



HAL
open science

L'institution du héros. Poétique d'une réverbération

Boris Lyon-Caen

► **To cite this version:**

Boris Lyon-Caen. L'institution du héros. Poétique d'une réverbération. sous la direction de Pierre Glaudes et Alain Pagès. Relire " La Fortune des Rougon ", Classiques Garnier, p. 201-215, 2015. hal-03882209

HAL Id: hal-03882209

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03882209>

Submitted on 10 Dec 2022

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

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



CLASSIQUES
GARNIER

LYON-CAEN (Boris), « L'institution du héros. Poétique d'une réverbération »,
in GLAUDES (Pierre), PAGÈS (Alain) (dir.), *Relire La Fortune des Rougon*, p. 201-
215

DOI : [10.15122/isbn.978-2-8124-6038-8.p.0201](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-8124-6038-8.p.0201)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2015. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

LYON-CAEN (Boris), « L'institution du héros. Poétique d'une réverbération »

RÉSUMÉ – Devient héros, chez Zola, le support privilégié d'un phénomène de réverbération. Tel est le paradoxe qu'illustre *La Fortune des Rougon*, cette réplique romanesque – et fondatrice – du coup d'État napoléonien. Sans qualités intrinsèques, Pierre Rougon tire sa consécration d'une série de mystifications et d'un *story-telling* irréductibles au seul patrimoine génétique. Sa mue et sa fortune, sa fabrique en un mot, réfléchissent ainsi les pouvoirs littéralement constituants de l'imaginaire.

ABSTRACT – To become a hero in the work of Zola is to become the privileged prop of a process of reverberation. This is the paradox illustrated by *La Fortune des Rougon*, this novelistic – and foundational – reaction to the Napoleonic *coup d'État*. Without intrinsic qualities, Pierre Rougon is consecrated by a series of mystifications and a “story-telling” irreducible to simple genetic heritage. His transformation and his fortune – in short, his fabrication – thus reflect the constituent powers of the imaginary.

L'INSTITUTION DU HÉROS

Poétique d'une réverbération

Certaines créatures, dans *La Fortune des Rougon*, se distinguent par leur simplicité et par leur caractère « borné » : tels sont les personnages secondaires, que viennent *saisir* en un lieu clos – le salon jaune – la patte de Zola et le regard « naturaliste » du docteur Pascal (153), à la faveur de la conjoncture politique et des alliances de circonstance. D'autres acteurs de l'intrigue se disent ou se montrent rétifs à cette assignation à résidence ; leurs palpitations donnent vie au roman. « Pour vivre, selon les termes de Bakhtine, je dois être inachevé, ouvert pour moi-même [...], je dois être pour moi-même une valeur encore à venir, je ne dois pas coïncider avec ma propre actualité¹. » Or le caractère labile et foncièrement évolutif de Pierre, de Félicité ou d'Antoine présente aux yeux du romancier un intérêt majeur : il rend compatibles ou compossibles deux lignes de force *a priori* contradictoires, à savoir la programmation génétique et la pliure historique déterminant l'orientation des êtres. La première appelle la seconde, pour que les « appétits » du personnage ne restent pas « inassouvis » (119). La seconde, purement conjoncturelle, est dramatisée par la première et permet au Rougon de 1851 de « faire peau neuve » (95).

La concaténation de ces deux lignes destinales, logiquement situées aux antipodes du récit, est bien connue de la critique zolienne. Sa conséquence ou son corrélat littéraire – à savoir l'ouverture d'une série romanesque – l'est également. Il est en revanche un phénomène plus rarement observé, quoique ou parce que thématiqué au cœur même de la fiction : nous pensons à l'étrange logique qui dégrade, en même temps qu'elle l'explique, la mue du personnage principal. Comment comprendre ce malaise dans la caractérisation ? Pourquoi et comment

1 Mikhaïl Bakhtine, « L'auteur et le héros » [1922], *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 35.

le romancier met-il *ainsi* en scène la consécration d'un homme « taré » (132, 354) ? Peut-on véritablement affirmer, avec Michel Serres, que « le récit consiste à laisser évoluer le système¹ » – sans que jamais l'univers où « clabaude » (140, 163, 405) le personnel du roman n'ait son rôle à jouer ? C'est que loin d'asseoir « la légende des Rougon » (371) sur quelque *vérité* que ce soit, Zola déconstruit l'institution du héros en mettant au jour ses conditions de possibilité, ses aléas et surtout ses soubassements *imaginaires*. Nous tenterons d'étudier cette décomposition de la fiction par la fiction, en montrant que la fabrique du héros implique une histoire des mentalités plutôt qu'un roman d'apprentissage. Et qu'elle repose sur une poétique de la « réverbération² » aussi féconde qu'inquiétante...

CHRONIQUE D'UNE MYSTIFICATION

Le personnel du roman n'*assiste* pas à l'évolution de Pierre Rougon : il est l'objet et l'acteur de sa conquête (« la conquête des honneurs », 102). Un objet à séduire ou à mater ; un acteur nécessaire à la consécration. Autant dire que la poursuite de la « gloire » (358) perd toute dimension épique, aux yeux du lecteur : elle est rabattue sur une lutte pour la « reconnaissance » (350), qui détermine l'alpha et l'oméga des conduites socialement profitables. Ainsi constaterons-nous que les acteurs du récit, et le « héros » au tout premier chef, se construisent ou plutôt se comportent comme de véritables pâtes à modeler.

L'opinion publique joue, à cet égard, une fonction matricielle : elle est le ressort fondamental de *La Fortune des Rougon*. Certes, le pronom personnel « on », sur lequel s'ouvre le roman, apparaît d'abord comme un simple « délégué à la lisibilité », comme un « porte-regard » qui « vraisemblabilise l'information », selon les termes de Philippe Hamon³. Mais, très vite, Zola injecte à cet arrière-plan, à cette basse continue de

1 Michel Serres, *Feux et signaux de brume*, Paris, Grasset, 1975, p. 81.

2 Nous empruntons ce terme à Auguste Dezalay et à son grand œuvre, *L'Opéra des Rougon-Macquart : essai de rythmologie romanesque* (Paris, Klincksieck, 1983, p. 159).

3 Philippe Hamon, *Le Personnel du roman : le système des personnages dans « Les Rougon-Macquart » d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1983, respectivement p. 38, 82 et 103.

l'intrigue, un venin *normatif*, faisant et défaisant les réputations¹ : c'est « la morale rigide de la province » (47) qui sourd à propos des occupants de l'aire Saint-Mittre ; c'est la même morale qui se « fâch[e] » et parle de « scandale » (79-80) à propos des amours de tante Dide. C'est la même « attention publique » (132), la même « estime » (333) du « plus grand nombre » (415) qui transformera Rougon en héros... À ce titre, deux cercles concentriques méritent sans doute d'être distingués : celui, diffus et confus, de la *doxa* locale – que Zola associe au règne du « commérage » et au « faubourg » de Plassans ; celui du salon jaune de Félicité, à la fois plus circonscrit et plus conflictuel, où se retrouvent comme dans un chœur antique² « le groupe ahuri des commerçants retirés » (169) et les tenants d'un légitimisme ultra³. Mais les mêmes « bruits », les mêmes rumeurs⁴, les mêmes registres de l'admiration et surtout de la peur traversent ces groupes, enracinés dans une logique hallucinatoire et fantasmatique⁵ et très rapidement coulés – on le verra – dans une forme narrative ; ils déterminent aussi bien les prises de position individuelles que les effets de contagion collective analysés, deux décennies plus tard, par Gabriel Tarde ou Gustave Le Bon.

Les préjugés, les intérêts de tout un chacun et la circulation de la rumeur ne suffisent pourtant pas à expliquer, à eux seuls, à « poser [un homme] en héros » (346). Une mise en scène de soi doit se produire,

-
- 1 Sur la fabrique de « l'impopularité », nous renvoyons par exemple aux pages 372-373 du roman.
 - 2 Et comme dans un *salon* de peinture devenu « grotesque », en écho peut-être au recueil de 1866 intitulé *Mon salon*.
 - 3 En amont et en aval de ces deux ensembles, deux « bandes » devraient ici être évoquées : la « bande des insurgés », menace à la fois réelle et imaginaire planant sur la ville et... « la petite bande de Médan », qui gravitera à partir de 1876 autour de Zola lui-même. Sur les formes prises par le *groupe* chez Zola, voir Olivier Lumbroso, « "Système des masses et grands ensembles" : poétique des foules dans *Les Rougon-Macquart* », *Les Cahiers naturalistes*, 58^e année, n°86, 2012, p. 9-26 ; et Alain Pagès, *Zola et le groupe de Médan. Histoire d'un cercle littéraire*, Paris, Perrin, 2014.
 - 4 Sur la *punctuation* de la rumeur, voir cet extrait du chapitre VI : « Personne ne connaissait encore, dans leurs détails, les événements de la nuit, et tous accouraient, les yeux hors de la tête, le sourire aux lèvres, poussés par les rumeurs qui commençaient à courir la ville. Ces messieurs qui, la veille au soir, avaient quitté si précipitamment le salon jaune, à la nouvelle de l'approche des insurgés, revenaient, bourdonnants, curieux et importuns, comme un essaim de mouches qu'aurait dispersé un coup de vent » (341).
 - 5 Sur les « visions » des personnages de *La Fortune des Rougon*, voir Émilie Piton-Foucault, *Zola ou la fenêtre condamnée. La crise de la représentation dans « Les Rougon-Macquart »*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 661-671.

pour ce faire, qui soutient et relance l'attrait exercé sur autrui. Sans l'intrication de ces facteurs, les personnages secondaires seraient inutiles, Pierre Rougon n'aurait aucun avenir – et l'intrigue, aucune justification. Rien n'est *donné* au héros pour parvenir, hormis un patrimoine génétique et des circonstances historiques favorables. Précisons, donc : la nécessaire mise en scène de soi, qui produit indirectement un puissant effet de réel (derrière le faux, il existerait un vrai Rougon, connu des seuls initiés), joue dans l'œuvre à deux niveaux différents. D'abord, un travail sur les apparences physiques produit un effet marqué sur les « esprits » de Plassans : ce sont les « attitudes » (389), les « allures » (328), les « poses » (334) du simiesque Pierre qui le font passer pour un tigre – selon les termes des *Châtiments* ; les adverbes sont les marqueurs privilégiés de cette entreprise de maquillage : « militairement » (337), « gravement » (369), « magistralement » (398), « lentement » (399), « sévèrement » (411)¹... Ainsi le personnage est-il auréolé d'une image valorisante, celle du grand homme qu'il n'est a priori pas mais qu'il *devient*. Performance intéressante pour un romancier comme Zola, lui-même prodigue en *coups d'éclat* stylistiques métamorphosant ses créatures de papier en êtres équivoques² : Pierre est exemplairement une « sorte de » (34), un être qui « ressemble à » (128), un être-« comme », éclairé d'une « lueur fauve » (409) de son propre fait *et* du fait de l'écrivain.

La pose, donc. Mais aussi le verbe : le succès s'explique par une maîtrise aboutie de la communication verbale, et plus précisément de la mise en *récit*. Avec *La Fortune des Rougon*, Zola, qui fit ses armes comme « publicitaire » chez Hachette, révèle les arcanes et l'efficacité du *story-telling*³. La production, la circulation, la transformation de certaines histoires réécrivant l'expérience passée des personnages joue un rôle crucial en matière politique : « l'histoire » d'Antoine (179, 182), par exemple, mais aussi « l'histoire du marteau » de Granoux (417), « des histoires à dormir debout » (200-201, 349) diverses et variées, ces « épouvantables

1 À opposer à l'adverbe suivant, connu du seul lecteur : « il fila sournoisement chez sa mère » (426).

2 Sur le lien intrinsèque qu'entretient le naturalisme zolien avec la métonymie, voir Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, op. cit., p. 321 ; et Kelly Benoudis Basilio, *Le Mécanique et le vivant. La métonymie chez Zola*, Genève, Droz, 1993, p. 333.

3 Voir Corinne Saminadayar-Perrin, « Les *Rougon-Macquart* : le récit historique en question(s) », *L'Hospitalité des savoirs. Mélanges offerts à Alain Montandon*, sous la direction de Pascale Auraix-Jonchière, Jean-Pierre Dubost, Éric Lysøe et Anne Tomiche, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2011, p. 453.

histoires de fusillades, de représailles farouches dont le pays a conservé la mémoire » (423), « la légende des quarante et un bourgeois faisant mordre la poussière à trois mille insurgés » (351), etc.¹. Il faudrait ici distinguer les trois types de discours qui servent et/ou qui consacrent la réussite de Rougon : l'auto-célébration (333, 336, 400-401) ; les discours prononcés par les seconds couteaux du salon jaune (celui de Granoux, 341-342 ; celui de Sicardot, 419), entre flagornerie et intronisation ; le discours de presse (375-376, 398-399), qui mériterait évidemment une étude plus approfondie... Notons enfin qu'aux deux *media* manifestant ainsi le *pouvoir constituant de l'imaginaire* et de la fiction², respectivement la parole et le regard, Zola consacre deux véritables morceaux de bravoure, au sein du chapitre VI : le récit « homérique » des exploits accomplis par Pierre lors de son « odysée » à la mairie de Plassans (344-348) ; et la séance d'hallucination collective qui se produit sur la terrasse de l'hôtel Valqueyras (362-367)... Deux épisodes en chiasme : il découle du premier une commémoration immédiate, une procession d'habitants désireux de connaître *de visu* le théâtre de la geste épique (351) ; et le deuxième se trouve ultérieurement raconté et enjolivé par ses propres acteurs.

Ainsi *La Fortune des Rougon* apparaît-elle comme la chronique d'une mystification, d'une malfaçon projetant sur le devant de la scène le « grotesque [Rougon], ce bourgeois ventru, mou et blême » (416). À la crédulité des personnages secondaires, « détraqués » par leur imagination (415), Zola opposerait la nécessaire lucidité de l'historien-psychologue et du lecteur connivent³. À la puissance du « faux » (359), il objecterait la « clairvoyance » (132, 155) ; au règne de la « médisance » (79), l'écrivain positiviste préférerait celui des « faits » (79). Étrange façon d'inaugurer une série *romanesque*... Étrange fiction contre-nature, retournée contre elle-même...

1 Deux autres récits reviennent périodiquement dans le récit, sujets qu'ils sont à débat passionné : « l'histoire du braconnier Chantagréil » (264) et « l'histoire du braconnier » Macquart (431), fonctionnant en parallèle.

2 Sur cette question, voir Chantal Pierre-Gnassounou, *Zola, les fortunes de la fiction*, Paris, Nathan, 1999, notamment p. 25-63.

3 À noter que le couple Rougon complique cette opposition, puisqu'il *joue* et jouit des mécanismes mis au jour par Zola. Le docteur Pascal constitue également une figure intermédiaire, à la lisière – elle – de l'univers représenté.

UNE « RÉALITÉ À MI-HAUTEUR » (PROUST) :
DEVENIR ROUGON

Prendre la mesure d'un tel paradoxe demande de déconstruire l'idée même de *vérité*, et plus précisément la distinction logique du vrai et du faux. La possibilité d'une institution *imaginaire* du héros nous engage à penser cette transgression, à la comprendre comme nécessaire à l'entreprise zolienne et comme littéralement fondatrice : *Les Rougon-Macquart* doivent leur capacité mimétique au mode d'émergence et au type de consistance des personnages représentés.

Parmi eux, certains disposent de visages ou de facettes évolutives, diversement réverbérées selon les circonstances, rendues vivantes et donc crédibles par leur alternance même. « L'étiquette du personnage¹ », telle qu'elle se trouve modulée et débattue dans *La Fortune des Rougon*, pourrait bien constituer le premier signe de cette plasticité : les flottements onomastiques cristallisent, de façon exemplaire, le caractère pluriel des identités individuelles. Pour preuve, cette équation formulée dès le chapitre II : « faire peau neuve », selon Rougon, demande *ipso facto* d'« effa[cer] jusqu'au nom de l'enclos des Fouque » (95)². Figure éminemment mouvante, aussi bien *elle-même* lorsqu'elle se montre républicaine que lorsqu'elle sert les projets de son frère, Antoine est alternativement « “monsieur” Macquart » (226) et un « homme » anonyme : « Félicité, voulant en finir, appela cet homme, comme elle le nommait en faisant une moue dédaigneuse. “Cet homme” était en train de la traiter de coquine au milieu de la rue » (183)³. Cette interface entre moi et autrui, le nom propre, devient alors un enjeu déterminant (personnel, social) – avant même d'être pourvue de dimensions symboliques. Tel est le souhait

1 Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, *op. cit.*, p. 107.

2 Même déni onomastique à propos d'Antoine – preuve que le nom *marque* son homme et peut modifier les positions acquises : « Après tout je ne vous connais pas. Nous ne portons pas le même nom » (178). Et à propos de Pascal : parce qu'il le sait « différa[nt] des Rougon », le peuple « le nomm[e] M. Pascal, sans jamais ajouter son nom de famille » (116). Enfin, Zola qualifie de « coup de génie » (et d'acte fondateur) l'ajout subreptice, par Rougon, du nom d'Adélaïde Fouque au bas d'un reçu qui la dépouille (97).

3 Sur ces guillemets, voir Évelyne Cosset, « La représentation de “l'acte de parole” des personnages dans *La Fortune des Rougon* », *Les Cahiers naturalistes*, XXXVII, n° 65, 1991, p. 159.

de Pierre : « que son nom rentr[e] en grâce auprès de Plassans entier » (93); chose acquise deux cent cinquante pages plus loin : « le nom de Rougon vola de bouche en bouche » (350); « son nom circulait dans la foule » (420); « on le nommait avec un respect effrayé » (416). Telle est la conséquence de sa victoire : Granoux « l'appelant "grand homme" » (401)¹. On notera que les personnages ne sont pas tous disposés à ce type de mue : Miette par exemple retrouve en mourant son prénom d'origine, Marie, si l'on en croit le fragment d'épithaphe découvert au début du roman, dans le cimetière de l'aire Saint-Mittre : « *Cy-gist... Marie... morte...* » (37, 306)². Signe d'une ligne tragique qui veine le récit et qui résiste à l'Histoire...

Surtout, les caractérisations outrancières observées plus haut *faussent-elles véritablement les choses*? À y regarder de plus près, les « histoires » relatées par les personnages à des fins *argumentatives* servent les fins *pédagogiques* de Zola. Tout en forçant le trait, tout en enjolivant ou en dégradant telle ou telle figure, telle ou telle expérience, elles permettent (parfois) de « "naturaliser" le transfert de savoir³ » et (souvent) de le *vulgariser*... La *doxa*, plus médisante que mensongère, a cette vertu réverbérante. Exemple : « Selon l'opinion commune, les Rougon-Macquart chassaient de race en se dévorant entre eux » (180)⁴. Les « emportements » de Pierre Rougon ont une utilité comparable, d'ordre indirect, lorsqu'ils le conduisent à *refaire* la vie de ses fils, de Silvère, etc. (384) : ils produisent un effet de réel majeur, même et surtout lorsqu'ils renvoient une image faussée de la famille. Une même fonction est assignée aux délires de

1 Voir aussi 346 ou 417. Par un effet de contraste amusant, Félicité « l'appel[le] "pauvre chat" » (366) ou « mon petit homme » (338), façon *Napoléon-le-petit*. De la même façon, Zola dégrade les prises de parole publiques de Rougon, pompeusement désintéressées, en mettant en scène une ambition plus sincère, et sincèrement matérialiste, dans le cadre privé de l'appartement conjugal : « Il se laissa aller dans un fauteuil, il dit d'une voix étranglée : "C'est fait, nous serons receveur particulier" » (338). Autant de *versions* du personnage principal...

2 Pareille programmation fait écho à l'anagramme (« Louis Jenrel ») que découvre Julien Sorel, sur une coupure de journal, dans une église du *Rouge et le noir*, et à l'inscription figurant sur la cathédrale de Notre-Dame, chez Hugo (« *Anankê* »); sur la présence (et l'enterrement) de Hugo dans notre roman, nous renvoyons au bel article de Marie-Sophie Armstrong, « Une lecture "hugo-centrique" de *La Fortune des Rougon* », *The Romanic review*, n° 87-2, mars 1996, p. 271-283.

3 Philippe Hamon, *Le Personnel du roman...*, *op. cit.*, p. 103.

4 Autre vision, autre *version* non moins vraie de la famille, celle d'un ouvrier apparaissant au hasard du chapitre VI : « Les Rougon, c'est connu, c'est des pas grand-chose » (371).

tante Dide¹, qui dispensent souvent des diagnostics pénétrants (« “Le prix du sang, le prix du sang, dit-il à plusieurs reprises [...]. Ah! les assassins! Ce sont des loups” », 430 ; « je n’ai fait que des loups... toute une famille, toute une portée de loups... », 432). Mais l’agent privilégié de cette entreprise de vulgarisation, dans *La Fortune des Rougon*, est Antoine Macquart : le récit qu’il fait du passé de la tante Dide (214) ou de sa propre histoire (179, 372, 394), sa présentation du salon jaune (199), tout intéressés et biaisés qu’ils soient, ne caricaturent et ne fondent rien d’autre que l’univers de Zola². C’est à Antoine, et non au savant Pascal, que le romancier délègue le soin d’« invraisemblabiliser » un univers si grotesque, pour « frapper l’imagination » (366) et asseoir cette « vérité » supérieure – à la façon et comme à la *place* d’un cynique grec : « Moi, je dis la vérité, voilà tout... Je voudrais t’ouvrir les yeux. Notre famille est une sale famille ; c’est triste, mais c’est comme ça » (221).

L’idée même d’imaginaire, et *a fortiori* d’illusion, est donc rendue insuffisante ou inopérante par notre roman. « Rougon décidément devenait un grand général » (329), Rougon « devenait décidément un grand personnage » (343), Rougon « devint en une nuit un terrible monsieur dont personne n’osa plus rire » (416) : aucune illusion d’optique ici, mais une métamorphose avérée. Une héroïsation que nous³ tenons pour « fondée » (380), aussi, en raison de ses *suites* prétendues : dans un roman qui s’ouvre sur un tombereau et un enclos « légendaire[s] » (35, 98), la geste du personnage épique entre immédiatement dans l’ordre du « mémorable » (163, 336), devient « chose acquise à l’histoire » (146, 367) et vaut « pour l’histoire » (348) ; telle phrase est « devenue célèbre à Plassans » (347), de telle péripétie « les Rougon [...] parlent encore » (398)... Zola conjugue l’événement relaté au futur antérieur – et l’accrédite en confondant ces trois plans que sont la France du Second Empire, le Plassans de l’après-Peiotte et l’univers des *Rougon-Macquart* à venir.

1 Ou à cette « vision » de Pascal, elle aussi d’autant plus « rentable » qu’elle sourd du personnel romanesque lui-même : « Il crut entrevoir un instant, comme au milieu d’un éclair, l’avenir des Rougon-Macquart, une meute d’appétits lâchés et inassouvis, dans un flamboiement d’or et de sang » (433).

2 D’ailleurs, les termes employés par Antoine sont souvent les mêmes que ceux de la voix narrative : à Antoine, le soin de parler d’« une caverne de bandits » (199) ; à la voix narrative, celui d’évoquer une famille de « bandits à l’affût » (121, 126).

3 Via les personnages représentés.

N'oublions pas en effet que cette série romanesque est « fondée » (380, 450) par la fortune de Pierre. Elle se situe dans son droit fil et tient lieu d'effet secondaire, à la fois réel et fictif, d'une héroïsation conquise de haute lutte¹. La prise de la mairie de Plassans – bien davantage d'ailleurs que la programmation génétique inaugurale – se présente comme le « coup de scène nécessaire » (383), selon l'étrange formule de Félicité, nécessaire au développement de l'œuvre littéraire...

LE COUP DU TROU : UNE ESTHÉTIQUE DE LA REPRISE

Loin d'isoler et d'exalter un individu d'exception², et sans se borner à dénoncer les souverains de carton-pâte, Zola utilise donc le sacre de Rougon pour donner forme et consistance à un *univers*. Il n'est pas plus envisageable de spécifier les qualités du héros, largement tributaires des représentations collectives, que de tenir cet univers pour figé et fermé sur lui-même : la structure sociale qui le caractérise d'abord (72-78) est reconfigurée par la conquête de Plassans au moment même où elle devient une force de projection, pourvue d'un pouvoir constituant. C'est sur le mode assez systématique de la « réverbération », comme l'a bien exposé l'ouvrage d'Auguste Dezalay, que s'invente et se développe le personnel des *Rougon-Macquart*. Nous essaierons pour finir de montrer ou plutôt de rappeler – schématiquement – que cette réverbération est ici (et *déjà*) fondée sur une esthétique de la reprise.

Cette esthétique de la reprise, dont Pierre Rougon est un maillon et un ressort essentiels, joue à trois niveaux. Le premier est *familial* et

1 Impossible ici d'aller dans le sens de Chantal Pierre-Gnassounou, pour qui *Au bonheur des dames* est le seul roman des *Rougon-Macquart* « où l'événement n'est pas soumis à fictionnalisation » et pour qui – dans un article par ailleurs très suggestif – « le récit naturaliste s'efforce de minimiser les “effets secondaires” de l'événement » (« Le texte naturaliste à l'épreuve de l'événement », *Événement et prose narrative*. III, sous la direction de Daniel Minary, Besançon, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, 1997, p. 19 et p. 21).

2 Selon Iouri Lotman, « si le héros par le fond de sa nature coïncide avec son environnement ou n'est pas doué de la faculté de s'en détacher, le développement du sujet est impossible » (*La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, p. 335).

interne à l'ordre de la fiction. Le deuxième niveau est *culturel* et d'ordre intertextuel. Le troisième niveau est *politique* et dépend étroitement du contexte de l'œuvre. Inutile (et impossible) ici de rentrer dans le détail de ces trois éléments structurants, et intriqués d'ailleurs les uns aux autres... Rappelons rapidement qu'un « air de famille¹ » profite de la « reproduction héréditaire » (191) programmée par Zola (dans un roman qui commence précisément par distinguer la part de l'hérédité et les parts de l'héritage). Il justifie des corrélations plus ou moins subtiles et un ensemble de ressemblances qui n'ont parfois rien de génétique *stricto sensu* – mais qui expriment des préoccupations ou des hantises profondes, imputables aussi bien à l'auteur qu'aux personnages : pensons au chiffre trois structurant à peu près chaque fratrie (85-89, 106-116, 191-192) et fondant un parallèle intéressant entre la bande des insurgés, la bande des Rougon-Macquart et la bande du salon ; pensons à la façon dont se trouvent « superposées » les figures souvent interchangeable du braconnier Macquart, de Chantegreil et de Silvère ; pensons, ici comme ailleurs, au travail sur l'onomastique (sur la *maculation*) et à l'organisation « différentielle » des portraits, bien étudié par Philippe Hamon²... Autant de phénomènes d'échos qui mériteraient évidemment une attention soutenue...

Les modèles mythiques qui soutiennent la lutte fratricide entre Pierre et Antoine – conçue sur le modèle des luttes entre Abel et Caïn³ et entre Romulus et Rémus⁴ – permettraient de penser l'esthétique de la reprise dans des termes plus largement culturels. Car chez Zola, comme l'écrit Henri Mitterand, « l'imaginaire "mythiforme" se branche immédiatement sur la pulsion fabulatrice⁵ ». L'institution du héros passe, par exemple,

1 Sur ce point, voir notamment Auguste Dezalay, *L'Opéra des Rougon-Macquart*, *op. cit.*, p. 139-161.

2 Philippe Hamon, *Le Personnel du roman...*, *op. cit.*, respectivement p. 112-117 et p. 169-170.

3 Voir Corinne Saminadayar-Perrin, « Les Rougon-Macquart : la fraternité de Caïn », *Adelphiques. Frères et sœurs dans la littérature française du XIX^e siècle*, sous la direction de Claudie Bernard, Chantal Massol et Jean-Marie Roulin, Paris, Kimé, 2010, p. 353-375 ; et Roger Ripoll, *Réalité et mythe chez Zola*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 1981, t. I, p. 111-112. Sur la politisation de ce conflit, voir Dolf Ohler, *Le Spleen contre l'oubli. Juin 1848*, Paris, Payot, 1996, p. 78-79.

4 C'est l'image de la louve et de ses louveteaux (82, 88, 96, 97, 206), dans un roman s'ouvrant sur une « porte de Rome », qui réactive le mythe de la fondation de Rome.

5 Henri Mitterand, « Entre mythologies et orgies de détails, épuiser le réel », *Le Magazine littéraire*, « Le paradoxe Zola », n° 559, septembre 2015, p. 81.

par l'image d'« un vieux Romain sacrifiant sa famille sur l'autel de la patrie » (333), par un parallèle avec « Léonidas aux Thermopyles » (404), avec Brutus (350, 373), avec le « festin de Lucullus » (439) ou avec « le geste de César passant le Rubicon » (353)... Par ailleurs, il se trouve que la mère de Pierre, Dide, revit l'histoire de Didon¹ – et que le « conte grec » (254, 306) de Miette et Silvère permet de revisiter l'histoire de Pyrame et Thisbé. Rappelons à titre indicatif qu'à ces mises en perspective de l'épopée des Rougon-Macquart, largement ironiques, s'articulent deux intertextes majeurs jouant sur un temps plus court : l'intertexte shakespearien d'une part, par le truchement d'une image empruntée à *Macbeth*, la tache de sang, hantant littéralement un récit² qui aurait pu s'appeler *Le Rouge et le jaune* ; l'intertexte hugolien d'autre part, qui fait dire à Marie-Sophie Armstrong que, en contractant « Victor Hugo » en « Rougon », « le roman des origines débute là où s'achève le chef-d'œuvre du grand romantique [*Les Misérables*]³ ».

Même présentés d'une façon aussi sommaire, ces échos de nature culturelle manifestent des enjeux politiques. Nous pensons essentiellement au modèle romain qui habite Napoléon III, auteur d'une *Histoire de Jules César* chroniquée par Zola. Or, au plan politique, les intrigues conduites par Rougon reproduisent aux yeux du lecteur la prise de pouvoir de Louis-Napoléon Bonaparte. Les ressorts de ce parallèle, essentiellement de l'ordre de l'allusion, sont bien connus de la critique : nous ne nous y attardons pas. Quoi de plus paradoxal, pourtant, que d'asseoir le recyclage sur un événement aussi singulier que le coup d'État ? Une telle pratique n'*achoppe*-t-elle précisément pas sur l'interruption historique de l'ordre des choses ? À cette question, le roman apporte une réponse qui nous engagera à penser en termes *sémantiques* l'esthétique de la reprise.

Cette réponse tient en un mot : l'*acclimatation*. Le coup d'État lui-même se trouve intégré et presque absorbé par le roman, au moyen d'une réverbération lexicale des plus étonnantes. Jugeons-en ! Le premier mari

1 « Vu sous cet angle, les personnages des *Rougon-Macquart* sont condamnés à rejouer le modèle antique, faisant du cycle [...] un rétro-récit de *L'Énéide*, et donc de toute l'épopée homérique » (Pascale Krumm, « Dide, ou la Didon des temps modernes », *Les Cahiers naturalistes*, 40^e année, n° 68, 1994, p. 47).

2 Voir David Baguley, « Image et symbole : la tache rouge dans l'œuvre de Zola », *Les Cahiers naturalistes*, 16^e année, n° 39, 1970, p. 36-41.

3 Marie-Sophie Armstrong, « Une lecture "hugo-centrique" de *La Fortune des Rougon* », art. cité, p. 281-282.

d'Adélaïde Fouque meurt d'un « coup de soleil » (79) ; le deuxième, d'un « coup de feu » (94)¹ ; au chapitre des actes fondateurs et – en l'occurrence – des confiscations fondatrices, Pierre Rougon accomplit un véritable « coup de génie » (97) en faisant signer à sa tante une lettre qui la ruine ; sa femme est experte en « coup[s] de théâtre » (174). Les « coups de fusil » jalonnent l'œuvre, comme un macabre refrain : ceux (réels ou fantasmés) des insurgés (373, 405), ceux que revoit ou revit tante Dide (282-283)² et ceux qui achèvent Silvère, deux fois relatés (439, 449-450) ; ceux du guet-apens (396) et surtout celui déterminant qui brise la glace de la mairie (331), lui-même *remixé* en histoire (345-347). Singulière chambre d'échos ! Au *contrecoup* que représente la prise de pouvoir imaginée par Zola (rapportée qu'elle est à la prise de pouvoir historique de Napoléon III, elle-même corrélée à celle de Napoléon I^{er}), correspond ainsi un tissu de « coup[s] de foudre » (170, 203, 410, 418), un ensemble systématisé de reprises lexicales, à l'échelle du roman voire de la page : « Ces bonshommes [...] tuent à domicile, à coups de chiquenaudes, comme nous tuons à coups de canon, en place publique » (122) ; « s'ils avaient pu connaître le résultat du coup d'État, ils auraient payé d'audace [et n'auraient pas joué] ainsi leur fortune, sur un coup de dés » (474). Le coup d'État lui-même, évoqué dans l'œuvre (125, 157, 159, 166, 202, 353, 374, 380), trouve un équivalent encore dégénéré dans les « bons coups » ou dans les « mauvais coups » fomentés par les Rougon (113, 186, 222) et par ce que tante Dide appelle elle-même les « coups de dents » de la famille (432). Ce seul panel lexical, non exhaustif, montre exemplairement ce que le roman peut faire *de* l'Histoire qui l'a fécondé : le roman conçu comme caisse de résonance ou comme façon de *composer* avec l'événement, au sens musical du terme.

Plus tard, dans *Germinal* par exemple, ces « coups » participeront chez Zola d'un imaginaire machinique³. Dans notre roman (ce

1 Miette reçoit « un coup dans la poitrine » (305), devant l'épithaphe qui annonce sa mort ; la mort d'Ursule est un « coup de foudre » pour son mari (203)...

2 Tante Dide est la matrice, la *matière première* de ces chocs à répétition – si l'on en croit les « coups » subis par elle depuis son mariage, possibles échos de 1789 (Naomi Schor, « Mythe des origines, origine des mythes : *La Fortune des Rougon* », *Les Cahiers naturalistes*, XXIV, n° 52, 1978, p. 127), le « coup d'œil » (263) qu'elle lance derrière le mur de la petite cour, le « coup violent » qu'elle reçoit une fois passée « la trouée blanche de la porte » (279), et « le coup trop rude » (432) qui la destine *in fine* à échouer dans une maison d'aliénés.

3 Voir Jacques Noiray, *Le Romancier la machine : l'image de la machine dans le roman français, 1850-1900. I. L'univers de Zola*, Paris, José Corti, 1981.

contre-coup fondateur), ils font système comme autant de refrains symphoniques mais aussi comme les reflets d'une vertigineuse galerie de glaces. Deux objets allégorisent ce fonctionnement. D'une part, le miroir brisé par Pierre Rougon, qui l'institue en héros : signe, selon László Szakács, qu'« il peut désormais fausser la vérité à son gré¹ » et s'établir sans aucune épreuve de réalité, *ad hoc*. D'autre part, le puits mitoyen : ce puits qui reflète les deux images de Miette et Silvère, au chapitre V² ; ce puits que Michel Serres appelle « la clef du texte³ » (tante Dide y jette la clef de la porte maudite, 281)⁴, devenu en effet un encrier (avec son « eau noirâtre », 272)⁵ à condition peut-être de « pouvoir [y] effacer le sang » (236), l'équivalent aussi (en moins nocif) de l'assommoir où viendront s'abreuver quelques alcooliques zoliens notoires. Enfin, un terme ou un motif jalonne l'œuvre qui permet de subsumer ou de *recueillir* les images (elles-mêmes polyvalentes) du sang, du coup et du puits – et qui les met ainsi en résonance : une « image-moule », au sens où « il y a des images-moules, qui jouent par rapport à d'autres images le rôle de loi, qui commandent en quelque sorte la direction de notre imagination⁶ ». Cette matrice, obsédant bien des romans de Zola et aussi séminale que peut l'être

1 László Szakács, *Le Sens de l'espace dans « La Fortune des Rougon » d'Émile Zola*, Debrecen [Hongrie], Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1990. Voir également Éléonore Reverzy, « Zola et l'écriture de l'histoire. Autour de *La Fortune des Rougon* », *Écritures de l'histoire. XIX^e-XX^e siècles*, sous la direction de Gisèle Séginger, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2003, p. 228-229.

2 Voir Sylvie Collot, *Les Lieux du désir. Topologie amoureuse de Zola*, Paris, Hachette Supérieur, 1992, p. 139-142.

3 Michel Serres, *Feux et signaux de brume*, *op. cit.*, p. 194. Véronique Cnockaert écrit de ce puits qu'il est « pli médian » du texte, quelque chose comme son « creux » (« *Speculo oratio* » : le puits-tombeau dans *La Fortune des Rougon* d'Émile Zola », *French Forum*, XXIV, n° 1, janvier 1999, p. 49).

4 Pensons ici à la clef dérobée par Clotilde au docteur Pascal, à l'autre bout de la série romanesque, une clef ouvrant la porte défendue... d'une armoire, abritant elle aussi des secrets de famille.

5 Cette petite « tempête dans un encrier » suscitée par Miette – Miette qui s'amuse à faire tomber dans le puits des gouttes d'eau « ridant les clairs miroirs et déformant les images », 271 – transforme l'écriture en rapport immédiat à l'image.

6 Émile Bréhier, *Études de philosophie moderne*, Paris, PUF, 1965, p. 177. Cité dans Olivier Lumbroso, « Zola, acrobate des figures », *Lire/Dé-lire Zola*, sous la direction de Jean-Pierre Leduc-Adine et Henri Mitterrand, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2004, p. 227. Quelques « instruments d'invention » de cette « pensée visuelle », selon Olivier Lumbroso : le point, la ligne, le cercle, la croisée, l'arbre, le cadre...

ici-même la forme de l'arbre¹, c'est le *trou*. Le trou, que constitue chaque tombe du cimetière Saint-Mittre ; ce « trou humide » (268) qu'est le puits, « trou mystérieux et vaguement effrayant » (271) où se confondent les amants ; le trou maudit que forme la porte ouverte de l'enceinte du Jas-Meiffren (279), mais aussi « le trou de la porte [de Rome], ouverte à deux battants, béante », où s'enfonce Pierre (323), le trou d'une ville qui n'est elle-même pas épargnée par l'image (« un trou comme Plassans », 402) ; le « petit trou rose » qui marque Miette mourante (318), allégorisant « le trou saignant » qui frappe la République en pleine poitrine (446) ; le trou défigurant le visage du gendarme Rengade (315-316), le transformant en cyclope épique, mais aussi le « trou rond » fait dans la glace de la mairie par le futur maire (351)... La récurrence, ici, prend un tour furieusement régressif...

Le pouvoir *constituant* conféré à l'imaginaire, tel qu'il explique (et abîme) la fabrique du héros, surexpose ainsi la grande loi zolienne de la réverbération. Cette loi gouverne la composition du récit et l'avenir de la série romanesque, le système et les croyances des personnages, l'organisation du lexique. Cette loi vise une *vérité* d'un ordre supérieur à celui de la *réalité*. Et cette loi, paradoxalement, *La Fortune des Rougon* contribue à l'in-fonder : le premier tome des *Rougon-Macquart* passe pour la « réplique », au sens sismique du terme, d'un détraquement perpétuellement survenu. C'est non point tant la marque d'un « fond archaïque souterrain² », que le « rappel » dynamique, ou le *coup de rappel*, « d'une origine qui est toujours déjà perdue³ », selon les termes derriens de Naomi Schor. C'est la conséquence littéraire d'une angoisse historique, aussi : la réverbération consacre le règne des fils, comme l'avait manifesté Balzac en faisant revenir ses personnages *au moment* où meurt le père Goriot. *Pierre Rougon* prend la place de *Peïrotte*, qui hante l'*excipit* du roman ; il « ôte le Père⁴ ». Et semble indiquer, sous la

1 L'arbre est par nature *généalogique*, dans *La Fortune des Rougon*, incarnant l'esprit d'enfance (30, 85), Miette (285) et la Révolution française (125, 142), l'insurrection (62) et... la connaissance (par « fruits défendus » interposés : 47, 294). L'idylle Silvère-Miette est la *racine* même de l'idylle Serge-Albine, qui surviendra dans le jardin d'Éden du Paradou, dans *La Faute de l'abbé Mouret*.

2 Mihaela Marin, *Le Livre enterré. Zola et la bantise de l'archaïque*, Grenoble, Ellug, 2007, p. 12.

3 Naomi Schor, « Mythe des origines, origine des mythes : *La Fortune des Rougon* », art. cité, p. 132.

4 Nous adaptons ici un calembour de Marie-Sophie Armstrong (« Totem et tabou dans *La Fortune des Rougon* », *Excavatio*, XIV, n° 1-2, 2001, p. 83).

plume il est vrai d'un homme de progrès, que « l'avenir est de revenir¹ ». Mais l'indication est heureusement réversible : « Le cierge qui brûl[e] auprès de M. Peirotte, de l'autre côté de la rue, saign[e] dans l'ombre comme une blessure ouverte » (451)..

Boris LYON-CAEN
Université Paris-Sorbonne

1 Auguste Dezalay, *L'Opéra des Rougon-Macquart...*, *op. cit.*, p. 61.