴⁶⁴ Sur le genre de l'idylle, voir notamment BONEU (Violaine), *L'idylle en France au XIX^e siècle*, Paris, PUPS, 2014.

⁴⁶⁵ BRETHES (Romain) « Aux origines du mythe, le roman grec », dans Pierre GLAUDES et Alain PAGÈS, *Relire La Fortune des Rougon*, Paris, classiques Garnier, 2015, p. 51.

⁴⁶⁶ ZOLA (Émile), *La Fortune des Rougon. Œuvres complètes – I, op.cit.*, pp. 114-115.

retraite où vivait d'une vie étrange tout un peuple d'ombres et de clartés⁴⁶⁷ ». Arrivé au lieu de rendez-vous habituel, le couple se couvre d'une pelisse, cette grande cape des Provençales, qui, comme une fenêtre, les invitent à contempler les « ormes séculaires, vieux gants, ruines grandioses et pleines de puissance⁴⁶⁸ » qui s'offrent à eux :

A partir de Jas-Meiffrein. [...] **Les deux rangées d'ormes** continuaient, à cette époque, et faisaient de la route une magnifique avenue, coupant la côte, plantée de blé et de vignes maigres, d'un large ruban d'arbres gigantesques. Par cette nuit de décembre, sous la lune claire et froide, les champs fraîchement labourés s'étendaient aux deux abords du chemin, pareils à de vastes couches d'ouate grisâtre, qui auraient amorti tous les bruits de l'air. Au loin, la voix sourde de la Viorne mettait seule un frisson dans *l'immense paix de la campagne*. [...] Autour des amoureux, la campagne continuait à dormir, dans *l'immense paix* du froid. Ils étaient arrivés au milieu de la côte. Là, à gauche, se trouvait un monticule assez élevé, au sommet duquel la lune blanchissait **les ruines d'un moulin à vent** ; la tour seule restait tout écroulée d'un côté. [...] Ce décor étrange, cette apothéose colossale se dressait dans une immobilité et dans un silence de mort. Rien n'était d'une plus souveraine grandeur⁴⁶⁹.

Dans cet extrait, les ruines de Plassans assurent un pouvoir mémoriel, elles permettent l'effacement du moment présent et laissent libre cours au rêve et à l'imagination, assurant une sorte de « voyage dans le temps ». L'amas de ruines tel qu'il est décrit induit une perspective temporelle et une réflexion sur la fugacité du temps, elles insufflent une profonde mélancolie devant des lieux d'où la vie s'est retirée. Elles dégagent ainsi une impression de paix, qui les élèvent au rang d'un idéal, d'une certaine beauté et d'un charme rétrospectif à la manière hugolienne⁴⁷⁰. En outre, les jeux d'ombres et de lumières « sous la lune claire et froide » accentuent l'aspect étrange, voire funeste qui plane au-dessus des personnages. Cette observation, qui se poursuivra tout au long de leur promenade, est issue d'une tradition popularisée par Mme de Staël et Chateaubriand, qui, reprise par la suite par Victor Hugo⁴⁷¹, sublime ces lueurs qui « cour[ent] avec un charme mystérieux⁴⁷² » devant les yeux de Miette et de Silvère :

Sous ce beau clair de lune d'hiver, on eût dit un long ruban d'argent que les rangées d'ormes bordaient de *deux lisérés sombres*. [...] Ils jetèrent un regard sur le chemin parcouru, frappés d'une *muette admiration* par cet immense amphithéâtre qui montait jusqu'au bord du ciel, et sur lequel des nappes de clartés bleuâtres coulaient comme sur les degrés d'une cascade géante⁴⁷³.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 120.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 113.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 116 ; mise en exergue personnelle en **gras** et en *italique*.

⁴⁷⁰ Voir le poème des *Feuilles d'automne*, intitulé « La pente de la rêverie », dans HUGO (Victor), *Les Orientales, Les Feuilles d'automne*, présentation, notes et dossier par Franck LAURENT, Paris, Le Livre de poche, coll. « Les Classiques de poche », 2000, p. 500.

⁴⁷¹ *Idem*.

⁴⁷² ZOLA (Émile), *La Fortune des Rougon. Œuvres complètes – I, op.cit.*, p. 120.

⁴⁷³ *Idem* ; mise en exergue personnelle en *italique*.

À ce titre, les paysages sont comme figés dans le temps, dans une certaine « immobilité ». La ville semble repliée sur elle-même, caractérisée par ses « lenteurs provinciales⁴⁷⁴ ». Les ruines témoignent non pas du caractère inexorable du temps qui effrite toute chose comme l'entend Patricia Carles et Béatrice Desgranges⁴⁷⁵, mais d'une « renaissance » de l'ancien temps dont furent témoins non seulement « les vieux de Plassans⁴⁷⁶ », mais également Zola. Il revit son passé provençal à travers les yeux de Miette et de Silvère. De fait, les ruines, accompagnées de ses forces naturelles, « donne[nt] la forme actuelle d'une vie passée, non pas d'après ses contenus ou ses restes, mais du passé en soi⁴⁷⁷ ». Elles permettent au couple de se plonger en silence, sans entraves dans la coulée du temps, de « se rêver hors du présent⁴⁷⁸ » dans un passé sacralisé, celui des moments vécus ensemble, loin de leur séparation imminente :

D'ailleurs, ils avaient cessé toute conversation suivie, ils ne parlaient plus des autres, ils ne parlaient même plus d'eux-mêmes ; ils étaient à la seule minute présente, échangeant un serrement de mains, poussant une exclamation à la vue d'un coin de paysage. [...] Silvère oubliait ses enthousiasmes républicains ; Miette ne songeait plus que son amoureux devait la quitter dans une heure, pour longtemps, pour toujours peut-être⁴⁷⁹.

Les ruines ont donc le pouvoir de les emporter dans d'interminables rêveries, qui ne semblent pas avoir de limites, bercées par la féerie des lieux des kilomètres durant :

Ils allaient toujours. [...] Ils ne s'arrêtèrent pas, ils continuèrent à descendre en feignant de ne pas voir ce sentier qu'ils s'étaient promis de ne point dépasser. [...] Il leur semblait marcher à l'éternité de cette étreinte qui les liait l'un à l'autre ; le retour c'était la séparation, l'adieu cruel⁴⁸⁰.

L'usage récurrent des verbes *dormir*, *endormir* et *éveiller* tout au long de l'œuvre souligne la longueur de la contemplation. En outre, la puissance de la végétation autour de ces ruines, au fil des descriptions, accueille l'idylle des personnages et semble reproduire pour eux, comme l'observe à juste titre Olivier Got, « un foyer métaphorique⁴⁸¹ », un refuge où dérivent la vie et la mort (mise en exergue en souligné et en italique dans l'extrait suivant). Autrement dit, cela construit l'image d'un « nid naturel d'amour⁴⁸² » semblable aux tombeaux qui siègent près

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 177.

⁴⁷⁵ CARLES (Patricia) et DESGRANGES (Béatrice), « La Fortune des Rougon et ses Écrans », dans Émilie PITON-FOUCAULT et Henri MITTERAND, *op.cit.*, p. 212.

⁴⁷⁶ ZOLA (Émile), *La Fortune des Rougon. Œuvres complètes – I, op.cit.*, p. 102.

⁴⁷⁷ MORTIER (Roland), *op.cit.*, p. 10.

⁴⁷⁸ Expression de Mortier (Roland), *op.cit.*, p. 11.

⁴⁷⁹ ZOLA (Émile), *La Fortune des Rougon. Œuvres complètes – I, op.cit.*, p. 109.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 119.

⁴⁸¹ GOT (Olivier), « L'idylle de Miette et de Silvère dans "La Fortune des Rougon" : structure d'un mythe », dans *Cahiers naturalistes*, n°46, 1973, p. 151.

⁴⁸² ZOLA (Émile), *La Fortune des Rougon. Œuvres complètes – I, op.cit.*, p. 119.

d'eux et qui présagent leur mort prochaine⁴⁸³. Zola décrit les murs de l'ancien cimetière hanté par des « vagues voluptés de la mort⁴⁸⁴ », comme « tendus de mousse⁴⁸⁵ ». Le sol, qui « semble couvert d'un tapis de haute laine⁴⁸⁶ » place ainsi la romance dans un monde clos, où les deux êtres semblent liés à la nature « puissante⁴⁸⁷ » et fantomatique :

Il leur semblait qu'ils avaient emporté leur maison avec eux, jouissant de la campagne comme en jouit par une fenêtre, aimant ces solitudes calmes, ces nappes de lumière dormante, ces bouts de nature, vagues sous le linceul de l'hiver et de la nuit, cette vallée entière qui, en les charmant, n'était cependant pas assez forte pour se mettre entre leurs deux cœurs serrés l'un contre l'autre. [...] Leur idylle traversa les pluies glacées de décembre et les brûlantes sollicitations de juillet. [...] Les morts, les vieux morts eux-mêmes, chuchotèrent vainement à leurs oreilles. Et ils n'emportèrent de l'ancien cimetière qu'une mélancolie attendrie, que le pressentiment vague d'une vie courte ; une voix leur disait qu'ils s'en iraient, avec leurs tendresses vierges, avant les noces, le jour où ils voudraient se donner l'un à l'autre. Sans doute ce fut là, sur la pierre tombale, au milieu des ossements cachés sous les herbes grasses, qu'ils respirèrent leur amour de la mort⁴⁸⁸.

Devant ce spectacle, réunissant à la fois la vie (la nature) et la mort (les ruines), Miette et Silvère se prennent à méditer en silence, sur « l'émotion douloureuse d'un adieu⁴⁸⁹ », motif récurrent de la « poétique des ruines⁴⁹⁰ ». Ce motif prévient également leur mort prochaine, car tous deux finiront eux-mêmes par « tomber en ruine » ; Silvère mourant sur « les ruines de ses chères tendresses⁴⁹¹ » et Miette, telle que l'augurait « une vieille pierre tombale [au] fragment d'épithaphe gravé sur la face qui entrainait en terre : *Cy-gist...Marie...morte*⁴⁹² » sera tuée lors d'une fusillade de Saint-Roure.

Le puits : un retour aux tragédies romantiques ?

La « poétique des ruines » s'accompagne d'une métaphore filée qui reprend un champs lexical maritime, traduisant le désir de mort des protagonistes. En effet, de la même manière que dans *Daphnis et Chloé*⁴⁹³, l'eau et les scènes de bain sont des éléments qui révèlent la

⁴⁸³ GOT (Olivier), art.cit., p. 151.

⁴⁸⁴ ZOLA (Émile), *La Fortune des Rougon. Œuvres complètes – I, op.cit.*, p. 105.

⁴⁸⁵ *Idem.*

⁴⁸⁶ *Idem.*

⁴⁸⁷ *Idem.*

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 119.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 115.

⁴⁹⁰ Comme l'a écrit SIMMEL (Georg) dans ses *Mélanges de philosophie relativiste. Contribution à la culture philosophique*, trad. de Alain GUILLAIN, Paris, F. Alcan, 1912, pp. 117-125 : « Le rapport entre la nature et l'esprit a quelque chose de tragique, impliqué dans les conflits cosmiques, et c'est ce qui revêt pour nous toute ruine d'une ombre de mélancolie ».

⁴⁹¹ ZOLA (Émile), *La Fortune des Rougon. Œuvres complètes – I, op.cit.*, p. 657.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 107.

⁴⁹³ « Chloé le regardait, et lorsqu'elle s'avisa que Daphnis était beau ; et comme elle ne l'avait point jusque-là trouvé beau, elle s'imagina que le bain lui donnait cette beauté. [...] Et de là en avant Chloé n'eut plus autre chose en l'idée de revoir Daphnis se baigner. [...] Enfin, elle voulut qu'il se baignât encore, et pendant qu'il se baignait

naissance des premiers émois sensuels propres à l'idylle, que Zola reprend naturellement en leur donnant une nouvelle fois une tout autre signification. Comme le souligne Émilie Piton-Foucault, le romancier « met en avant les éléments tragiques qui transforment les bains et le puits des personnages comme un espace merveilleux et irréel, très angoissant, marquant un refus au réel du roman⁴⁹⁴ ». Avant de se donner rendez-vous dans l'ancien cimetière désaffecté, Miette et Silvère, par un brillant subterfuge, communiquent par reflets interposés au-dessus du puits mitoyen de Jas-Meiffrein qui sépare les propriétés où vivent les amoureux ; puits qui, de la même manière que les ruines évoquées, est directement inspiré des souvenirs de jeunesse de Zola⁴⁹⁵. Il le réinvestit symboliquement pour construire « [le] coin d'idylle » qu'il imaginait :

Ces bains de pieds firent naître dans l'esprit de Miette un caprice qui faillit gâter leurs belles amours innocentes. Elle voulut à toute force prendre de grands bains. [...] L'eau dormante, ces glaces blanches où ils contemplaient leur image, donnaient à leur entrevue un charme infini. [...] Et tout l'inconnu de cette source profonde, de cette tour creuse sur laquelle ils se courbaient, attirés, avec de petits frissons, ajoutait à leur joie de se sourire une peur inavouée et délicieuse. [...] Miette arrivait tout essoufflée, traversant les chaumes ; dans sa course. [...] Elle se penchait, rouge, décoiffée, vibrante de rires. Et Silvère éprouvait, en la voyant apparaître dans l'eau, la sensation vive qu'il aurait ressentie, si elle s'était jetée brusquement dans ses bras, au détour d'un sentier⁴⁹⁶.

A l'instar des ruines décrites précédemment, le puits où les amoureux font retentir leur voix recèle de forces obscures :

Cette eau dormante reflétait les deux ouvertures du puits, deux *demi-lunes* que l'ombre de la muraille séparait d'une raie *noire*. [...] Ces bruits surtout, venus de l'invisible, les inquiétaient ; souvent il leur semblait que des voix répondaient aux leurs ; alors ils se taisaient, et ils entendaient mille petites plaintes qu'ils ne s'expliquaient pas : travail sourd de l'humidité, soupirs de l'air, gouttes d'eau glissant sur les pierres et dont la chute avait la sonorité grave d'un sanglot. Mais eux ne voyaient plus la matinale *ondée de soleil*, n'entendaient plus les mille bruits qui montaient du sol : ils étaient au fond de leur cachette verte, sous la terre, dans ce trou mystérieux et vaguement effrayant, s'oubliant à jouir de la fraîcheur et du *demi-jour*, avec une joie frissonnante. Le pauvre garçon interrogeait avec désespoir ce trou *sombre*, plein de bruits lamentables, où l'attendait, les autres jours, une si claire vision, dans le silence de l'eau morte⁴⁹⁷.

Dans cet extrait, la juxtaposition d'éléments antithétiques comme les jeux d'ombres et de lumières (souligné), la présence du champs lexical de l'extranéité et de la mort (italique) qui

elle voyait nu, et le voyant elle ne se pouvait tenir de le toucher » dans LONGUS, *Daphnis et Chloé ou Les Pastorales*, trad. de Jacques AMYOT revue et complétée par Paul-Louis COURRIER, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1995, pp. 25-27.

⁴⁹⁴ PITON-FOUCAULT (Émilie), « L'eau miroitante dans la Fortune des Rougon : de l'idylle à la tragédie ou Quand Zola refuse le réel », dans Émilie PITON-FOUCAULT et Henri MITTERAND, *op.cit.*, p. 160.

⁴⁹⁵ Comme l'explique LUNEL (Armand), « Le puits mitoyen. Un souvenir d'enfance d'Émile Zola », dans *L'Arc*, n°12, 1960, pp. 85-89, Zola a connu deux puits mitoyens : celui de la traverse Sylvacanne à Aix-en-Provence et un autre à Gloton dans la cour d'une auberge où Zola et Cézanne ont séjourné ; mise en exergue personnelle en souligné.

⁴⁹⁶ ZOLA (Émile), *La Fortune des Rougon. Œuvres complètes – I, op.cit.*, pp. 268-271.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 291.

pèse sur les amants de la même manière que les appels sensuels de la mort de l'Aire Saint-Mittre, montre une progressive métamorphose du puits. Ceci a pour fonction de recouvrir l'eau miroitante d'une autre valeur symbolique, d'un motif structurant qui tient ensemble la vie et la mort, le passé et le présent, mais surtout l'idylle et la tragédie. Le puits dessine dans l'eau morte l'effigie des défunts d'une certaine manière. À ce titre, le puits devient un « emblème », tout comme les ruines, au sens où l'entend Éléonore Reverzy, puisque sa description « offre un concentré de signification dans un objet qui accompagne les personnages⁴⁹⁸ ».

En outre, au même titre que le technème de la fenêtre étudié dans *La Confession de Claude*, l'eau du puits devient un élément qui tend à refuser le réel, au profit du rêve et du merveilleux ; les reflets des amants « sont étranges », caractérisés par « des traits [d'une] grâce vague de fantôme⁴⁹⁹ » dans une « eau agitée [qui] n'était plus qu'un miroir trouble sur lequel rien ne se reflétait nettement » « endormie » aux « rides » qui « s'élargissaient et se mouraient⁵⁰⁰ ». Le reflet, de la même manière que la fenêtre, devient dès lors une « anomalie interrogeant indirectement la conception mimétique⁵⁰¹ », c'est-à-dire la reproduction du monde réel dans l'art pour tendre davantage vers un monde rêvé, imprimé de la vision du poète romantique que Zola incarnait dans sa jeunesse.

Des images analogues se retrouvent dans la campagne de Plassans, arrosée par le cours de la Viorne, où Silvère et Miette se baignent et qui, tout comme Daphnis et Chloé, découvrent leur pulsion sexuelle dans un cadre naturel qui vacille, au fil des descriptions vers les ténèbres :

Quand tous deux ils nageaient sans bruit, Miette croyait voir, aux deux bords, les feuillages s'épaissir, se pencher vers eux, draper leur retraite de rideaux énormes. Et les *jours de lune*, des lueurs glissaient entre les troncs, des *apparitions* douces se promenaient le long des rives en robe blanche. [...] Miette n'avait pas peur. Elle éprouvait une émotion indéfinissable à suivre les *jeux de l'ombre*. Tandis qu'elle avançait d'un mouvement ralenti, l'eau calme, dont la *lune* faisait un clair miroir, se froissait à son approche comme une *étoffe lamée d'argent* sous les branches pendantes des saules, où l'on entendait des *clapotements mystérieux* ; et, à chaque brassée, elle trouvait ainsi des *trous* pleins de voix, des *enfoncements noirs* devant lesquels elle passait avec plus de hâte, des bouquets, des rangées d'arbres, dont les *masses sombres changeaient de forme, s'allongeaient*, avaient l'air de *la suivre* du haut de la berge. [...] La rivière surtout, cette eau, ce terrain mouvant, la portait avec des caresses infinies. Elle éprouvait, quand elle remontait le courant, une grande jouissance à sentir le flot filer plus rapide contre sa poitrine et contre ses jambes ; c'était un long chatouillement, très doux, qu'elle pouvait supporter sans rire nerveux. [...] Puis elle se roulait dans les *nappes mortes*, ainsi qu'une chatte sur un tapis ; et elle allait de l'eau *lumineuse*, où se

⁴⁹⁸ REVERZY (Éléonore), *La Chaire de l'idée. Poétique de l'allégorie dans les Rougon-Macquart*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2007, p. 142.

⁴⁹⁹ ZOLA (Émile), *La Fortune des Rougon. Œuvres complètes – I, op.cit.*, p. 291.

⁵⁰⁰ *Idem*.

⁵⁰¹ PITON-FOUCAULT (Émilie), *La Fenêtre condamnée : Transparence et opacité de la représentation dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola, op.cit.*, p. 305.

baignait la *lune*, dans l'eau *noire*, *assombrie* par les feuillages, avec des frissons, comme si elle eut quitté une plaine *ensoleillée* et senti le froid des branches lui tomber sur la nuque⁵⁰².

Dans ce passage, une première analogie, qui associe l'eau et la végétation à un tissu (« rideaux », « draper », « robe »), tend vers une symbiose entre la virginité de Miette et la nature environnante qui se sexualise ; « l'étendue plane et tissée se faisant un lit défait pour accueillir le personnage ». L'expérience de la nature, qui s'apparente à la sexualité, reconstitue le répertoire polarisé de l'amour romantique employé par Zola déjà évoqué dans l'analyse effectuée de *La Confession de Claude*, ainsi que son obsession de la « femme pure », qui à l'inverse de Laurence, n'aura jamais goûté au plaisir de la chair. Par la présence d'un vocabulaire sensuel, l'eau devient un élément érotique, une source de plaisir qui tend progressivement vers une pulsion de la mort liée à la sexualité. L'eau procure à Miette « une grande jouissance » qui peu à peu la fait rouler « dans les nappes mortes », dans l'eau « noire » que la lune éclaire. L'image des « amours innocentes » aux « pudeurs secrètes » devient celle d'un amour « sombre » et « mouvant » dont la fin demeure fatale et tragique, indissolublement liée : « ils s'aimaient mais leur idylle se dénouaient dans la mort⁵⁰³ ».

Ainsi, Silvère et Miette vivent dans un monde mi-rêvé, mi-réel, qui traduit la vision du poète romantique, où la reprise de la « poétique des ruines » et la force tragique qui anime *La Fortune des Rougon* replacent le roman dans la descendance des drames romantiques, à la manière de Victor Hugo, où seule la mort permet de réunir les deux amants⁵⁰⁴. Les différentes isotopies relevées, les jeux de lumière ainsi que la thématique de l'eau et du reflet, traduisent un refus du réel du romancier dans son œuvre.

De surcroît, le frémissement et l'admiration des personnages qui parcourent les pages consacrées à ce cadre provençal traduisent le lyrisme et l'émotion que Zola éprouve à se rappeler les paysages de son enfance. De fait, ces derniers métaphorisent le refuge que représente le souvenir de Provence pour Zola, de la même manière que l'analyse de *La Confession de Claude* l'a démontré : « La poésie des ruines est le privilège des âmes sensibles, elles seules possèdent la richesse émotive qui permet d'associer au spectacle une multitude de

⁵⁰² ZOLA (Émile), *La Fortune des Rougon. Œuvres complètes – I, op.cit.*, p. 313 ; mise en exergue personnelle en souligné.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 329.

⁵⁰⁴ Nous songeons au roman *L'homme qui rit*, où le personnage de Dea décède, et sa compagne Gwynplaine la rejoint en se jetant à l'eau et se noie de désespoir. Ce passage peut également être interprété comme un retour aux tragédies de Shakespeare, comme le soutient PITON-FOUCAULT (Émilie) dans son article « L'eau miroitante dans la Fortune des Rougon : de l'idylle à la tragédie ou Quand Zola refuse le réel », *op.cit.*, p. 160.

résonances intimes capables de faire vibrer la tonalité de l'être⁵⁰⁵ ». Plus qu'un cadre idyllique qui accueille les deux orphelins, l'allée du fond de l'aire Saint-Mittre et les paysages de Plassans opèrent comme un médiateur de la nostalgie de la Provence que ressent Zola devant les vestiges de son passé. Le paysage s'en trouve personnifié, comparable à une fenêtre, tel un support opaque d'une projection des souvenirs de Zola ; nature qu'il continue de voir en opposition avec le cadre qui l'entoure : « Ah ! quelles heureuses et tièdes soirées ! On était alors dans les premiers jours de septembre, mois de clair soleil en Provence⁵⁰⁶ ».

3.3 L'Œuvre (1886) : les souvenirs de jeunesse comme genèse de l'écriture zolienne ?

Avec Claude Lantier, je veux peindre la lutte de l'artiste contre la nature, l'effort de la création dans l'œuvre d'art, effort de sang et de larmes pour donner sa chair, faire de la vie : toujours en bataille avec le vrai et toujours vaincu, la lutte contre l'ange. En un mot j'y raconterai ma vie intime de production, ce perpétuel accouchement douloureux ; mais je grandirai le sujet par le drame, par Claude, qui ne se contente jamais, qui s'exaspère de ne pouvoir accoucher de son génie, et qui se tue à la fin devant son œuvre irréalisée. Ma jeunesse au collège et dans les champs. Baille, Cézanne. Tous les souvenirs de collège : camarades, professeurs, quarantaine, amitiés à trois. Arrivée de Baille et de Cézanne. Nos réunions du jeudi. Paris à conquérir, promenades. Les musées. Les divers logements. Les ateliers de Cézanne⁵⁰⁷.

Dans cet extrait d'ébauche de son quatorzième volume des *Rougon-Macquart*, Zola tente de montrer la genèse de son écriture, en racontant plus que jamais « toute [s]a jeunesse dans ce roman⁵⁰⁸ », mais également la lutte envers ses influences romantiques qui ne cessent de remonter à la surface dans une époque de transition, laquelle tend vers la représentation de la vie dans toute sa vérité. Lorsque Zola écrit à son ami Valabrègue le 18 août 1864 que « toute œuvre d'art est comme une fenêtre ouverte sur la création⁵⁰⁹ », nous l'interprétons comme « l'influence d'un modèle optique où l'écran de la représentation se fait opaque, pour devenir le réceptacle de la projection subjective de l'artiste⁵¹⁰ », d'une vision empreinte du poète romantique, et non comme celle d'une esthétique de la transparence du monde, celle d'un écrivain réaliste, comme la critique le soutient⁵¹¹. Autrement dit, l'œuvre dans sa création et dans sa conception, objet de ce récit, ne s'inscrit pas dans la continuité d'une esthétique de la

⁵⁰⁵ MORTIER (Roland), *op.cit.*, p. 96.

⁵⁰⁶ ZOLA (Émile), *La Fortune des Rougon. Œuvres complètes – I, op.cit.*, p. 304.

⁵⁰⁷ Dossier préparatoire f^os 262-263.

⁵⁰⁸ TERASHIMA (Miyuki), *op.cit.*, p. 135.

⁵⁰⁹ Lettre à Antony Valabrègue, le 18 août 1864 (*Corr.I* : 375).

⁵¹⁰ PITON-FOUCAULT (Émilie), *La Fenêtre condamnée : Transparence et opacité de la représentation dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola, op.cit.*, p. 655.

⁵¹¹ Nous songeons notamment à l'article de Philippe HAMON, « Zola, romancier de la transparence », dans *Europe*, volume 46, n°468, p. 385.

transparence, mais bien dans celle d'une vision subjective et poétique, empreinte des souvenirs de jeunesse de Zola.

En effet, à travers un jeu de double entre Zola et Sandoz (représentation fictive du romancier), entre Zola et Lantier (représentation déviée du romancier) et entre Sandoz et Lantier (représentation fictive de l'amitié entre Zola et Cézanne), qui, loin d'être opposé ou complémentaire, montre l'impossibilité d'établir une esthétique transparente et ouverte sur le monde. Claude, comme Pierre, est un être transpercé par l'influence d'une veine romantique dans sa production, malgré une fervente volonté de « donner son existence entière à une œuvre, où l'on tâcherait de mettre les choses, les bêtes, les hommes, l'arche immense !⁵¹² » qui causera notamment son suicide à la fin du récit :

Mais son mal n'était pas en lui seulement, il a été la victime d'une époque... Oui notre génération a trempé jusqu'au ventre dans le romantisme, et nous en sommes restés imprégnés, quand même, et nous avons beau eu nous débarbouiller, prendre des bains de la réalité violente, la t[â]che s'entête, toutes les lessives du monde n'en ôteront pas l'odeur⁵¹³.

Si Zola laisse transparaître de manière explicite de nombreux traits et éléments autobiographiques à travers ses personnages, il construit notamment un réseau analogique (ateliers de Claude, les fenêtres, les jeux d'ombres et de lumières etc.) qui permet de retrouver la posture bohémienne d'artistes reclus, miséreux et coupés du monde (adoptée préalablement dans sa correspondance et dans *La Confession de Claude*), la veine romantique qui le tourmente et une opposition entre la campagne (idéal) et la capitale française (spleen). Notons également la fraternité du génie, l'amitié éternelle entre Zola et Cézanne qui perdure au gré des défaites et des souffrances.

Artistes reclus : la genèse d'un écrivain provençal ?

En partant de cette idée de jeux de double selon laquelle Zola se retrouve à travers deux de ses personnages, Pierre Sandoz et Claude Lantier, plusieurs éléments brossent le portrait de deux artistes plongés dans une certaine autarcie, incapables de communiquer avec le monde et d'entretenir une intimité sociale et conjugale, se complaisant ainsi dans une posture bohémienne, miséreuse, coincés dans un travail synonyme d'acharnement et de souffrances, qui signe l'accomplissement esthétique de l'artiste « sans cesse ajourné ou raté⁵¹⁴ ». Comme le soutient, à juste titre, Miyuki Terashima : « On peut ainsi constater le thème récurrent de

⁵¹² ZOLA (Émile), *L'Œuvre*, op.cit., p. 104.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 482.

⁵¹⁴ REVERZY (Éléonore), op.cit., p. 187.

l'intimité chez Zola : la difficulté de protéger l'intimité personnelle et de garder les distances appropriées à l'égard d'autrui⁵¹⁵ ». Dans un premier temps, cela est perceptible à travers les espaces romanesques présents dans l'œuvre :

Un lieu rhétorique où chaque objet, chaque meuble ou chaque personnage est (dit) autre chose que lui-même, où chaque signe (ce meuble, cet objet, ce modèle nu) est implicitement une consigne, un manifeste esthétique. [...] Les ateliers que donnent à voir l'œuvre ainsi que les espaces de socialité (café, salle à manger de Sandoz, rues) participent à cette construction d'un discours esthétique. C'est que l'espace que fréquente ou habite l'artiste dit toujours autre chose et devient par-là : « un lieu herméneutique qui sollicite d'emblée exégèse et interprétation⁵¹⁶ ».

En ce qui concerne Claude, Zola démontre que le peintre est systématiquement inscrit ou associé aux espaces « clos⁵¹⁷ » au même titre que l'appartement parisien dans *La Confession de Claude*. Au travers des scènes décrites au début du roman, Zola souligne à plusieurs reprises l'aspect misérable de la vie bohémienne des artistes. Le premier atelier de Claude, est « d'un tel désordre et d'un tel abandon⁵¹⁸ » que l'on observe « des cendres du dernier hiver qui s'amoncelaient encore⁵¹⁹ » et « des chaises dépaillées parmi des chevalets boiteux⁵²⁰ ». Situé dans un hôtel de l'île Saint-Louis, dite la Cité, et isolé par la Seine au cœur de Paris, l'atelier est un espace propice à l'introspection de l'artiste, où, jeté dans une lutte solitaire de la création, « l'existence se faisait terriblement dure⁵²¹ ». Claude est souvent obligé de se nourrir des denrées utilisées comme modèles de ses « natures mortes » apportées par le père Malgras, marchand d'art, lors de ses commandes de toiles. Par ailleurs, au milieu « d'un flot épais d'esquisses qui descendait jusqu'au sol, où il s'amassait en un éboulement de toiles jetées pêle-mêle⁵²² » montrant l'incapacité de l'artiste à finir une œuvre, l'atelier regorge des souvenirs de la jeunesse du peintre : « les murs étaient couverts d'une série d'esquisses, faites là-bas par le peintre, dans un récent voyage [à Aix-en-Provence]. C'était comme s'ils avaient eu [lui et Sandoz], autour d'eux, les anciens horizons, l'ardent ciel bleu sur la campagne rousse⁵²³ ». Ces souvenirs, renforcés par la présence de Sandoz qui accepte de poser pour le projet esthétique

⁵¹⁵ TERASHIMA (Miyuki), *op.cit.*, p. 242.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 181.

⁵¹⁷ Selon les analyses de SERRES (Michel), *Feux et signaux de brume*, *op.cit.*, p.335 et de PITON-FOUCAULT (Émilie), *La Fenêtre condamnée : Transparence et opacité de la représentation dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, *op.cit.*, p. 579. L'étude menée par Serres évoque la topographie déployée autour de Claude, en portant une attention particulière aux ponts et aux îles qui jalonnent son parcours pour montrer que le peintre semble s'inscrire dans des espaces clos.

⁵¹⁸ ZOLA (Émile), *L'Œuvre*, *op.cit.*, p. 73.

⁵¹⁹ *Idem.*

⁵²⁰ *Idem.*

⁵²¹ *Ibid.*, p. 97.

⁵²² *Ibid.*, p. 73.

⁵²³ *Ibid.*, p. 96.

de Claude, *Plein air*, instaurent une ambiance intimiste et d'hospitalité malgré la crainte de Claude de toute intrusion venant de l'extérieur :

Alors, d'autres souvenirs leur vinrent, ceux dont les cœurs battaient à grands coups, les belles journées de plein air et de plein soleil qu'ils avaient vécues là-bas, hors du collège. Tout petits, dès leur sixième les trois inséparables s'étaient pris de la passion des longues promenades. Ils profitaient des moindres congés, ils s'en allaient à des lieues, s'enhardissant à mesure qu'ils grandissaient, finissant par courir le pays entier, des voyages qui duraient souvent plusieurs jours. [...] L'été surtout, ils rêvaient de la *Viorne*, le torrent dont *le mince filet arrose les prairies basses de Plassans*. Ils avaient douze ans à peine, qu'ils savaient nager et c'était une rage de barboter au fond des trous, où l'eau s'amassait, de passer là des journées entières, tout nus, à se sécher sur le sable brûlant pour replonger ensuite, à vivre dans la rivière, sur le dos, sur le ventre, fouillant les herbes des berges, s'enfonçant jusqu'aux oreilles et guettant pendant des heures les cachettes des anguilles. [...] Ah ! l'heureux temps, et quels rires attendris, *au moindre souvenir* !⁵²⁴

Lorsque Claude fait la rencontre de Christine dont la nudité déclenche « sa vision révolutionnaire de la peinture, indispensable à la poursuite de l'œuvre⁵²⁵ », l'atelier devient un lieu privilégié de l'exhibition des corps⁵²⁶. Claude se perd dans l'admiration du corps féminin, comme s'il avait enfin trouvé sa véritable muse, source de son inspiration artistique, vision imprégnée de ses rêves de jeunesse, de cette « frénésie romantique, des strophes ailées alternant avec les gravelures de garnison, des odes jetées au grand frisson lumineux de l'air qui brûlait⁵²⁷ », qui malgré une fervente volonté et un désir de peindre « la vie telle qu'elle passe dans les rues, la vie des pauvres et des riches, aux marchés, aux courses, sur les boulevards, au fond des ruelles populeuses ; et tous les métiers en branle ; et toutes les passions remises debout, sous le plein jour ; et les paysans, et les bêtes, et les campagnes !⁵²⁸ », conduit indubitablement Claude à échouer. Souffrant d'un « mal romantique⁵²⁹ », Claude n'arrive pas à « actualiser l'abstraction, à trouver la bonne matière⁵³⁰ » et se retrouve ainsi « refusé » au Salon des Refusés. Reclus dans sa souffrance, il décide de se réfugier avec sa concubine Christine dans un petit village nommé Bennecourt, au cœur des paysages champêtres symboliquement connus pour leurs « îles », en se plaçant ainsi en rupture totale avec le monde parisien, le milieu de l'art qui l'a rejeté et son atelier miséreux :

Ah ! partir, partir sans perdre une heure, vivre au bout de la terre ! [...] Lui saignant encore de son échec du Salon, ayant le besoin de se reprendre, aspirait à ce grand repos de la bonne nature ; et il aurait là-bas le vrai plein air. [...] Le soleil ayant reparu, des journées adorables se suivirent, des mois coulèrent dans une félicité monotone. Jamais

⁵²⁴ *Ibid.*, pp. 92-96.

⁵²⁵ TERASHIMA (Miyuki), *op.cit.*, p. 240.

⁵²⁶ *Idem.*

⁵²⁷ ZOLA (Émile), *L'Œuvre*, *op.cit.*, p. 94.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 106.

⁵²⁹ REVERZY (Éléonore), *op.cit.*, p. 191.

⁵³⁰ *Idem.*

ils ne savaient la date, et ils confondaient tous les jours de la semaine. Le matin, ils s'oubliaient. [...] Puis, après le déjeuner, c'étaient des flâneries sans fin. [...] Aujourd'hui Christine seule existait. [...] C'était une paix absolue, la certitude qu'il ne viendrait *personne*, que pas un coup de sonnette ne le dérangerait à aucun moment. Il poussait si loin cette *peur du dehors*, qu'il évitait de passer devant l'auberge des Faucheurs, dans la continuelle crainte de tomber sur une bande de camarades, débarqués de Paris⁵³¹.

Dans cet extrait, l'autarcie presque rousseauiste⁵³² de Claude le place dans une sorte d'idéal, dans un retour à la nature, un retour « romantique » de l'artiste au côté de la « femme rêvée ». Claude explore les divers aspects du paysage naturel, il renonce provisoirement à son travail et s'enivre de l'amour seul. De la même manière que les rêveries de Claude face à la misère dans laquelle Laurence le plonge dans *La Confession de Claude*, ces moments de solitude au cœur de la campagne se présentent comme une illusion d'évasion vers l'extérieur, comme un doux moment de bien-être éphémère. Autrement dit, le début de son séjour n'est qu'un leurre des élans du passé dont l'effet pittoresque et symbolique est semblable à l'une des scènes analysées dans *La Confession de Claude* accentuant un contraste entre la fécondité printanière de la campagne associée à la femme et la stérilité hivernale. Malgré « cette peur du dehors », la loyauté envers son ami Sandoz, l'intimité illusoire de son couple ainsi que la maternité de Christine signent d'une certaine manière son retour à Paris, ville qui ne cesse de le hanter lorsqu'il prend conscience de l'illusion romantique du début de son séjour à Bennecourt :

Une seule plaie secrète saignait au fond de cette joie. Après la fuite de Paris, Sandoz ayant su l'adresse et ayant écrit, demandant s'il pouvait aller le voir, Claude n'avait pas répondu. Une brouille s'en était suivie. [...] Il restait assombri devant le feu, il ne parlait jamais de Paris, mais la ville se dressait là-bas, à l'horizon, la ville d'hiver avec son gaz qui flambait dès cinq heures, ses réunions d'amis se fouettant d'émulation, sa vie de production ardente que même les glaces de décembre ne ralentissaient pas⁵³³.

De retour à Paris, la vision de l'île de la Cité devient une vision obsédante qui mène l'artiste dans une logique d'enfermement, dans une certaine obsession d'une image elle-même close dans son esprit, non pas celle de l'île en soi, mais bien celle de sa représentation à venir sur la toile : « Lui qui, autrefois, était toujours emporté, au-delà de l'œuvre présente, par le rêve élargi de l'œuvre future, se heurtait le front maintenant à ce sujet de la Cité. C'était l'idée fixe, la barre qui fermait sa vie⁵³⁴ ». Comme le soutient Émilie Piton-Foucault, cette image devient « une sorte de rempart qui se dresse en lui et le reste du monde⁵³⁵ » qui traduit une certaine

⁵³¹ ZOLA (Émile), *L'Œuvre*, op.cit., pp. 233-234.

⁵³² Voir aux propos des souvenirs heureux de Zola à Bennecourt l'article de WALTER (Rodolphe), « Zola et ses amis à Bennecourt », dans *Cahiers naturalistes*, n°17, 1961, pp. 19-36.

⁵³³ ZOLA (Émile), *L'Œuvre*, op.cit., pp. 234-241.

⁵³⁴ *Ibid.*, pp. 337-338.

⁵³⁵ PITON-FOUCAULT (Émilie), *La fenêtre condamnée : transparence et opacité de la représentation dans les Rougon-Macquart*, op.cit., p. 582.

extranéité de l'artiste face au monde qui l'entoure. À ce titre, les ateliers successifs de Claude, incommodes et sans frontières précises entre l'espace de création et la salle à manger dans lesquels le peintre cohabite avec Christine « se chargent d'énoncer sa déchéance suivant un symbolisme limpide⁵³⁶ ». Ils signent également le glissement progressif dans la folie artistique de Claude et dans la misère⁵³⁷ :

Paris l'avait repris aux moelles, violemment ; et, en pleine flambée de cette fournaise, c'était une seconde jeunesse, un enthousiasme et une ambition à désirer tout voir, tout faire, tout conquérir. Jamais il ne s'était senti une telle rage de travail, ni un tel espoir, comme s'il lui avait suffi d'étendre la main, pour créer les chefs-d'œuvre qui le mettraient à son rang. [...] Claude, qui ne pouvait peindre son grand tableau dans le petit atelier de la rue de Douai, résolut de louer autre part quelque hangar, d'espace suffisant. [...] Bientôt, Claude ne vécut plus que pour son tableau. À toutes les heures, par tous les temps, la Cité se leva devant lui, entre les deux trouées du fleuve. [...] Mais, devant ces vingt Cités différentes, quelles que fussent les heures, quel que fût le temps, il en revenait toujours à la Cité qu'il avait vu la première fois, vers quatre heures, un beau soir de septembre, cette Cité sereine sous le vent léger, ce cœur de Paris battant dans la transparence de l'air, comme élargi par le ciel immense, que traversait un vol de petits nuages.⁵³⁸

La petitesse des lieux et le mariage raté de Claude, reflet de la jeunesse de Zola en 1860⁵³⁹, annoncent « un ménage à trois » préfigurant la lutte, l'échec et la mort de Claude, que nous évoquerons au point suivant :

La bonne vie à deux avait cessé, un ménage à trois semblait se faire, comme s'il eût introduit dans la maison une maîtresse, cette femme qu'il peignait d'après elle. Le tableau immense se dressait entre eux, les séparait d'une muraille infranchissable ; et c'était au-delà qu'il vivait, avec l'autre⁵⁴⁰.

Toutes ces observations sont également visibles à travers les espaces mobilisés par Sandoz, bien qu'ils soient peu présents dans l'ouvrage. Le premier logement de Sandoz indique un espace solitaire propice au travail, il vit dans « un petit logement, au quatrième, [qui] se composait d'une salle à manger, d'une chambre à coucher et d'une étroite cuisine, que le fils occupait⁵⁴¹ », lieu où il travaille « depuis le matin » à « s'épuiser à retaper une phrase mal bâtie, dont le remords [l'a] torturé pendant tout [s]on déjeuner⁵⁴² ». Les seules sorties⁵⁴³ évoquées par l'écrivain sont les repas organisés chez lui tous les jeudis, alors que ce dernier a,

⁵³⁶ REVERZY (Éléonore), *op.cit.*, p. 189.

⁵³⁷ *Idem.*

⁵³⁸ ZOLA (Émile), *L'Œuvre*, *op.cit.*, pp. 299-334.

⁵³⁹ Voir à ce sujet le point intitulé « Paris, une construction bohémienne : espaces géographiques et mythologie de l'intime » dans notre première partie.

⁵⁴⁰ ZOLA (Émile), *L'Œuvre*, *op.cit.*, p. 348.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 128.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 129.

⁵⁴³ Zola écrira : « Du lundi au samedi, Sandoz s'enrageait à la mairie du cinquième arrondissement, dans un coin sombre du bureau des naissances, cloué là par l'unique pensée de sa mère, que ses cent cinquante francs nourrissaient mal » dans *L'Œuvre*, *op.cit.*, p. 98.

paradoxalement, le souhait de représenter la vie, « le grand tout, sans haut ni bas, ni sale ni propre, tel qu'il fonctionne⁵⁴⁴ ». Il ne prévoit aucune sortie pour se documenter et observer le monde qui l'entoure. Au fil de l'œuvre, l'espace romanesque scelle l'ascension sociale de Sandoz, qui emménage dans un lieu embourgeoisé avec sa femme, rue de Londres, lieu où se donne le troisième repas en 1876 avec ses amis, « le ménage [a] le goût des curiosités gastronomiques, venues des quatre coins du monde⁵⁴⁵ » et la maison se remplit de meubles « de tous les peuples et de tous les siècles⁵⁴⁶ ». Si Sandoz, à l'inverse de Claude commence à gagner sa vie, cela n'empêchera pas une profonde incompatibilité entre sa création littéraire et son intimité sociale à l'image du couple de Claude et de Christine :

Moi qui commence à faire mes affaires. [...] Le travail a pris mon existence. Peu à peu, il m'a volé ma mère, ma femme, tout ce que j'aime. C'est le germe apporté dans le crâne, qui mange la cervelle, qui envahit le tronc, les membres, qui ronge le cœur entier. Dès que je saute du lit, le matin ; le travail m'empoigne, me cloue à ma table, sans me laisser respirer une bouffée de grand air ; puis, il me suit au déjeuner, je remâche sourdement mes phrases avec mon pain ; puis il m'accompagne quand je sors, rentre dîner dans mon assiette, se couche le soir. [...] Et plus un être existe en dehors. [...] Non, non plus rien n'est à moi, j'ai rêvé de repos à la campagne, des voyages lointains. [...] J'ai fermé la porte au monde derrière moi, et j'ai jeté la clé par la fenêtre ... Plus rien, plus rien dans mon trou que le travail et moi, et il me mangera, et n'y aura plus rien, plus rien !⁵⁴⁷.

À travers cette confidence entre Claude et Sandoz dans l'atelier des Batignolles, il se lit non seulement le processus solitaire de l'écrivain enfermé dans son bureau qui ne peut se comprendre que par la claustration spatiale, par une rupture avec le monde extérieur, mais également la fraternité du génie des deux amis, torturés et liés dès l'enfance :

Et Claude, pénétré par cette bonhomie heureuse, comme réveillé d'un long sommeil, les regardait tous, se demandait s'il les avait quittés la veille, ou s'il y avait bien quatre années qu'il n'eût dîné là, un jeudi. [...] Et il crut comprendre enfin « c'était Sandoz qui, lui, n'avait pas bougé, aussi entêté dans ses habitudes de cœur que dans ses habitudes de travail. [...] Un rêve d'éternelle amitié l'immobilisait, des jeudis pareils se succédaient à l'infini, jusqu'aux derniers lointains de l'âge⁵⁴⁸.

L'Œuvre : une allégorie du poète maudit ?

De cette rupture avec le monde extérieur découle l'impossibilité des deux artistes de peindre « l'œuvre-arche », c'est-à-dire le projet initial où « l'univers fournirait une vaste explication [et] qui offrirait à l'artiste l'image d'une clôture parfaitement signifiante dont

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 104.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, pp. 441-442.

⁵⁴⁶ *Idem.*

⁵⁴⁷ *Ibid.*, pp. 370-371.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 339.

l'œuvre serait le reflet⁵⁴⁹ ». Claude rêve sans cesse de réaliser des œuvres plus solides, imprégnées d'une lumière plus vraie que celles de ses prédécesseurs, il lutte contre son influence romantique, mais il continue de persister à peindre à partir d'une « certaine représentation de l'art, fondé sur une théorie de l'inspiration⁵⁵⁰ ». Il s'évertue dans l'image du peintre romantique qui a besoin d'une muse (Christine), d'une idée (vision de la Cité) pour concevoir l'œuvre : « Et Claude, ouvrant une petite *fenêtre*, au ras du toit, respira d'un air de profond soulagement la bouffée de vent embrasé qui entraînait. Il avait pris son dessin, la tête de Christine, et il s'oublia longtemps à la regarder⁵⁵¹ ». Le peintre rêve et pense peindre l'image vivante qui vit dans sa tête sans y parvenir. Loin de remettre en cause « l'utopie » de son projet, à savoir celle de croire en une transitivité entre le monde et l'œuvre d'art, le peintre s'obstine dans sa théorie et transforme dès lors son travail en une véritable « lutte », en un acharnement relatif à la valeur du travail inscrite dans sa correspondance de jeunesse⁵⁵² synonyme « de labeur et d'efforts démesurés⁵⁵³ » à l'instar de Sandoz, comme nous l'avons observé précédemment :

Une autre année se passa pour Claude à des besognes vagues. Il travaillait par habitude, ne finissait rien, disait lui-même, avec un rire douloureux, qu'il s'était perdu et qu'il se cherchait. [...] Il souffrait comme un damné roulant l'éternelle roche qui retombait et l'écrasait ; mais l'avenir lui restait, la certitude de la soulever de ses deux poings, un jour, et de la lancer dans les étoiles. [...] Mais Claude s'entêtait, donnait des explications mauvaises et violentes, car il ne voulait pas avouer la vraie raison, une idée à lui, si peu claire qu'il n'aurait pu la dire avec netteté, ce tournant d'un symbolisme secret, ce vieux regain de romantisme qui lui faisait incarner dans cette nudité la chair même de Paris, la ville nue et passionnée, resplendissante d'une beauté de femme⁵⁵⁴.

De cette condamnation qui le lie au mouvement romantique ne naîtront que « des ébauches éternelles⁵⁵⁵ », des morceaux d'une toile incomplète, qui ne renvoient à rien, sinon au vide et au néant, « l'image de la Cité est le néant, et c'est d'ailleurs cela qui indique le vocabulaire

⁵⁴⁹ REVERZY (Éléonore), *op. cit.*, p. 197.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 197.

⁵⁵¹ ZOLA (Émile), *L'Œuvre*, *op.cit.*, p. 84.

⁵⁵² Voir les formules utilisées par Zola dans sa correspondance telle que « Ayons du courage et travaillons » dans une lettre à Paul Cézanne et Jean-Baptistin Baille, le 18 septembre 1862 (*Corr.I* : 321) comme nous l'avons traité dans notre première partie.

⁵⁵³ REVERZY (Éléonore), *op.cit.*, pp. 185-186, parle notamment de ceci en ces termes : « Les premiers titres de l'œuvre l'indiquent assez clairement : le travail de l'artiste est comparable à celui de la femme en couche, ce qui certes renvoie à l'œuvre comme fruit (d'une conception, d'une procréation), comme produit (d'une plus ou moins longue gestation), mais métaphorise surtout les douleurs de l'expulsion ».

⁵⁵⁴ ZOLA (Émile), *L'Œuvre*, *op.cit.*, pp. 337-339.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 191.

apocalyptique que le peintre utilise dans la pompeuse gradation du rien⁵⁵⁶ » perceptible également grâce à cet éternel jeu d'ombre et de lumière propre à Zola :

La lumière s'en allait, et il y a eu un moment, sous un petit jour gris, très fin, où j'ai brusquement vu clair : oui, rien ne tient, les fonds seuls sont jolis, la femme nue détonne comme un pétard, pas même d'aplomb, les jambes mauvaises... Ah ! c'était à en crever du coup, j'ai senti que la vie se décrochait dans ma carcasse... Puis, *les ténèbres ont coulé encore*, encore : un vertige, un engouffrement, la terre roulée au néant du vide, la fin du monde ! Je n'ai plus vu bientôt que son ventre, décroissant comme une lune malade. Et tiens ! tiens ! à cette heure, il n'y a plus rien d'elle, plus une lueur, elle est morte, toute *noire* !⁵⁵⁷

Ce n'est qu'à la suite de son échec au Salon avec son œuvre *Enfant mort*, que Claude prend conscience de son « utopie » :

Mais Claude ne voyait rien. [...] Mais Claude n'entendait que les sourds battements de son cœur, ne voyait que *l'Enfant mort*, en l'air, près du plafond. Il ne le quittait pas des yeux, il subissait la fascination qui le clouait là, en dehors de son vouloir⁵⁵⁸.

Dans cet extrait, Claude déambule sans vie dans le Salon et regarde « sans voir » les passants autour de lui, évoluant tel un étranger face au monde qui l'entoure à la manière baudelairienne⁵⁵⁹. La veille de sa mort, le regard de Claude se tourne alors vers l'obscurité et le néant. Cette quête visuelle place l'art sous le signe de l'échec. L'obscurité traduit l'impossibilité de faire concilier l'art avec le monde, la vie et la lumière :

Il lui semblait que jamais il n'aurait le temps de voir assez. [...] Il avait ouvert une *fenêtre* qui donnait sur un terrain vague, il était là, tellement penché, qu'elle [Christine] ne le voyait pas. Puis, terrifiée, elle se précipita, elle le tira violemment par son veston. « Claude ! Claude ! que fais-tu ? » — « Je regarde ». Mais elle feutra *la fenêtre* de ses mains tremblantes⁵⁶⁰.

Dans ce passage, la fenêtre augure non seulement la rupture définitive entre l'art et la vie, mais également la mort future de Claude. Elle annonce dans plusieurs romans de Zola, un aspect funeste lié à la représentation du réel⁵⁶¹. Le néant de la fenêtre stigmatise à la fois « la chimère du désir de réalité, impossible à atteindre, mais aussi son action néfaste sur le sujet regardant, en le niant comme être intersubjectif⁵⁶² ». Autrement dit, lorsque Claude regarde le néant, ce vide, il ne fait que voir sa propre mort, en tant que sujet, qui se nie pour espérer atteindre une certaine « objectivité ». Cela est également perceptible dans le récit à travers cet éternel jeu

⁵⁵⁶ PITON-FOUCAULT (Émilie), *La Fenêtre condamnée : Transparence et opacité de la représentation dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, op.cit., p. 604.

⁵⁵⁷ ZOLA (Émile), *L'Œuvre*, op.cit., p. 374 ; mise en exergue personnelle en italique.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 414.

⁵⁵⁹ Voir le poème « L'Albatros » de Charles Baudelaire. Voir, *Les Fleurs du mal*, op.cit., p. 121.

⁵⁶⁰ ZOLA (Émile), *L'Œuvre*, op.cit., pp. 423-424.

⁵⁶¹ PITON-FOUCAULT (Émilie), *La Fenêtre condamnée : Transparence et opacité de la représentation dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, op.cit., p. 150.

⁵⁶² *Idem.*

d'ombres et de lumières propre à Zola, qui montre les yeux morts, inertes de Claude, allégorisant son désir de faire corps avec l'œuvre, avec le monde :

Claude resta un moment immobile. *L'ombre* avait envahi l'atelier, une ombre violâtre qui pleuvait de la baie vitrée en un mélancolique crépuscule, noyant les choses. Il ne voyait plus nettement le parquet, où les meubles, les toiles, tout ce qui traînait vaguement semblait se fondre, comme dans l'eau dormante d'une mare⁵⁶³.

Claude est un être incomplet, comme en attestent les nombreux dévouements et échecs de la « conception des procédés employés par Claude⁵⁶⁴ » pour réaliser son œuvre. Il ne parvient pas à tendre vers une transivité de l'art, car les influences romantiques de jeunesse ne cessent de couler dans ses veines. Cette complétude de l'être ne peut dès lors que s'accomplir par le biais de son suicide, où l'art et l'être peuvent se concilier avec la mort, à défaut de l'être avec la vie. Comme le soutient également Émilie Piton-Foucault : « Ce n'est que "mort" que Claude pourra être "tout entier" en ayant effectivement détruit, nié, renié tout ce qui faisait son existence, et donc rendu total l'anéantissement de sa propre vie⁵⁶⁵ » :

[L]ui qui avait donné sa vie entière, qui s'était tué dans sa folie de travail ! [...] Et il ne laisse rien. — Absolument rien, pas une toile, déclara Bongrand. Je ne connais de lui que des ébauches, des croquis, des notes jetées, tout ce bagage d'artiste... Oui, c'est bien un mort, un mort tout entier que l'on va mettre dans la terre !⁵⁶⁶.

Quant au personnage de Sandoz, même si ce dernier ne se donne guère la mort à son tour, il devient l'image d'un artiste résigné. Son attitude et sa solitude se veulent incompatibles avec la représentation du monde qu'il souhaite établir dans ses romans, lesquels étant empreints de l'idéal romantique qui l'a toujours accompagné. Ce constat est posé par Sandoz lui-même à l'enterrement de son ami :

Notre génération est trop encrassée de lyrisme pour laisser des œuvres saines. Il faudra une génération, deux générations peut-être, avant qu'on peigne et qu'on écrive logiquement ; dans la haute et pure simplicité du vrai... Seule, la vérité, la nature, est la base possible, la police nécessaire, en dehors de laquelle la folie commence ; et qu'on ne craigne pas d'aplatir l'œuvre, le tempérament est là, qui emportera toujours le créateur. Est-ce que quelqu'un songe à nier la personnalité, le coup de pouce involontaire qui déforme et qui fait notre pauvre création à nous !⁵⁶⁷.

La phrase de fin « Allons travailler⁵⁶⁸ » en dit long sur la résignation et la fraternité des deux amis, se rejoignant dans une forme d'art qui n'existe qu'à travers une chimère baudelairienne,

⁵⁶³ ZOLA (Émile), *L'Œuvre*, op.cit., p. 206.

⁵⁶⁴ REVERZY (Éléonore), op.cit., p. 195.

⁵⁶⁵ PITON-FOUCAULT (Émilie), *La Fenêtre condamnée : Transparence et opacité de la représentation dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, op.cit., p. 633.

⁵⁶⁶ ZOLA (Émile), *L'Œuvre*, op.cit., p. 483.

⁵⁶⁷ *Idem*.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 489. Il fait également écho à la phrase « Travaillons, travaillons : c'est l'unique moyen d'arriver » dans une lettre envoyée à Paul Cézanne, le 3 mars 1861 (*Corr.I* : 272).

une invitation au néant et à l'échec, car seuls « les longues escapes au bord de la Viorne, les courses libres sous le brûlant soleil, toute cette flambée de leurs ambitions naissantes⁵⁶⁹ » ainsi que leur « existence commune » et leur rêve de jeunesse perdurent. La fenêtre qui ouvre sur la création évoquée au début de notre analyse est donc celle qui nie la transparence du réel, au profit d'une vision subjective de l'écrivain, qui retrace non seulement sa jeunesse, les traces des influences romantiques sur ses œuvres, mais également son amitié éternelle pour ses amis : « N'était-ce pas le bonheur, irréalisable ? Quelques amitiés solides, un coin d'affection familiale. On n'y faisait jamais de musique, et jamais on n'y avait lu une page de littérature⁵⁷⁰ ».

Conclusion

Le « moi » intime de Zola, sous le déguisement de la fiction, se retrouve dans les trois romans étudiés en narrant l'histoire d'un romancier en crise, en lutte contre les idéaux romantiques qui ont construit son adolescence et son désir d'acquérir une nouvelle conception de l'acte créateur, en optant pour une esthétique de la transparence du monde en accord avec l'époque en transition qu'il vit. Autrement dit, la création littéraire par le processus de « fictionnalisation de soi » est non seulement le fruit de deux tendances conflictuelles, à savoir la confiance en la modernité et l'aspiration de son imaginaire de poète romantique, mais elle montre indubitablement la prégnance du souvenir de Provence. Assurément, ce dernier persiste en l'arrière-plan de chaque récit, représentant métaphoriquement la nostalgie de Provence qu'éprouve Zola, son amitié envers Baille et Cézanne, et ses rêves de jeunesse. À cet effet, Zola réemploie un réseau allégorique déjà présent dans sa correspondance. Dans un premier temps, le souvenir de Provence se manifeste visuellement dans le récit par le biais de tableaux (combat entre l'ombre et la lumière) et de symboles (la fenêtre, l'eau), éléments qui caractérisent un « lyrisme des paysages », c'est-à-dire une projection subjective de l'écrivain. Comme le soutient Émilie Piton-Foucault en reprenant les propos de Michel Collot, tout paysage relève toujours d'un préconstruit subjectif :

Le paysage, ce n'est pas le pays réel, c'est le pays perçu du point de vue d'un sujet. Il n'appartient pas à la réalité objective, mais à une perception toujours irréductiblement subjective. L'horizon qui est constitutif de l'espace paysager, en révèle bien la dimension subjective : c'est une ligne imaginaire (on ne la trouve reportée sur aucune carte), dont le tracé dépend à la fois de facteurs physiques (relief, constructions éventuelles), et du point de vue de l'observateur. En tant qu'espace perçu, le paysage est toujours-déjà une construction de la réalité, unissant indissociablement des données objectives et le point de vue d'un sujet⁵⁷¹.

⁵⁶⁹ ZOLA (Émile), *L'Œuvre*, op.cit., p. 409.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 452.

⁵⁷¹ PITON-FOUCAULT (Émilie), *La Fenêtre condamnée : Transparence et opacité de la représentation dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, op.cit., p. 1200.

Dans un second temps, le souvenir de Provence se perçoit au travers des thématiques inscrites dans ses lettres juvéniles, à savoir le contraste entre le rêve et le désespoir, le spleen et l'idéal, l'alliance de la vie et de la mort, révélant ainsi les multiples représentations de l'écrivain (Zola mélancolique, nostalgique, bohémien et artiste) et la posture du poète lyrique (usages des mythes et des valeurs romantiques).

Dans *La Confession de Claude*, Zola a utilisé certains éléments du réel, issus de sa propre expérience avec « une fille à partie » et que l'on retrouve dans sa correspondance tel des matériaux de l'œuvre romanesque, chargeant le texte de transposer ses peurs, son existence bohémienne et miséreuse, et ses obsessions correspondant à une « volonté de se délivrer de certains traumatismes par l'imaginaire⁵⁷² ». De fait, comme le souligne, à juste titre, Miyuki Terashima : « À travers le rapport entre Claude et Laurence, nous retrouvons le jeune Zola, hésitant entre la rêverie bohémienne et l'intérêt qu'il porte à la réalité crue, entre l'influence du romantisme et l'admiration pour Balzac et les Goncourt⁵⁷³ ». La fenêtre quant à elle, motif obsédant dans les romans de Zola, invite à la rêverie et envisage les paysages de Provence comme un refuge, un moyen d'esthétiser la « femme » qui devient dès lors « pure » au contact de la nature, et de mettre en évidence le contraste en la fécondité printanière et la stérilité de l'hiver parisien tel que présenté dans ses lettres juvéniles.

Dans *La Fortune des Rougon*, Zola réinvestit symboliquement sa terre natale, son origine, en dessinant un coin idyllique pour le couple de Miette et de Silvère à partir « de la poétique des ruines » propre aux romantiques. C'est à travers la pelisse, cette fenêtre qui s'ouvre vers le monde, que Zola contemple la beauté des vestiges du passé, de ses souvenirs de jeunesse, lui procurant un sentiment de « paix immense » et d'émerveillement. Les paysages sont donc personnifiés et ils peuvent être considérés comme étant des médiateurs de la nostalgie qu'éprouve Zola face à ses souvenirs. De plus, ainsi que l'a démontrée l'analyse de *La Confession de Claude*, les paysages de Provence apparaissent également métaphoriquement comme un refuge, un coin d'idylle où les rêveries de Zola se lisent entre les lignes du récit. Ce roman est également porteur des thématiques zoliennes, à savoir la réécriture tragique du mythe de *Daphnis et Chloé*, en conférant à la nature le pouvoir sur le destin des personnages : le désir de mourir à la manière hugolienne.

⁵⁷² TERASHIMA (Miyuki), *op.cit.*, p. 92.

⁵⁷³ *Idem.*

Enfin, *L'Œuvre*, roman intime de son cycle des *Rougon-Macquart*, peut être considéré comme une tentative de Zola de retracer la genèse de sa jeunesse. Écrit durant la phase de maturité de sa vision littéraire, ce roman illustre grâce à un jeu de double, la perpétuelle interrogation de l'auteur sur ses raisons d'être, ses doutes, la lutte entre l'espoir et le désespoir, ou encore le débat entre la transparence du monde dans toute sa vérité et la vision du poète romantique. L'étude des espaces romanesques a permis de mettre en évidence également l'acharnement de Zola, de même qu'un « travail » à la fois rigoureux et régulier, que nous devons comprendre « dans toute la polysémie du mot (le tourment, l'accouchement, le labeur) ⁵⁷⁴ ». Cet acharnement conduit les personnages à être reclus et fermés sur le monde qui les entoure. En outre, ce roman est aussi une ode à ses souvenirs de jeunesse, à son amitié avec le peintre Cézanne, laquelle perdure dans le temps, au-delà de la distance, des difficultés matérielles, de la mort, construisant ainsi « la fraternité du génie » : « Un rêve d'éternelle amitié l'immobilisait [Claude], des jeudis pareils se succédaient à l'infini, jusqu'aux derniers lointains de l'âge. Tous éternellement ensemble !⁵⁷⁵ ».

⁵⁷⁴ REVERZY (Éléonore), *op.cit.*, p. 186.

⁵⁷⁵ ZOLA (Émile), *L'Œuvre*, *op.cit.*, p. 288.

CONCLUSION

Depuis longtemps je vous ai dit le peu de foi que j'ai en la province. Le malheur est que j'ai des souvenirs à Aix, et j'ai le culte des pensées et des actions d'autrefois. Je songe donc, plus que je ne voudrais à ce coin de terre perdu⁵⁷⁶.

À la lumière de ces mots, nous pourrions conclure notre recherche en affirmant que le souvenir de Provence a une importance non négligeable dans la genèse de l'image de l'auteur : celle d'un poète lyrique sous l'influence romantique de ses prédécesseurs, celle d'un écrivain baigné dans ses souvenirs de jeunesse, entouré de ses amis et des paysages de Provence, celle d'un Bohémien torturé par une réalité spleenétique et son ambition sans faille de devenir écrivain. S'appuyer sur les lettres de jeunesse de Zola en parallèle de *La Confession de Claude*, *La Fortune des Rougon* et *L'Œuvre*, romans qui courent sur une grande partie de la carrière de Zola, c'est ouvrir un champ nouveau d'investigation. Une telle méthodologie permet de dégager les rapports qui s'établissent entre les lettres de jeunesse et les romans qui les prolongent dans la fiction, plaçant ainsi le souvenir de Provence comme étant la naissance de l'écriture zolienne et constituant le centre de la création littéraire ; constat qui n'a pas encore été relevé par la recherche littéraire. Autrement dit, la nostalgie des paysages aimés devenus pour ainsi dire chair et partie de Zola ainsi que son amitié pour Cézanne et Baille, persistent dans l'arrière-plan de chaque lettre et de chaque récit. Le souvenir de Provence peut dès lors être envisagé en tant qu'origine des enjeux idéologiques de son œuvre romanesque — du moins une partie — car la fiction, par un effet de miroir, reflète cette profonde nostalgie de même que les lignes ne démentiront jamais et les multiples facettes de l'écrivain qui y sont rattachées : « Aucun des protagonistes n'est le portrait fidèle de Zola, mais à travers chacun d'eux, l'auteur projette une partie de ses pensées qui lui permettent en retour une sorte d'autocritique⁵⁷⁷ ».

En outre, en parcourant le tissage qui s'établit entre la correspondance de jeunesse de Zola et ses romans, sous l'angle du souvenir de Provence, il apparaît combien la lettre n'a rien de « périphérique » et d'accessoire. Au contraire, la correspondance remplit un rôle essentiel dans la naissance de l'écriture zolienne, comme le souligne Olivier Lumbroso :

D'un côté, elle est le lieu d'une fabrique où les genres se mélangent et peuvent préfigurer des ébauches de récit, de l'autre, elle est le lieu d'un passage vers la fiction universalisante et symbolique qui suppose son dépassement⁵⁷⁸.

⁵⁷⁶ Lettre à Antony Valabrègue, février 1866 (*Corr.*I : 444).

⁵⁷⁷ TERASHIMA (Miyuki), *op.cit.*, pp. 472-473.

⁵⁷⁸ LUMBROSO (Olivier), « Aux sources de l'imaginaire cyclique chez Zola : les "lettres de jeunesse" et *La Confession de Claude* », *art.cit.*, p. 41.

Dans la première partie d'analyse, l'étude de la double tonalité (la nostalgie et le spleen) déployée par Zola, a identifié le discours épistolaire en tant que support de l'expérience mémorielle et du temps qui passe, permettant à la fois à l'écrivain de revivre ses espérances et ses rêves d'enfant, mais également de supporter la distance qui le sépare de ses amis et de sa terre natale. Socle d'une amitié éternelle, durable dans le temps et espace thérapeutique rassurant, la nostalgie s'oppose ainsi à la réalité spleenétique du jeune épistolier, c'est-à-dire à sa mélancolie, son angoisse face à l'avenir et à la solitude qu'il éprouve au quotidien dans sa pauvre mansarde parisienne. Ce constat se trouve confirmé par l'étude des romans de notre deuxième partie d'analyse, la description de la campagne aixoise, telle qu'elle apparaît dans l'œuvre romancée, correspond aux évocations de Zola dans ses lettres.

La « poétique épistolaire » a également retracé la construction de l'écriture zolienne, c'est-à-dire l'usage d'un réseau allégorique, qui use du « principe de la répétition avec une forte valeur didactique⁵⁷⁹ », que nous avons pris soin de développer dans la deuxième partie d'analyse, portant sur l'étude de l'intime dans trois des romans zoliens. Assurément, le souvenir de Provence se manifeste visuellement dans la correspondance et dans les récits au moyen de tableaux et de symboles (la fenêtre, l'eau), de sorte que la production zolienne fonctionne et s'organise autour du combat entre l'ombre (la réalité parisienne) et la lumière (les souvenirs de Provence). Cela montre que Zola sait transformer ou amplifier ses visions de jeunesse pour leur conférer une valeur psychologique ou symbolique. Perdu dans la grisaille parisienne et dévoré par la nostalgie méridionale, la nature provençale donne l'occasion d'oublier le réel, le paysage aixois se retrouve ainsi transfiguré selon ses désirs et ses aspirations constituant dès lors un certain « lyrisme des paysages » : « Nous voilà dès lors en plein romantisme : la nature s'anime et se charge, de fait, de toute la personnalité de Zola, ardente et sensuelle, éprise d'équité⁵⁸⁰ ».

Par ailleurs, l'étude des lettres de jeunesse nous a permis de relever la posture auctoriale de Zola, à savoir celle d'un « poète lyrique moderne », en nous situant ainsi au cœur d'une réflexion lancée par Sophie Guermès : « Dès lors, pour faire accepter la poésie ; il devra lui ménager une place secrète, faire en sorte qu'elle devienne une aventure en prose ; elle se définira donc à l'intérieur de l'immense espace romanesque, comme un lieu caché⁵⁸¹ ». La correspondance indique, en tout point, que l'écrivain adopte la posture d'un poète lyrique, à la fois tiraillé par ses influences romantiques et l'envie de produire un acte créateur nouveau et

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 238.

⁵⁸⁰ CHIRAC (Marcelle), *op.cit.*, p. 176.

⁵⁸¹ GUERMÈS (Sophie), *La Religion de Zola : Naturalisme et déchristianisation*, *op.cit.*, p. 32.

innovant. Le premier élément qui caractérise cette posture est l'adoption du mythe de la « Bohème », une image auctoriale qui domine à l'époque, perceptible grâce à l'étude des espaces géographiques qui entourent Zola (la mansarde parisienne pauvre et misérable dans les lettres et dans *La Confession de Claude*, les différents ateliers et espaces des personnages dans *L'Œuvre*). Le deuxième élément est la présence du *je* lyrique, qui rythme de manière significative sa correspondance et ses romans. Zola naît, s'émancipe et porte les valeurs d'expression du romantisme (usage des mythes, poursuite de l'idéal amoureux) en faisant du langage et de la parole poétique, une nouvelle conception poétique. De la même manière que Baudelaire, le lyrisme tend à s'intensifier par rapport à la génération romantique, tourné vers la mélancolie intense et profonde. Enfin, les derniers éléments qui semblent définir cette posture sont l'attachement envers les lieux transitoires (la fenêtre comme point de départ des rêveries provençales), l'intérêt pour l'éphémère (désir de mort qui se lit dans *La Fortune des Rougon* et l'ombre du père de Zola dans ses lettres) et l'acharnement pour le travail, envisagé comme la genèse et la condition de la production zolienne. En conclusion, Zola se retrouve sans cesse tiraillé entre le spleen et l'idéal, entre la gaieté et la mélancolie, la nature et la ville. Le *je* lyrique, plus qu'une simple voix singulière, fait dialogue avec l'universel, créant un incassable va-et-vient entre « l'intime et l'infini⁵⁸² ».

Enfin, nous sommes tentés d'encourager les chercheurs et les chercheuses à continuer d'étudier la correspondance zolienne, car, comme le souligne Sophie Guermès, « il y a dans ce corpus matière à de multiples approches, qu'on l'étudie comme document, à la façon d'un historien, ou comme un objet littéraire à part entière⁵⁸³ ». Le domaine de la traduction semble également être une nouvelle piste à explorer, outre la fameuse lettre adressée à Félix Faure le 13 janvier 1898, « J'accuse », aucune traduction n'a vu le jour en librairie⁵⁸⁴. Il serait souhaitable que des chercheurs étrangers diffusent des traductions, permettant ainsi de considérer la lettre en tant que texte littéraire et de rendre accessible aux lecteurs du monde entier à une part importante de la théorie zolienne (telle que théorie des « trois écrans » adressée à Valabrègue).

⁵⁸² MAULPOIX (Jean-Michel), *op.cit.*, p. 389.

⁵⁸³ GUERMÈS (Sophie), « Conclusion », dans *Éditer et relire la correspondance de Zola*, *op.cit.*, p. 224. Soulignons, à cet égard, que les chercheuses El Kettani et Geneviève De Viveiros travaillent actuellement sur la correspondance zolienne.

⁵⁸⁴ *Idem*. À titre de comparaison, comme le souligne Sophie Guermès, une partie de la correspondance de Balzac a été traduite en polonais, voir KRASZEWSKI (Józef), *Korespondencja Balzaka*, Warszawa, Bluszcz, 1877 ; la correspondance de Flaubert, voir STEEGMULLER (Francis), *The letters of Gustave Flaubert*, Harvard University Press, 1980-1982) ou encore les lettres de Proust, voir CURTISS Mina, *Letters of Marcel Proust*, New York, Random House, 1949.

En outre, en reconnaissant la valeur et l'importance de la correspondance zolienne au sein de l'histoire littéraire, notre recherche tend à s'ouvrir sur la reconsidération des correspondances de manière générale, en dépassant la logique de l'anthologie des lettres, fort prisée au XIX^e siècle, développée notamment par Gustave Lanson⁵⁸⁵. De fait, mettre en parallèle des œuvres romanesques et des « séries épistolaires » permet non seulement de retracer les stratégies autoriales adoptées, mais également d'appréhender la correspondance au centre des pratiques d'écriture des épistolières. Si le XIX^e siècle est souvent négligé dans le cadre de la recherche épistolaire, comme nous l'avons souligné, ce constat est d'autant plus visible concernant les correspondances des écrivaines⁵⁸⁶. Bien qu'elles soient considérées comme « une littérature seconde où excellerait les femmes⁵⁸⁷ » et que certaines études se soient attachées à étudier les usages spécifiques de ces dernières⁵⁸⁸, peu de chercheurs et de chercheuses placent la correspondance des femmes du XIX^e siècle au cœur du laboratoire d'écriture de leurs productions à venir. En ce sens, nous pouvons transposer les divers questionnements de notre recherche aux correspondances féminines du XIX^e siècle : Que nous apprennent les correspondances d'écrivaines sur leurs pratiques d'écriture ? De quelle manière la correspondance préfigure-t-elle les différentes postures autoriales des écrivaines ? Quelle(s) représentation(s) donnent-t-elles d'elles-mêmes dans leur production épistolaire et romanesque ? Revisiter la correspondance d'écrivaines, tel est le dessein sur lequel nous souhaitons clôturer ce travail.

⁵⁸⁵ Postulat qui part du principe qu'il « n'y a pas de genre épistolaire, du moins au sens littéraire du mot genre ». Voir LANSON (Gustave), « Sur la littérature épistolaire », dans *Essais et méthodes de critique et d'histoire littéraire*, Paris, 1965 [1865]). Ce dernier sous-entend que les lettres se situent en bas de la hiérarchie, en tout cas, à la périphérie de la sphère littéraire.

⁵⁸⁶ DIAZ (José-Luis), « La féminité de la lettre dans l'imaginaire critique au XIX^e siècle », dans Christine PLANTÉ, *L'Épistolaire, un genre féminin ?*, op.cit., p. 155. Les correspondances féminines sont souvent considérées comme un art de la coquetterie, un art de plaire ou bien comme étant le siège d'une « mélancolie condamnée à la grâce aphasique de la lettre », posture qui ne valorise aucunement ces dernières ainsi que leurs productions.

⁵⁸⁷ DIAZ (Brigitte) et SIESS (Jürgen), « Avant-propos », dans DIAZ (Brigitte) et Siess (Jürgen), *L'épistolaire au féminin. Correspondances de femmes XVIII^e – XX^e siècle*, Actes de colloques de Cerisy-La-Salle 1^{er}- 5 octobre 2003, Caen, Presses universitaires de Caen, 2006, p. 7. De nombreux débats agitent la critique concernant l'épistolaire au féminin, Brigitte Diaz pose très justement la question suivante : « Où sont les épistolières ? ».

⁵⁸⁸ Outre les nombreuses recherches sur Georges Sand, nous songeons à l'ouvrage de DIAZ (Brigitte) et Siess (Jürgen), *L'épistolaire au féminin. Correspondances de femmes XVIII^e – XX^e siècle*, op.cit. ainsi que le chapitre « Épistolaire et identité féminine », dans DIAZ (Brigitte), *L'épistolaire ou la pensée nomade. Formes et fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIX^e siècle*, op.cit., pp. 195-214 sans compter l'ouvrage de Christine PLANTÉ, *L'Épistolaire, un genre féminin*, op.cit.

BIBLIOGRAPHIE

A. Corpus primaire

Éditions des correspondances d'Émile Zola

- ZOLA (Émile), *Correspondance. Lettres de jeunesse*, Paris, Eugène Fasquelle, coll. « Bibliothèque-Charpentier », 1907.
- ZOLA (Émile), *Correspondance*, édition de Henri MITTERAND et Bard. H BAKKER, Montréal/Paris, Presses de l'université de Montréal/Éditions du CNRS, 1978-2010, 11 volumes.
- ZOLA (Émile), *Correspondance*, choix de textes et présentation par Alain PAGÈS, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2016.
- CÉZANNE (Paul) et ZOLA (Émile), *Lettres croisées (1858-1887)*, édition établie et annotée par Henri MITTERAND, Paris, Gallimard, 2016.
- ZOLA (Émile), *Lettres à Alexandrine (1876-1901)*, édition établie par Brigitte ÉMILE-ZOLA et Alain PAGÈS, avec la collaboration de Céline GUERNAUD-TOSTAIN, Sophie GUERMÈS, Jean-Sébastien MACKÉ et Jean-Michel POTTIER, Paris, Gallimard, 2014.
- ZOLA (Émile), *Lettres à Jeanne Rozerot (1892-1902)*, édition établie par Brigitte ÉMILE-ZOLA et Alain PAGÈS, Paris, Gallimard, 2004.
- ZOLA (Émile), *Les Lettres et les arts*, Paris, Eugène Fasquelle, coll. « Bibliothèque-Charpentier », 1908.
- ZOLA (Émile), *Lettres inédites à Henri Céard*, sous la direction de Albert SALVAN, Providence, Brown University Press, 1959.

Éditions des romans d'Émile Zola

- ZOLA (Émile), *La Confession de Claude. Œuvres complètes*, édition de Nicole SAVY, sous la direction de Didier ALEXANDRE, Philippe HAMON, Alain PAGÈS et Paolo TORTONESE, Paris, Classique Garnier, coll. « Bibliothèque du XIX^e siècle », 2018.
- ZOLA (Émile), *La Fortune des Rougon. Œuvres complètes – I*, édition de David BAGULEY, sous la direction de Pierre CLAUDES et Paolo TORTONESE, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du XIX^e siècle », 2015.
- ZOLA (Émile), *L'Œuvre*, Paris, Le livre de poche, coll. « Les Classiques de poche », 1996.

- ZOLA (Émile), *Œuvres Complètes*, édition établie sous la direction de Henri MITTERAND, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2002-2010, 21 volumes.
- ZOLA (Émile), *Les Rougon-Macquart*, édition intégrale publiée sous la direction d'Armand LANOUX, études, notes et variantes établies par Henri MITTERAND, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960-1967, 5 volumes.

Textes d'époque

- ALEXIS (Paul), *Émile Zola, Notes d'un ami*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001.
- BAUDELAIRE (Charles), *Œuvres complètes*, édition établie par Claude PICHOS, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975-1976, 2 tomes.
- BAUDELAIRE (Charles), *Le Spleen de Paris : Petits poèmes en prose*, édition de Jean-Luc STEINMETZ, Paris, Le Livre de poche, coll. « Les Classiques de poche », 2003.
- BAUDELAIRE (Charles), *Les Fleurs du mal*, édition établie et mise à jour par Jacques DUPONT, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2006.
- FLAUBERT (Gustave), *Dictionnaire des idées reçues*, édition de Anne HERSCHBERG PIERROT, Paris, Le livre de poche, 1997.
- HUGO (Victor), *L'Homme qui rit*, Paris, Gallimard, 2002.
- HUGO (Victor), *Les Orientales, Les Feuilles d'automne*, présentation, notes et dossier par Franck LAURENT, Paris, Le Livre de poche, coll. « Les Classiques de poche », 2000.
- HUGO (Victor), *Marion de Lorme*, édition de Clélia Anfray, Paris, Folio, coll. « Folio théâtre », 2019.
- MICHELET (Jules), *Œuvres complètes*, édition de Paul VIALLANEIX, Paris, Flammarion, 1985.
- MURGER (Henri), *Claude et Marianne*, Paris, Hachette Livre BNF, 2013.

ETUDES CRITIQUES

Critique générale sur l'œuvre de Zola

- AGRESTA (Nicoletta), *Contes et nouvelles d'Émile Zola. Une lecture sociologique*. Cotutelle internationale de thèse de doctorat en littérature française, sous la direction de Agnese SILVESTRI et Éléonore REVERZY, Università degli studi di Salerno et Université Sorbonne nouvelle, 2020.

- BECKER (Colette), *Les Apprentissages de Zola. Du poète romantique au romancier naturaliste*, Paris, Presses universitaires de France, 1993.
- BEILLACOU (Florence), *Tuer l'idéal. L'anti-romantisme de Zola et des naturalistes*. Thèse de doctorat en littérature française, sous la direction de Éléonore REVERZY, Paris, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2020.
- BORIE (Jean), *Zola et les mythes, ou de la nausée au salut*, Paris, Librairie générale française, coll. « Livre de Poche », 2003.
- BRADY (Patrick), « L'Œuvre » de Émile Zola, roman sur les arts, manifeste, autobiographie, roman à clef, Genève, Droz, 1967.
- CHIRAC (Marcelle), *Aix-en-Provence à travers la littérature française. De la chronique à la transfiguration*, Marseille, M. Chirac, 1978.
- GANTREL (Martine), « Zola et ses doubles : les instances d'auto-représentation dans Pot-Bouille et L'Œuvre », dans *Cahiers naturalistes*, n°75, 2001, pp. 87-98.
- GIRARD (Marcel), « Cézanne et Zola, Les baignades au bord de l'arc », dans *Cahiers naturalistes*, n°60, 1986, pp. 28-40.
- GUERMES (Sophie), *La Religion de Zola : Naturalisme et déchristianisation*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2006.
- HAMON (Philippe), « Zola, romancier de la transparence », dans *Europe*, volume 46, n°468, pp. 385-391.
- HAMON (Philippe), *Le Personnel du roman, le système des personnages dans Les Rougon-Macquart*, Genève, Librairie Droz, coll. « Titre-courant », 1983.
- HAMON (Philippe), *Imageries, littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, Librairie José Corti, 2007.
- LUMBROSO (Olivier), *Zola, la plume et le compas. La construction de l'espace dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2004.
- MITTERAND (Henri), *Zola, tel qu'en lui-même*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.
- MITTERAND (Henri), *Zola. Tome 1. Sous le regard d'Olympia 1840-1871*, Paris, Fayard, 1999.
- MITTERAND (Henri), *Zola, La mort du père*, Paris, La Compagnie du Livre rouge, 2021.
- MITTERAND (Henri), *Le Discours du roman*, Paris, PUF, 1986.
- MITTERAND (Henri), *Le Regard et le signe*, Paris, PUF, 1987.

- OWEN (Morgan), PAGÈS (Alain), *Guide Émile Zola*, Paris, Ellipses, 2002.
- PITON-FOUCAULT (Émilie), *La Fenêtre condamnée : Transparence et opacité de la représentation dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, thèse de doctorat en littérature française, sous la direction de Pierre BAZANTY, Rennes, Université de Rennes 2, 2012.
- REVERZY (Éléonore), *La Chair de l'idée. Poétique de l'allégorie dans Les Rougon-Macquart*, Paris, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2007.
- RIOU (Lucie), *Les Arts visuels dans les romans, l'œuvre critique et la correspondance d'Émile Zola*, Paris, Honoré Champion, 2020.
- RIPOLL (Roger), *Réalité et mythe chez Zola*, Lille-Paris, Atelier national de reproduction des thèses-Honoré Champion, 1981, 2 tomes.
- RIPOLL (Roger), « La vie aixoise dans les Rougon-Macquart », dans *Cahiers naturalistes*, n°43, 1972, pp. 39-54.
- SABATIER (Robert), « Zola, poète de la nature », dans *Cahiers naturalistes*, n°40, 1970, pp. 101-107.
- SCHOOOR (Naomi), « Mythe des origines et origines des mythes », dans *Cahiers Naturalistes*, n°52, 1978, pp. 124-134.
- SERRES (Michel), *Feux et signaux de brume*, Paris, Grasset, 1975.
- TERASHIMA (Miyuki), *Le Discours de l'intime dans Les Rougon-Macquart. Étude d'une trilogie romanesque : La Joie de vivre, L'Œuvre, Le Docteur Pascal*, thèse de doctorat en littérature française, sous la direction de Alain PAGÈS, Paris, Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2011.
- TONARD (Jean-François), *Thématique et symbolique de l'espace clos dans le cycle des Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Frankfort, Éditions Peter Lang, coll. « Publications Universitaires européennes », 1994.
- ZOLA (Émile), *La Fabrique des Rougon-Macquart*, édition des dossiers préparatoires d'Émile Zola, publié par Colette BECKER avec la collaboration de Véronique LAVIELLE, Paris, Honoré Champion, coll. « Textes de littérature moderne contemporaine », 2003-2013, 6 tomes.

Ouvrages et articles consacrés à Zola et la correspondance

- « *Au courant de la plume* ». *Zola et l'épistolaire*, sous la direction de Geneviève De VIVEIROS et Soundouss El KETTANI, Québec, Presses universitaires du Québec, 2018.

- BECKER (Colette), « En guide de journal "intime" : une correspondance quotidienne de Zola », dans Pierre-Jean DUFIEF, *Les écrits de l'intime. La correspondance et le journal*, actes de colloques de Brest 23-24-25 octobre 1997, Paris, Honoré Champion, 2000, pp. 113-123.
- BECKER (Colette), « Les campagnes de Zola et ses lettres ouvertes », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1996, n°48, pp. 408-409.
- DA SILVA (Jérémy), *Les correspondances des écrivains du XIX^e siècle et leur archivage numérique : le cas de Gustave Flaubert et d'Émile Zola*, mémoire de recherche, sous la direction de Clément OURY, Lyon, Université de Lyon, 2019.
- « Les mondes naturalistes », sous la direction de Olivier LUMBROSO, dans *Cahiers naturalistes*, n°94, 2020.
- LUMBROSO (Olivier), « Aux sources de l'imaginaire cyclique chez Zola : les "lettres de jeunesse" et *La Confession de Claude* », dans *Épistolaire*, n°42, 2016.
- LUMBROSO (Olivier), « Les lettres de l'Aire hispanophone adressées à Émile Zola : l'analogie dans tous ses états », dans *Cahiers naturalistes*, n°94, 2020, pp. 219-228.
- MACKÉ (Jean-Sébastien), « Pour une édition électronique de la correspondance d'Émile Zola », dans *Épistolaire*, n°42, 2016, pp. 111-119.
- VIVEIROS (Geneviève De), « Identité fluide dans la correspondance de Zola et la pratique de l'autoportrait », dans *Études littéraires*, n°1, 2019, pp. 51-66.

Ouvrages et articles consacrés à Zola et aux romans

La Confession de Claude

- CNOCKAERT (Véronique), « Du marbre au chiffonné. Propos sur la beauté dans l'œuvre d'Émile Zola », dans *Études françaises*, volume 39, n°2, 2003, pp. 33-45.
- KETTANI (Soundouss El), « Première version de la tour de verre naturaliste : *La Confession de Claude* de Zola », dans *Cahiers Naturalistes*, n°79, 2005, pp. 7-21.
- HUGUENY-LÉGER (Élise), « Le "je", le double et son ombre dans *La Confession de Claude* », dans *Cahiers naturalistes*, n°81, 2007, pp. 121-134.
- LONG (Daniel), « Esthétisation, immaculation, transfiguration dans *La Confession de Claude* de Zola », dans *Nineteenth French Studies*, n°37, 2009.

La Fortune des Rougon

- AGULHON (Maurice), « Aux sources de *La Fortune des Rougon* », dans *Europe*, n°468-469, juin-septembre 1968, pp. 161-168.
- BELGRAND (Anne), « Le couple Silvère – Miette dans "*La Fortune des Rougon*" », dans *Romantisme*, 1988, n°62, pp. 51-59.
- GOT (Olivier), « L'idylle de Miette et de Silvère dans "*La Fortune des Rougon*" : structure d'un mythe », dans *Cahiers naturalistes*, n°46, 1973, pp. 146-165.
- LUNEL (Armand), « Le puits mitoyen. Un souvenir d'enfance d'Émile Zola », dans *L'Arc*, n°12, 1960, pp. 85-89.
- *Lectures de Zola. La Fortune des Rougon*, sous la direction de Émilie PITON-FOUCAULT et Henri MITTERAND, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- PELLEGRINI (Florence) et REVERZY (Éléonore), *Zola. La Fortune des Rougon*, Paris, Atlande, coll. « Clefs Concours », 2015.
- *Relire La Fortune des Rougon*, sous la direction de Pierre GLAUDES et Alain PAGÈS, Paris, Classiques Garnier, 2015.

L'Œuvre

- BERG (William), « *L'Œuvre* : Naturalism and Impressionism », dans *L'Esprit créateur*, n°4, 1985, pp. 42-50.
- BESSE (Laurence), « *L'Œuvre* ou le désir du désincarné », dans *Cahiers naturalistes*, n°73, 1999, pp. 207-215.
- BRADY (Patrick), « Claude Lantier », dans *Cahiers naturalistes*, n°17, 1961, pp. 10-18.
- BRADY (Patrick), « *L'Œuvre* » de Émile Zola : roman sur les arts. Manifeste, autobiographie, roman à clef, Genève, Droz, 1967.
- CNOCKAERT (Véronique), « Dans l'ombre de l'œuvre : L'enfant mort », dans *Cahiers naturalistes*, n°72, 1998, pp. 351-361.
- GIRAUD (Frédérique), « Le portrait de soi en écrivain. Zola et son double Sandoz », dans *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, volume 2, n°2, 2011.
- RAYNIER-PAUGET (Christine), « *L'Œuvre* : la femme faite modèle », dans *Cahiers naturalistes*, n°73, 1999, pp. 199-206.
- WALTER (Rodolphe), « Zola et ses amis à Bennecourt », dans *Cahiers naturalistes*, n°17, 1961, pp. 19-36.

ÉTUDES CRITIQUES GÉNÉRALES

Sur le « genre » épistolaire

- BARBEY D'AUREVILLY (Jules), *Correspondance générale*, édition établie par Philippe BERTHIER et Andrée HIRSCHI, tome 4, Paris, Les Belles Lettres et Annales de l'université de Besançon, coll. « Centre de recherches Jacques Petit », 1854-1855.
- BIASI (Pierre-Marc), *Gustave Flaubert. Une manière spéciale de vivre*, Paris, Grasset, 2009.
- BUISINE (Alain), *Proust et ses lettres*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1983.
- CHARTIER (Roger), *La Correspondance : les usages de la lettre au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1991.
- DELEUZE (Gilles) et GUATTARI (Félix), *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.
- DERRIDA (Jacques), *La Carte postale : de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 2004.
- DIAZ (Brigitte), *L'Épistolaire ou la pensée nomade. Formes et fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIX^e siècle*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 2002.
- DIAZ (Brigitte), « Sand et la fraternité des arts », dans Jean-Louis CABANÈS, *Romantismes, l'esthétisme en acte*, Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2006, pp. 291-309.
- DIAZ (Brigitte) et Siess (Jürgen), *L'épistolaire au féminin. Correspondances de femmes XVIII^e – XX^e siècle*, Actes de colloques de Cerisy-La-Salle 1^{er}- 5 octobre 2003, Caen, Presses universitaires de Caen, 2006,
- DIAZ (Brigitte), « Causeries épistolaires. Le débat dans quelques correspondances d'écrivains du XIX^e siècle », dans *L'intime*, n°4, 2016.
- DIAZ (José-Luis), *Devenir Balzac. L'invention de l'écrivain par lui-même*, Saint-Cyr-sur-Loire, Pirot, 2007.
- DIAZ (José-Luis), « La Féminité de la lettre », dans Christine PLANTÉ, *L'Épistolaire, un genre féminin ?*, Paris, Honoré Champion, 1998, pp. 153-177.
- DUCHÊNE (Roger), *Mme de Sévigné et la lettre d'amour*, Paris, Bordas, 1970.
- GRASSI (Marie-Claire), *Lire l'épistolaire*, Paris, Armand Colin, 2005.
- HAROCHE-BOUZINAC (Geneviève), *L'épistolaire*, Paris, Hachette, 1995.

- JOCVICIC (Jelena), *L'intime épistolaire 1850-1900 : Genre et pratique culturelle*, Cambridge Scholars Publishing, Unabridged édition, 2010.
- KAUFMAN (Vincent), *L'équivoque épistolaire*, Paris, Éditions de minuit, 1990.
- LANSON (Gustave), *Choix de lettres du XVII^e siècle*, Paris, Hachette, 1922.
- LANSON (Gustave), « Sur la littérature épistolaire », dans *Essais et méthodes de critique et d'histoire littéraire*, Paris, 1965.
- MELANÇON (Benoît), *Diderot épistolier. Contribution à une poétique de la lettre familière au XVII^e siècle*, Montréal, Fides, 1996.
- POYET (Thierry), *Flaubert ou une conscience en formation. Éthique et esthétique de la correspondance 1830-1857*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- REID (Martine), *Flaubert correspondant*, Paris, SEDES, 1995.

Sur l'intime

- AUREGAN (Pierre), *Les Figures du moi et la question du sujet depuis la Renaissance*, Paris, Ellipses, coll. « Culture et histoire », 1998.
- BEAUVERD (Jean), « Problématique de l'intimité » dans Pierre REBOUL, *Intime, intimité, intimisme*, Lille, Éditions Universitaires de Lille, 1976, pp. 15-46.
- BONNEFIS (Philippe), « Intérieurs naturalistes », dans Pierre REBOUL, *Intime, intimité, intimisme*, Lille, Éditions Universitaires de Lille, 1976, pp. 163-198.
- DAUPHIN (Cécile), « Écriture de l'intime dans une correspondance familiale du XIX^e siècle », dans *Le Divan familial*, n°11, 2003, pp. 63-73.
- DUFIEF (Pierre-Jean), *Les Écritures de l'intime (1800-1914). Autobiographies, Mémoires, journaux intimes et correspondances*, Rosny, Bréal, coll. « Amphi Lettres », 2001.
- FOUCAULT (Michel), *Dits et écrits 1954-1988*, Paris, Gallimard, 1994.
- GIRAUD (Frédérique), « Essai quantitative de la correspondance de Zola », dans Philippe MARTIN, *La Correspondance : Le Mythe de l'individu dévoilé ?*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 2014.
- LUHMANN (Niklas), *Amour comme passion. De la codification de l'intimité*, Paris, Aubier, 1990.
- NEUBURGER (Robert), *Les Territoires de l'intime. L'individu, Le couple, La famille*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2000.
- NEYRAND (Gérard), « La Mise en scène de l'intimité », dans *Espaces et Sociétés*, n°38-39, 1981, pp. 47-53.

Sur le lyrisme et le romantisme

- BONEU (Violaine), *L'idylle en France au XIX^e siècle*, Paris, PUPS, 2014.
- LONGUS, *Daphnis et Chloé ou Les Pastorales*, trad. de Jacques AMYOT revue et complétée par Paul-Louis COURRIER, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1995.
- MAULPOIX (Jean-Michel), *Du Lyrisme*, Paris, José Corti, 2000.
- MORTIER (Roland), *La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Droz, 1974.
- NOIRAY (Jacques), « J'en suis et j'en enrage : Zola romantique ? », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2016, pp. 137-150.
- SIMMEL (Georg), *Mélanges de philosophie relativiste. Contribution à la culture philosophique*, trad. de Alain GUILLAIN, Paris, F. Alcan, 1912, pp. 117-125.

Sur les postures auctoriales

- AMOSSY (Ruth) et MAINGUENEAU (Dominique), « Autour des "scénographies auctoriales" : entretien avec José-Luis Diaz », auteur de *L'Écrivain imaginaire* (2007), dans *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], n°3, 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 2 février 2022. URL : <http://journals.openedition.org/aad/678>.
- AMOSSY (Ruth), *L'Argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin, 2012.
- BOURDIEU (Pierre), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, Coll. « Libre examen », 1992.
- DIAZ (José-Luis), *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007.
- DIAZ (José-Luis), « Aller droit à l'auteur sous le masque du livre. Sainte-Beuve et le biographique », dans *Romantisme*, n°109, 2000, pp. 45-67.
- MAINGUENEAU (Dominique), *Le Discours littéraires. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
- MEIZOZ (Jérôme), *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slaktine Erudition, 2007.
- VIALA (Alain), *Naissance de l'écrivain : sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1985.
- VIALA (Alain) ; « Éléments de sociopoétique », dans *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, sous la direction de Georges MOLINÉ

et Alain VIALA, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1993.

Divers

- BLANCHOT (Maurice), *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.
- DOUBROVSKY (Serge), « Autobiographie/Vérité/psychanalyse », dans *L'esprit créateur*, volume 10, n°3, 1980, pp. 87-97.
- KUNDERA (Milan), *Le Rideau*, Paris, Gallimard, 2003.
- LASSERRE (Audrey), « Littérature », dans *Encyclopédie critique du genre*, 2021, pp. 426-435.
- LEJEUNE (Philippe), *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 2005.
- VOUILLOUX (Bernard), « Du dispositif », dans Philippe ORTEL, *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, 2008, pp. 15-31.

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN

Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial