DU PERSONNAGE A LA PERSONNE Contribution à l'étude psychologique de la notion de personne dans les romans de ZOLA : Les Rougon-Macquart de L'Assommoir à Pot -Bouille

Claude Tritz

▶ **To cite this version:**

Claude Tritz. DU PERSONNAGE A LA PERSONNE Contribution à l'étude psychologique de la notion de personne dans les romans de ZOLA : Les Rougon-Macquart de L'Assommoir à Pot -Bouille. Sciences de l'Homme et Société. Université René Descartes Paris V; Psychologie, 1992. Français. NNT : . tel-02353962v1

HAL Id: tel-02353962

https://theses.hal.science/tel-02353962v1

Submitted on 7 Nov 2019 (v1), last revised 25 Nov 2019 (v2)

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.

UNIVERSITE PARIS V
" RENE DESCARTES"

TOME I

DU PERSONNAGE A LA PERSONNE

Contribution à l'étude psychologique de la personne dans les romans de ZOLA Les Rougon-Macquart de L'Assommoir à Pot-Bouille

Thèse présentée par M. Claude TRITZ

en vue de l'obtention du - Doctorat (N.R.)

Directeur de Recherche : Pr. Roland DORON

Année 1992

Je tiens à remercier M. R. DORON, Professeur Emérite à l'Université de Paris V, pour la direction de cette thèse et la bienveillance qu'il m'a toujours témoignée.

Je remercie également le Professeur R. RICATTE pour la contribution critique et constructive qu'il a apportée à mes recherches.

Mes remerciements s'adressent aussi à toute "l'équipe ZOLA" du C.N.R.S. - I.T.E.M., notamment Mme C. BECKER, M. H. MITTERAND, M. J.P. LEDUC-ADINE, M. A. PAGES, M. P. HAMON et plus particulièrement au docteur Adolfo FERNANDEZ-ZOILA, médecin psychiatre, qui m'a assuré de son soutien amical dans l'élaboration de ce travail . Je lui en suis très reconnaissant .

Je dédie ce travail, à ma femme Dominique et mes trois filles Sarah, Célia, Anna;

A ma famille les "Tritz-Faguette"

A mes amis,

Aux équipes soignantes et aux patients des hôpitaux de jours de Malakoff et d'Orly .

DU PERSONNAGE A LA PERSONNE

SOMMAIRE

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES p. 14

(La bibliographie et les notes complémentaires sont indexées à la fin de chaque chapitre)

INTRODUCTION GENERALE p. 23

PREMIERE PARTIE
ZOLA POUR UNE VERITE ROMANESQUE p. 29

1. LES INFLUENCES DU ROMANTISME p. 30

1.0. - Réalisme et positivisme p. 31
1.0.1. Le naturalisme p. 34
1.1. - Les Rougon-Macquart en théorie p. 37
1.1.1. La pratique du romancier ZOLA p. 39
1.2. - L'oeuvre de ZOLA et la psychologie, quel rapport ? p. 40
1.2.1. - Quatre romans p. 42
1.2.2. - Un choix de personnages et de situations p. 44
BIBLIOGRAPHIE ET NOTES p. 47

2. L'ASSOMMOIR : L'EXISTENCE PIEGEE PAR L'ALCOOL p. 54

2.1. Les "assommés" du quartier de la Goutte-d'Or p. 56
2.1.1.- Gervaise, courageuse et généreuse p. 56
2.1.2.- Lantier, le jouisseur-charmeur p. 59
2.1.3.- Coupeau dit Cadet-Cassis p. 60
2.1.4.- Goujet dit Gueule d'Or p. 62
2.2. Les clés du récit, les temps forts de la narration p. 64
2.2.1.- Gervaise et la "prégnance" de Lantier p. 64
2.2.2.- La timide rencontre de Coupeau et Gervaise p. 69
2.2.3.- Bonheur et déconfiture p. 72
2.2.3.1.- La naissance de Nana p. 73
2.2.3.2.- L'accident de Coupeau p. 74
2.2.3.3.- L'ouverture de la blanchisserie p. 77
BIBLIOGRAPHIE ET NOTES p. 80

3. **UNE PAGE D'AMOUR, D'ATTENTES ET DE RUPTURES** p. 83

3.1. Les bourgeois de Passy p. 86
3.1.1.- Hélène Grandjean et sa fille Jeanne p. 86
3.1.2.- Le docteur Henri Deberle et sa famille p. 86
3.1.3.- Monsieur Malignon p. 87
3.1.4.- L'abbé Jouve et son frère M. Rambaud p. 87
3.1.5.- Rosalie et Zéphyrin Lacour p. 88
3.2. Des situations romanesques au croisement des regards et des lieux p. 89
3.2.1.- Regards croisés d'Hélène Grandjean et du docteur Deberle p. 90
3.2.2.- Hélène et Jeanne chez les Deberle p. 92
3.2.3.- Le temps des alliances p. 93
3.2.4.- Zéphyrin et Rosalie, l'enjeu du désir p. 94
BIBLIOGRAPHIE ET NOTES p. 96

4. **NANA : LA PUISSANCE DU CORPS** p. 99

4.1. Nana et sa cour p.101
4.1.1.- Nana, le portrait du corps p.101

4.1.2.- Bordenave p.102
4.1.3.- Les Muffat de Beuville p.103
4.1.4.- Fauchery p.104
4.1.5.- Georges Hugon p.104
4.1.6.- Fontan p.105
4.1.7.- Satin p.105
4.1.8.- Labordette et la Tricon p.106
4.2. Succès, dérive et gloire de Nana p.107
4.2.1.- Après la "première" p.108
4.2.2.- Le dîner de Nana p.110
4.2.3.- Les amants, distorsions et ruptures p.111
BIBLIOGRAPHIE ET NOTES p.121

5. **POT-BOUILLE : LA TRANSPARENCE DU QUOTIDIEN p.122**

5.1. Les bourgeois : Portraits galerie rue de Choiseul p.125
5.1.1.- Octave Mouret p.125
5.1.2.- Les Campardon p.126
5.1.3.- La famille Josserand p.126
5.1.4.- Mme Hédouin (Caroline) p.128
5.2. L'arrivée d'Octave Mouret à Paris p.129
5.2.1.- Passages et rencontres p.133
5.3. Octave Mouret dans les "situations -mutations" p.135
5.3.1.- Les ambitions et les épreuves d'Octave Mouret p.135

5.3.2.- Octave dans les scènes de la vie quotidienne p.143
5.3.3.- Les dévolutions narratives et le devenir d'Octave Mouret p.149
BIBLIOGRAPHIE ET NOTES p.156

6. **ZOLA DANS LA VIE ET DANS SES PERSONNAGES POUR UN HORIZON PSYCHOLOGIQUE DES ROMANS** p.158

6.0. Quelques effets de l'époque du romancier sur les personnages p.159
6.1. Quelques données psychologiques de la personnalité de ZOLA p.166
6.1.1.- Les antécédents à l'état physique de 1896 p.167
6.1.2.- Les examens psychologiques p.169
6.2. ZOLA dans ses personnages p.170
6.3. Romans et personnages zoliens, les perspectives p.172
BIBLIOGRAPHIE ET NOTES p.174

DEUXIEME PARTIE
LE PERSONNAGE EN LITTERATURE
PERSPECTIVES PSYCHOLOGIQUES p.180

1. ORIGINES DE LA NOTION DE PERSONNAGE ASPECTS HISTORIQUES p.181

1.0. L'Antiquité: personnage ou masque? p.182
1.1. Du 16 ème au 17 ème siècle : Les caractères et les limites du héros p.184
1.2. Le 18 ème siècle : Les lumières et les "manières d'être"du personnage p.190
BIBLIOGRAPHIE ET NOTES p.197

---

2. LE 19 ème SIECLE : DES ROMANTIQUES AUX NATURALISTES, LES BASES DU PERSONNAGE MODERNE p.201

2.0. 1800-1820 : Madame de STAEL, de nouveaux principes pour la littérature p.202
2.1. 1820-1830:Les romans et l'histoire vers une notion d'historicité p.206
2.2. 1830-1850:L'entrée du réalisme dans les pratiques romantiques p.209
BIBLIOGRAPHIE ET NOTES p.220

---

3. **DE LA PHILOSOPHIE ANATOMIQUE A LA PHYSIOLOGIE DU CORPS** **p.226**

3.0. Le sensualisme, le corps et l'action des personnages p.227
3.1. La caractérologie "naturaliste" ou la physiologie anatomique du corps p.232
3.1.1.- La chair et le milieu p.236
3.2. La critique positiviste et la "physiologie" des personnages p.243
3.2.1.- L'Associationnisme p.245
3.2.2.- Les principes de TAINE p.247
3.3. Le corps : Le trait d'union entre la physiologie et la psychologie p.250
BIBLIOGRAPHIE ET NOTES p.256

4. **LA POETIQUE DU PERSONNAGE** **p.265**

4.0. Rappels autour de la notion de personnage p.268
4.1. Quelques définitions et éléments de réflexions p.270
4.2. Le personnage à l'épreuve du réel p.275
4.2.1.- Le jeu du narrateur p.277
4.2.2.- Le style indirect libre p.280
4.2.3.- Les modes de vision p.282
BIBLIOGRAPHIE ET NOTES p.284

TROISIEME PARTIE
LES COMPOSANTES DU PERSONNAGES p.291

1. DE L'INDIVIDU, DU PERSONNAGE p.292

1.0. Le tempérament p.293
1.1. La constitution p.300
1.2. Le caractère p.308
1.3. L'individu p.312
BIBLIOGRAPHIE ET NOTES p.324

2. LE SOCIAL DANS L'HOMME p.335

2.1. SPENCER et le retentissement du social p.335
2.2. Les attitudes p.337
2.3. Les comportements p.340
2.4. Les rôles p.341
2.5. Le statut p.344
2.5.1.- Caractéristiques générales du statut du personnage p.345
2.5.2.- Le statut psychologique du personnage p.346
BIBLIOGRAPHIE ET NOTES p.350

3. **L'HISTOIRE DANS L'HOMME** p.354

3.1. L'histoire et le temps p.356
3.2. Personnages, conduites et rôle psychologique p.360
3.3. L'individualité et l'identité p.363
BIBLIOGRAPHIE ET NOTES p.366

4. **L'HOMME BIOGRAPHIQUE** p.372

4.1. La notion d'identité narrative quelques exemples p.373
4.2. Récit et personnages : Le temps le langage p.379
4.3. La personnalité en interaction communicationnelle p.381
4.3.1.- Le principe de la dialogie p.383
BIBLIOGRAPHIE ET NOTES p.386

QUATRIEME PARTIE
LES PERSONNAGES EN PERSONNE p.392

1. **LA PERSONNALITE ET LE CORPS DANS LES ROMANS** p.393

1.0. Le personnage, une machine humaine p.397
1.1. La personnalité du corps chez Gervaise, Coupeau, Jeanne, Hélène, Nana, Octave p.398
BIBLIOGRAPHIE ET NOTES p.408

2. **LES ASPECTS PSYCHO-SOCIAUX ET LA PERSONNALITE** p.410

2.1. Un aperçu du rôle de l'imagination de Soi dans la personnalité de Gervaise en interaction p.412
2.2. Le désir mimétique et les rivalités sociales autour de la personnalité de Gervaise et de Coupeau p.417
2.3. Les conduites d'attentes des personnages d'Une page d'amour p.437
2.3.1.- L'attente dans la solitude d'Hélène Grandjean p.438
2.3.2.- Espérer:Une mise en acte de l'attente chez M. Rambaud p.440

2.3.4.- Jeanne, les méfaits de l'attente, l'anticipation négative p.444
2.3.5.- La personnalité de Jeanne et d'Hélène p.465
2.4. Le désir de Nana entre la pondération et l'excès du niveau d'aspiration p.484
2.5. Octave Mouret et la bonne distance du désir p.493
2.6. Le couple : intimité, plaisirs et failles p.505
BIBLIOGRAPHIE ET NOTES p.510

3. ASPECTS PSYCHOPATHOLOGIQUES DANS LE RECIT ET L'HISTOIRE DE LA PERSONNALITE DES PERSONNAGES p.514

3.1. Le psychopathologique, les aspects manifestes et inapparents p.516
3.1.1.- La sensibilité affective et ses tendances dans la mise en forme des sentiments chez Hélène p.519
3.1.2.- Le dérèglement des sentiments dans la passion p.521
3.1.3.- L'hystérie de Valérie Vabre l'enjeu de l'espace et des regards d'autrui p.527

3.1.4.- La sexualité, les dérives du plaisir p.533
3.2. La "notion de site" dans la mise en récit de la psychopathologie des personnages p.539
3.2.1.- La mise en récit de la souffrance de Coupeau p.540
BIBLIOGRAPHIE ET NOTES P.545

POUR UNE SYNTHESE DU PERSONNAGE A LA PERSONNE p.551

CONCLUSION p.569

ANNEXE p.572
(Résumés, tableaux des personnages, approche topographique des romans)

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

1) Emile ZOLA et son oeuvre :

- L'édition Armand LANOUX-Henri MITTERAND des Rougon-Macquart en 5 vol., GALLIMARD, La Pléiade, Etudes, notes et variantes, index établis par Henri MITTERAND GALLIMARD, La Pléiade 1980.
- L'édition dirigée par Henri MITTERAND, des Oeuvres complètes (15 vol.), Cercle du Livre Précieux, 1968 Paris, TCHOU .
- L'édition établie par Colette BECKER des Rougon-Macquart en cinq volumes, Bouquins, Robert LAFFONT, (vol 1 et 2) 1991 .

2) Etudes critiques de l'oeuvre d'Emile ZOLA :

BECKER C. L'Assommoir ZOLA, Paris, HATIER 1972 .
BECKER C., Emile ZOLA "Germinal", Paris, P.U.F., 1988 .
BORIE J., ZOLA et les mythes ou la nausée au salut, Paris Seuil, 1971.
BORIE J., Le tyran timide, Paris, KLINCKSIECK, 1973.
DEZALAY A., Lectures de ZOLA, Paris, Armand COLIN, 1973.
DEZALAY A., L'Opéra des Rougon-Macquart, Essai de rythmologie romanesque, Paris, KLINCKSIECK, 1983.
DE LATTRE A., Le réalisme selon ZOLA . Archéologie d'une intelligence, Paris, P.U.F., 1975.
GUILLEMIN H., ZOLA légende et vérité, René JULIARD, 1960.

HAMON P., Le personnel du roman, Genève, DROZ, 1983.
HAMON P., Texte et idéologie, Paris, P.U.F., 1984.
MITTERAND H., ZOLA et le naturalisme, Paris, P.U.F., 1986.
LANOUX A., Bonjour Monsieur ZOLA, Paris, GRASSET, 1978.
MITTERAND H., Emile ZOLA, Carnets d'enquêtes, Terre Humaine, Paris PLON, 1986 .
RIPOLL R., Réalité et mythe chez ZOLA, Paris, Champion, 1981.
SERRES M., Feux et signaux de brume, ZOLA, Paris, GRASSET, 1975.

3) Critiques, poétique, esthétique du roman :

ABRY E., AUDIC C., CROUZET P., Histoire illustrée de la littérature française, Paris Ed. DIDIER, Toulouse PRIVAT, 1942.
ANZIEU D., Le corps de l'oeuvre, Paris, GALLIMARD, 1981.
AUERBACH E, Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale, Paris, GALLIMARD, 1968.
BARTHES R., BERSANI, HAMON, RIFFATERRE, WATT, Littérature et réalité, Paris, Seuil, 1982.
BARTHES R., KAYSER, BOOTH, HAMON, Poétique du récit, Seuil, 1977.
BAKHTINE M., La poétique de DOSTOÏEVSKI, Paris, Seuil, 1977.
BAKHTINE M., Esthétique et Théorie du roman, Paris, GALLIMARD, 1978.
BREMOND C., Logique du récit, Paris, Seuil, 1973.
COHN D., La transparence intérieure. Modes de représentations de la vie psychique dans le roman, Paris,

Seuil, 1981.
GENETTE G., Figures III, Paris, Seuil, 1972.
GIRARD R., Mensonge romantique et vérité romanesque, Paris, GRASSET, 1961.
GREIMAS A.J., Sémantique structurale, Paris, P.U.F., 1986.
HAMBURGER K., Logique des genres littéraires, Paris, Seuil, 1986.
KUNDERA M., L'art du roman, Paris, GALLIMARD, 1986.
MITTERAND H., Le discours du roman, Paris, P.U.F., 1980.
PAGES A., Le naturalisme, Paris P.U.F., 1989.
POUILLON J., Temps et roman, Paris, GALLIMARD, 1946.
POULET Georges, L'espace proustien, Paris, GALLIMARD, 1982.
RICATTE R., La genèse de "La fille Elisa", Paris P.U.F., 1960 .
RINCE D., LECHERBONNIER, Littératures textes et documents, XIX ème, col. Henri MITTERAND, NATHAN, 1986.
ROBERT Marthe, Roman des origines et origines du roman, Paris, GALLIMARD, 1976.
SOURIAU E., Les 200 000 situations dramatiques, Paris, 1950.
SOURIAU E., Vocabulaire d'estnétique, Paris, P.U.F., 1990.
THIBAUDET A., Histoire de la littérature française, de CHATEAUBRIAND à VALERY, Marabout, 1981 .
THIBAUDET A., Gustave FLAUBERT, Paris, GALLIMARD, 1988.
TODOROV T. Symbolisme et interprétation, Paris, Seuil, 1978.
VAN TIEGHEM P., Les grandes doctrines littéraires en France, Paris, P.U.F., 1990.
WELLECK R. et WARREN A., La théorie littéraire, Paris, Seuil, 1971.

CHERTOK L., Le non-savoir des psy, Paris, PAYOT, 1979.
CORBIN A., Le Temps, le Désir et l'Horreur, Paris, AUBIER 1991.
DELEUZE G., GUATTARI F., L'Anti-OEdipe, Les éditions de minuits, 1972.
DORON R., La vie affective de l'adolescent inadapté, changement et personne, Paris, DUNOD, 1970.
DORON R., Eléments de psychanalyse, Paris, P.U.F., 1978.
DUMAS G., Traité de psychologie, Tome I, Paris, ALCAN, 1923.
ERIKSON E., Adolescence et crise . La quête de l'identité, Paris, FLAMMARION, 1972.
FERNANDEZ-ZOILA A., Ruptures de vie et névroses : La maladie langage post-traumatique, Toulouse, PRIVAT, 1979.
FERNANDEZ-ZOILA A., Corps et thérapeutique, une psychopathologie du corps, Paris, P.U.F., 1986.
FERNANDEZ-ZOILA A., FREUD et les psychanalyses, Paris, F. NATHAN, 1986.
FERNANDEZ-ZOILA A., Espace et psychopathologie, Paris, P.U.F., 1987;
FERANCZI S., Thalassa, psychanalyse des origines de la vie sexuelle, Paris, PAYOT, 1962.
FILLOUX J.C., La personnalité, Paris, P.U.F., 1957.
FOCILLON H., Vie des formes, Paris, P.U.F., 1981.
FOUCAULT M., Histoire de la folie, Paris, Union Générale d'éditions, 1964.
FOUCAULT M., Le souci de soi (3), Paris GALLIMARD, 1984 .
FOULQUIE P., Précis de philosophie, Tome I Psychologie, Editions Ecole et Collège, 1942.
FOULQUIE P., Dictionnaire de la langue philosophique, Paris, P.U.F., 1986.

FRAISSE P., La psychologie du temps, Paris, P.U.F., 1957.
FREUD S., Naissance de la psychanalyse, Paris, P.U.F., 1956.
FREUD S., Etudes sur l'hystérie, Paris, P.U.F., 1956.
FREUD S., La science des rêves, Paris, P.U.F., 1950.
FREUD S., Le rêve et son interprétation, Paris, GALLIMARD, 1969.
FREUD S., Psychopathologie de la vie quotidienne, Paris, PAYOT, 1948.
FREUD S., Trois essais sur la théorie de la sexualité, Paris, GALLIMARD, 1962.
FREUD S., Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient, Paris, PAYOT, 1971.
FREUD S., Cinq leçons sur la psychanalyse, Paris, PAYOT, 1966.
FREUD S., Cinq psychanalyses, Paris, P.U.F., 1954.
FREUD S., Introduction à la psychanalyse, Paris, PAYOT, 1947.
FREUD S., Ma vie et la psychanalyse, Paris, GALLIMARD, 1968.
FREUD S., Abrégé de psychanalyse, Paris, P.U.F., 1955.
GADAMER H.G., Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique littéraire, Paris, GALLIMARD, 1988.
GIRARD R., La violence et le sacré, Paris, GRASSET, 1972
GOFFMAN E., La mise en scène de la vie quotidienne, Paris,Les Editions de Minuit, 1973.
GRODDECK G., Le livre du ça, Paris, GALLIMARD, 1963.
HALL E.T., Le langage silencieux, Paris, Seuil, 1984.
HALL E.T., La dimension cachée, Paris, Seuil, 1979.
HAGEGE C., L'homme de paroles, Paris, FAYARD, 1985.
HARTMANN H., La psychologie du moi et le problème de

l'adaptation, Paris, P.U.F., 1968.
HEIDEGGER M., L'Etre et le Temps, Paris, GALLIMARD, 1964.
HEIDEGGER M., Essais et conférences, Paris, GALLIMARD, 1958.
HUTEAU M., Les conceptions cognitives de la personnalité, Paris, P.U.F., 1985.
JACQUES F., Différences et subjectivité, Paris, AUBIER, 1982.
JANET P., L'évolution psychologique de la personnalité, Paris, PAYOT, 1984.
JANET P., L'évolution de la mémoire et la notion de temps, Paris, CHAHINE, 1928.
JANET P., L'amour et la haine, Paris, MALOINE, 1932.
JANKELEVITCH V., Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien, (Trois volumes : La manière et l'occasion, La méconnaissance, La volonté de vouloir), Paris, Seuil, 1980.
JANKELEVITCH V., L'ironie, Paris, FLAMMARION, 1979.
JASPER K., Essence et Critique de la psychothérapie, Paris, ALCAN, 1928.
JAUSS H.R., Pour une herméneutique littéraire, Paris, GALLIMARD, 1988.
JUNG K.G., Les types psychologiques, Paris, BUCHET-CHASTEL, 1950.
KANT E., Critique de la raison pure, Paris, P.U.F., 1986.
KANT E., Critique du jugement, Paris, VRIN, 1964.
KAUFMANN P., Kurt LEWIN . Une théorie du champ dans les sciences de l'homme, Paris, VRIN, 1968.
KARDINER A., L'individu dans la société, Paris, GALLIMARD, 1969.
KRETSCHMER E., La structure du corps et le caractère,

Paris, PAYOT, 1931.
LACAN J., Ecrits, Paris, Seuil, 1966.
LAGACHE D., La psychanalyse, Paris, P.U.F., 1979.
LAGACHE D., L'unité de la psychologie, Paris, P.U.F.
LAPLANCHE J., PONTALIS J.B., Vocabulaire de la Psychanalyse, Paris, P.U.F., 1967.
LA ROCHEFOUCAULD, Maximes et Réflexions diverses, Paris, GALLIMARD, 1976.
L'ECUYER R., Le concept de soi, Paris, P.U.F., 1978.
LEVINAS E., Autrement qu'être, NIJHOFF, 1974.
LIEURY A., La mémoire, Bruxelle, DESSARD et MARGADA, Editeurs, 1975.
MAINE DE BIRAN, L'effort, Paris, P.U.F., 1966.
MEYERSON I., Les fonctions psychologiques et les oeuvres, Paris, VRIN, 1948.
MEYERSON I., Ecrits 1920-1983, pour une psychologie historiques, Paris, P.U.F., 1987.
MERLEAU-PONTY, Phénoménologie de la perception, Paris, GALLIMARD, 1945.
MINKOWSKI E., Le temps vécu, Neuchâtel-Suisse, DELACHAUX et NIESTLE, 1968.
MOUNIER E., Le personnalisme, Paris, P.U.F., 1949.
NIETZSCHE F., La naissance de la tragédie, Paris, GONTHIER, 1964.
NIETZSCHE F., Le gai savoir, Paris, GALLIMARD, 1950.
NUTTIN J., La structure de la personnalité, Paris, P.U.F., 1980.
OUGHOURLIAN J.M., Un mime nommé désir, Paris, GRASSET, 1982.
PICHOT P., Un siècle de psychiatrie, Roche S.A.
PIERON H., Vocabulaire de la psychologie, Paris,, P.U.F.,

1979.
POROT A., Manuel Alphabétique de psychiatrie, Paris, P.U.F., 1952.
PRADINES M., Traité de psychologie générale, (3 Volumes), Paris, P.U.F., 1986.
REUCHLIN M., Histoire de la psychologie, Paris, P.U.F., 1989.
RICOEUR P., Temps et récit, (Trois tomes), Paris, Seuil, 1983, 1984, 1985.
RIBOT T., Les maladies de la volonté, Paris, ALCAN, 1912.
ROGERS C.R., Le Développement de la personne, Paris, DUNOD, 1965.
SARTRE J.P., L'être et le néant, Paris, GALLIMARD, 1977.
SIMMEL G., Sociologie et épistémologie, Paris, P.U.F., 1981.
SIVADON P.,FERNANDEZ-ZOILA A., Temps de travail et temps de vivre, Bruxelle, Pierre MARGADA, éditeur, 1984.
STOETZEL J., La psychologie sociale, Paris, FLAMMARION, 1963.
TELLENBACH H., La mélancolie, Paris, P.U.F., 1979.
TODORAV T., DUCROT O., Dictionnaire encyclopédique des Sciences du langage, Paris, Seuil, 1975.
UEXKULL Von J., Mondes animaux et monde humain, Paris, GONTHIER, 1965.
WATZLAWICK P., Une logique de la communication, Paris, Seuil, 1972.
WATZLAWICK P. Le langage du changement, Paris, P.U.F., 1970.
WIDLOCHER D., FREUD et le problème du changement, Paris, P.U.F., 1970.
WINNICOTT D.W., Jeu et réalité, Paris, GALLIMARD, 1971.

INTRODUCTION GENERALE

Il y a plusieurs moyens d'approcher la psychologie des individus . On peut distinguer par exemples:

L'observation directe utilisée par la méthode clinique .

L'observation indirecte, une analyse à partir de divers moyens d'investigation : témoignages, mémoires, récits et romans en font partie .

L'espèce humaine est créatrice . Elle a toujours accordé une place prépondérante à l'expérience . Les hommes élargissent leur champ expérimental à mesure que leur esprit leur donne de plus en plus de formes pour concrétiser et objectiver leur existence . Réaliser, créer, c'est donner un corps à notre pensée, une matière à notre esprit . C'est enrichir ce qui nous entoure et nourrir ce que nous fabriquons pour oeuvrer à être . C'est ainsi que toute création appartenant aux domaines des arts, des sciences, de la littérature, est l'aboutissement de l'activité humaine .

On peut donc envisager qu'il est intéressant d'essayer de comprendre ce qui a permis à l'homme de concrétiser ses activités, de pérenniser ses conduites, de s'édifier, en observant ses oeuvres .

Nous nous sommes intéressés à une construction particulière de l'esprit de l'homme : le roman . Pourquoi le roman et plus précisément le roman naturaliste de ZOLA ?

Le roman est un réservoir d'enseignements importants sur l'existence humaine . Il fournit au psychologue un terrain d'observation, une matière propice à la connaissance de l'activité de l'homme dont l'expression majeure est la personne .

Nous considérons le naturalisme comme une phase importante dans l'essor du roman moderne . Nous avons retenu l'oeuvre d'Emile ZOLA, non pas pour faire l'éloge d'une école littéraire, ou d'un genre, mais parce que ses romans témoignent des péripéties et des difficultés que tous les hommes traversent pour être .

Notre propos est d'étudier la notion de personne dans le romanesque et plus particulièrement à travers quatre romans écrits par ZOLA entre 1876 et 1882 . Pourquoi cette tranche du 19 ème siècle ?

Il nous a semblé que cette période charnière pouvait être une sorte de creuset où l'homme du 20 ème siècle avait pu prendre racine . On voit naître, en effet, la psychologie moderne avec ses orientations cliniques et scientifiques . Un terrain se dessine où prennent naissance les prémices déterminantes pour mieux comprendre ce qui, aujourd'hui, édifie l'individu et éventuellement sa personne . ZOLA contre toute apparence,

en savait plus qu'on ne pense sur les recherches dans ce domaine . Nous nous sommes appliqués à inscrire cette connaissance dans la continuité de celle que le psychologue peut avoir, dans une perspective de l'homme à plusieurs dimensions : biologique, sociale, historique et temporelle .

La démarche qui consiste à prendre les personnages de romans comme des "sujets vivants", est-elle susceptible d'entraîner des erreurs pour entreprendre une étude psychologique de l'homme ? Nous ne le pensons pas, à condition de laisser les personnages dans leur contexte, dans les situations que le roman leur attribue, et d'admettre comme limites à leur fonctionnement celles que le romancier leur assigne.

Cette entreprise ne peut ignorer l'évolution historique de la notion de personnage . Elle nous a conduits à appliquer une compréhension de l'actant dans sa propre poïétique : ce qu' il fait pour devenir ce qu'il est en fonction de la narration . Que construit le personnage ? Comment s'exprime sa personnalité ? Le personnage a-t-il un passé, une histoire ? Quels sont les traces, les indices qui nous permettent de voir s'auto-élaborer le personnage à travers ses divers rôles en tant que personne ? L'approche esthétique du personnage et du roman est nécessaire pour répondre à nos questions . Elle nous aide à différencier du personnage narrativisé, l'individu et la personne .

Le roman pouvait-il être utile à la compréhension de la psychologie humaine ? Tout dans le roman, dans le texte lui-même, oriente le personnage en tant qu'individu et personne . ZOLA attribue à ses personnages des traits de personnalité, un "tempérament" . Nous en tenons compte . Nous accordons une large place aux "composantes" qui peuvent animer "le corps" des protagonistes . Nous nous sommes efforcés de montrer ce que l'on peut appeler des anticipations zoliennes sur la manière d'analyser l'homme . Elles nous sont apparues parfois prémonitoires à ce que la psychanalyse découvrira. Les connaissances de FREUD et ZOLA sont presque contemporaines . Mais aussi féconde que soit l'explication psychanalytique, les romans, ceux de ZOLA a fortiori, ont-ils à nous apprendre quelque chose de plus pour comprendre l'homme ? Pour le savoir il faut renoncer à expliquer les personnages . Aucune "grille" a priori ne peut servir à accroître la compréhension . Mais essayer de ressentir les personnages du dedans est possible si nous apprenons d'abord à les voir du dehors . Il faut partager le sens de leur vie au sein de chaque oeuvre en son entier. C'est à ce prix que le roman apporte un éclairage sur les expériences humaines .

L'esthétique romanesque des Rougon-Macquart s'est voulue proche de "la nature humaine" . Les personnages ne sont ni classiques, ni extraordinaires . Ils sont comme de simples humains dans la vie de tous les jours . Ils ne vivent pas comme des héros cornéliens, ils n'ont pas de génie particulier . Pour ZOLA, rien n'est donné d'avance et l'homme doit constamment apprendre à se

faire . C'est cette démarche qui nous a plu et nous a retenus auprès de ses romans . Les personnages sont comme nous; ils sont en "situation" parmi leurs semblables et ils ont à affronter le monde tout en s'éprouvant dans le monde . En ce sens, la narration zolienne accorde une place importante aux situations sociales et aux événements historiques, dans la concrétude la plus criante et parfois la plus âpre . Nous avons affaire souvent à des expériences-limites .

Les quatres romans de ZOLA : L'Assommoir (1877), Une page d'amour (1878), Nana (1880), Pot-Bouille (1882), dans la série les Rougon-Macquart, présentent à notre avis, une thématique toujours d'actualité . L'alcool et les rivalités sociales, le couple et l'enfant, le terrain des jeux parallèles de l'amour, la quête de l'altérité . Il s'agira pour nous de comprendre la temporalité qui marque chaque oeuvre de nouvelles significations et d'apprendre à réceptionner chaque roman comme une oeuvre "active" .

Ce sont les modalités de la vie quotidienne que nous avons choisies dans ces quatre romans pour une investigation psychologique . C'est là que nous pensons découvrir les aspects de la personne humaine dont nous essaierons de montrer l'intérêt, à mesure que les analyses que nous allons proposer en décèleront l'expression . Nous pourrons ainsi, éclaircir, expliciter, puis essayer de comprendre la notion de personne .

Nous voulons partager ici, dans ce travail, quelles que soient les imperfections, ce que nous avons ressenti et compris à propos de la vie quotidienne des personnages; et ce, que ce soit dans leur façon de se conduire ou de parvenir à être ou encore, dans la manière de se comprendre eux-mêmes pour s'élaborer .

PREMIERE PARTIE

ZOLA POUR UNE VERITE ROMANESQUE

La vérité est que les chefs-d'oeuvre du roman contemporain en disent beaucoup plus long sur l'homme et sur la nature, que les graves ouvrages de philosophie, d'histoire et de critique. L'outil moderne est là.

Emile ZOLA, Le roman expérimental, 1880 (1)

ZOLA POUR UNE VERITE ROMANESQUE

1. LES INFLUENCES DU ROMANTISME

> On prétend que je suis un romantique. Eh bien ! je suis un romantique, tant pis pour moi ! Nous avons tous sucé çà à seize ans.
>
> Emile ZOLA (2)

Le 19ème siècle, ne fut pas que l'âge d'or du capitalisme, ce fut aussi celui du roman. Les grands romanciers qui le traversèrent ont fait le prestige de notre littérature. La lecture de leurs oeuvres est aujourd'hui encore, une source intarissable pour le devenir de la création littéraire et les recherches en sciences humaines. Notre propos est de montrer ce qui a pu fonder le romanesque zolien, et susciter l'essor du naturalisme, en suivant les impressions, les opinions de ZOLA sur les oeuvres et les romanciers qui l'ont particulièrement "imprégné".

Evoquons, en premier lieu la force du romantisme en ce début de siècle. GIRAUDOUX rappelle le poids du passé historique qui a singularisé, en quelque sorte, la pensée des romanciers qui ont ouvert ce 19ème siècle à la littérature, notamment, l'impact de la révolution française et du premier Empire : "Les romantiques français sont bien ceux qui sont nés dans l'ordre et la victoire. Ce sont les fils des guillotinés" (3).. Ainsi leurs romans reflétaient ce "mal du siècle" qu'ils portaient en eux, leur écriture se gonflait de ce qu'éprouvait leur Moi, et leur imagination accompagnait, démesurait leur "souffrance". L'influence romantique n'est pas directement

venue de ces "romanciers du moi" (4), mais plutôt des poètes. La poésie romantique a bercé l'adolescence de ZOLA. Les vers de Victor HUGO et ceux d'Alfred de MUSSET ont exalté sa jeunesse. Il les connaissait très bien et en écrivit de la même veine. C'est de là que lui vint le goût d'écrire. Mais il n'est pas facile de rivaliser avec le "maître". Etre de "la taille de HUGO" (5), c'est ce dont ZOLA rêve ; mais comment l'égaler ou le dépasser dès lors qu "il a pris toutes les idées et toutes les formes" ? La poésie est un genre difficile et selon ZOLA, "il ne reste plus au jeune poète qu'à se courber et à se dire un simple disciple. La vie royale de Victor HUGO l'écrase" (6). A partir de 1864, ZOLA n'écrira plus de vers. Bien plus tard, en 1877, il entamera une polémique sur l'oeuvre de HUGO, ses pièces de théâtre, ses romans, sans renier pour autant sa poésie : "Tout Victor HUGO est là. Au fond de l'auteur dramatique, du romancier, du critique, il n'y a toujours qu'un poète lyrique. C'est le remueur de mots et de rythmes le plus colossal que je connaisse Il a été un prodigieux rhétoricien de l'idéal" (7). ZOLA dénoncera par contre, les faux semblants historiques de ses romans et les promesses illusoires d'un discours telle celle-ci:"Sous le monde réel, il existe un monde idéal qui se montre resplendissant à l'oeil de ceux que des méditations graves ont accoutumés à voir dans les choses plus que les choses ..." (8). La réalité se montrera moins paradisiaque que ne le croyait HUGO : La seconde république s'y heurtera sévèrement. ZOLA n'épargnera pas "le Maître" dans sa croyance naïve : "Victor HUGO, tout en voulant aller à l'homme et à la nature, passe à côté d'eux, par une lésion de ses yeux de visionnaire" (9).

1.0.1 - Réalisme et positivisme

En marge du romantisme classique apparaissent déjà les premières oeuvres de STENDHAL et de BALZAC. ZOLA et TAINE verront dans le premier "un psychologue". ZOLA ajoute : "Dans un psychologue,

il y a un idéologue et un logicien. C'est là que STENDHAL triomphe... Chacun des caractères qu'il crée est une expérience de psychologue qu'il risque sur l'homme. Il invente une âme avec de certains sentiments et de certaines passions, la jette dans une suite de faits, et se contente de noter le fonctionnement de cette âme, au milieu de circonstances données. STENDHAL, pour moi, n'est pas un observateur qui part de l'observation pour arriver à la vérité grâce à la logique, c'est un logicien qui part de la logique et qui arrive souvent à la vérité, en passant par-dessus l'observation" (10). Aussi, la stratégie stendhalienne s'oppose-t-elle à la logique des situations narratives que ZOLA propose à ses personnages. Mais celà reste à vérifier. On peut se demander s' il existe une logique propre à l'écriture qui échappe à tous les romanciers et qui pourrait transformer les données tirées de leur observation ou de leur imagination. Quoiqu'il en soit, pour ZOLA, tout est différent entre BALZAC et STENDHAL : "Prenez un personnage de STENDHAL : c'est une machine intellectuelle et passionnelle parfaitement montée. Prenez un personnage de BALZAC : c'est un homme en chair et en os, avec son vêtement et l'air qui l'enveloppe" (11). Ce qui crée cette différence, c'est pour ZOLA, le savoir que donne l'observation. "BALZAC partait en savant de l'étude du sujet ; tout son travail était basé sur l'observation de la créature humaine, et il se trouvait ainsi amené, comme le zoologiste, à tenir un compte immense de tous les organes et du milieu" (12). STENDHAL est encore sous l'influence du 18ème siècle comme le souligne ZOLA : "Il avait seize ans de plus que BALZAC, il appartenait à une autre époque" (13). Le monde change et BALZAC en tient compte. A partir de 1830, le capitalisme se réorganise. Le banquier fait son apparition, c'est une nouvelle profession, reconnue comme telle ; de même que se développe le commerce et par conséquent, les commerçants, d'autres catégories socio-professionnelles voient le jour comme celles de médecin, de notables ... Après l'homme d'idéal, voilà qu'émerge l'homme d'affaires, l'homme d'une nouvelle réalité économique. C'est ce que pressent

BALZAC, l'argent devient le moteur puissant de cette Comédie humaine qui prend naissance dans les années 1830, oeuvre dont ZOLA souligne l'intérêt. Pour lui, c'est donc avec BALZAC que commence le réalisme et qu'apparaissent les prémisses du naturalisme notamment, avec le plan et le projet balzacien qui fascineront à jamais Emile ZOLA. Si le mimétisme est certain, les différences sont claires. BALZAC ne revendique aucune théorie (14) mais affirme que "l'homme, la société, l'humanité seront décrites, jugées, analysées sans répétition" (15), dans chaque roman qu'il se propose d'écrire. ZOLA se voudra plus modeste : "Mon oeuvre, à moi, sera tout autre chose. Le cadre en sera plus restreint. Je ne veux pas peindre la société contemporaine, mais une seule famille, en montrant le jeu de la race modifiée par les milieux" (16). L'époque de BALZAC est entrée dans le positivisme, c'est l'avènement des sciences sociales avec la philosophie positive d'Auguste COMTE : "Enfin dans l'état positif, l'esprit humain reconnaissant l'impossibilité d'obtenir des notions absolues, renonce à chercher l'origine et la destination de l'univers, et à connaitre les causes intimes des phénomènes, pour s'attacher uniquement à découvrir, par l'usage bien combiné du raisonnement et de l'observation, leurs lois effectives, c'est à dire leurs relations invariables de succession et de similitude. L'explication des faits, réduite alors à ses termes réels, n'est plus désormais que la liaison établie entre les divers phénomènes particuliers et quelques faits généraux, dont les progrès de la science tendent de plus en plus à diminuer le nombre" (17). La science elle aussi doit s'appuyer sur le réel, "observation", "raisonnement", "lois", "explication des faits", voilà des principes qui se veulent "réalistes". L'idéologie positiviste dominera dans la période du second Empire (1850-1870). Le temps est au réalisme, c'est l'opportunité des écrivains de cette génération que de le défendre. Le roman classique n'est pourtant pas mort. HUGO est bien vivant et son oeuvre appréciée. Mais le réalisme est une autre manière de faire de la littérature. La littérature se rapproche de la science

et de sa méthode : les romanciers observent le réel, garantissent les faits observés par l'authenticité des sources, des documents dont ils se servent et professent ainsi l'objectivité.

1.0. . Le naturalisme

Bien évidemment, cette démarche nouvelle séduira ZOLA dans sa pratique personnelle du roman. Il procédera de la même manière, enquête sur le terrain, observation, documentation. Rien ne sépare à ce sujet les réalistes de ZOLA. Mais d'autres influences scientifiques et surtout son regard modulent la méthode réaliste. Il a découvert les héritiers d'Auguste COMTE : Claude BERNARD, Hypolite TAINE et en marge de ces grands hommes, Charles DARWIN. Alors apparaissent les fondements du naturalisme théorique. ZOLA ne se contente pas de "piller" les connaissances de son époque, il les analyse, les compare et les critique. Ainsi, dès 1866, il déclare : "Je me méfie de M. TAINE, comme d'un homme aux doigts prestes, qui escamote tout ce qui le gêne et ne laisse voir que les éléments qui le servent; je me dis qu'il peut avoir raison, mais qu'il veut avoir raison, qu'il se trompe peut-être lui-même, emporté par son âpre recherche du vrai. Je l'aime et je l'admire, mais j'ai une effroyable peur de me laisser duper... Tout homme qui veut classer et simplifier tend à l'unité, augmente ou diminue malgré lui certaines parties, déforme les objets pour les faire entrer dans le cadre qu'il a choisi" (18). De plus, ZOLA est soucieux de son art, de l'esthétique romanesque "M. TAINE est d'une sécheresse extrême dans le plan et dans toutes les parties de pur raisonnement, il ne se livre, il n'est poète que dans les exemples qu'il choisit pour l'application de ses théories" (19). Pour ZOLA, la pratique engage la sincérité, l'authenticité de l'écrivain. Il nuance l'expérimentation scientifique telle qu'elle est envisagée par Claude BERNARD : "Nous partons bien des faits vrais, qui sont notre base indestructible ; mais, pour montrer le mécanisme des faits, il faut que nous produisions et que nous dirigions les

phénomènes ; c'est là notre part d'invention, de génie dans l'oeuvre" (20). Pour l'auteur du Roman expérimental, le style dans la manière d'écrire le réel n'est pas à négliger. FLAUBERT servira de référent à ZOLA qui voit en lui, le "maitre de la rhétorique", et pour ainsi dire le réalisateur ou le créateur du premier roman naturaliste : "Quand Madame Bovary parut, il y eut toute une évolution littéraire. Il semble que la formule du roman moderne, éparse dans l'oeuvre colossale de BALZAC, venait d'être réduite et clairement énoncée dans les quatre cents pages d'un livre. Le code de l'art nouveau se trouvait écrit. Madame Bovary avait une netteté et une perfection qui en faisait le roman type, le modèle définitif du genre. Il n'y avait plus, pour chaque romancier, qu'à suivre la voie tracée, en affirmant son tempérament particulier et en tâchant de faire des découvertes personnelles" (21). ZOLA trouvera-t-il sa propre "formule" ? FLAUBERT-ZOLA est-ce "l'idéal" naturaliste ? Le premier use du style comme "une manière absolue de voir les choses" (22), c'est le grand écrivain ; le second préfère assumer "la besogne" plus largement, c'est la puissance d'un grand romancier. Après le romantisme et le réalisme, l'énergie zolienne fait vibrer la création littéraire et lui donne un nouveau souffle, le naturalisme. Le mot fait frémir FLAUBERT qui n'y voit qu'un esprit de clocher. ZOLA, il est vrai, cherche à rassembler sous sa bannière ceux qui ont "la même philosophie et la même esthétique, les mêmes haines et les mêmes tendresses littéraires". C'est ce qu'il essaie d'expliquer à son ami FLAUBERT : "les jours où il s'emportait contre les étiquettes, les mots en "isme", je lui répondais qu'il faut pourtant des mots pour constater des faits ; souvent même ces mots sont forgés et imposés par le public, qui a besoin de se reconnaitre, au milieu du travail de son temps" (23). On reconnait le talent du publiciste (24). Et, malgré cette "bonne" ou "mauvaise" foi de ZOLA, la "forme" est guidée par la réalité de l'époque qui a soif de définir les choses, soif de connaissance. La science invite l'homme, en ce milieu du 19ème siècle à conquérir son droit au savoir. Avec le Naturalisme, c'est la pensée de l'écrivain ZOLA qui s'exprime pour défendre ce droit. Le roman doit donc devenir l'outil scientifique indispensable

pour faire reculer l'ignorance, et participer aux nouvelles découvertes de son temps. "Le roman n'a donc plus de cadre, il a envahi et dépossédé les autres genres. Comme la science, il est maitre du monde. Il aborde tous les sujets, écrit l'histoire, traite de physiologie et de psychologie, monte jusqu'à la poésie la plus haute, étudie les questions les plus diverses, la politique, l'économie sociale, la religion, les moeurs. La nature entière est son domaine. Il s'y meut librement, adoptant la forme qui lui plait, prenant le ton qu'il juge le meilleur, n'étant plus borné par aucune limite "(25)La science et la littérature partagent le même domaine, l'homme et son milieu, et traversent ensemble l'histoire de l'humanité : "D'abord, et le plus simplement du monde. explique Michel SERRES, s'il existe une histoire des littératures et s'il existe une histoire des sciences, ce dont il y a histoire, dans les deux cas, prend naissance et se développe dans une société qui a ses partages, ses moyens de produire, ses moeurs, sa politique, son environnement biophysique. Et je ne vois pas comment faire deux parts, il s'agit de la même histoire, au même endroit, dans le même endroit chronique et pour les mêmes classes" (26). N'est-ce-pas l'histoire du déchiffrement de ce que l'homme observe : "la matière physique". M. SERRES rappelle : "Aux trois siècles qui nous précèdent, nul n'hésitait à parler de nature, pour la physique. Nous sommes devenus prudents. Le silence ne s'est pas établi seulement pour des pudeurs philosophiques mais pour des raisons de méthode. Les totalités nous sont incompréhensibles, sauf celles que nous pouvons contrôler. Emile ZOLA, pour d'autres raisons, mais du même ordre cependant, l'utilise jusqu'au dogme. En première approximation, le naturalisme est la théorie physique dont l'histoire naturelle et sociale d'une famille est le protocole expérimental" (27). La méthode, elle, se réclame de Claude BERNARD et surtout de ZOLA quand il écrit son Roman expérimental, un méta-discours sur la création. La théorie naturaliste s'alimente aussi d'un sujet qui le captive et fait l'objet d'études scientifiques, c'est l'hérédité. Une toute nouvelle science, la génétique, donnera un cadre symbolique et dynamique au naturalisme de ZOLA.

1.1. Les "Rougon-Macquart" en théorie.

Le projet "Rougon-macquart" nait vers 1868. Il est question d'écrire en dix volumes, l'histoire d'une famille sous le second Empire, une histoire naturelle et sociale. L'objectif est clair : "Je veux expliquer comment une famille, un petit groupe d'êtres, se comporte dans une société, en s'épanouissant pour donner naissance à dix, à vingt individus, qui paraissent, au premier coup d'oeil, profondément dissemblables, mais que l'analyse montre intimement liés les uns aux autres. L'hérédité a ses lois, comme la pesanteur" la méthode est définie : "Je tâcherai de trouver et de suivre, en résolvant la double question des tempéraments et des milieux, le fil qui conduit mathématiquement d'un homme à un autre homme. Et quand je tiendrai tous les fils, quand j'aurai entre les mains tout un groupe social, je ferai voir ce groupe à l'oeuvre, comme acteur d'une époque historique, je le créerai agissant dans la complexité de ses efforts, j'analyserai à la fois la somme de volonté de chacun de ses membres et la poussée générale de l'ensemble" (28). Les données "scientifiques" sur l'hérédité étaient, on le sait, insuffisantes. La génétique faisait ses premiers pas. ZOLA a lu de Prosper LUCAS, le Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle: "A considérer de telles prémisses on pouvait craindre que l'écrivain ne s'encombrât d'un monceau d'informations au demeurant aberrantes. Le docteur LUCAS a publié son ouvrage en 1850, à une époque où les documents pullulent - le "Traité" respire l'érudition - mais (...) NAUDIN et MENDEL ne publièrent leurs mémoires qu'une douzaine d'années plus tard et ceux-ci ne seront remarqués qu'aux alentours de 1900 (...) LUCAS, en outre, mêle les problèmes d'hérédité physique et ceux de l'hérédité de comportement, et jamais ne paraît supposer que ces derniers doivent autant ou plus à l'histoire du sujet qu'au germe dont il est issu" (29). Ces propos de M. Lucien MALSON, montrent bien les conséquences qu'aurait pu avoir l'application de cette "génétique" aux personnages zoliens.

Il nous appartiendra de montrer comment ZOLA a su éviter le pire en relativisant les théories. Il est frappant de constater que l'écriture zolienne parvient à saisir beaucoup mieux ce qui fait l'originalité d'une théorie plutôt que ses faiblesses. Ainsi, comme le rappelle le professeur Jacques ROGER, lorsque ZOLA prend connaissance de L'origine des espèces de DARWIN, il souligne la pensée audacieuse que cela représente et qui ne sera comprise que beaucoup plus tard (30). Il fait place à l'aléatoire, aux variations qu'apportent des phénomènes imprévus dans l'évolution de ses personnages.

Le romancier a su donner corps à une esthétique romanesque en tirant parti habilement des sources scientifiques dont il disposait. La démarche est-elle scientifique ? Elle fait preuve de rigueur dans la mesure où le romancier sait organiser son travail, observer le monde, mener de minutieuses enquêtes et assimiler et critiquer les connaissances de son époque ; mais elle n'est pas scientifique au sens expérimental du terme, car comme l'explique Lucien MALSON, "il s'agissait de mener, en pensée, une expérience sur des être imaginaires et de découvrir les lois de leur conduite dans la résistance même qu'opposait l'opacité des personnages à la fantaisie de l'auteur. C'eût été là ignorer en elle que toute conscience se donnant des fictions ne saurait trouver en elle-même autre chose que ce qu'elle y introduit. La vérité ne se dévoile pas à l'écrivain par l'intermédiaire de ses créatures, elle vient du réel que son regard explore" (31). En fait, cette explication ne nous satisfait qu'à moitié car elle oublie l'expérience de l'écrivain : "Voir n'est pas tout, il faut rendre" dit ZOLA (32) ; par contre, elle nous invite à comprendre l'oeuvre en elle-même dans ce qu'elle est capable de dire, et non pas dans ce que l'on souhaiterait y trouver, compte tenu notamment des pré-supposés théoriques de l'auteur. Accordons par conséquent, une plus grande attention à la méthode de travail de ZOLA, à sa pratique et son imagination.

1.1.1. La pratique du romancier ZOLA.

Nous avons plusieurs témoignages sur le romancier au travail (33). Nous suivrons, pour notre part, celui du docteur TOULOUSE, grace à l'enquête médico-psychologique qu'il a effectué sur ZOLA. Le docteur TOULOUSE sait que ZOLA s'est beaucoup intéressé aux sciences humaines : la médecine, les sciences naturelles, la psychiatrie (34). Il reçoit du romancier, des confidences concernant ses habitudes de travail. Ainsi, il rapporte dans son enquête, que chaque roman est construit sur une documentation approfondie qui nourrit une idée générale. ZOLA note, s'entoure de fiches et d'aides mémoire. Il se concentre tout entier sur le thème qu'il s'est fixé selon un rythme régulier, trois heures par jour environ, le matin à son bureau. ZOLA "ne pense et ne crée qu'à des heures régulières" (p. 265). Il commence par bâtir une "ébauche" qu'il faut entendre comme une sorte de soliloque que l'auteur se tient à lui-même", car ZOLA "écrit pour penser comme d'autres parlent" (p. 269). On nous dit qu'il rêve peu. Son imagination s'organise au gré de l'écriture : "les personnages se dessinent, déduits des idées générales, quelques-uns cependant sont observés, mais aucun ne sort d'un tiroir où il avait été jeté dans l'idée d'être utilisé un jour " (p. 270). Tout fait preuve d'une grande méthode. Par déduction les différentes scènes de l'intrigue vont s'élaborer. L'individualisation des personnages s'effectue après que ZOLA ait établi un dossier qui comprendra, le comportement, les traits, les attitudes de chacun d'eux. Un premier plan de l'ouvrage est effectué comprenant les chapitres et, pour chacun d'eux, les grandes lignes d'actions. Un système de fiches reprendra les idées annexes, complétées ensuite par la documentation. Un autre plan suivra plus précis, analytique : les événements sont datés, les lieux représentés par un croquis. ZOLA "élargit peu à peu, plus qu'il ne revient en arrière et ne corrige" (p. 270). "Tout se fait tranquillement, sans fièvre, comme la construction d'une maison ou la poursuite de recherche de laboratoire. La fantaisie artistique est maîtrisée et canalisée" (p. 272). Les disposi-

tions physiques et psychologiques peuvent, grâce à cette organisation méthodique, donner un rendement maximum, sans perdre d'énergie, même si "chaque roman est un effort considérable" (p. 272). ZOLA ne fait pratiquement pas de brouillon et se relit peu, accordant plus d'importance à la correction des épreuves (trois corrections). Selon le docteur TOULOUSE, c'est par la contiguité dans l'espace que les associations s'effectuent, plus que par la ressemblance dans le temps. Le travail est régulier et la production efficace de l'écriture peut s'effectuer dans des périodes de fatigue ou à la suite d'un mauvais sommeil. Les moments de faiblesse sont rares. Cinq feuillets de vingt-cinq lignes sont écrits chaque jour, il lui faut donc environ dix mois pour faire un roman. Le docteur TOULOUSE observe que ZOLA se fatigue rapidement. Trois heures de travail d'affilées suffisent, mais il récupère vite.

ZOLA se donne une manière de faire qui crée un écart, un jeu, entre l'accumulation d'un savoir et la réalisation de chaque roman, pour laisser libre cours à son imagination. Son écriture, son génie bâtiront la vérité romanesque d'une oeuvre gigantesque. Nouvelles, romans, "articles de théorie, de critique et de polémique littéraires. Non pas seulement cinq années de batailles, comme on pourrait le croire en ne lisant que les recueils composés par ZOLA en 1880 et 1881 (Le Roman expérimental, les Romanciers naturalistes, Les Romanciers contemporains, Le Naturalisme au théâtre et Documents littéraires), mais, pour ceci comme pour le reste, quinze années de réflexion et d'interventions insistantes, depuis l'éloge de TAINE en 1866 jusqu'à l'institutionnalisation ambiguë du naturalisme en 1881" (35).

1.2. L'oeuvre de ZOLA et la psychologie, quel rapport ?

Les personnages zoliens, dit-on très souvent, sont dénués de psychologie, est-ce exact ? Il est vrai que la plupart ne nous

raconte pas leur "état d'âme" ; mais, ce serait rétrécir considérablement le domaine de la psychologie en acceptant une telle affirmation. La réception de l'oeuvre zolienne doit se faire en dehors de tout présupposé psychologique, si l'on veut comprendre le fonctionnement des personnages. Il faut abandonner l'idée qui accorde une plus grande valeur, ou portée psychologique à un roman dont les protagonistes nous livrent, ce qu'il y a de "caché" en eux, qu'ils ont découvert au travers des dédales d'une introspection. En ce sens, les personnages zoliens ne réussissent jamais à "gommer leur ombre" et la "psychologie" leur échappe. Ils n'ont pas le don de mettre en récit leur propre histoire, le narrateur s'en charge. C'est la narration, en effet, qui nous renseigne sur leur manière d'être, qui détaille la vie interne, la pensée intime à travers leurs actes, leur attitude, leur comportement que nous pouvons analyser à la lumière des situations romanesques. C'est là d'ailleurs, l'enjeu prometteur et difficile qui nous intéresse. Au delà du naturalisme, le romanesque zolien donne à voir les personnages comme nos semblables. Ils ont, comme nous, un quotidien à assumer. Ce n'est donc pas une psychologie prisonnière de l'égo du romancier, mais une psychologie qu'il nous appartient d'analyser et qui concerne l'égo du personnage autant que son existence. L'oeuvre zolienne explore l'existence humaine. ZOLA n'est pas seulement un romancier réaliste ou naturaliste, un théoricien, c'est surtout l'homme d'une écriture qui accorde, dans la vie des Rougon-Macquart, une place aux événements, aux situations qui ouvrent les possibilités de leur existence. C'est pourquoi nous avons choisi ZOLA et son oeuvre. La méthodologie zolienne a l'avantage aussi de fournir des repères précis, sur les sources, les documents qui ont servi à élaborer les romans. Elle permet au lecteur de mesurer les effets de la vraisemblance dans les romans, plus finement sans doute que ne le permettraient d'autres pratiques de romanciers naturalistes, d'établir ainsi, les limites de cette construction du "réel" dans le romanesque. La création zolienne offre

un champ d'investigation très fertile pour la psychologie. Les Rougon-Macquart nous inspirent particulièrement car 1) C'est une vision globale d'une population dans une période précise du 19 ème siècle ; 2) C'est l'oeuvre du parti pris zolien de "faire vrai",une certaine objectivité qui va à l'encontre d'un romantisme classique; 3) C'est une "formule" esthétique qui rend compte de l'existence humaine.

1.2.1. Quatre romans de ZOLA

Au sein de la fresque des Rougon-Macquart, nous avons choisi quelques chefs-d'oeuvre qui, dans la série, forment une sorte de "tétralogie" historique en couvrant toute la période du second Empire et ont assuré le rayonnement du naturalisme. Par rapport à la chronologie de cette histoire familiale, les romans se succèdent mais peuvent se lire indépendamment. Nous les présenterons dans l'ordre. Il s'agit de L'Assommoir, Une page d'amour, Nana, Pot-Bouille .

Ils ont eu, dès leur parution, un retentissement considérable auprès d'un large public, d'un certain nombre d'"hommes de lettres", personnalités diverses de la presse, de la politique et de la littérature. ZOLA, déjà apprécié par ses amis, quelques jeunes écrivains, se rend célèbre avec L'Assommoir (1877). Ce roman lui apporte une popularité teintée de critiques désagréables à son égard. Peu de lecteurs, au fond, comprendront la portée nouvelle de l'oeuvre et beaucoup n'accepteront pas le ton d'une écriture qui dévoile sans complaisance, des aspects de la conduite humaine. Nous exposerons ces romans de manière à mieux les connaitre. Rappelons que ZOLA avait prévu d'écrire dix volumes pour faire vivre les Rougon-Macquart (36). Il dépasse ses prévisions après L'Assommoir (le septième) en créant Une page d'amour (1878) et en introduisant Pot-Bouille (1882) après Nana (1880) (37) ; ces deux livres ne sont pas dans le plan initial du romancier. ZOLA met à profit la maturité de son écriture romanesque et crée une série de "romans phares" dans l'oeuvre qui donne un éclairage sur l'homme du 19ème siècle, sur sa manière d'être. Est-il différent de nous ?

De L'Assommoir à Pot-Bouille, le romanesque de ZOLA traite de thèmes, sinon immortels dans l'espèce humaine, au moins toujours d'actualité. L'Assommoir nous rappelle, entre autre chose, que l'alcoolisme reste une des principale cause de mortalité en cette fin de 20ème siècle. D'une certaine manière, l'alcool est "la drogue" la plus répandue. Une page d'amour relate les difficultés conjugales et témoigne de ce que les êtres humains ont de plus cher et de plus difficile à donner, à partager : l'amour. D'où les déchirements constants des personnages pour remplir leur solitude et leur ignorance. Combien de couples aujourd'hui connaissent des situations de rupture, une vie sentimentale chaotique qui tire à hue et à dia l'amour jusqu'au mépris ? Quelle place prendra l'enfant dans ce désordre ? Voilà des questions qui ne sont plus nouvelles mais tout aussi brûlantes pour nous. ZOLA les met au premier plan dans ce roman qui, dans le détail, semble être le plus moderne des Rougon-Macquart. Dans le prolongement de ces interrogations, on trouve Nana et Pot-Bouille comme pour former une double entrée sur certains plaisirs de la chair et de l'existence. L'un, Nana, appuie le romanesque sur la plus vieille histoire, ou le plus vieux métier du monde, la prostitution où l'argent se frotte à Eros. L'autre, Pot-Bouille, s'interroge sur les possibilités d'un jouir ou d'un jeu plus charnel derrière les apparences sociales. Nana, encore d'actualité, "pub" et presse confondues, femme objet que l'on aimerait trouver dans quelques Maisons closes. Pot-Bouille nous renvoie à l'individu social, en quête de jeu dans son existence, en proie au désir aussi. Parviendra-t-il, à s'épanouir, à s'individualiser ?

Ce que nous lisons à propos des romans et ce qui caractérise pourrait-on dire, leur "fraicheur" n'est qu'une partie de l'intérêt et de la richesse thématique qu'ils contiennent. Nous reviendrons plus en détail sur chacun. Expliquons, à présent, comment nous allons pénétrer dans chaque oeuvre, découvrir les protagonistes et leur univers.

1.2.2. Un choix de personnages et de situations.

Tous les personnages sont importants dans un roman de ZOLA. Il est difficile, voire impossible, d'opérer un choix à partir d'une dichotomie entre personnage secondaire et principal pour déterminer celui, ou ceux qui sont pertinents par rapport au récit ou d'un point de vue psychologique. Les personnages zoliens ont chacun une fonction précise qui participe à la cohérence romanesque par la stratégie qu'ils déploient. La mise en oeuvre du personnage rejoint la mise en scène du récit, les diverses situations romanesques. Toutefois, c'est dans l'intensité de leur fonction, c'est à dire, dans la production des effets de leur présence narrative, que le lecteur peut ressentir avec plus ou moins de force, un personnage ou une série de personnages dans un roman. Pour notre part, c'est ainsi qu'ils se sont imposés. Nous proposons, pour chacun, de restituer leur portrait et leur histoire, grâce aux données biographiques et aux descriptions que nous livrera la narration. Ce sera un repérage de la typologie zolienne, mais aussi, un premier recueil des comportements.

Nous distinguerons la somme des éléments narratifs qui constitue un portrait, de la relation que ce "portrait-type" entretient avec d'autres "portraits-types" dans un même roman. Autrement dit, nous nous attacherons à une perception première du personnage, sa "gestalt" en quelque sorte, qui réunit les traits physiques, psychologiques et biographiques. Il s'agira de pointer un certain nombre d'aspects venant moduler les apparences et les comportements, dans le jeu de comparaison et de distanciation offert par la narration. Ainsi, le portrait nous présentera une multitude de facettes comme autant d'entrées possibles dans la composition du personnage.C 'est une carte d'identité si l'on veut, mais à plusieurs volets qui, en s'ouvrant, dessinent les profils du personnage et en provoquent les attitudes.

Le portrait, comme le souligne Philippe HAMON, a plusieurs fonctions, dont celle d'emphase, de mise en relief du personnage mais aussi, une fonction anaphorique-cataphorique qui concerne son devenir, son horizon d'attente (38). Selon nous, ces deux fonctions agissent sur l'enjeu psychologique du personnage. Un enjeu de plus en plus important, à mesure que les portraits se confrontent les uns aux autres dans la mise en scène sociale du récit, et interrogent leurs différences.

Au côté du portrait, et souvent l'accompagnant, on trouve le nom du personnage. Il participe à son rayonnement, à sa motivation. Le patronyme peut être ou non accompagné d'un prénom, ou parfois destitué par un surnom. L'onomastique chez les personnages zoliens, a surtout une fonction sociale et affective ; nous le verrons ultérieurement.

Les personnages d'un roman appartiennent à un réseau où les existences se croisent, où se mêlent parfois les devenirs. Mais c'est à travers leurs rencontres, dans leurs échanges, qu'ils partagent des situations romanesques. Parmi elles, nous retiendrons celles relatives aux personnages que nous aurons présentés, et qui nous paraissent être les clefs de leur histoire, celles aussi du roman. Elles ouvrent un horizon qui nous intéresse, le psychologique dans l'existence de ces êtres narratifs. Ce sont des situations d'actes que nous circonscrirons dans un ensemble de faits narratifs liés à une période de leur vie et à un contexte précis. Nous exposerons les temps forts de ces situations et les différentes épreuves affrontées par les personnages, où se situent les aptitudes et les attitudes. C'est un premier défrichement. Par la suite, nous verrons les formes relationnelles, les interactions entre les personnages animer ces situations.

Chez ZOLA, le personnage objective sa subjectivité, ou du moins, il doit y parvenir en construisant son propre monde, c'est à dire, en habitant pleinement son espace de vie. C'est une tâche difficile et les personnages zoliens qui ne sont pas précisément des héros, en souffrent. Là commence l'existence de ces êtres narratifs. Nous ne soulignerons dans cette approche de la topographie, qu'un certain nombre de lieux, souvent espaces restreints, privés, familiaux, intimes qui, déjà nous orienteront vers les modalités d'être des personnages.

Personnage et situation sont deux notions difficiles qui nécessiteront une première approche descriptive, celle que nous proposons d'ouvrir maintenant, puis ultérieurement une approche plus comparative, c'est à dire, une possibilité de cerner un peu mieux ces notions, en offrant différents points de vue.

- BIBLIOGRAPHIE ET NOTES -

(1) Emile ZOLA, Le roman expérimental, p. 150, Garnier-Flammarion, 1971

(2) Emile ZOLA, Emile ZOLA face aux romantiques, préface de Henri MITTERAND, p. 130 : article de ZOLA à propos de Victor HUGO, paru dans le Voltaire en juin 1879, collection : Le regard littéraire,Editions Complexe, 1989.

(3) Dominique RINCE-Bernard LECHERBONNIER, Littérature textes et documents, XIX° siècle, p. 34, introduction historique de Pierre NORA, collection Henri MITTERAND, Nathan, 1986.

(4) Dominique RINCE-Bernard LECHERBONNIER, o.c.: "L'apport décisif de ceux que l'on peut appeler dans les années 1800-1820 les "romanciers du Moi" fut de systématiser les choix, les principes et les obsessions qui allaient être ceux de toute la future génération romantique. Chez SENANCOURT, chez Mme de STAEL, chez BENJAMIN CONSTANT ou chez CHATEAUBRIAND s'affirment clairement pour la première fois la détermination et les déchirements du siècle qui s'ouvre./ La première caractéristique de ces écrivains et de leurs oeuvres est l'affirmation résolue de l'originalité fondamentale de l'individu..." p. 36.

(5) Emile ZOLA, Emile ZOLA face aux romantiques, o.c., in préface de Henri MITTERAND, p. 11 .

(6) Emile ZOLA, Emile ZOLA face aux romantiques, o.c, p.12 .

(7) Emile ZOLA, Emile ZOLA face aux romantiques, o.c., p.90.

(8) Dominique RINCE-Bernard LECHERBONNIER, o.c. : citation de Victor HUGO, p. 92.

(9) Emile ZOLA, Emile ZOLA face aux romantiques, o.c.,p.110.

(10) Emile ZOLA,
Du roman. Sur Stendhal, Flaubert et les Goncourt
p. 81 ; préface d'Henri MITTERAND, Editions Complexe col. le regard littéraire.

(11) Emile ZOLA,
Du roman. Sur Stendhal, Flaubert et les Goncourt, o.c., p. 84.

(12) Emile ZOLA,
Du roman. Sur Stendhal, Flaubert et les Goncourt, o.c., p. 82.

(13) Emile ZOLA,
Du roman. Sur Stendhal, Flaubert et les Goncourt,o.c., p. 83.

(14) Selon Michel SERRES : "BALZAC construit l'un de ses romans sur un modèle astronomique, sans nous en faire part", in Feux et signaux de brume ZOLA, p. 17, Editions Grasset, 1975.

(15) Dominique RINCE-Bernard LECHERBONNIER, o.c., p. 20 : BALZAC, Correspondance, 26 octobre 1834 (lettre adressée à Eve HANSKA).

(16) Emile ZOLA, Les Rougon-Macquart, Tome V, Edition intégrale publiée sous la direction d'Armand LANOUX, études, notes et variantes, index établis par Henri MITTERAND, voir documents et plans préparatoires, p. 1737 :"Différences entre BALZAC et moi" : La Pléiade, Gallimard, 1980.

(17) Dominique RINCE-Bernard LECHERBONNIER, o.c., p. 123 .

(18) Emile ZOLA, Mes haines, p. 221, collection Ressources, ed. Paris, Genève, Slatkine, 1979 .

(19) Emile ZOLA, Mes haines, o.c., p. 205 .

(20) Emile ZOLA, Le roman expérimental, o.c. p. 66

(21) Emile ZOLA
Du roman. Sur Stendhal, Flaubert et les Goncourt, o.c., p. 131.

(22) Dominique RINCE-Bernard LECHERBONNIER, o.c., p. 427; les auteurs citent FLAUBERT.

(23) Alain PAGES, Le naturalisme, Paris PUF, 1989, l'auteur cite ZOLA, p. 38.

(24) ZOLA a été nommé responsable de la publicité chez Louis HACHETTE, entre 1862 et 1866.

(25) Emile ZOLA, Le roman expérimental, o.c., p. 150.

(26) Michel SERRES, o.c., p. 14 .

(27) Michel SERRES, o.c., pp. 15-16 .

(28) Emile ZOLA, Les Rougon-Macquart, préface Tome I, p. 3, La Pléiade, Gallimard, 1980.

(29) Lucien MALSON, revue Europe, p. 437, 1968 ; actes du colloques ZOLA et suites, in "Histoire naturelle et sociale" interview recueillie par M.L. COUDERT.

(30) Jacques ROGER et col. L'espace et le temps aujourd'hui, Collection Points, Seuil, 1983:
"On a trop souvent confondu DARWIN et SPENCER, surtout à l'époque, et on n'a pas vu que l'histoire aléatoire où, à chaque instant, des phénomènes se produisent qui auraient pû ne pas se produire. Il est vrai qu'au bout du compte on est arrivé à l'homme, mais ce résultat n'était nullement certain si l'on accepte la théorie de DARWIN. Mais c'est le 20ème siècle qui prendra conscience de cette révolution et qui saura reconnaître l'extraordinaire originalité de DARWIN sur ce point" pp. 42-43.

(31) Lucien MALSON, o.c., p. 436

(32) Emile ZOLA, Le roman expérimental, o.c. p. 218

(33) Paul ALEXIS, un fidèle ami de ZOLA, a écrit un essai biographique (Emile ZOLA. Notes d'un ami, 1882) qui renseigne sur la manière de travailler et la personnalité de ZOLA. Nous préférons utiliser les données du docteur TOULOUSE qui nous semblent relever d'une démarche plus impartiale et d'une connaissance plus rigoureuse de la psychologie. Chaque extrait renvoie à l'ouvrage du docteur TOULOUSE, Enquête Médico-psychologique sur les rappports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie. Introduction générale Emile ZOLA, 1 vol. in 16°, 288 pages, Paris, Société d'éditions scientifiques, 1896.

(34) Parmi les documents et plans préparatoires des Rougon-Macquart, T V (pp. 1674-1728), La Pléiade, figurent, entre autre, De l'identité de l'état de rêve et de la folie, par le dr. MOREAU (DE TOURS), Paris, 1855, in-8°. Les leçons de physiologie expérimentale appliquée

à la médecine, faites au collège de France, par M. Claude BERNARD, J.B. BAILLIERE, in-8° ; des travaux du docteur E. MATHIEU sur les maladies de la femme, ceux de LETOURNEAU sur la physiologie des passions (extraits de La physiologie des passions, liv. I ("De la vie et des besoins") ; l'ouvrage important (pour l'époque) du Dr. Bénédict-Auguste MOREL : Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine, Paris, 1857.

Grâce au livre du Pr. P. PICHOT, Un siècle de psychiatrie, Roche S.A., on peut mieux apprécier, l'apport de ces hommes, de leurs recherches dans le domaine de la psychiatrie. Ainsi, MOREAU DE TOURS, né en 1804, a été interne d'ESQUIROL à Charenton. Le Pr. PICHOT explique que MOREAU DE TOURS dans son livre Du haschich et de l'aliénation mentale "où il affirmait que "la folie est le rêve éveillé" (fonde) une orientation de la psychopathologie moderne" (p. 13). MOREAU DE TOURS a propagé la notion de prédisposition héréditaire. PICHOT précise aussi que "c'est l'ouvrage de Prosper LUCAS, Traité philosophique du système nerveux (1847-1850) qui vint rassembler les notions éparses, les codifier, constituant pour une longue période une référence essentielle. MOREL y trouva une des sources d'inspiration" (p. 18). Selon P. PICHOT "le poids qu'eut l'oeuvre de Bénédict Augustin MOREL dans l'histoire psychiatrique dépasse de beaucoup la double paternité de la "dégénérescence" et de la "démence précoce" à laquelle surtout en France on l'a réduit. Le premier, il élabora une théorie du rôle des facteurs héréditaires en psychiatrie et construisit une nosologie générale des maladies mentales sur une base étiologique. Reprises par MAGNAN, ses idées dominèrent l'école française au cours de la période de sa confrontation avec l'édifice kraepelien" (p. 17). MOREL est né en 1809 à Vienne. "La théorie de MOREL souffre avant tout de l'acceptation d'idées pré-mendéliennes.

Et pourtant elle marque, malgré toutes ses erreurs, un tournant. Pour la première fois est présenté un modèle biologique général de l'étiologie des maladies mentales, tenant compte de l'hérédité et du milieu, de la "nurture", intégrant les causes et les manifestations psychologiques et somatiques. Certes, les mécanismes d'intégration proposés sont aujourd'hui inacceptables, mais MOREL a pourtant pu être salué avec raison par JASPERS comme le père de la notion d'endogéneité" (p. 19). Le naturalisme zolien doit beaucoup à la théorie de MOREL et sans aucun doute le romanesque contribuera à souligner la perspective phénoménologique que défendra JASPERS.

(35) Henri MITTERAND, Zola et le naturalisme, o.c., p. 17

(36) Les plans que ZOLA remet à son éditeur LACROIX, ne font état que de dix romans. Le cycle final des Rougon-Macquart en comprendra le double.

(37) Ces dates correspondent à l'édition en librairie, ZOLA avait pour habitude de publier ses romans en feuilleton dès que leur rédaction était en cours (ex. L'Assommoir en 1876, etc ...

(38) Philippe HAMON, Le personnel du roman, le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile ZOLA, DROZ, 1983
"Fonctionnellement et narrativement, trois fonctions dominent : d'une part une fonction d'emphase, de mise en relief du personnage : le portrait est l'élément majeur de la focalisation de l'effet-personnage du texte ; d'autre part, une fonction anaphorique-cataphorique importante: le portrait pose un horizon d'attente au destin du personnage, à son avenir, et en même temps sert de "topos" mnémonique aux activités de rétrospection du lecteur. D'autre part, enfin, et là est peut-être l'originalité propre

de ZOLA, une fonction démarcative importante : c'est le portrait-scansion, ou le portrait-ponctuation, qui vient souligner une démarcation importante de l'histoire..." pp. 183-184.

2. L'ASSOMMOIR : L'EXISTENCE PIEGEE PAR L'ALCOOL

"Je veux une banalité de faits extraordinaires, la vie au jour le jour" (p. 1544)

Emile Zola (1)

Le roman tire sa force, son audace, sa vérité de son atmosphère. Entendons l'atmosphère comme vie extérieure aux personnages, un monde environnant qui s'ouvre à eux. La narration dévoile ce dehors, le quartier de la Goutte d'Or, avec sa crasse, ses odeurs, sa foule d'ouvriers qui part construire le nouveau Paris (2) et qui se disloque aux abords des marchands de vin (3).
Les couleurs froides, par petites touches, rappellent la misère.
Nous sommes au pays des gouttes d'or de l'alambic. A chaque coin de rue, un Eldorado pour les pauvres, propose son vitriol, une eau de vie pour ne plus avoir faim ni froid. La couleur jaune hante le quartier et ses habitants. Ici des "murailles grises mangées d'une lèpre jaune" (p. 414), là-bas, dans le cabaret du père Colombe, les "gros tonneaux peints en jaune clair, miroitant de vernis" (p. 403).
C'est la couleur du mensonge, de l'illusion, du rêve qui tourne au cauchemar. On pourrait multiplier les exemples de cette poésie du jaune dans L'Assommoir, une poésie "sur-naturaliste" qui brise la théorie pour mieux donner vie au milieu. C'est peut-être une façon pour ZOLA, d'avertir le lecteur qu'il n'y a pas de paradis, ici comme ailleurs, une manière à lui "d'annoncer la couleur", de peindre une vérité. Le détail renvoie toujours au dehors des personnages. A l'aide d'une couleur, une odeur, une trace du présent, la narration cerne la vie, l'existence et ses illusions.

Voir vivre et s'animer ce dehors, par l'art de décrire ou par la poésie, objective le cadre des personnages, impose leurs limites. C'est l'extériorité où tout contribue à les façonner et où tout peut leur arriver. En plus des pièges, des assommoirs (4), il y a les aléas de la vie, les coups durs. Les personnages ne sont pas à l'abri des imprévus. Le dehors, le monde ambiant le rappellent, parfois brusquement : un ouvrier tombe d'un toit, sa femme est bouleversée, le fait est là. Il rompt toute certitude, détourne l'attente, bloque les projets malgré les désirs. L'évènement est moins banal qu'il n'y parait. On en mesure les conséquences, ou du moins, à nous psychologues de les mesurer. ZOLA, lui, les souligne, expose la manière d'être des personnages, leur réaction aux évènements.

2.1.2. - Lantier, le jouisseur-charmeur

Auguste Lantier est "un garçon de vingt-six ans, petit, très brun, d'une jolie figure, avec de minces moustaches, qu'il frisait toujours d'un mouvement machinal de la main. Il portait une cotte d'ouvrier, une vieille redingote tachée qu'il pinçait à la taille, et avait en parlant un accent provençal très prononcé" (p. 380). Ajoutons, qu'il porte dans la rue, un chapeau de feutre noir.
Ces détails confèrent au personnage, d'emblée, une allure étonnante, mi-gentleman, mi-ouvrier, un dilettante. On connait les circonstances de son arrivée à Paris. En compagnie de Gervaise, par contre, il reste à décrire sa conduite.

Auguste Lantier oublie vite la promesse qu'il a faite à Gervaise de l'établir blanchisseuse et de travailler. Il préfère mener la grande vie, "des diners, des voitures, le théâtre, une montre pour lui, une robe de soie" (p. 389) pour elle . Au bout de deux mois l'**argent** est **dépensé**. Le couple se retrouve alors dans le quartier misérable de la Goutte d'Or, à l'hôtel Boncoeur. Lantier s'adapte à la vie du quartier en profitant de la générosité de Gervaise qui **monnaie** ses **habits** au Mont de Piété.
Il continue à se divertir, à aller aux bals, à fréquenter les filles faciles. Les reproches de Gervaise vont mettre un terme à leur entente. Lantier préfèrera la quitter pour s'amuser ailleurs, avec une autre.

Lantier est un personnage qui apparaît en deux temps dans l'histoire du roman. La première fois, au début du récit, lorsqu'il est encore l'amant de Gervaise, il se montre plus intrigant que charmeur dans sa manière d'être auprès d'elle. Son autorité le rend presque méchant "Chez ce petit homme, la colère soufflait une tempête" (p. 382), lorsque Gervaise **lui fait des** remontrances. La seconde fois, au milieu du roman (Chap. VII) le personnage a gagné en "savoir-faire". Il développe son désir de jouir, de profiter des autres en les charmant. ZOLA va accorder de l'importance au langage du personnage, à la stratégie de séduction et Lantier deviendra plus subtil. Au fond, sa véritable existence prend forme, après coup, lorsque la narration le met mieux en situation, dans le milieu du quartier de la Goutte d'Or.

2.1.3. - Coupeau dit Cadet-Cassis, un travailleur honnête.

Coupeau est plombier-zingueur. "Il était très propre, avec un bourgeron et une petite casquette de toile bleue, riant, montrant ses dents blanches. La mâchoire inférieure saillante, le nez légèrement écrasé, il avait de beaux yeux marrons, la face d'un chien joyeux et bon enfant. Sa grosse chevelure frisée se tenait tout debout. Il gardait la peau encore tendre de ses vingt-six ans" (p. 404) Il n'était pas méchant diable, tenait parfois des discours très sensés, avait même un brin de coquetterie, une raie soignée sur le côté de la tête, de jolies cravates, une paire de souliers vernis pour le dimanche. Avec celà, une adresse et une effronterie de singe, une drôlerie gouailleuse d'ouvrier parisien, plein de bagou, charmante encore sur son museau jeune" (p. 417)

Ce personnage est "typé" de manière que l'on puisse l'imaginer, un peu naïf, d'une intelligence moyenne. ZOLA va jusqu'à décrire les aspects simiesques du visage, assimiler son personnage à un animal, ou pour le moins l'infantiliser. Ces traits physiques ne rendent pas compte d'un stéréotype d'ouvrier, mais concourent à l'attitude du personnage, annoncent les aspects "primaires", enfantins de sa conduite.

Coupeau est le dernier-né d'une famille de trois enfants. "L'une de ses soeurs, Mme Lerat, une veuve de trente-six ans, travaillait dans les fleurs ... L'autre, âgée de trente ans, avait épousé un chaînist, ce pince-sans-rire de Lorilleux" (p. 413). Ces derniers habitent rue de la Goutte d'Or, et c'est un peu plus loin, au numéro vingt-deux, que Coupeau est né. L'ouvrier zingueur est donc un enfant du quartier de la Goutte d'Or. On sait qu'il travaille à présent, à la construction de l'hôpital Lariboisière tout à côté. C'est avec une certaine crainte, mêlée d'admiration que Coupeau parle de son beau-frère et de sa soeur, les Lorilleux. Il dîne chez eux tous les soirs et c'est là, surtout, qu'il subit leur autorité.
Les Lorilleux, dans leur travail médiocre de chaînist, sont amenés à recuire de l'or, ce qui, aux yeux de Coupeau, leur donne une certaine influence.

Coupeau a, comme Gervaise dans son passé, un évènement familial qui a trait à l'alcoolisme. "Le papa Coupeau, qui était zingueur comme lui, s'était écrabouillé la tête sur le pavé de la rue Coquenard, en tombant un jour de ribote, de la gouttière du n° 25" (p. 410). Le poids de ce souvenir fait que Coupeau est tout à fait décidé à ne jamais prendre d'eau de vie. "Dans notre métier, il faut des jambes solides" (p. 410) affirme-t-il. Coupeau ne boit pas. Pourtant, il n'est pas sans faiblesse et peut se laisser facilement entraîner par ses camarades à boire un verre chez le marchand de vin. Mais il ne prend que du cassis et cela lui vaut d'ailleurs le surnom de "Cadet-Cassis". Ses amis l'appellent ainsi, même Lorilleux qui se moque de lui. Coupeau est donc très influençable et ce point faible le fait passer auprès des Lorilleux, comme quelqu'un de peu sérieux "Ce sacré Cadet-Cassis, on ne sait jamais s'il veut rire" (p. 428).

On retiendra les traits d'insouciance, voire de frivolité ou d'une certaine inconsistance dans son comportement, notamment pour courtiser Gervaise et, sans doute, d'un manque de hardiesse envers les femmes. Coupeau a aussi son côté "bon-enfant" qui le rend sympathique. Il aime plaisanter, peut-être trop, "ce rigoleur ne s'embarrassait pas de l'avenir" (p. 417) mais c'est parfois un attrait. Gervaise "ne s'ennuyait pas, quand il était là, amusée des chansons qu'il apportait, de cette continuelle blague des faubourgs de Paris, toute nouvelle encore pour elle" (p. 418) Soulignons encore, que Coupeau est un bon travailleur et que, s'il se laisse parfois emmener "de force chez le marchand de vin " (p.413) par les camarades, il n'a aucune appétance de l'alcool. Ce personnage, somme toute, va forcer l'intrigue du roman.

2.1.4. - Goujet, dit "Gueule-d'Or", un géant timide.

Lorsque les Coupeau s'installent dans leur appartement de jeunes mariés, ils font la connaissance des Goujet, leurs voisins. "Les Goujet, étaient du département du Nord. La mère raccommodait les dentelles ; le fils, forgeron de son état, travaillait dans une fabrique de boulons" (p. 473). Chez eux, la propreté est un véritable défi au quartier de la Goutte d'Or. Maman Goujet tient son fils comme son appartement, aussi propre, et "très poli" (p. 474). Ce fils unique a vingt-trois ans. Il porte "une belle barbe jaune" (p. 473). Ses camarades d'atelier l'appellent "Gueule-d'Or". C'est aussi "un colosse" doué "d'une force herculéenne" (p. 473) Mais cette carrure impressionnante abrite "un grand enfant" (p. 474) Il aime colorier et découper des images dans sa chambre, une chambre si bien entretenue par la mère, qu'on eut dit "la chambre d'une fille" (p. 473).

Ce type de relation, imposé au fils Goujet, finit par le rendre "un peu timide malgré ses larges épaules" (p. 474). Maman Goujet a assumé ainsi son autorité, depuis la mort du père. Et cette inter-dépendance fait qu' "il lui parlait encore comme s'il était tout petit" (p. 474). Auprès des femmes, ce géant, est un garçonnet. "Les blanchisseuses du bout de la rue s'égayaient à le voir baisser le nez quand il passait" (p. 474). La timidité de Goujet redouble celle de Coupeau. Mais le forgeron ne la dissimulera pas derrière un "bagou parisien". Il sera plus effacé devant Gervaise que ne l'a été Coupeau. Courageux devant la forge, il manquera d'audace devant une femme, montrant très peu de savoir-faire dans son approche amoureuse.

Il n'a pas l'insouciance de Coupeau. Par exemple, dans un épisode historique auquel la narration fait allusion, le Coup d'Etat du 2 Décembre ; "le zingueur, par rigolade, avait eu la belle idée de descendre voir l'émeute ; ... Et il allait très bien être pincé derrière une barricade, si le forgeron ne s'était trouvé là, juste à point pour le protéger de son grand corps et l'aider à filer" (p. 475). Goujet est un ouvrier modèle qui maitrise à la perfection son travail, qui croit au progrès, à l'industrialisation "peut-être que plus tard, ça servira au bonheur de tous" (p.537) pense-t-il.

Tandis que Coupeau "se fichait pas mal de la République, du Bonaparte et de tout le tremblement ... (Goujet) s'occupait de politique, était républicain, sagement, au nom de la justice et du bonheur de tous" (p. 475). Goujet symbolise la force du travailleur attentif au progrès et aux évènements de son temps. Coupeau est plus désinvolte, peu réfléchi à cet égard.

Le jeu des similitudes, des écarts et des différences entre Coupeau et Goujet se poursuit dans l'histoire familiale des personnages. Le lecteur apprend que chez les Goujet : "Derrière la paix muette de leur vie, se cachait tout un chagrin ancien : le père Goujet, un jour d'ivresse furieuse, à Lille, avait assommé un camarade à coups de barre de fer, puis s'était étranglé dans sa prison, avec son mouchoir" (p. 473). Ainsi, les pères Goujet et Coupeau sont tous les deux victimes de l'alcoolisme. Il sera sans doute intéressant de s'interroger, de saisir les différences dans leur appréhension de ce fait marquant leur jeunesse. Les portraits de Goujet et Coupeau présentent, on le voit, des traits communs : une même propreté vestimentaire qui leur confère une image de travailleur honnête, un passé familial entaché par un même drame, des attitudes empruntées.

2.2 LES CLEFS DU RECIT, LES TEMPS FORTS ET LA NARRATION

2.2.1. - Gervaise et sa "prégnance" de Lantier.

Dès l'ouverture du roman, la narration présente les personnages Lantier et Gervaise dans une **situation** équivoque. La répétition de l'attente de l'un et de l'absence de l'autre, sollicite l'attention du lecteur.
Le premier chapitre évoque les escapades de Lantier dans le quartier de la Goutte d'Or et la détresse de Gervaise qui espère le retour de son amant. Chaque départ de Lantier annonce un processus d'attente et le retour auprès de Gervaise. On constate que ce mouvement de "séparation-retrouvailles" entraîne les personnages vers une rupture apparente. Lantier quitte Gervaise à la fin du chapitre. Pourtant le processus d'attente et de retour se reproduira dans la suite du récit. En effet, la disparition de Lantier sera provisoire, son retour n'est que différé. Le lien affectif qui unit Gervaise à Lantier n'a pas cédé. Au contraire, même en considérant Lantier comme son ex-amant, Gervaise ne peut s'empêcher de guetter son retour, comme s'il n'avait jamais disparu en elle.
Nous voudrions observer, dans les temps forts de la narration, à partir de ces deux personnages, cette empreinte affective que Lantier a laissé sur Gervaise.

Quels sont les faits? Gervaise, Auguste Lantier et leurs enfants sont installés à l'hôtel Boncoeur. La famille n'a plus un sou, Paris a mangé l'héritage de Lantier. La situation du couple a vacillé dans ce que Gervaise appelle "la sacrée vie" (p. 389) ce n'est pas uniquement de la misère mais une vie tiraillée par des sollicitations et des habitudes différentes de celles qu'ils connaissaient en province.
Les relations entre Gervaise et Lantier s'en trouvent bouleversées, leurs rapports deviennent tendus.

Le jour, Gervaise cherche un emploi et le soir, Lantier l'envoyait "se coucher avec les enfants et ne reparaissait que tard dans la nuit, en racontant qu'il cherchait du travail" (p. 375) A Plassans, dira Gervaise, "Lantier était très bien pour moi, là-bas, mais depuis que nous sommes à Paris, je ne peux plus en venir à bout ..." (p. 389) Et depuis leur arrivée dans le quartier de la Goutte d'Or, Gervaise attend Lantier, en tout lieu, et à toute heure : "Jusqu'à deux heures du matin (...) frissonnante d'être restée en camisole à l'air vif de la fenêtre ..." (p. 375) ou bien, dans la loge de Mme Boche "plusieurs fois" (p. 378) avant d'entrer à côté, au restaurant "pour ne pas s'attabler seule avec tous les hommes..." (p. 378) Quand il découchera, Gervaise passera des heures à espérer son retour, dans la crainte de se voir abandonnée, soumise aux perpétuelles absences de son amant. Sans lui, l'extérieur, les grands boulevards parisiens, l'horizon qu'elle observe, deviennent menaçants. C'est la première fois que Lantier reste aussi longtemps dehors. Et de la fenêtre de l'hôtel, Gervaise "fouillait les angles écartés, les coins sombres, noirs d'humidité et d'ordure, avec la peur d'y découvrir le corps de Lantier, le ventre troué de coups de couteau" (p. 376) Et par cette mort imaginée, c'est bien la vie de Gervaise qui semble menacée.
L'existence de Gervaise est soudée à celle de Lantier et cet amarrage va susciter en elle, une émotion, une panique face au retour de plus en plus incertain de son amant.
"Alors, Gervaise se sentit étouffer, saisie d'un vertige d'angoisse, à bout d'espoir ; il lui semblait que tout était fini ..." (p. 380) Lantier revient à ce moment, quand elle ne s'y attend plus. C'est un véritable soulagement pour Gervaise qui se jette à son cou. Le retour de son amant a calmé l'angoisse, elle est prête à pardonner, à oublier déjà l'attente. Mais Lantier la repousse dans la colère, dans un flot de reproches. L'animosité de Lantier est si forte qu'elle contrarie "l'attitude peureuse et résignée" (p. 381) de Gervaise. Et sans le vouloir, sans savoir aussi, en se défendant contre les griefs de son amant, Gervaise ne peut retenir la vérité qui le fera fuir, cette fois, pour longtemps.
Elle dénonce sa fainéantise, "on sait que l'amour du travail ne t'étouffe guère", ses dépenses pour "promener des catins en jupes de soie", et surtout, dans sa lancée, elle accuse directement son amant de la tromper avec une fille "trop" facile."Tiens ! Auguste, je ne voulais pas t'en parler, j'aurais attendu encore, mais je sais où tu as passé

la nuit ; je t'ai vu entrer au Grand-Balcon (8) avec cette trainée d'Adèle. Ah! tu les choisis bien ! Elle est propre, celle-là ! Elle a raison de prendre des airs de princesse... Elle a couché avec tout le restaurant" (p. 382).
Puis, tout redevient calme entre eux "la paix semblait se faire" (p. 384) Mais Gervaise n'a pas vu que Lantier est résolu à la quitter, c'est son "idée fixe" (p. 383).
C'est au lavoir, en compagnie de Mme Boche et sous le regard de Virginie, la soeur d'Adèle, qu'elle apprend, par son fils Claude, que Lantier a filé. Une fameuse bataille s'ensuit entre Virginie et Gervaise et clôt ce premier chapitre.

Trois semaines se passent ; Gervaise n'a plus de nouvelles de Lantier. "D'ailleurs, elle ne songeait guère à courir après lui. Ça lui avait d'abord fait une grosse peine ; elle voulait même aller se jeter à l'eau, mais à présent, elle s'était raisonnée, tout se trouvait pour le mieux". Mais observons son indulgence à l'égard du père de ses fils : "Peut-être qu'avec Lantier elle n'aurait jamais pu élever les petits, tant il mangeait d'argent. Il pouvait venir embrasser Claude et Etienne, elle ne le flanquerait pas à la porte" (p. 407) Quelle incertitude, et quel aveu ! C'est dans ce raisonnement qu'apparait l'empreinte du géniteur et de l'ex-amant. Gervaise n'y peut rien, même si pour elle, à son corps défendant, elle le veut nier. Si Lantier vient voir ses enfants, il n'est pas question qu'il la touche, "elle se ferait hacher en morceau avant ... Et elle disait ces choses en femme résolue, ayant son plan de vie bien arrêté ..." (p. 407). On relève la contradiction : Lantier peut revenir comme père de ses enfants mais pas comme amant, alors qu'elle n'a jamais su se refuser à lui auparavant. "Son plan" parait bien fragile, d'autant plus, qu'on sait, depuis sa rencontre avec Coupeau "sa rage de s'attacher aux gens" (p. 408).

Les années s'écoulent sans signe de Lantier. Nous reviendrons en détails sur cette longue période.

Un jour, un samedi, en rendant visite aux Goujet, Gervaise croise dans l'escalier Virginie, celle qu'elle a rossée au lavoir, la soeur d'Adèle. Elle craint les représailles. "Mais non, Virginie eut un mince sourire. Alors, la blanchisseuse, dont le panier bouchait l'escalier, voulut se montrer polie" (p. 541) Gervaise lui adresse ses excuses. Virginie pardonne. Cette scène évoque leur passé, même si toutes deux n'en parlent pas. Gervaise s'en inquiète, elle reste méfiante : "Peut-être bien que la grande brune se raccommodait pour mieux se venger de la fessée du lavoir" (p. 341). Virginie l'invite à monter chez elle, lui présente son mari, le sergent de ville Poisson, tandis que Gervaise explique qu'elle est, à présent, mariée à Coupeau et tient une boutique de blanchisserie. Pourtant, en quittant Virginie, Gervaise crut qu'elle lui parlerait " de Lantier et de sa soeur Adèle, la brunisseuse. Elle en était toute révolutionnée à l'intérieur. Mais pas un mot ne fut échangé sur ces choses ennuyeuses..." (p. 543). Et par cette amitié naissante entre les deux femmes, commence pour Gervaise la nouvelle attente de Lantier. C'est comme une habitude qui revit, contre laquelle elle ne peut lutter depuis que "Virginie ne passait plus devant la boutique (...) sans entrer..." (p. 543). Le souvenir de Lantier émeut Gervaise quand elle voit Virginie, éprouvant "une singulière préoccupation ; elle ne pouvait lui entendre commencer une phrase, sans croire qu'elle allait causer de Lantier, et d'Adèle, et de ce qu'ils étaient devenus l'un et l'autre ; jamais elle ne posait une question ; même elle ne se sentait pas curieuse d'avoir de leurs nouvelles. Non, ça la prenait en dehors de sa volonté. Elle avait leur idée dans la tête comme on a dans la bouche un refrain embêtant, qui ne veut pas vous lâcher" (p. 543). Virginie ne restera pas silencieuse à propos d'Adèle et de Lantier. Et c'est avec émotion que Gervaise apprendra qu'ils ne sont plus ensemble. Mais ce qui l'émeut le plus, c'est d'avoir des nouvelles de Lantier : "Depuis bientôt sept ans, elle n'avait plus entendu parler de Lantier. Jamais elle n'aurait cru que le nom de Lantier, ainsi murmuré à son oreille, lui causerait une pareille chaleur au creux de l'estomac. Non, elle ne se savait pas une telle curiosité de ce que devenait ce malheureux, qui s'était si mal conduit avec elle" (p. 549).

L' émotion est vive : "C'était comme si, brusquement, on comblait un trou pour elle ; son passé, à cette heure, allait droit à son présent" (p. 549). Virginie remarque le trouble de Gervaise chaque fois qu'elle évoque Lantier."Elle se rapprocha sembla prendre un mauvais plaisir à recommencer ses histoires. Puis, tout d'un coup, elle lui demanda ce qu'elle ferait, si Lantier venait rôder autour d'elle ; car, enfin, les hommes sont si drôles, Lantier était bien capable de retourner à ses premières amours" (p. 550). Et Gervaise va se défendre, comme avant, comme aux premiers jours de la rupture avec Lantier : "Je me laisserais plutôt hacher en petits morceaux que de lui permettre de me toucher du bout du doigt. C'est fini" (p. 550, chapitre VI). Cependant, "Le nom de Lantier lui causait toujours une brûlure au creux de l'estomac, comme si cet homme eût laissé là, sous la peau, quelque chose de lui" (p. 553). Voilà la marque, la brûlure, celle de l'amant caché dans le corps qui s'exprime, et qui envahit Gervaise. C'est "le retour du souvenir de Lantier en elle, cette lente possession dont elle était reprise". Rendons hommage ici à la perspicacité du narrateur, à la "clinique zolienne" qui nous permettent l'investigation psychologique dans ce que ressent Gervaise, et surtout de ce qui lui échappe dans cette situation de prégnance.

2.2.2 - La timide rencontre de Coupeau et Gervaise

Coupeau habite dans le même hôtel que Gervaise, l'hôtel Boncoeur. Il fait sa connaissance le jour où son amant a découché. Ce matin-là, il remarque le chagrin de Gervaise et veut lui offrir son amitié. On apprend ce qu'il pense d'elle : "elle était une belle et brave femme, elle pouvait compter sur lui, le jour où elle serait dans la peine" (p. 378). Au moment de cette première rencontre, rien ne peut laisser croire que Gervaise aura besoin de lui.
Elle se débrouille seule avec ses enfants, lorsque Lantier l'abandonne. C'est la narration qui révèle l'obstination de Coupeau à vouloir vivre avec Gervaise. On peut s'en étonner pour plusieurs raisons. Par le choix d'abord : Gervaise a deux enfants qu'il faut nourrir ; et, comme elle le déclare elle-même à Coupeau : "Vous avez un drôle de goût d'aimer une boiteuse" (p. 408). Et ensuite, par la conduite de Coupeau qui s'entête, non pas à montrer de l'amour et à le déclarer, mais à proposer un mariage. D'ailleurs, ce dernier point est "une affaire connue d'eux seuls, débattue déjà ..." (p. 404). Gervaise sera contrainte par Coupeau d'entrer à l'Assommoir, pour parler une fois encore, de cette idée de mariage.
Pourquoi tant d'insistance de la part de Coupeau auprès de Gervaise qui sait qu'il pourrait "en trouver une autre... plus jolie... et qui n'aura pas deux marmots à traîner" (p. 406) ? Qu'est-ce qui pousse Coupeau à vouloir l'épouser, elle, plutôt qu'une autre ?
Gervaise n'a pas le coeur à rire. Les hommes l'ont rendue amère et elle le laisse entendre : "On ne me repincera pas de longtemps" (p. 405) Toutefois l'humeur de Gervaise, si elle venait à changer, permettrait à Coupeau de recevoir plus qu'il ne demande : "Si j'avais des idées de rire, mon Dieu ! ce serait encore plutôt avec vous qu'avec un autre. Vous avez l'air bon garçon, vous êtes gentil. On se mettrait ensemble, n'est-ce pas ? Et on irait tant qu'on irait. Je ne fais pas ma princesse, je ne dis point que ça n'aurait pas pu arriver... Seulement, à quoi bon, puisque je n'en ai pas envie ?" (p. 405). Elle n'est pas insensible à la séduction de Coupeau, à "cette voix câline" (p. 408). Coupeau se défend du mieux qu'il peut, "en risquant les mots, comme pour la griser" (p. 408).

Autour de la table, à L'Assommoir, Gervaise va livrer son rêve, son idéal, "des pensées lointaines d'existence" (p. 410). Pour elle, "ce serait de travailler tranquille, de manger toujours du pain, d'avoir un trou un peu propre pour dormir, vous savez, un lit, une table et deux chaises, pas davantage... Ah! je voudrais aussi élever mes enfants, en faire de bons sujets, si c'était possible... Il y a encore un idéal, ce serait de ne pas être battue, si je me remettais jamais en ménage..." (p. 411). Et elle termine par un dernier souhait, celui de "mourir dans son lit... Moi, après avoir trimé toute ma vie, je mourrais volontiers dans mon lit, chez moi" (p. 411). Coupeau est prêt à exaucer les voeux de Gervaise : "Je ne vous battrais pas, moi, si vous vouliez, madame Gervaise... Il n'y a pas de crainte, je ne bois jamais, puis je vous aime trop... Voyons, c'est pour ce soir, nous nous chaufferons les petons" (p. 412). Mais Gervaise garde en mémoire le départ de Lantier, elle sauve aussi son amour propre en réservant son avis : "Bien sûr, elle lui aurait dit oui, si elle ne s'était pas juré de ne point se remettre avec un homme" (p. 412)
Coupeau devra se contenter d'une amitié. "Pendant un mois, les bons rapports de la jeune femme et de l'ouvrier zingueur continuèrent" (P. 416). Coupeau poursuit sa cour en rendant service à Gervaise, "allait chercher son lait... promenait les enfants..." (p. 417). Ainsi "une grande familiarité s'établissait entre eux" (p. 418) Coupeau observe la courageuse Gervaise : "il la voyait se tuer au travail" (p. 416). Et il ne prend pas au sérieux toutes ses confidences : "Elle faisait allusion à ses premières couches dès quatorze ans, elle revenait sur les litres d'anisette vidés avec sa mère, autrefois. L'expérience la corrigeait un peu, voilà tout. On avait tort de lui croire une grosse volonté ; elle était très faible, au contraire elle se laissait aller où on la poussait par crainte de causer de la peine à quelqu'un"(p. 417). Coupeau "la ramenait à tout son courage" (p. 417).

Le plombier zingueur finira par s'impatienter : "lui, à se frotter toujours contre ses jupes, s'allumait de plus en plus. Il était pincé, et ferme ! Ça finissait par le gêner. Il riait toujours, mais l'estomac si mal à l'aise, si serré, qu'il ne trouvait plus ça drôle". Et "Coupeau perdit sa gaieté. Il devenait tout chose" (p. 418). Gervaise craint ce changement d'humeur. Elle redoute un coup de force de Coupeau, contre lequel, semble-t-il, elle ne saurait résister :

"Gervaise, inquiète de certains regards, se barricadait la nuit" (p. 418). A bout d'espoir, Coupeau lui rend visite, un soir, chez elle. "Elle ne voulait pas ouvrir ; mais il avait la voix si douce et si tremblante, qu'elle finit par retirer la commode poussée contre la porte" (p. 418) Et très pâle, torturé par le chagrin et les nuits blanches, Coupeau implore "Ecoutez, madame Gervaise, dit-il la gorge serrée, sur le point d'être repris par les larmes, il faut en finir, n'est-ce pas ? ... Nous allons nous marier ensemble. moi, je veux bien, je suis décidé" (p. 418).

C'est une surprise pour Gervaise. Encore cette demande en mariage ! alors qu'elle venait tout juste de se débarricader : "Je ne vous ai jamais demandé cette chose, vous le savez bien... Ça ne me convenait pas, voilà tout..." (p. 418,419). Elle attend cette autre "chose" de Coupeau qu'il n'arrive pas à lui donner depuis qu'ils se connaissent. Et elle le lui reproche : "Vous ignorez vous-même ce que vous éprouvez pour moi" (p. 419). Jusqu'à présent, Coupeau n'a toujours pas réussi à prouver son désir. Gervaise ne peut se contenter d'un "je vous aime trop" ou des "continuelles allusions polissonnes" (p. 418). Par contre, elle regrette sa maladresse, notamment "un jour où, voulant lui prendre un baiser de force, il lui avait arraché les cheveux" (p. 418) Si seulement Coupeau avait eu le geste plus sûr, elle n'aurait pas à se soucier d'un mariage. "Pourvu qu'il ne fût pas brutal, elle lui tolérait tout" (p. 418) Le mariage "c'est sérieux maintenant, réfléchissez, je vous en prie" (p. 419) déclare Gervaise.

"Alors, jusqu'à une heure du matin, dans la chambre noire, à la clarté fumeuse d'une chandelle qu'ils oubliaient de moucher, ils discutèrent leur mariage..." (p. 419). Coupeau, après avoir redit toutes les qualités qu'il lui trouvait, est plus décidé que jamais à l'épouser. Son ton a changé, il exprime avec plus d'ardeur son amour. Il est plus convaincant : "Oui, je vous veux, répétait-il, en tapant son poing sur son genou d'un martèlement continu. Vous entendez bien, je vous veux ... Il n'y a rien à dire à ça, je pense ?" (p. 420)

C'est cet aveu qui fléchit Gervaise : "Une lâcheté du coeur et des sens la prenait, au milieu de ce désir brutal dont elle se sentait enveloppée" (p. 420). Mais Coupeau "ne comprit pas qu'elle se donnait" qu'"elle était dans une de ces heures d'abandon dont elle se méfiait tant, gagnée, trop émue pour rien refuser et faire de la peine à quelqu'un" (p.420). En dépit du long mois qu'il lui a fallu pour

obtenir son consentement, il ne sait repérer les indicateurs de la tendresse charnelle qu'elle lui offre. Coupeau, maladroit, timide "se contenta de lui serrer les poignets à les broyer, pour prendre possession d'elle" (p. 420). Comme soulagé d'une rude bataille : "Il s'était levé, l'avait empoignée par la taille, lui appliquait un rude baiser sur la figure, au hasard" (p. 420) avant de remonter à sa chambre. L'obstination à vouloir se marier n'a-t-elle pas été, pour lui, le meilleur moyen de se vaincre pour approcher Gervaise?

2.2.3. - Bonheur et Déconfiture

Les noces ont eu lieu. Gervaise et Coupeau travaillent, et les perspectives du couple sont radieuses. Le courage de Gervaise et de Coupeau est exemplaire. "Ce furent quatre années de dur travail" (p. 463). Coupeau "ne se soûlait pas, rapportait ses quinzaines" Gervaise blanchit douze heures par jour. Le couple a comblé les dettes qu'avait laissé le mariage, et surtout, il économise. Gervaise et Coupeau veulent quitter l'hôtel Boncoeur où "ils s'abominaient" (p. 463). La chance les aide. Claude, l'ainé, doit être placé au collège de Plassans, grâce à "une toquade généreuse d'un original, amateur de tableaux, que des bonshommes barbouillés autrefois par le mioche avaient vivement frappés. Claude leur coûtait déjà les yeux de la tête. Quand ils n'eurent plus à leur charge que le cadet, Etienne, ils amassèrent les trois cent cinquante francs en sept mois et demi" (p. 464). Cet argent leur permet d'acheter des meubles, et de s'installer dans un appartement. C'est une période heureuse pour les Coupeau. L'achat des meubles représentait "pour eux comme une entrée sérieuse et définitive dans la vie" (p. 464) Faute de place dans la grande maison rue de la Goutte d'Or, ils trouvent un logement rue Neuve, à l'écart des Lorilleux, et près de l'atelier où travaille Gervaise.

Trois faits marqueront cette période et introduiront aussi, chez les Coupeau, une plus grande vulnérabilité.
Il s'agit de la naissance d'Anna, de l'accident de Coupeau et de la location de la boutique de Gervaise, autrement dit, son installation comme blanchisseuse. La situation merveilleuse des Coupeau déclinera progressivement en fonction de ces trois étapes importantes que nous relaterons avec les différentes phases qui les particularisent.

2.2.3.1.- La naissance d'Anna, la prospérité du couple

Peu après avoir emménagé, Gervaise accouche et la famille, les Lorilleux, viennent admirer cette petite dernière, Anna. Ils la détaillent : "Mme Lerat ... la déclarait bien conformée, ajoutait même, avec intention, que ça ferait une fameuse femme" (p. 469). Les Lorilleux joueront au jeu des ressemblances dont la règle est toujours celle de l'appartenance : la reconnaissance d'une filiation. "On manque se disputer" car Lorilleux "répétait que la petite n'avait rien de Coupeau ; un peu le nez peut-être, et encore ! C'était toute sa mère, avec des yeux d'ailleurs ; pour sûr, ces yeux-là ne venaient pas de la famille" (p. 469) Malgré leur détachement, les Lorilleux acceptent d'être les parrains d'Anna. Une grande tendresse envahit les Coupeau qui appellent leur fille "Nana" "la caresse du nom d'Anna que portait sa marraine" (p. 471). Les Coupeau inviteront leurs voisins, les Goujet, à l'occasion du diner de baptème de Nana. C'est le départ d'une grande amitié. "Pendant trois années, la vie des deux familles coula, aux deux côtés du palier" (p. 475), partageant leur dimanche ensemble. Les Lorilleux en était jaloux, surtout la soeur de Coupeau "très vexée de voir son frère lui échapper" (p. 477).

Les Coupeau continuent à mettre de l'argent à la Caisse d'Epargne. Nana grandit, elle a presque trois ans. Et il arrive un jour où "leurs économies atteignirent la somme de six cents francs, la jeune femme ne dormit plus, obsédée d'un rêve d'ambition : Elle voulait s'établir, louer une petite boutique, prendre à son tour des ouvrières. Elle avait tout calculé. Au bout de vingt ans, si le travail marchait, ils pouvaient avoir une rente, qu'ils iraient manger quelque part, à la campagne" (p. 476). La chance pour Gervaise se présente : "Une boutique très propre, juste dans la grande maison où ils rêvaient d'habiter autrefois" (p. 477) est à louer. C'était celle du mercier, rue de la Goutte d'Or. "Alors Coupeau la poussa à louer, en voyant sa grande envie" (p. 477, 478). Gervaise consulte Mme Goujet qui la rassure : "avec un homme comme le sien, bon sujet, ne buvant pas, elle était certaine de faire des affaires et de ne pas être mangée" (p. 478).

Elle informe les Lorilleux, qui très surpris, lui donnent raison, mais la mettent en garde contre "l'humidité de la cour, du jour triste des pièces du rez de chaussée" (p. 478). C'était décidé, Gervaise "voulait emmener Coupeau voir les lieux et tâcher d'obtenir une diminution sur le loyer" (p. 478)
Le sort en décidera autrement.

2.2.3.2. - L'accident de Coupeau

Le projet de Gervaise est ajourné, remis en cause, au moment même où il allait prendre forme. Coupeau tombe d'un toit, le jour où il devait aller visiter la boutique avec Gervaise:

"On était allé chercher un brancard à l'hôpital Lariboisière". En attendant les secours, Coupeau avait été allongé chez un pharmacien. Gervaise en larmes, "tâtait les membres de son mari, très doucement. Puis, elle les retirait, en regardant le pharmacien qui lui avait défendu de toucher ; et elle recommençait quelques secondes plus tard, ne pouvant s'empêcher de s'assurer s'il restait chaud, croyant lui faire du bien". Une heure plus tard, lorsque les brancardiers décident de transporter Coupeau à l'hôpital, Gervaise s'y oppose "Non, non, pas à l'hôpital... Nous demeurons rue Neuve de la Goutte d'Or " (p. 483).
La décision de Gervaise sera lourde de conséquences. "On eut beau lui expliquer que la maladie lui coûterait très cher, si elle prenait son mari chez elle. Elle répétait avec entêtement : "rue Neuve de la Goutte d'Or..." (p. 483). Elle veillera Coupeau entre la vie et la mort, huit jours durant, montrant "une conviction superbe, certaine de le guérir, rien qu'à rester autour de lui et à le toucher de ses mains, dans les heures de fièvre" (p. 484).

Les économies du ménage vont commencer à fondre avec les visites régulières d'un médecin "très cher" (p. 484)

Coupeau guérit, mais il lui faut quatre mois de convalescence. "Alors, pendant les longs sommeils du zingueur, les Lorilleux traitèrent Gervaise de bête. Çà l'avançait beaucoup d'avoir son mari chez elle. A l'hôpital, il se serait remis sur pied deux fois plus vite. .../ Mme Lorilleux connaissait une dame qui en sortait ; eh bien ! elle avait mangé du poulet matin et soir. Et tous deux, pour la vingtième fois, refaisaient le calcul de ce que coûteraient au ménage les quatre mois de convalescence : d'abord les journées de travail perdues, puis le médecin, les remèdes, et plus tard le bon vin, la viande saignante (9) "(p. 485). Gervaise s'obstine et finit en effet, par tenir "les comptes de cette débâcle de leurs économies" (p. 486). Et après le dernier sous, Gervaise travaille "pour quatre, car ils étaient quatre bouches à table. Elle seule nourrissait tout ce monde" (p. 489, 490). Passés les quatre mois, Coupeau marche. "Il pouvait retourner au chantier" (p. 490).

La généreuse Gervaise n'est pas bonne conseillère. Elle fait preuve d'une prudence excessive, lorsque Coupeau retrouve ses forces. Il avait pris, déjà "une joie à ne rien faire, les membres abandonnés /.../ ; c'était comme une lente conquête de la paresse" (p. 488). Au lieu d'encourager son mari à travailler, Gervaise, craignant une rechute, l'en empêche, "lui répétant chaque matin de prendre son temps, de ne pas se forcer. Elle lui glissait même des pièces de vingt sous dans la poche de son gilet. Coupeau acceptait ça comme une chose naturelle ; il se plaignait de toutes sortes de douleurs pour se faire dorloter ; au bout de six mois, sa convalescence durait toujours" (p. 490).

Un changement d'habitudes s'opère chez Coupeau : "il entrait volontiers boire un canon avec les camarades" (p. 490) qui, jadis, devaient le pousser de force. Et tout le monde finit par le plaindre, surtout les Lorilleux, qui voient là l'occasion de le soustraire à l'influence de Gervaise, "en le plaisantant sur la peur que lui causait sa femme" (p. 489). Cette reprise en mains de Coupeau par les Lorilleux, alimente sa maussaderie, et altère les relations avec Gervaise. "La première querelle du ménage, un soir, était venue au sujet d'Etienne /.../, il avait ronchonné : ce mioche n'était pas de lui, il ne savait pas pourquoi il le tolérait dans la maison ; il finirait par le flanquer à la porte" (p. 489).

Coupeau, "payé pour manquer d'enthousiasme" grace à la générosité de Gervaise traîne son ennui au cabaret. L'alcool se mêle à son indolence : "à plusieurs reprises, après des journées de désoeuvrement passées de chantier en chantier, de cabaret en cabaret, il était rentré éméché" (p. 490). Gervaise s'assombrit. Elle songe à la boutique toujours à louer : "Si elle n'en parlait pas tout haut, continuellement, c'était de crainte de paraitre regretter les économies mangées par la maladie de Coupeau. Elle devenait toute pâle souvent, ayant failli échapper son envie..." (p. 491). Gervaise est persuadée qu'en s'établissant blanchisseuse, "tout de suite" ; elle aurait fourni aux besoins du ménage, sans compter sur Coupeau, en lui laissant des mois pour reprendre goût au travail..." (p. 491). L'anticipation de Gervaise se bâtit sur la peur, dans l'angoisse : "elle se serait tranquillisée, certaine de l'avenir, débarrassée des peurs secrètes dont elle se sentait prise parfois..." (p. 491), notamment à chaque ivresse de Coupeau. Un sentiment de vide, de désarroi devant la conduite de Coupeau et l'état financier du foyer, relancent, en elle, son projet de blanchisserie.

2.2.3.3. - De l'ouverture de la blanchisserie à la chute des Coupeau :

Goujet, le forgeron, intervient dans le "rêve" de Gervaise. Lui, qui s'était pris "d'une grande affection pour (elle), à la regarder ainsi aimer et soigner Coupeau de tout son coeur" (p. 487), propose toutes ses économies, pour l'aider à prendre cette boutique. Cet argent était réservé à son mariage. Sa mère lui avait même trouvé une jeune femme. Mais le forgeron renonce à cette idée et Gervaise accepte son sacrifice. "Il y avait entre eux quelque chose de très doux qu'ils ne disaient pas" (p. 491). Mme Goujet désapprouve son fils. Elle n'a pas accepté que Coupeau refuse d'apprendre à lire pendant sa convalescence ; elle perçoit qu'il est en train de changer, mais malgré tout, le prêt a lieu. Gervaise se met à son compte. Grâce à son courage, le couple se remet à flot et prospère. La boutique est rentable, mais c'est sans compter avec le laisser aller de Coupeau et l'habituelle générosité de Gervaise à son égard. "C'était surtout pour Coupeau que Gervaise se montrait gentille. Jamais une mauvaise parole, jamais une plainte, derrière le dos de son mari. Le zingueur avait fini par se remettre au travail ; et, comme son chantier était alors à l'autre bout de Paris, elle lui donnait tous les matins quarante sous pour son déjeuner, sa goutte et son tabac. Seulement, deux jours sur six, Coupeau s'arrêtait en route, buvait les quarante sous avec un ami, et revenait déjeuner en racontant une histoire. Une fois même, il n'était pas allé loin, il s'était fait payer avec Mes-Bottes et trois autres un gueuleton soigné /.../ ; puis, comme ses quarante sous ne suffisaient pas, il avait envoyé la note à sa femme par un garçon, en lui faisant dire qu'il était au clou. Celle-ci riait, haussait les épaules. Où était le mal, si son homme s'amusait un peu ." (p. 503). Gervaise manque de sagacité. Elle est incapable de repérer ce qui va détruire sa réussite, faire péricliter son commerce. Depuis qu'elle est devenue patronne, qu'"elle avait tout, et en plus beau" (p. 502) que ce qu'elle se souhaitait autrefois, dans son idéal, "Jamais (elle) n'avait encore montré tant de complaisance. Elle était douce comme un mouton, bonne comme du pain. A part

Mme Lorilleux, ..., elle ne détestait personne, elle excusait tout le monde "/" elle cédait au besoin d'une indulgence générale" (p.502). Elle s'habitue "aux bordées de Coupeau" (p. 515), à sa conduite désinvolte vis à vis du personnel, de ses ouvrières et d'elle-même dans la boutique ; et se montre toujours magnanime avec lui, comme avec les autres.

Pendant trois ans, Gervaise est victorieuse. Elle profite de sa richesse en s'oubliant "parfois sur le bord d'une chaise, le temps d'attendre son fer, avec un sourire vague, la face noyée d'une joie gourmande" (p. 501). "Elle avait engraissé" (p. 501).

Goujet rend régulièrement visite à Gervaise "Il y avait un coin dans la boutique, au fond, où il aimait à rester des heures, assis sans bouger, fumant sa courte pipe. Le soir, après son diner, une fois tous les dix jours, il se risquait, s'installait ; et il n'était guère causeur, la bouche cousue, les yeux sur Gervaise, ôtant seulement sa pipe de sa bouche pour rire de tout ce qu'elle disait" (p. 517).
Tous le savent amoureux d'elle, malgré son silence. Pour rendre service à Gervaise, il prend Etienne à la forge, pour lui apprendre un métier, mais aussi pour "le sauver des coups de pieds au derrière de Coupeau (p. 518). Le quartier a pour Gervaise "beaucoup de considération" (p. 525), reconnaissant la qualité de son travail. Mais sa réussite ne plait pas à tout le monde, notamment aux Lorilleux et aux Boche. Gervaise ne prend pas garde à ces rivalités sournoises. Elle ne se rend pas compte, non plus, de la formidable place qu'a pris l'alcool chez Coupeau. Un jour, celui-ci rentre avec "une ivresse blanche, les dent serrés, le nez pincé" (p. 537). C'est le vitriol de l'Assommoir l'eau de vie qui empoisonne.
Coupeau finira dans le Delirium Tremens, épisode sur-aigû et ultime de l'éthylisme.

Gervaise, dans son besoin de donner, qui est aussi fort que sa crainte de tout perdre, "récupère" la mère de Coupeau sous prétexte que les Lorilleux la délaissent depuis qu'elle ne travaille plus. Elle "menaçait de crever de faim, si on ne la secourait pas" (p. 522), pense Gervaise. C'est presque le dernier acte de largesse, avant la déroute.

L'argent manque. Elle emprunte aux Goujet pour payer ses ouvrières. "Ce n'était pas qu'elle travaillât moins, ni que ses affaires devinssent mauvaises. Au contraire, mais il se faisait des trous chez elle, l'argent avait l'air de fondre, et elle était contente, quand elle pouvait joindre les deux bouts" (p. 538).

Dès lors, Gervaise n'a "plus la force de s'effrayer en songeant à l'avenir" (p. 538). Coupeau et Gervaise sont tout près du gouffre. Goujet de parvient pas à sauver Gervaise de la déchéance, faute d'avoir su lui dire à temps, son amour. Le retour de Lantier, favorisé par la rondeur conviviale du zingueur alcoolisé, finira par ruiner, pour de bon, les Coupeau.

- BIBLIOGRAPHIE ET NOTES -

(1) Toutes les références à L'Assommoir Une page d'amour Nana, renvoient au Tome II, celles de Pot-Bouille, au Tome III de la Pléiade, Gallimard, 1978.
Texte et appareil critique établis par Henri MITTERAND.

(2) A partir de 1853, le préfet de la Seine, HAUSSMANN, entreprend de grands travaux d'urbanisme. Henri MITTERAND, dans son étude consacrée à L'Assommoir donne ce témoignage: "La transformation de Paris, écrit Corbon en 1863, ayant fait refluer forcément la population laborieuse du centre vers les extrémités, on a fait de la capitale deux villes une riche, une pauvre. Celle-ci entourant l'autre. La classe malaisée est comme un immense cordon enserrant la classe aisée " (p. 1538). Le quartier de la Goutte-d'Or subit les conséquences du plan d'urbanisation d'HAUSSMANN. Le roman évoque la surpopulation du quartier par la foule et l'entassement des ouvriers dans la maison rue de la Goutte d'Or et, à la fin du récit, la narration décrit les transformations du quartier : "il embellissait, s'ouvrait maintenant de toutes parts au grand air. Le boulevard Magenta, montant du coeur de Paris, et le boulevard Ornano, s'en allant dans la campagne, l'avaient troué à l'ancienne barrière... Sous le luxe montant de Paris, la misère du faubourg crevait et salissait ce chantier d'une ville nouvelle, si hâtivement bâtie" (p.764), in la Pléiade Tome II.

(3) Colette BECKER, qui présente une étude analytique : L'Assommoir Zola, Paris, Hatier, 1972, collection. Profil d'une oeuvre : De cet ouvrage, citons "Vers 1860, il y avait en France un cabaret pour 80 habitants. Selon Maxime du Camp, cité par M. Allem, on comptait à Paris 180 cafés, 235 bals publics, près de 25.000 débits de boisson avec 7226 billards" (p. 25). On sait aussi que la consommation d'alcool à Paris a doublé entre 1845 et 1862.

(4) Colette BECKER donne la définition d'un assommoir "selon le Larousse du XIXème siècle, "une sorte de piège disposé de manière à assommer les renards, les blaireaux et autres bêtes puantes" (p. 64).

(5) cf. Notes Henri MITTERRAND, Tome II de la Pléade, p. 1562.

(6) La ville qui sert de modèle ou de référence à ZOLA est Aix en Provence. Pierre GUIRAL, A l'âge d'or du capitalisme 1852-1879, Coll. V.Q. Hachette, 1976, relate un témoignage : "Lorsque Prévost-Paradol est appelé à la faculté des Lettres d'Aix en Provence, crée en 1846, dix ans avant sa nomination, il est accablé. La ville lui parait morte, absolument morte : "des ruines et du silence" (p. 120).

(7) cf. Notes plus explicites d'Henri MITTERRAND dans le T. II de la Pléade, p. 1545.

(8) Il s'agit d'un bal populaire situé sur le boulevard de la Chapelle.

(9) Pierre GUIRAL souligne que la nourriture de base de l'ouvrier est le pain et la pomme de terre : "Un médecin note, en avril 1855, que les ouvriers mangent presque exclusivement des pommes de terre".
En fait, au centre du discours des personnages, c'est la crainte de l'hôpital. Les Lorilleux semblent moins méfiants que leurs semblables, si l'on en juge par ce qu'écrit Pierre GUIRAL, à cette époque "on fait mal la distinction entre Hôpital et Hospice... à dire vrai, beaucoup de français ne vont pas à l'hôpital et ne consultent pas le médecin" (p. 139). A l'époque où se déroule le récit de L'Assommoir on essaie de convaincre les français de manger de la viande. "Afin d'aider les classes pauvres, on essaya en 1856-1857 d'habituer les français à manger du cheval. Des personnalités participèrent à

des repas hippophagiques. Toujours précieux, Ambroise TARDIEU écrit : Il y a longtemps qu'il est acquis pour la médecine que la chair de cheval peut fournir un aliment sain" (p. 160-161) in Pierre GUIRAL, o.c..

3. UNE PAGE D'AMOUR, D'ATTENTES ET DE RUPTURES

"Tout le livre doit se passer sans éclat,
sous la chair, une furieuse lutte à l'intérieur
et la surface calme, polie, comme dans la vie
de tous les jours".

Emile Zola (1)

Une page d'amour vient s'insérer dans la série des Rougon-Macquart comme, à la fois poussée par la nécessité de renouveler le patrimoine héroïque de la fresque, "un besoin de nouveau" (Henri MITTERAND, p. 1609), mais aussi, par le désir de ZOLA de lier son amour de Paris (14) à l'étude de la passion amoureuse. L'évènement passionnel, la montée du sentiment amoureux "dans une nature de femme honnête" (p. 1609) intéresse l'auteur .

"L'idée d'Une page d'amour parait n'avoir pas précédé de beaucoup la mise en chantier du roman" (p. 1609) remarque H. MITTERAND. On ne sait quelles circonstances ont contribué à l'élaboration du roman dont aucun plan ne prévoyait l'ébauche. "Une page d'amour, écrite entre L'Assommoir et Nana, a dû être dans ma pensée, une opposition, une halte de tendresse et de douceur" (p. 1610), nous dit ZOLA.

En tous cas, ZOLA veut offrir "un coup de passion, un amour qui nait et qui passe, imprévu, sans laisser de trace. Le titre veut dire cela ; une page dans une oeuvre, une journée dans une vie" (p. 1610). Gageons que le qualitatif l'emporte. FLAUBERT le disait, "il ne dépare pas la collection", mieux selon nous, il renforce la sagacité zolienne dans l'analyse psychologique qu'il tire de ses contemporains. Ce roman est un ensemble de données psychologiques incontestable, à propos de l'amour. Ses personnages, comme des proches, sont l'écho de notre existence.

Dans la chronologie du roman, ZOLA donnera huit mois (soit la presque totalité du roman) pour engendrer et faire mourir la passion amoureuse. Puis, deux années s'écouleront (un seul chapitre) pour que les personnages, du moins ceux qui auront survécu à la passion, puissent de nouveau paraitre. Tout cela se fait au rythme des saisons : chaleur, lumière influencent le tempérament, l'humeur des protagonistes. La passion elle-même, est comme un phénomène météorologique qui se forme

dans le ciel bleu de Paris pour se ramollir à la pluie et disparaitre, à la fin du roman, dans le froid et la neige d'un cimetière parisien.

Mais les saisons sont étroitement liées à la présence de Paris. Toutes les visions panoramiques et climatiques sont assujetties aux regards des personnages sur la capitale (ceux d'Hélène et de Jeanne principalement). Ces grandes descriptions de l'horizon parisien, ont fait l'objet de nombreuses critiques. Les unes leur reprochent une sorte de gratuité esthétique, les autres y voient une négation de la psychologie du personnage. Qu'en est-il selon nous ? A chaque fois qu'Hélène ou Jeanne est à la fenêtre, c'est qu'il s'est produit un évènement à propos duquel il est besoin de réagir, de réfléchir. C'est l'occasion d'un retour sur elles-mêmes, d'une pause dans leur existence. Hélène nous le rappelle plusieurs fois : elle a besoin d'attendre pour comprendre. Et la contemplation immobile et attentive de la ville, suscite, nourrit la réflexion. Paris s'éveille, se voile, brûle, s'endort au diapason des émotions d'Hélène et surtout de la perception qu'elle en a. Paris se fait enfant ou colosse selon qu'elle découvre l'amour ou est anéantie par lui. L'ignorance qu'elle a de Paris lui révèle l'ignorance qu'elle a d'elle même, et peu à peu la ville la contraindra à chercher à savoir, à comprendre. Paris sert de contrepoint aux actions et pensées du personnage qui n'est défini que par rapport à cette ville. Face à l'immensité, la solitude d'Hélène est sans limite, c'est seule qu'elle devra essayer de parvenir à la connaissance, la religion ne lui sera d'aucun secours.

Sur elle, s'abat la passion. C'est " un coup", une brusque apparition qui fend son attente, perturbe et surprend sa temporalisation. ZOLA a voulu la passion comme un évènement aussi imprévisible que possible dans "une nature de femme honnête". Elle dérange aussi l'apparente tranquillité de la bourgeoisie, le temps de tous les personnages, les projets dans leur existence. Nous développerons notre point de vue sur la psychologie de l'attente des personnages. ZOLA aura-t-il réussi à cerner "la passion" ? Il nous appartiendra de le suggérer en nous appuyant, éventuellement, sur des critères plus psychologiques.

Mais bien d'autres thèmes sont évoqués dans Une page d'amour : l'adultère, l'éducation des jeunes filles, par exemple. Celui de l'attachement de Jeanne à sa mère, nous intéresse particulièrement. Dans ce thème de la relation mère/fille, la narration fournit matière à réflexion sur le fonctionnement psychologique de la mère, bien sûr, mais surtout sur celle de l'enfant. Il est à noter qu'en 1877, c'est à dire, à la parution d'Une page d'amour, aucun livre de psychologie de l'enfant n'est répandu dans le grand public. Près de vingt années séparent encore ZOLA des découvertes psychanalytiques. ZOLA déploie une pensée novatrice en écrivant les faits et les effets de la maladie qui unit Jeanne à sa mère. Il analyse ce qui peut menacer cet attachement : l'éveil de la sexualité chez Jeanne, la passion qui introduit une rupture entre elle et sa mère. Amour, attachement, rupture, attente, voilà des mots clés pour comprendre le jeu et l'enjeu psychologique des personnages dans ce roman.

3.1 LES BOURGEOIS DE PASSY

3.1.1. - Hélène Grandjean et sa fille Jeanne

Les Grandjean sont originaires de Marseille. Ils ont décidé de venir s'installer à Paris, avec leur fille Jeanne. Mais à peine arrivé, Monsieur Grandjean meurt, laissant Hélène, son épouse, seule avec leur fille. Elles ne connaissent rien de la capitale. Hélène Grandjean est une jolie femme d'environ trente ans. Les premières lignes du roman nous révèlent son charme : "Grande, magnifique, elle était une Junon châtaine" (p. 809). Malgré son physique sensuel, elle est restée chaste et pudique. Elle est entièrement dévouée à sa fille sujette à de fréquentes crises de convulsion (3). La maladie de Jeanne est un lien puissant entre la mère et la fille et génère un amour tyrannique. Hélène consacre l'essentiel de ses activités aux soins et au bien être de Jeanne. Elle est aussi attachée à son intérieur et "très fière de son bon ordre" (p. 850). Ayant vécu "dans une dignité et dans une fermeté absolue. La justice seule la passionnait (p. 850). Gardons en mémoire cette caractéristique de l'ordre. Sa fille, de dix ans et demi, d'une nature très sensible, habituée à dépendre de sa mère, reste méfiante envers les autres. La santé de Jeanne est surveillée par le docteur Bodin, un vieux médecin qui a sa confiance, avant l'arrivée du docteur Henri Deberle.

3.1.2. - Le docteur Henri Deberle et sa famille

Henri Deberle est un jeune médecin. Il est devenu riche et célèbre grâce à la clientèle de son père, médecin également. Sa profession l'oblige à s'absenter très souvent de son domicile. Néanmoins il est bon père de famille, bienveillant envers les pauvres qu'il aime soigner et visiter. "Le docteur Deberle était un homme de trente cinq ans, à la figure rasée, un peu longue, l'oeil fin, les lèvres minces" (p. 810). Sa femme, Juliette, tient salon pour rompre son ennui et sa solitude. Elle organise des réceptions, invite régulièrement ses amis "Mme Deberle avait des cheveux d'un noir d'encre et une peau d'une blancheur de lait. Elle était petite, potelée, lente et gracieuse" (p. 813).

Les Deberle abritent sous leur toit, Pauline, la soeur de Juliette, une adolescente de seize ans, ainsi que M. Letellier, leur père. Henri et Juliette ont un fils, Lucien, agé de sept ans, dont Pauline et un domestique ont souvent la charge.

3.1.3. - Monsieur Malignon

Il fréquente le salon de Madame Deberle. Il en donne l'esprit en y apportant les échos de la vie mondaine. Malignon traine dans les théatres de variétés, ce qui le fait passer pour "l'homme le plus occupé de Paris" (p. 818). Mme Deberle attend toujours avec impatience "le beau Malignon" (p. 895), qui sait la distraire. Ce "malin-mignon" a toujours réponse à tout, ce qui ne manque pas de charmer Mme Deberle. L'onomastique zolienne renforce les apparences du personnage. Il est devenu l'ami intime de la maison. Henri Deberle ne s'étonne pas de le savoir en compagnie de son épouse, même lorsqu'elle est en Normandie avec leur fils.

3.1.4. - L'abbé Jouve et son frère M. Rambaud

L'abbé Jouve et son frère ont connu M. Grandjean à Marseille Ce sont les seuls amis qu'Hélène et Jeanne ont trouvés à leur arrivée à Paris. C'est grâce à eux qu'elles ont pu s'installer dans le quartier de Passy où le prêtre dessert la paroise, Notre Dame de Grâce. C'est "le plus aimé et le plus écouté du quartier" (p. 816). M. Rambaud, né d'un remariage, "a fondé, rue de Rambuteau, une grande spécialité d'huiles et de produits du Midi, (...) il gagne beaucoup d'argent" (p. 816). Il est "grand, carré, avec une "large figure de notaire de province. Ses quarante-cinq ans étaient déjà tout gris. Mais ses gros yeux bleus gardaient l'air étonné, naïf et doux comme un enfant" (p. 822-823). C'est lui qui a pourvu aux frais d'aménagement et veillé au confort d'Hélène et de Jeanne. Une fois par semaine, l'abbé et son frère rendent visite aux Grandjean. Ils sont très attentifs à la santé de Jeanne et particulièrement généreux envers la jeune veuve et sa fille. L'abbé Jouve, par exemple, leur a trouvé une cuisinière,

Mme Rosalie. "Il l'avait prise à la gare d'Orléans, le jour où elle débarquait, de façon qu'elle ne connaissait pas un pavé de Paris. C'était un ancien disciple de séminaire, le curé d'un village beauceron, qui la lui avait envoyée" (p. 822).

3.1.5. -Rosalie et Zéphyrien Lacour

Rosalie au service de Mme Grandjean, est une excellente cuisinière. C'est une femme "courte, grasse, la figure ronde sous son étroit bonnet, les cheveux noirs et drus, avec un nez écrasé et une bouche rouge" (p. 822). Un matin, arrive chez Hélène, Zéphyrin Lacour. C'est un soldat, originaire du village de Rosalie. Il vient de tirer au sort trois ans de service. "Les cheveux roux, tondus très ras, sans un poil de barbe ; il avait la face toute ronde, couverte de son, percée de deux yeux minces comme des vrilles... Il était drôle et attendrissant avec sa rondeur de petit homme bêta, sentant le labour sous l'uniforme" (p. 858). Zéphyrin est muni d'une lettre de recommandation de la tante de Rosalie expliquant l'intention d'un mariage entre lui et sa nièce. En conséquence, on demande une autorisation pour Zéphyrin de voir Rosalie chez Hélène, d'autant qu'au village, "Monsieur le curé le permet" (p. 857), précise la lettre. Hélène accepte et les visites ont lieu tous les dimanches après-midi. Mais on cache à Jeanne les raisons de la présence de Zéphyrin auprès de Rosalie. Le soldat est présenté comme un cousin de Rosalie. Jeanne observe l'étrange comportement de ce couple.

3.2. DES SITUATIONS ROMANESQUES AU CROISEMENT DES REGARDS ET DES LIEUX

Hélène Grandjean dans la nuit, quête un médecin pour sa fille en pleine crise convulsive, car le docteur Bodin, médecin habituel de la famille, est absent. "Elle ne connaissait pas d'autre docteur dans Passy . Pendant un instant, elle battit les rues, regardant les maisons . Alors, comme elle remontait la rue de Vineuse, elle se pendit à une sonnette" (p. 803) . Le hasard est-il une question de mémoire ? Est-il comme le pense M. PRADINES, un inconscient normal (4)?

C'est en tous cas, le "hasard" qui conduit Hélène chez le docteur Deberle et provoque soudain la reconnaissance des lieux et des personnes . Ce médecin est son voisin : "Elle habitait la maison voisine et était sa locataire . Aussi, quand il lui fit traverser un jardin pour raccourcir en passant par une porte de communication qui existait entre les deux demeures, eut-elle un brusque réveil de mémoire ... C'est vrai, murmura-t-elle, vous êtes médecin et je le savais ..." (p. 804).

3.2.1 Les regards croisés d'Hélène Grandjean et du docteur Henri Deberle .

Cette rencontre, au tout premier chapitre, met en lumière l'importance des regards . "On ne peut pas prendre par l'oeil sans donner en même temps, car l'oeil dévoile à celui qu'il regarde l'âme qui cherchait à le dévoiler" écrit G. SIMMEL (5). C'est par les regards que s'opère le passage de la perception-reconnaissance à la presque intimité entre Henri et Hélène . En examinant Jeanne, le docteur perçoit l'univers féminin d'Hélène, ses affaires personnelles qui encombrent la chambre, et Hélène découvre un homme porteur de sensualité . Durant cette nuit : " Les vêtements qu'Hélène jetait sur le dossier d'un fauteuil en se couchant, avaient glissé à terre et barraient le tapis . Le docteur, ayant marché sur un corset, le ramassa pour ne plus le rencontrer sous ses pieds . Une odeur de vervaine montait du lit défait et de ces linges épars . C'était toute l'intimité d'une femme violemment étalée" (p. 807). L'atmosphère est chargée de détails qui érotisent le site et viennent dédramatiser l'intervention du médecin auprès de Jeanne . Le châle d'Hélène "était complètement tombé de ses épaules, découvrant la naissance de la gorge . Par derrière, son chignon dénoué laissait pendre des mèches folles jusqu'à ses reins . Elle avait dégagé ses bras nus, pour être plus prompte, oublieuse de tout, n'ayant plus que la passion de son enfant . Et, devant elle, affairé, le médecin ne songeait pas davantage à son veston ouvert, à son col de chemise que Jeanne venait d'arracher " (p. 807).

Au cours de la nuit, les contacts deviennent plus étroits : "Il avait effleuré de la joue son épaule nue, et en écoutant le coeur de l'enfant, il aurait pu entendre battre le coeur de la mère. Quand il se releva son souffle rencontra le souffle d'Hélène" (p. 808). Passé le temps des soins intensifs, Hélène et le docteur s'observent : "Il la trouvait saine et forte ... Cependant, il ne la quittait pas du regard. Jamais il n'avait vu une beauté plus correcte..." (p. 809). "Et, dans son jupon mal attaché, échevelée et en désordre, elle gardait une majesté, une hauteur d'honnêteté et de pudeur qui la laissait chaste sous ce regard d'homme ... Comme elle le regardait, elle s'aperçut à son tour qu'il avait le cou nu" (p. 810).

Le docteur est troublé par Hélène. Un désir mal défini l'envahit. Quant à Hélène, elle ressent la présence d'un homme, une présence inhabituelle, dans un lieu qu'elle n'avait jusqu'ici partagé qu'avec sa fille ou avec le vieux docteur Bodin. Tous deux se trouvent ainsi "face à face avec la petite Jeanne endormie entre eux" (p. 810) Et l'espace "tout à l'heure immense semblait se resserrer" (p. 810). Chaque regard les rapproche et réduit la distance qui les sépare (6) Jeanne n'a pu suivre cet échange de regards durant les convulsions. Elle est restée, en effet, "entre-eux", mais passée la crise, "quand elle eut les yeux ouverts, elle vit le médecin et s'inquiéta : "Qui est-ce ? Qui est-ce ?." demande anxieusement la fillette, "C'est un ami" répond la mère (p. 810). La crainte de Jeanne est grande remarquons que sa mise en confiance doit être rapidement référencée à la mère pour qu'elle soit efficace. Alors les propos de Jeanne se transforment : "S'il est ton ami, il sera le mien" (p. 810). Elle

peut de cette manière, accepter l'autre, l'étranger, en l'introduisant dans le circuit relationnel privilégié établi entre elle et sa mère.

3.2.2. - Hélène et Jeanne chez les Deberle

Dès le lendemain de la rencontre avec le docteur Deberle, Hélène veut le remercier de son dévouement pour cette nuit entière qu'il a passée à veiller Jeanne. Mais elle est saisie d'une sensation obscure, si bien que le service rendu par le docteur semble maintenant pour Hélène "sortir des visites ordinaires d'un médecin" (p. 811), c'est l'inattendu qui est en elle, une "secousse affective" (M. PRADINES qui la déroute. Elle est "très contrariée" et cet évènement, cette nuit étrange, remettent en cause "sa nature tranquille et droite", (p. 811) "La peur de faillir" (H. TELLENBACH (7) s'installe en Hélène. Et il lui faudra trois jours pour qu'elle parvienne à surmonter cette gêne, cette culpabilité où elle se sent menacée d'une faute qu'elle n'a pourtant pas commise et qui malgré tout, la rend honteuse : "La façon brusque dont elle l'avait forcé à la suivre, la nuit entière passée par lui auprès de Jeanne, la laissaient gênée... Cependant, elle hésita pendant deux jours, répugnant à cette démarche pour des raisons qu'elle n'aurait pu dire. Ces hésitations l'occupaient du docteur ; un matin, elle le rencontra et se cacha comme un enfant. Elle fut très contrariée de ce mouvement de timidité" (p. 811).
Finalement, Hélène et Jeanne rendent visite aux Deberle. Elles font la connaissance de Juliette, l'épouse du docteur, de Lucien, leur fils, et de Pauline, la soeur de Juliette. Une grande amitié nait entre Hélène et Juliette. Hélène trouve "réellement adorable" Juliette qui, à son tour, est fascinée par Hélène, "surprise et ravie de sa grande beauté. Jamais elle n'avait vu une femme d'un air plus royal..." (p. 813). Dans ce salon parisien se trouvent des amis de Juliette, des femmes et aussi un certain Monsieur Malignon "très intime chez le docteur" (p. 817). C'est l'occasion de parler et Hélène évoque son passé. Elle raconte sa jeunesse à Marseille où elle s'est mariée à dix sept ans, avec Monsieur Grandjean, issu d'une riche famille

de raffineurs. Elle évoque son arrivée à Paris, marquée par le brusque décès de son mari, "se sentant seule, abandonnée, perdue, comme au fond d'une solitude" (p. 815). Hélène "ne connaissait pas une rue, elle ignorait même dans quel quartier elle se trouvait..." (p. 815) Deux personnes viendront la secourir : l'abbé Jouve et son frère, Monsieur Rambaud. Ce sont les amis du défunt. Madame Deberle les connait. "L'abbé et son frère sont toute ma cour" (p. 816) confie Hélène.

Désormais, Hélène compte parmi les amis de Juliette. C'est un nouvel horizon pour les Grandjean. Mais Jeanne n'en semble pas ravie. Chez les Deberle "son visage de chèvre souffrait, comme si elle eût regretté tout ce qu'on disait là, et elle semblait, par instant, flairer les parfums lourds et violents du salon, jetant des coups d'oeil obliques sur les meubles, méfiante, avertie de vagues dangers par son exquise sensibilité. Puis elle reportait ses regards sur sa mère avec une adoration tyrannique" (p. 816).

3.2.3. - Le temps des alliances

Les visites régulières, tous les mardis soir, de l'abbé et de M. Rambaud, son frère, apportent un peu d'animation chez les Grandjean, rompent leur isolement. Les autres jours, Hélène a, pour lui tenir compagnie, sa fille mais aussi Paris : sa "seule récréation... donner un regard au vaste horizon, au grand Paris qui déroulait devant elle la mer houleuse de ses toitures" (p. 822). La fréquentation des Deberle et même l'amitié avec Juliette demandent un effort à Hélène, habituée à ne partager sa solitude qu'avec sa fille.La veuve explique à l'abbé, sa rencontre avec les Deberle. Le prêtre l'encourage à poursuivre ces relations. Au cours du diner du mardi soir "l'abbé faillit se fâcher" en apprenant qu'Hélène ne les avait pas prévenus, lui et son frère, de la crise de Jeanne. Ils sont très soucieux de sa santé : "tous deux la tenaient, la couvaient de leurs regards anxieux" (p. 823). Jeanne aime beaucoup l'abbé Jouve et M. Rambaud qu'elle appelle "bon ami".

Pour vaincre sa solitude, l'abbé conseille à Hélène de s'occuper des pauvres et notamment d'une femme, la mère Fétu. Chez cette femme, Hélène a la surprise de rencontrer le docteur Deberle. Lui aussi soigne les pauvres. C'est "un coeur charitable" (P. 823) avoue l'abbé, malgré qu'il ne soit "guère dévot". Très vite, les visites chez la mère Fétu sont prétextes aux rencontres entre le docteur et Hélène. Mais la mère Fétu a "bien vu que la bonne dame et le docteur se connaissaient" (p. 825). Elle s'arrange pour favoriser leurs rencontres. Toute l'intelligence de la mère Fétu est faite de la complicité inavouée de ses deux visiteurs dont elle tire grand profit. Sa maison offre un lieu privilégié à Henri et Hélène, leur permettant de partager des points communs, d'établir "une communion de leur bonté" (p. 830) dans leur démarche charitable. "Une intimité s'établissait entre eux. Ils s'étonnaient en découvrant qu'ils avaient des goûts semblables. Ils se comprenaient souvent sans ouvrir les lèvres, le coeur tout à coup noyé de la même charité débordante" (p. 830).

3.2.4. - Zéphyrin et Rosalie, l'enjeu du désir

Zéphyrin Lacour vient tous les dimanches chez les Grandjean. Jeanne est à l'écart des vraies raisons qui motivent ses visites. Il reste, pour elle, le cousin de Rosalie. Zéphyrin et Rosalie organisent, pour une demi-journée par semaine, leur vie de couple. Le soldat aide au travail ménager de Rosalie, participe "comme un marmiton" (p. 866) à la cuisine'. "Aussi Rosalie se montrait-elle maternelle" (p. 866) avec lui. Au début, Hélène avait regretté d'avoir permis leur union, chez elle. Elle s'était étonnée de son "mouvement de bonté subite" (p. 862) qui l'avait fait céder. Mais Zéphyrin et Rosalie ont su gagner sa confiance, grâce à "leur tranquillité d'amoureux patients" (p. 865). Hélène, rassurée, leur reconnaissait le droit de s'aimer car :"Leurs amours avaient une certitude si calme, qu'ils ne dérangeaient pas le bel ordre des ustensiles. Ils s'épanouissaient aux bonnes odeurs des fourneaux, l'appétit égayé, le coeur nourri" (p. 867).

La simplicité de cet amour qui s'exprime, rivalise avec le besoin d'aimer d'Hélène. La présence de Zéphyrin bouscule les convenances, du moins, aux yeux d'Hélène ; c'est à la limite du tolérable, et suscite, peut-être même, une certaine curiosité. Les amours de ce couple, ne peuvent que ranimer, relancer le désir, dans la solitude d'Hélène Grandjean. Mais cette vie amoureuse ne se déroule pas seulement dans la cuisine de la maison. Elle éclate au grand jour, sous les regards de Jeanne qui ne perd rien des élans de Zéphyrin et Rosalie, d'autant qu'elle cède "à une de ces curiosités d'enfant pour les choses qu'on leur cache" (p. 956).

En observant les baisers furtifs du couple, Jeanne songe "à des choses vagues, surprise et ravie" (p. 957) ; Mais elle s'étonne que Zéphyrin n'embrasse jamais sa "cousine" devant les autres. "Est-ce que les cousins et les cousines se marient ensemble ?" (p. 958), demande la fillette à sa mère. Ainsi, Jeanne observe des similitudes entre le jeu des regards de sa mère et du docteur Deberle, et celui de Rosalie et de Zéphyrin. Ce jeu, connu du lecteur, les protagonistes ne tiennent pas à le partager avec elle. ZOLA insiste sur la pudeur des personnages. Tout se passe comme si le bonheur des rencontres permis à la cuisinière et à son soldat, ne pouvait s'admettre qu'en cachant la chair de leur amour, ou les présupposés sexuels éventuels. Le risque pour Jeanne est de se sentir coupable en découvrant une sexualité implicite dont elle n'a pas la moindre notion. Le désir reste inapparent tant pour elle que pour sa mère. D'ailleurs, certains indices permettent de déceler chez Hélène une crainte à aborder le jouir.

- BIBLIOGRAPHIE ET NOTES -

(1) Notes d'Henri MITTERRAND, T. II La Pleiade, p. 1615 .

(2) Une page d'amour est aussi le roman de ZOLA sur Paris. Cette ville apparait comme "un personnage" omniprésent , un peu à la manière d'une mère colossale qui abrite ses enfants "une immense ville ... toujours présente regardant avec ses yeux de pierre rire et pleurer" (p. 1608) les protagonistes, nous dit ZOLA. La lecture du roman fait ressentir la passion de ZOLA pour la capitale, par les descriptions narratives très détaillées qu'il nous offre. Nous soulignerons leur importance sémantique, en analysant la spatio-temporalité des personnages.
Nous savons que ZOLA avait "rêvé d'écrire un roman dont Paris, avec l'océan de ses toitures, serait un personnage.." (p. 1607). Il précise lui-même, "Je ne défends donc pas mes cinq descriptions : je tiens uniquement à faire remarquer que, dans ce qu'on nomme notre fureur de description, nous ne cédons presque jamais au seul besoin de décrire ; cela se complique toujours en nous d'intentions symphoniques et humaines. La création entière nous appartient, nous tâchons de la faire entrer en nos oeuvres, nous rêvons l'arche immense" (Rapporté par H. MITTERRAND, p. 1608).

(3) La fille d'Adélaïde Fouque, Ursule Macquart, donnera naissance à Hélène Mouret, l'épouse Grandjean. Sur ce terrain héréditaire va naitre Jeanne Grandjean dont l'arbre généalogique dressé par ZOLA, précise : née en 1842, meurt en 1855, à la suite d'accident nerveux (hérédité en retour, sautant deux générations. Ressemblance physique et morale d'Adélaïde Fouque). Cette logique de la génétique voulue par l'auteur, n'empêche pas de s'interroger sur l'histoire et les péripéties des personnages, ce qui rend prudent à l'égard du déterminisme proposé.

Certes les personnages zoliens sont pour la plupart "marqués" par leur origine, mais ils affrontent aussi le monde que l'écriture zolienne ouvre devant eux.

(4) Maurice PRADINES, Traité de Psychologie Générale, Paris, PUF, 1986 (nouvelle édition reliant les trois tomes). M. PRADINES sépare plusieurs inconscients : l'inconscient normal, distingué fondamentalement de l'inconscient anormal auquel on réserverait mieux le nom de subconscient", est décrit par M. PRADINES comme "un automatisme pénétré d'intelligence (soit qu'il supplée celle-ci, soit qu'il la préforme), que l'on trouve à la base de toutes les activités conscientes sans exception". A cela peut s'ajouter un inconscient extraordinaire. Citons M. PRADINES : "Toutefois, il faudra distinguer encore ici entre un inconscient banal et commun, sans lequel aucune activité consciente ne pourrait exister, et un inconscient extraordinaire et rare, sans être anormal ni morbide, qui n'apparait que chez un petit nombre de sujets, sous la forme de l'intuition ou de l'inspiration, et qui ressemble en eux à une sorte de mutation perfectionnante et adaptive analogue à celle que l'on a pu supposer à l'origine du progrès de certaines espèces". "C'est une sorte de miracle naturel" ajoute M. PRADINES et "un automatisme pleinement normal, qui se manifeste dans les inspirations du poête, de l'inventeur, de l'artiste qui crée dans l'inconscient, des grands mystiques, comme Sainte Thérèse d'Avila" pp. 27-28-29- T.I .

(5) Georg SIMMEL, Sociologie et épistémologie, Paris, PUF, 1981 .

(6) Edward T. HALL, La dimension cachée, Seuil 1979. L'inventeur de la proxémique décrit une dynamique de l'espace, l'auteur distingue une distance intime entre autres) ayant deux modes possibles, proche ou éloigné.

4. NANA : LA PUISSANCE DU CORPS

"Nana tourne au mythe, sans cesser d'être réelle"
Flaubert, (p. 1671).

Le mot "nana" ; nom féminin, est devenu populaire après guerre (1949) mais on doit sa création à la parution du roman de ZOLA (1880). Il signifie : femme, maitresse et, comme l'auteur des Rougon-Macquart le souhaitait, il reste synonyme de "vraie fille" (p. 1668). La vitalité de l'héroîne zolienne contribue-t-elle à faire perdurer le mot et l'image à travers les années ? Est-ce dû à la présence rayonnante de la Nana romanesque et aux corps de toutes celles que l'on nomme des nanas ?

Le roman Nana est, celui qui, dans la série des Rougon-Macquart, accorde au corps de la femme une importance prépondérante. Le corps de Nana personnage, se confond avec le corps du roman. Certes, pour ZOLA, parler du corps n'est pas nouveau. La thématique charnelle et la sexualité, le feu du désir, apparaissent dès ses premiers romans. (1) C'est donc un travail d'écriture sur le corps qui fait naitre Nana. Ce qui l'emporte dans ce roman, c'est la puissance charnelle, la force attractive du corps féminin. Nana est le roman de l'érotisme et du désir. C'est aussi un des rares, voire l'unique oeuvre zolienne où le personnage central, une figure féminine, est héroïque, c'est à dire est une héroïne qui accomplit avec succès son parcours narratif. Seule la mort accidentelle, imprévue, stoppe le fonctionnement victorieux de Nana et met, du même coup, fin au roman. D'entrée de jeu, les savoir-faire de Nana dans la pratique du corps, de l'éros, sont en place. ZOLA pourvoit ce personnage d'une grande capacité sexuelle, en quelque sorte, d'un don. Toutefois, si le corps en pratique est parfait, le reste, c'est à dire, la stratégie socio-relationnelle est en friche. Nana devra parvenir à en bâtir une pour trouver, peut-être, une issue triomphale à tout son être. Sur le plan narratif, les dispositions érotico-sexuelles de Nana ne sont pas suffisantes pour construire une existence, et insuffisantes aussi pour détruire

celles des autres. La voracité que l'on verra fonctionner, les effets destructeurs de Nana, ne commencent qu'à mi-chemin de son histoire. Sans doute, la chronologie du roman accentue-t-elle aussi l'énergie de ce personnage. On sait que Nana "fait en trois ou quatre ans ce qu'elle devrait faire en dix ans" pour une raison simple : ZOLA ne veut pas "déborder du second Empire" (p. 1709).

A partir de la sexualité et du corps outil de Nana, le roman utilise le désir comme moteur de l'existence de chaque protagoniste. Et on est surpris par la dérive des personnages dans leur appétence aussi bien sexuelle que sociale. Aucun d'eux n'est le maître dans sa demeure "la vérité est au fond, sous les chairs ..." (p. 1690) pensait ZOLA en écrivant Nana. Le roman met à jour ce qui échappe à ses propres acteurs et qui les fait souffrir parfois beaucoup plus que jouir. Nana se plaint souvent; elle est mécontente et colèreuse. Sait-elle seulement pourquoi ? Il semble que non. ZOLA révèle et alimente un vide autour d'elle, une sorte d'inconscient virtuel. Nana est parmi ce vide qui la crée. Et c'est ce qui interroge le lecteur, le psychologue à plus forte raison. Car le corps de Nana prend forme dans ce vide, parfois même s'estompe, disparait pour renaitre aussi. Voilà que la psychologie est au corps à corps avec le personnage pour comprendre son changement, la mise en oeuvre de son destin.

4.1.2. - Bordenave : "Le montreur de femmes" (p. 1097)

Bordenave est le directeur du Théâtre des Variétés. C'est un personnage autoritaire et inventif dans son domaine qui est "le spectacle de la femme". Bordenave traite les femmes "en garde-chiourme", (le) cerveau toujours fumant de quelque réclame, criant, crachant, se tapant sur les cuisses, cynique et ayant un esprit de gendarme" (p. 1097). Cette sorte d'ours entremetteur, à moitié proxénète, assure aux comédiennes de moeurs légères, le succès auprès du public qui fréquente son théâtre.

Il exerce un pouvoir médiatique incontestable, c'est un génie de la publicité, (à l'époque on dit réclame). Il connait surtout le goût de ses spectateurs, une clientèle de bourgeois qui veut s'encanailler. C'est pourquoi, en lançant Nana, Bordenave est certain d'avoir trouvé "le paquet" (p. 1098) qui, bien déballé sur la scène, peut devenir un "produit" idéal, recherché par son public. Bordenave et Nana vont créer un mythe de la femme, celle que l'on désire avant même de la connaitre.

Le portrait de Bordenave est à l'image de son théâtre, à la fois criard et vulgaire. Est-ce un hasard, si les cinq premières lettres de ce directeur, rejoignent et motivent son désir de faire de son théâtre un "bordel" (p. 1097).

4.2 SUCCES, DERIVE ET GLOIRE DE NANA

Il faut distinguer deux grandes périodes dans l'histoire de Nana. La première commence avec son lancement au Théâtre des Variétés. Grâce à Bordenave, elle y obtient un immense succès. Mais tout se termine quelques mois plus tard, lorsqu'elle décide de rompre avec le monde du spectacle et de ses premiers amants. La seconde période démarre avec son retour sur les planches du théâtre. Cette fois, elle échoue en tant que comédienne, mais triomphe en femme fatale. C'est le début de sa richesse.

Dans la première, nous décrirons trois situations narratives précises :
1) Le lendemain de la première (Chap. II) où nous observerons Nana chez elle.
2) Le premier diner de Nana. Nous nous centrerons sur son comportement, au cours de cette réception.
3) Les amants. Nous évoquerons l'apparente réussite de Nana dans ce domaine et sa soudaine remise en cause.
Dans ces trois situations, nous chercherons à repérer les signes de **souffrance chez** Nana qui la tirent vers un échec et un déclin de son existence.
Dans la seconde période qui décrit les fastes de Nana, on exposera son changement de stratégie et sa montée vers la gloire :
4) La grande dame. Notre approche de la narration sera plus globale à partir d'une position prise par le personnage Nana ("donner de la grande dame").
Chacune de ces situations narratives fera apparaitre le charnel, les scènes parfois érotiques, afin de pouvoir étayer ultérieurement notre analyse sur la compréhension du corps et de la sexualité, du corps et de la personne.

4.2.1. - Le lendemain de la première

Nana, chez elle, se réveille difficilement, fatiguée par sa performance de la veille au Théâtre des Variétés où elle a soulevé l'enthousiasme de la salle. Elle appelle Zoé, sa femme de chambre. Toutes deux de préoccupent de l'organisation de la journée qui commence. C'est surtout l'ordre des visites des amants habituels de Nana qui les soucie. Zoé rappelle le "grand succès de la veille" (p. 1123) pour rassurer Nana sur son avenir : "Madame pouvait être tranquille, à cette heure !" (p. 1123). Nana songe à ses difficultés financières, aux nombreux créanciers qu'elle doit rembourser. "Comment faire pour attendre ?" (p. 1123) que son succès commence à rapporter de l'argent. Ensemble, elles font le point de la situation qui n'est guère brillante. Elles "causèrent sérieusement. On devait trois termes ; le propriétaire parlait de saisie. Puis, il y avait une débâcle de créanciers, un loueur de voitures, une lingère, un couturier, un charbonnier, d'autres encore, qui venaient chaque jour s'installer sur une banquette de l'antichambre ..." (pp. 1123, 1124).
Autre chose chagrine Nana, c'est "son petit Louis, un enfant qu'elle avait eu à seize ans et qu'elle laissait chez sa nourrice dans un village, aux environs de Rambouillet. Cette femme réclamait trois cents francs pour rendre Louiset. Prise d'une crise d'amour maternel, depuis sa dernière visite à l'enfant, Nana se désespérait de ne pouvoir réaliser un projet passé à l'idée fixe, payer la nourrice et mettre le petit chez sa tante ..." (p. 1124). Zoé qui "croyait à l'avenir de Madame" et "l'aimait beaucoup" (p. 1124) étant dans la confidence de ses affaires, "finit par préciser ses conseils" (p. 1124).
Elle connait bien le milieu des courtisanes. Son ancienne patronne, Mme Blanche, est une célébrité du genre. Elle donne ainsi son avis "Quand on était jeune, on faisait des bêtises. Cette fois, il fallait ouvrir l'oeil, car les hommes ne songeaient qu'à la plaisanterie. Oh! il allait en arriver ! Madame n'aurait qu'un mot à dire pour calmer ses créanciers et pour trouver l'argent dont elle avait besoin" (p. 1124). Mais Nana ne l'entend pas ainsi : "il me faut trois cents francs, aujourd'hui, tout de suite..." (p. 1124, 1125). Elle n'a

pas la patience d'attendre. " Son caprice contrarié lui gâtait le triomphe de la veille" (p. 1125). Elle doute de ses admirateurs, où du moins, ne leur accorde pas le temps pour se manifester : "dire qu'il ne s'en trouverait pas un pour lui apporter quinze louis !" (p. 1125) On remarque que Nana n'ose pas tirer partie de sa réussite, de cette nouvelle situation qu'elle ne mesure pas pleinement : "on ne pouvait accepter de l'argent comme ça" (p. 1125).

Madame Tricon, une entremetteuse, vient en visite, afin de proposer à Nana, un rendez-vous galant. Nana accepte l'affaire qui doit lui rapporter vingt louis. Elle est ainsi certaine de pouvroir régler la nourrice de son fils. Le rendez-vous a lieu l'après-midi, elle veut revenir de bonne heure avec l'argent, pour que sa tante puisse prendre le train pour Rambouillet. Mais elle rentre plus tard qu'elle ne l'avait désiré. Pendant ce temps, les admirateurs ont empli son salon et Mme Lerat, sa tante, a attendu en vain. Devant les reproches de cette dernière et de Zoé qui trouve que "Madame n'est pas raisonnable (p. 1134), Nana s'emporte et fait attendre ses visiteurs. La femme de chambre voit "avec peine que Madame ne décrassait pas vite des commencements" (p. 1136). Elle ose même l'obliger à recevoir le Marquis de Chouard et le Comte Muffat de Beuville. Ces derniers ont vu le spectacle de Bordenave et apprécié Nana sur scène, mais leur visite chez l'actrice a un prétexte plus respectable ; il s'agit d'une quête pour leurs oeuvres. Ces deux noms prestigieux de la noblesse font décolérer Nana. Grâce à Zoé, elle joue le jeu de les recevoir.

Mais après leur départ, Nana refuse de voir les autres, même le banquier Steiner qui attend depuis de longues heures. Zoé est "fâchée de voir sa maitresse sur le point de faire encore une bêtise" (p. 1135). Mais Nana renvoie tout le monde malgré l'insistance de Zoé pour Steiner. "Lui avant les autres" (p. 1140) réplique Nana, en s'empressant d'ajouter : "Après tout, si je veux l'avoir, le plus court est encore de le flanquer à la porte " (p. 1140). Soulignons ici, que Nana ne manque pas de discernement sur ce qui fait courir ses admirateurs. Et l'on peut être, comme Zoé, pris "d'une subite admiration" (p. 1141) à son égard pour cette perspicacité. Seul, Georges Hugon, caché dans un coin du salon avec des fleurs, réussit à surprendre Nana. Intriguée et amusée par sa jeunesse, elle le congédie sur un ton amical.

Il semble pourtant que Nana ne profite pas pleinement de son succès. Elle montre de l'impatience et de l'insatisfaction plus que de la joie. Ses habitudes restent les mêmes : se prostituer pour avoir de l'argent, organiser le défilé quotidien de ses amants, défendre ses besoins immédiats de femme et ses désirs capricieux de mère. Nana précipite ses démarches, faute de savoir envisager, à long terme, son avenir, et de reconnaitre les perspectives offertes par son premier succès. Seule Zoé, qui a une plus grande clairvoyance de la situation, peut "réparer" les bévues, rattraper "la bêtise" de Nana.

4.2.2. - Le dîner de Nana

Nana organise un dîner pour fêter son succès. Elle souhaite réunir ses amis, mais aussi les plus grands et les plus riches de ses admirateurs. Elle charge Fauchery de transmettre une invitation au Comte Muffat, au cours d'une soirée chez celui-ci. Parmi ceux qui ont l'honneur de fréquenter le salon du Comte et de la Comtesse Muffat, on se compte pour savoir qui est ou n'est pas de ce fameux dîner. L'évènement est évoqué entre hommes, avec discrétion, pour ne pas déranger les allures conventionnelles du salon avec "sa dignité froide" et son "odeur de dévotion" (p. 1144).

Mais si Nana menace, ce soir-là, la tranquillité du Comte par son désir de l'avoir à sa table , Fauchery, lui, aimerait défier l'honnêteté de la Comtesse Sabine en devenant son amant. Laissons-là ces spéculations et remarquons, toutefois, que Fauchery trouvera quelques points de ressemblance entre Nana et la Comtesse Sabine qui semblent le conforter dans son projet : "un signe qu'il aperçut à la joue gauche de la Comtesse, près de la bouche, le surprit. Nana avait le même, absolument" (p. 1150). Voyons comment se présente et se déroule le dîner de Nana, sa première réception. Est-elle parvenue à réunir tous ceux qu'elle veut ?

Le Comte Muffat que son éducation religieuse n'empêche pas d'être attiré par Nana a décliné l'invitation. Le regard de Monsieur Venot, très persuasif, garantit la conduite morale du Comte. Madame Robert, une femme "honnête" aux yeux de Nana, n'est pas venue non plus. Ces deux absences déclenchent la déception et la colère de Nana. Elle s'emporte à l'idée du refus du Comte Muffat, comme si Fauchery l'avait trahie. Au moment du café, dans l'ivresse générale des convives,

la contrariété domine : "Depuis le commencement du souper, elle ne semblait plus chez elle. Tout ce monde l'avait noyée et étourdie, appelant les garçons, parlant haut, se mettant à l'aise, comme si l'on était au restaurant. Elle-même oubliait son rôle de maîtresse de maison, ne s'occupait que du gros Steiner..." (p. 1184).
Cette situation la dépasse : "Par moments, Nana, dérangée, se rappelait ses convives, cherchant à être aimable, pour montrer qu'elle savait recevoir" (p. 1184). Mais elle finit par en vouloir à tout son monde, voyant qu'il pouvait "tout se permettre" (p. 1184). Et Nana, fâchée, quitte la table pour gagner sa chambre, sans que personne ne le remarque. Aucun ne se soucie de son absence. "On se passait parfaitement d'elle, chacun se servant, fouillant dans les tiroirs du buffet, pour chercher des petites cuillères, qui manquaient" (p. 1185). Nana, dans sa chambre, se sent humiliée. Elle n'admet pas l'absence du Comte Muffat et se croit méprisée autant par lui que par ses hôtes. Cependant, ses derniers finissent par la réclamer, s'apercevant qu'elle n'est plus parmi eux. Daguenet et Georges découvrent "dans la chambre à coucher,... la maitresse de maison .../ la rage l'étranglant" (p. 1187). Elle s'avoue furieuse contre Fauchery, "car enfin elle le savait, le Comte s'était pris d'un béguin pour elle. Elle aurait pu l'avoir" (p. 1188). Il faut lui expliquer que c'est impossible, le Comte "donne dans les curés" (p. 1188), et on lui conseille même, de ne pas laisser échapper Steiner. Ce n'est que très tard, quand il est "près de quatre heures" (p. 1189) du matin, que Nana décide de devenir la maitresse du banquier.

On constate, une fois de plus, l'irritation, le mécontentement, le malaise de Nana dans cette mise en scène sociale qu'elle ne réussit pas à maitriser. Elle manque de patience dans sa conquête ingénue du Comte Muffat. Elle n'a pas compris que les Muffat de Beuville sont d'un autre monde, celui de l'ancienne noblesse qui a pour principes la morale et la religion. Et de la part du Comte, il serait prématuré de les abandonner pour une actrice des Variétés.

4.2.3. - Nana et ses amants : distorsions et ruptures

Dans cette période marquée par les premiers beaux jours du spectacle "La blonde Vénus" au Théâtre des Variétés, nous énoncerons des manières ou tentatives d'être de Nana avec ses amants.

Le prince d'Ecosse vient rendre visite à Nana au Théâtre. Il devient son amant. Le banquier Steiner lui offre une propriété à la campagne, "La Mignotte". Tout semble sourire à Nana. Même avec le Comte Muffat, il s'est passé quelque chose : en visitant les coulisses des Variétés, avec le prince, il est grisé par les loges des actrices. Profitant d'un instant où il est seul avec Nana, "cédant à une poussée de colère et de désir ..., il lui planta un rude baiser sur la nuque" (p. 1225). Nana l'invite à patienter, ce n'est pas son tour, "il fallait attendre" (p. 1225). Peut-être le verrait-elle dans sa maison de campagne, proche des Hugon qui invitent souvent le comte?

Nana profite de sa campagne dont elle "avait rêvé autrefois, quand elle traînait ses savates sur le pavé de Paris" (p. 1235). Mais dès son arrivée, elle est surprise par le jeune Georges Hugon, qui, en cachette, est venu jusqu'à la Mignotte, à pied depuis la maison de sa mère "Les Fondettes" et malgré la pluie. Faute de mieux, Georges met des vêtements de femme pour se sécher. "Nana appelait Georges "Ma chère" ; ça lui semblait plus familier et plus tendre" (p.1237). Tous les deux savourent la douceur de la campagne. Nana "croyait avoir quitté Paris depuis vingt ans. Son existence d'hier était loin. Elle éprouvait des choses qu'elle ne savait pas. Georges, cependant, lui mettait sur le cou de petits baisers calins, ce qui augmentait son trouble. D'une main hésitante, elle le repoussait comme un enfant dont la tendresse fatigue, et elle répétait qu'il fallait partir" (p. 1238). Nana, dans cette "paix souveraine" (p. 1238), "aurait pleuré, tant ça lui paraissait bon et gentil ! Bien sûr qu'elle était née pour vivre sage. Elle repoussait Georges qui s'enhardissait" (p. 1239). Pourtant, elle se laisse gagner progressivement par les caresses de Georges. "Peu à peu, elle se sentait sans force, malgré sa gêne et ses révoltes. Ce déguisement, cette chemise de femme et ce peignoir, la faisaient rire encore. C'était comme une amie qui la taquinait... Et elle tomba en vierge dans les bras de cet enfant..." (p. 1239). C'est le début d'un grand sentiment d'amour chez Nana qui éveille aussi un désir de Maternité lorsqu'elle retrouve son fils Louiset. Georges, que Nana appelait au début "Bébé" devient

il se demandait ce qu'elle avait à lui reprocher, en homme qui ignore les femmes" (p. 1260). Que fait Nana ? Elle cherche à s'amuser ailleurs, du côté du Théâtre des Variétés. Devenir "honnête" avec Muffat ne la ravit pas toujours. "Ça l'ennuyait à la fin, de n'être pas libre et, dans sa révolte sourde, montait le furieux besoin de faire une bêtise. La belle avance d'avoir des hommes bien ! Elle venait de manger le prince et Steiner à des caprices d'enfants, sans qu'elle sût où l'argent passait (p. 1264). D'ailleurs, cette voracité de Nana suscitera une singulière idée de chronique à Fauchery dans le Figaro. Il parle de Nana sans la nommer en la comparant à une " Mouche d'Or". Cet article est un miroir sévère de la réussite de Nana, qui donne un étrange reflet à la conduite de cette actrice. "La Mouche d'Or, était l'histoire d'une fille ... Avec elle, la pourriture qu'on laissait fermenter dans le peuple, remontait et pourrissait l'aristocratie. Elle devenait une force de la nature, un ferment de destruction, sans le vouloir elle-même, corrompant et désorganisant Paris, en ses cuisses de neige..." (p. 1269). Nana, qui apprend l'existence de cet article, sait que l'auteur est devenu l'amant de la comtesse Sabine." Si ce Fauchery l'avait débinée, elle se vengerait". Elle demande au comte Muffat de lui lire, lorsqu'ils sont ensemble, dans la chambre. Et tandis que le comte est "frappé par sa lecture, qui, brusquement, venait d'éveiller en lui tout ce qu'il n'aimait point à remuer depuis quelques mois", (p. 1269) Nana éprouve l'envie de se mettre nue devant son armoire à glace. Elle "s'était absorbée dans son ravissement d'elle-même. Elle pliait le cou, regardant avec attention dans la glace un petit signe brun qu'elle avait au dessus de la hanche droite ; et elle le touchait du bout du doigt, elle le faisait saillir en se renversant davantage, le trouvant sans doute drôle et joli, à cette place. Puis, elle étudia d'autres parties de son corps, amusée, reprise de ses curiosités vicieuses d'enfant. Ça la surprenait toujours de se voir ; elle avait l'air étonné et séduit d'une jeune fille qui découvre sa puberté. Lentement, elle ouvrit les bras pour développer son torse de Vénus grasse, elle ploya la taille, s'examinant de dos et de face, s'arrêtant au profil de sa gorge, aux rondeurs fuyantes de ses cuisses. Et elle finit par se plaire au singulier jeu de se balancer, à droite, à gauche, les genoux écartés, la taille roulant sur les reins, avec le frémissement continu d'une almée dansant la danse du ventre" (p. 1270).

Muffat observe Nana, de plus en plus captivé, comme elle, par les formes du corps qui se redoublent dans le miroir. "C'était la bête d'or, inconsciente comme une force" (p. 1271), qui appelait le comte, sans le vouloir. "Muffat regardait toujours, obsédé, possédé, au point qu'ayant fermé les paupières pour ne plus voir, l'animal reparut au fond des ténèbres, grandi, terrible, exagérant sa posture. Maintenant, il serait là, devant ses yeux, dans sa chair, à jamais" (p. 1271). Nana poursuit sa scène devant le miroir jusqu'à se baiser "longuement près de l'aisselle, en riant à l'autre Nana, qui, elle aussi, se baisait dans la glace" (p. 1271). Et Muffat, n'en pouvant plus de "ce plaisir solitaire ... prit Nana à bras le corps, dans un élan de brutalité, et la jeta sur le tapis" (p. 1274).

Cet incident sert de prétexte à Nana pour rompre avec Muffat, et se venger aussi de Fauchery. Elle demandera au comte des nouvelles de sa femme et contera "l'histoire que Fauchery fait courir" (p. 1272) sur lui : "Imagine-toi, il jure que tu l'avais encore . ... Hein ? Est-ce vrai ?" (p. 1275) demande Nana. Et comme Muffat ne peut prétendre le contraire, Nana ajoute que "les femmes n'aiment pas qu'on soit bête. Elles ne disent rien, parce qu'il y a la pudeur... Mais ... tôt au tard, quand on n'a pas su, elles vont s'arranger ailleurs..." (p. 1274). Nana sera encore plus précise dans ses allusions et même "brutale, ne ménageant plus les mots" (p. 1275) racontant une histoire de couple : "lui, godiche, n'a pas su ... Si bien que, la croyant en bois, il est allé ailleurs, avec des roulures..., tandis qu'elle, de son côté, s'en payait d'aussi raides avec des garçons plus malins que son cornichon de mari..." (p. 1275). Zola fait parler Nana en moraliste : "Si vous n'étiez pas des mufes, vous seriez aussi gentils chez vos femmes que chez nous ; et si vos femmes n'étaient pas des dindes, elles se donneraient pour vous garder, la peine que nous prenons pour vous avoir..." (p. 1275). Pour se défendre, le comte Muffat met en avant l'honnêteté des femmes du monde, Nana lui crie la vérité : "Va donc retrouver ta femme, qui fait ça avec Fauchery" (p. 1276).

Le comte part, mais Nana ne sait pas très bien comment interpréter ce départ. Elle est "très vexée", songe qu'après tout, elle était "revenue la première... Pourtant, elle restait mécontente, se grattant les jambes à deux mains. Mais elle en prit son parti" (p. 1276). Dans la nuit, prêt à tout oublier, Muffat revient. Il veut coucher avec Nana mais la place est déjà prise. Un autre arrive derrière lui, Steiner, "ce fut le comble" (p. 1285). Le banquier avait réussi a réunir l'argent que désirait Nana. Celle-ci avait ses deux amants ensemble, sous son toit. Muffat aussi lui propose toute sa fortune. Nana ne veut plus rien d'eux, si ce n'est leur départ pour toujours "je fais une sottise ? Possible ! ... j'en ai assez d'être chic ! Si j'en crève, c'est mon plaisir" (p. 1285) Dès lors, Nana "ouvrit toute grande la porte de la chambre. Alors, les deux hommes, au milieu du lit défait, aperçurent Fontan " (p. 1286). C'est ainsi que Nana met soudainement fin à son désir de femme rendue "honnête" par l'argent de ses amants. Seule, Zoé "trouvait la bêtise de Madame un peu forte". (p. 1286). Elle tente de rassurer le comte et le banquier : "ça ne tiendrait pas avec ce cabotin, il fallait laisser passer cette rage-là" (p. 1286).

Nana a tout abandonné, l'argent, la propriété, les amants. Elle "sentit tout crouler autour d'elle. D'un regard, elle jugea la situation : les créanciers allaient tomber dans son antichambre, se mêler de ses affaires de coeur... elle préféra tout lâcher .../ Elle vendit ce qu'elle put sortir, des bibelots, des bijoux, et elle disparut avec une dizaine de mille francs, sans dire un mot à sa concierge ; un plongeon, une fugue, pas une trace" (p. 1287). En deux jours, Nana détruit sa renommée et renonce à la richesse qu'elle avait commencé à bâtir. Elle vit avec Fontan en jouant la femme au foyer. C'est un apparent bonheur conjugal avec son "bon camarade" (p. 1287).

Des jours idylliques s'écoulent durant lesquels elle apprend que la Mignotte est dans les mains d'une autre et que le comte Muffat a pris une nouvelle maitresse. Malgré sa joie d'être avec Fontan, ces informations, ce rappel de la vie passée, raniment un peu sa convoitise qu'elle transforme en colère. Mais un détail la révolte. On raconte que c'est Muffat qui a chassé Nana "avec son pied au derrière" (p. 1293). L'envie lui prend d'aller rétablir la vérité. "Pourtant, elle s'apaisa. Après tout, ils pouvaient bien dire ce qu'ils voulaient... Elle avait sa conscience pour elle" (p. 1293). le comte ne l'avait pas battue, "jamais on ne me battra" (p. 1293), pense Nana. Elle a conservé l'arrogance du temps où elle était "la Mouche d'Or". Mais Fontan lui rappelle qu'elle n'a plus de piédestal, par une première gifle qu'il lui donne au cours d'une querelle où elle n'a pas le dernier mot. Sans la puissance de son sexe, Nana est soumise, subordonnée à Fontan. Par le renouvellement des coups, Nana semble éprouver une certaine jouissance. Cette relation masochiste est reçue par elle comme "un accablement délicieux" (p. 1295), "elle sanglotait cinq minutes. Puis, elle oubliait, très gaie, avec des chants et des rires...". (p. 1295). "Nana tolérait tout, tremblante, caressante, avec la seule peur de ne plus le voir revenir, si elle lui adressait un reproche" (p. 1295). Ainsi "le masque drôle de Fontan était devenu terrible" et cet évènement, enchaîné à des rencontres que fait Nana, contribue à bouleverser son existence de femme "rangée". Elle retrouve dans le quartier, en allant faire des courses, Satin, une ancienne amie des faubourgs qui se prostitue encore. Toutes deux vont se consoler de leurs malheurs en se payant parfois de "l'absinthe, les après-midi où elles avaient des chagrins, pour oublier..." (p. 1297). Dans leur union, elles préfèrent "les jours où il y avait des râclées dans l'air, parce que ça les passionnait davantage"(p. 1298). Nana découvre les plaisirs cachés de son amie qui aimerait les lui faire partager. Elle suit Satin dans le Paris des lesbiennes. Elle y voit Mme Robert, cette fameuse dame honnête qui avait refusé son souper. Mais Nana reste toujours fidèle à Fontan. "D'un bout de la semaine à l'autre, il y avait un bruit de gifles, un vrai tic-tac d'horloge, qui semblait régler leur existence" (p. 1307). L'avarice de Fontan se joint à sa violence envers elle. Nana revoit la Tricon ; dès lors, cela devient "un moyen de suffire à tout" (p. 1310). "Nana s'était résignée, pour

avoir la paix dans son ménage" (p. 1310). Elle retombe ainsi "dans la crotte du début" (p. 1311), retrouvant même, faute de mieux pour de l'argent, "les bastringues de barrière, où elle avait fait sauter ses premiers jupons sales" (p. 1311).

Un jour, pourtant, une rencontre pourrait la tirer d'affaire. Un ami, Labordette, qui l'avait aidée lors de son lancement par Bordenave, lui propose de revenir tenter sa chance au Théâtre des Variétés. "On la réclamait" (p. 1316), une nouvelle carrière d'actrice est possible. Labordette est sûr de pouvoir lui ramener le comte Muffat: "tu rentres au Théâtre, je te l'amène par la patte" (p. 1317). Mais Nana s'obstine à vouloir s'accrocher à Fontan. C'est lui qui, se lassant d'elle, la met à la porte. Elle se réfugie chez Satin qui en profite pour la prendre dans son lit "entre ses bras" (p. 1319). Réconfortée par son amie, Nana "était touchée, elle rendait à Satin ses caresses" (p. 1319).
Ainsi Nana n'a guère fait de bonnes rencontres, n'a pas su construire un réseau accueillant qui lui aurait permis de "se ranger". Son destin semble se noircir. Nana se ressaisira-t-elle ? Ou, plus exactement, comment ZOLA fera-t-il ressurgir son héroïne, pour ne pas en faire une "autre" Gervaise ?

. . . .

Après avoir touché le fond, Nana refait surface. On constate que les conseils de Labordette n'ont pas été vains. On retrouve Nana dans les coulisses du Théâtre des Variétés. Elle a la possibilité de rejouer, mais elle n'aime pas le rôle qu'on lui propose. Dans la "Petite Duchesse", une nouvelle pièce écrite par Fauchery et mise en scène par Bordenave, Nana aimerait bien avoir le premier rôle. Elle veut jouer "la femme honnête", la duchesse sur la scène, persuadée qu'elle en a le talent. Labordette, comme promis, lui a arrangé une rencontre avec le comte Muffat. Nana est plus déterminée qu'autrefois à avoir ce qu'elle veut. Elle manoeuvre habilement le comte Muffat en opposant à sa passion de la reprendre, une résistance savamment calculée.

Prêt à tout sacrifier, Muffat trouve le moyen d'obtenir de Bordenave et de Fauchery, le rôle qu'elle désire. Nana en "était devenue sérieuse, la voix dure, très émue, souffrant réellement de son bête de désir" (p. 1336).

La première de "Petite Duchesse" ne sera pas un succès. Nana en femme honnête est "un grand désastre... atrocement mauvaise" (p. 1346). Mais il lui vient l'idée de jouer la comédie, non plus sur scène, mais dans la vie. Et c'est véritablement l'acte de volonté le plus fort que Nana ait jamais eu depuis le début de son histoire. Ce n'est plus un vague désir, mais un défi qu'elle lance et ose accomplir. Elle prend Muffat à témoin pour faire de son échec de la veille, son irrésistible percée comme femme honnête : "Cent louis que tous ceux qui ont rigolé, je les amène là, à lécher la terre devant moi ! ... Oui, je vais lui en donner de la grande dame, à ton Paris !" (p. 1346). C'est avec la fortune du comte Muffat qu'elle y parvient, obtenant tout de lui. Elle habite un hôtel particulier qu'elle aménage à son goût. Mais en se lançant elle-même, Nana se fait autre. C'est un nouveau tournant qu'elle donne à son existence. "Nana devint une femme chic, rentière de la bêtise et de l'ordure des mâles, marquise des hauts trottoirs. Ce fut un lançage brusque et définitif" (p. 1346). Ce n'est pas sans ironie qu'on constate que "de grandes dames l'imitaient" (p. 1346). Il faut dire que Nana se tient mieux à présent à la ville que sur la scène : "Le prodige fut que cette grosse fille, si gauche à la scène, si drôle dès qu'elle voulait faire la femme honnête, jouait à la ville les rôles de charmeuse, sans un effort" (p. 1346). Nana a gagné la scène sociale. Et cette victoire se ressent dans son corps devenu plus agile devant les autres. Ce n'est plus "le paquet" séducteur de Bordenave, mais une femme avec "des souplesses de couleuvre" et "une distinction nerveuse de chatte de race" (p. 1346). Le personnage prend un autre souffle pour parvenir à un destin glorieux. Nana a changé aussi sa stratégie, sa manière de faire en déplaçant son rôle de femme, du théâtre à la vie sociale.

Si l'on en juge par les traits de caractère donnés dans la narration, on ne constate guère de modification dans le tempérament, voire la personnalité de Nana. On apprend qu'elle abandonne le théâtre au bout de la troisième représentation de la "Petite Duchesse",

"Pourtant, elle gardait une amertume de son insuccès. Cela s'ajoutait à la leçon de Fontan, une saleté dont elle rendait tous les hommes responsables. Aussi, maintenant, se disait-elle très forte, à l'épreuve des toquades. Mais les idées de vengeance ne tenaient guère, avec sa cervelle d'oiseau. Ce qui demeurait, en dehors des heures de colères, était chez elle, un appétit de dépense toujours éveillé, un dédain naturel de l'homme qui payait, un continuel caprice de mangeuse et de gâcheuse, fière de la ruine de ses amants" (pp. 1349,1350).

Il nous faudra comprendre et analyser les actes de Nana qui associe voracité et prodigalité pour ruiner les autres, mais surtout, pour bâtir et enrichir son propre monde. C'est le relais entre lès effets du corps miroité pour l'auto-satisfaction et ceux du corps attractif pour la destruction ou le "pillage" des richesses que nous devrons peut-être mettre à jour, pour comprendre le fonctionnement de Nana.

- BIBLIOGRAPHIE ET NOTES -

(1) La confession de Claude, roman autobiographique, montre une héroïne, Laurence, dont la moralité va vaciller, "une fille tombée au plus bas degré de la déchéance matérielle et morale". (Henri MITTERAND, p. 1658, T.II La Pléiade, Gallimard). Madeleine Férat, écrit sous l'influence des idées de Prosper LUCAS, de DARWIN et de Claude BERNARD, est l'histoire d'une femme qui n'échappe pas à son destin de fille légère. Thérèse Raquin, raconte l'existence d'une jeune femme "que les circonstances avaient plié et qui se redressait enfin, mettait à nu son être entier, expliquant sa vie" (Thérèse Raquin, Ed. Grands Ecrivains, 1984, p. 44). Tous ces romans témoignent d'une vérité romanesque que l'on retrouve dans les Rougon-Macquard avec une écriture plus nuancée et mieux maitrisée. Henri MITTERAND évoque le roman et le corps comme un trait important du réalisme zolien en y voyant aussi, l'importance que ZOLA accorde au Désir. "C'est cette réalité centrale, le Désir, qui a fasciné ZOLA, et qu'il a mise à nu un peu plus hardiment, et surtout de manière plus attentive et plus tourmentée que ses devanciers" (Zola et le naturalisme, Paris, PUF 1986, p. 40).

(2) Philippe HAMON, o. c., pp.69-88.

5. POT-BOUILLE, LA TRANSPARENCE DU QUOTIDIEN

"Pour s'établir dans le monde, on fait tout ce que l'on peut pour y paraître établi"

LA ROCHEFOUCAULT, p. 53 (1)

Pot-Bouille, à mi-chemin de la fresque des Rougon-Macquart, est du point de vue du cycle, un "roman charnière" imprévu. Il est absent de la liste des romans que ZOLA proposait en 1869 à l'éditeur LACROIX. Cette place "entre-deux" qu'occupe Pot-Bouille, tout comme Une page d'amour, est due au questionnement croissant de l'auteur envers son oeuvre et à l'impact de l'oeuvre elle-même. L'originalité de ZOLA, est en partie perçue du vivant de l'écrivain, par ALEXIS (2) qui comprend Pot-Bouille comme "l'essai d'une formule littéraire" (p.1623). Et, en effet, l'esthétique zolienne présente une nouveauté incontestable dans le jeu et l'enjeu de la topographie. Les différents étages de la maison bourgeoise créent une dynamique dans le fonctionnement des personnages ; les lieux régissent leur manière d'être, peut-être avec plus d'acuité que dans les romans antérieurs. La "formule" serait-elle à retrouver dans la sémantique des lieux, dans le traitement narratif de la spatialité? Aux dires de ZOLA, ce roman est "une besogne de précision et de netteté" (p. 1623) et sans doute, les rouages du récit font-ils valoir les thèmes romanesques et ressortir les arrières-plans, le "back-ground" de Pot-Bouille, différement. L'auteur, sur la brèche de son savoir-faire, développe une idée, la sienne, de la transparence, "l'écran réaliste (qui) nie sa propre existence" (3). La maison bourgeoise de la rue de Choiseul, en ce sens, est une métaphore. C'est la "maison de verre" que cherche à restituer la pratique zolienne. En quelque sorte, chaque thème romanesque dans Pot-Bouille devient "un simple verre à vitre", mais l'intérêt, pour le lecteur, est d'aller derrière la vitre. D'ailleurs, ZOLA nous invite même à la briser pour être

de plain-pied dans la réalité romanesque. Comment nous y incite-t-il ? sans doute par sa capacité à relativiser les thèmes qu'il veut traiter, nous voulons savoir ce qui se passe derrière, ce qui s'y cache. Voyons les thèmes abordés par le roman.

On peut dégager une série thématique qui s'intègre à l'aspect manifeste du récit. Elle traite d'une manière générale le rapport aux règles sociales dans un large échantillon de la bourgeoisie. Mais, en filigrane, latente, une autre série travaille la textualité et relativise les données sociales et morales de la première série. Apparaissent ainsi, au premier plan, les thèmes moraux, à savoir : l'hypocrisie, l'adultère, la religion qui viennent "hanter", questionner, le thème plus global, de l'éducation, celle des filles, celle des sentiments. Derrière ces divers "écrans de verre", en contre_point de cette mise en scène sociale, le récit fait transparaître les thèmes de l'individualisation et du paraître, de la différence née des actes de chaque protagoniste.

Pour comprendre la singularité des personnages, il faut s'attacher à leur paraître. Les procédures d'éducation, pour "jouer leur rôle" dans les convenances d'un groupe social et fournir les effets escomptés sont cruciales dans Pot-Bouille. Elles concourent aux intrigues du roman et donc à la destinée, aux projets des acteurs. La réussite d'Octave Mouret est liée à son apprentissage de la vie sentimentale et plus précisément des rôles à tenir auprès des femmes. L'éducation des filles, elle, est en étroite relation avec le souci de leur trouver un mari, de faire ce qu'il faut pour en "pêcher" un. Quel impact aura la religion dans les apprentissages socio-éducatifs ?Notons aussi que, bon nombre de personnages zoliens font souvent la preuve de leur énergie sexuelle. Les hommes surtout, prennent du plaisir à chaque étage. Sur la sexualité des locataires, le ton zolien est plus sarcastique que dramatique ; il offre dans des situations, des aperçus sur certaines jouissances que nous soulignerons

dans la mesure où elles servent la singularité des personnages. Dans ce chapitre, on rencontre des "situations-mutations" qui éclairent l'histoire singulière d'Octave Mouret. Elles méritent une analyse. L'évolution psychologique de ce personnage est à prendre en considération. Nous évoquerons les changements dans la narration qui en rendent compte, qui font, en quelque sorte, "mijoter" le quotidien d'Octave Mouret.

5.1 LES BOURGEOIS : PORTRAITS GALERIE RUE DE CHOISEUL

5.1.1. - Octave Mouret

Il est originaire de Plassans (Aix-en-Provence). Après avoir obtenu son diplôme de bachelier, il est resté trois ans à Marseille dans une grande maison d'indiennes imprimées. C'est un habile vendeur; à vingt-deux ans, il monte tenter sa chance à Paris, avec cinq mille francs d'économie. "Grand, brun, beau garçon, avec sa moustache et sa barbe soignées" (p. 11), Octave sait se faire aimer des femmes. Il leur parle avec "son air d'adoration habituel. Avec ses larges épaules, il était femme, il avait un sens des femmes qui, tout de suite, le mettait dans leur coeur" (p. 12). Pourtant ce séducteur né les méprise. Il a décidé de conquérir Paris et de réussir grâce à elles, malgré "le dédain féroce" (p. 45) qu'il en a. Vaniteux, il témoigne pourtant, d'une grande ignorance des femmes sur le plan sentimental. Octave ne manque pas d'audace, ni d'ambition auprès d'elles et dans son métier de calicot qui le révèle particulièrement imaginatif. La trajectoire du personnage s'arrête là, où un autre destin l'attend, celui que ZOLA lui a réservé Au Bonheur des Dames.

5.1.2. - Les Campardon

Campardon Achille est architecte diocésain (à Evreux). Ce titre lui permet d'obtenir de nombreux contrats "dans la haute société" (p. 10). Blond, corpulent, Achille Campardon montre "sa grosse santé" (p. 10). "Dans la tête d'artiste qu'il s'était faite, les cheveux en coup de vent, la barbe taillée à la Henri IV, on retrouvait le crâne plat et la mâchoire carrée d'un bourgeois d'esprit borné, aux appétits voraces" (p. 10). Il a fait un "brusque mariage" (P. 12) avec Rose, née Doumergue, "qui avait trente mille francs de dot" (P. 12). Ils viennent tous deux de Plassans, comme leur ami Octave Mouret qu'ils prennent comme demi-pensionnaire, dès son arrivée à Paris. Rose, très mince à la puberté, s'est, avec l'âge, "enveloppée" ; elle a "un teint clair et reposé de nonne, avec des yeux tendres, des fossettes, un air de chatte gourmande", elle ne manque pas de charmes. Rose a environ trente ans. Les Campardon ont une fille, Angèle, âgée de quatorze ans. Rose ne s'est pas bien remise après l'accouchement, ce qui handicapera ses rapports sexuels. Aussi fait-elle preuve d'une tolérance secrète envers l'adultère de son mari avec la cousine Gasparine et montre-t-elle une grande lassitude.

5.1.3. - La famille Josserand et l'oncle Bachelard

M. Josserand est le mari d'Eléonore Bachelard, une épouse peu commode qui aime faire preuve de son autorité sur toute la famille. Elle présente un physique désagréable, une "face carrée, aux joues tombantes, au nez trop fort" (p. 24). Dans ses colères, Eléonore exprime "une fureur tragique de reine" (p. 24). M. Josserand est un homme plutôt réservé, "le visage comme trempé et effacé dans trente-cinq années de bureau ..., ses gros yeux bleus, aux regards éteints... les boucles de ses cheveux grisonnants..." (p. 24). Le corps d'Eléonore

est disgracieux, si l'on en juge par le mari qui cherche à "échapper à la nudité terrifiante de sa femme" (p. 24). Elle "l'anéantissait, quand elle étalait (sa) gorge de géante, dont il croyait sentir l'écroulement sur sa nuque" (p. 24). Ils ont deux filles et deux garçons. "Hortense, le teint jaune, le visage gâté par le nez de sa mère, qui lui donnait un air d'obstination dédaigneuse, venait d'avoir vingt-trois ans et en paraissait vingt-huit ; tandis que Berthe, de deux ans plus jeune, gardait toute une grâce d'enfance, ayant bien les mêmes traits, mais plus fins, éclatants de blancheur, et menacée seulement du masque épais de la famille vers la cinquantaine" (p. 24). Le fils ainé, Léon qui "n'a pas trente ans" (p. 326), est l'amant de Mme Dambreville beaucoup plus âgée que lui, mais riche et influente, elle peut garantir son avenir. L'autre fils, Saturnin, "était un grand garçon de vingt-cinq ans, dégingandé, aux yeux étranges, resté enfant à la suite d'une fièvre cérébrale. Sans être fou, il terrifiait la maison par des crises de violence aveugle, lorsqu'on le contrariait"(p. 38).

Narcisse Bachelard, le frère d'Eléonore, s'occupe d'une affaire de commission où il brasse beaucoup d'argent. Il a promis de payer la dot de ses nièces. Mais, c'est un "commerçant noceur et braillard, qui a roulé dans tous les vices. Ses dents fausses éclairaient d'une blancheur trop crue sa face ravagée, dont le grand nez rouge flambait sous la calotte neigeuse de ses cheveux coupés ras" (p. 39). Il est "d'une avarice féroce, tout en mangeant au-dehors, à des noces crapuleuses" (p. 39). A table, aimant la bonne chair, il se présente "couvert de bijoux, une rose à la boutonnière, ... énorme" (p. 39). "Gueulin, le fils d'une soeur de sa femme, affirmait que l'oncle n'avait pas dessoûlé, depuis dix ans qu'il était veuf" (p. 39).

5.1.4. - Mme Hédouin (Caroline)

Née Deleuze, elle épouse Charles Hédouin avec qui elle tient un magasin de nouveautés "Au bonheur des Dames". Elle a les qualités d'une femme d'affaires, une "intelligence vive", une "volonté droite" et une "intuition délicate ... du nouveau Paris" (p. 172). Caroline Hédouin est aussi très belle, "correcte et sérieuse" (p. 21). Amie d'enfance de Clotilde Duveyrier, elle fréquente son salon, rue de Choiseul. Elle a environ vingt-huit ans, lorsqu'elle devient veuve.

(D'autres données sur les personnages de Pot-Bouille apparaissent dans un tableau en annexe).

3.2. L'ARRIVEE D'OCTAVE MOURET A PARIS

Lorsque Octave Mouret arrive à Paris, le fiacre qui le transporte depuis la gare de Lyon est soudainement immobilisé par "un embarras de voitures" (p. 3). Plongé dans le bain de la vie parisienne, ce provençal découvre la capitale depuis la glace de la portière qu'il a baissée. Octave est comme sonné, abasourdi, étonné surtout par tant de sensations et d'impressions nouvelles. Ainsi commence Pot-Bouille. Une série d'indices renvoie à une atmosphère d'austérité qui se dégage de Paris. Le personnage subit en effet "le froid... vif / une sombre après-midi de novembre / les rues étranglées / les jurons des cochers" (p. 3).

Il observe aussi l'effervescence, le bouillonnement de la vie parisienne qui lui font une meilleure impression. Il est captivé par "les rues... toutes grouillantes de foule / la file pressée des boutiques débordantes de commis et de clients" (p.3). Ces détails dans la narration témoignent d'un espace rayonnant qui le grise. Pour Octave, c'est ce Paris qui est à conquérir. Et le personnage, dans l'intensité de ce lieu, se révèle comme un "jeune loup" : "S'il avait rêvé Paris plus propre, il ne l'espérait pas d'un commerce aussi âpre, il le sentait publiquement ouvert aux appétits des gaillards solides" (p. 3). On devine un projet, des intentions chez Octave Mouret enthousiasmé par cette férocité du commerce. On apprendra qu'il est "épris par le commerce du luxe de la femme" (p. 13) ; c'est un calicot.

Octave parvient enfin rue de Choiseul. Là, une chambre lui a été retenue par un ami, Campardon, ancienne connaissance de Plassans. Cette chambre est située dans "une grande maison de quatre étages" (p. 3). Campardon y occupe un appartement avec sa femme et sa fille. Devant la bâtisse, Octave Mouret se place en observateur : "(il) la mesurait, l'étudiait d'un regard machinal, depuis le magasin de soieries du rez-de-chaussée et de l'entresol, , jusqu'aux fenêtres en retrait du quatrième, ouvrant

sur une étroite terrasse. Au premier, des têtes de femme soutenaient un balcon à rampe de fonte très ouvragée. Ces fenêtres avaient des encadrements compliqués, taillés à la grosse sur des poncifs ; et, en bas, au-dessus de la porte cochère, plus chargée encore d'ornements, deux amours déroulaient un cartouche, où était le numéro, qu'un bec de gaz intérieur éclairait la nuit" (p. 3). L'oeil scrute et évalue les moindres détails. Notons toutefois que le regard reste assez rapide, plutôt discret en ce qui concerne le magasin de soieries. Octave s'attarde aux motifs ornementaux comme pour en comprendre la valeur, la signification.

Pour le personnage, c'est la vision d'un autre Paris. Peut-être le Paris "propre" dont il avait rêvé, et qui outrageusement se matérialise "au milieu du plâtre rouillé des vieilles façades voisines" (p. 3). Cette maison s'offre en contraste, et elle surprend dans le paysage. La façade livre un luxe de détails, signe de richesse apparente ; elle inaugure un passage vers un autre monde.

Campardon, surpris par l'arrivée impromptue d'Octave, a néanmoins tout préparé. Il peut recommander son ami à Monsieur Gourd, le concierge de l'immeuble. M. Gourd est "l'ancien valet de chambre du Duc de Vaugelade" (P. 4). C'est une confidence qui s'impose dans l'ambiance feutrée des lieux, leur conférant une certaine notoriété. Octave remarque la loge, "un petit salon, aux glaces claires" où se prélasse Madame Gourd, "très grasse, coiffée de rubans jaunes... allongée dans un fauteuil les mains jointes à ne rien faire" (p. 4). L'accueil d'Octave Mouret se fait dans l'opulence et l'oisiveté, dans ce bien-être apparent où les concierges sont "convenables" (p. 5)comme s'empresse de souligner Campardon. La demeure est bien gardée ; les lieux méritent considération "Un luxe violent" orne le vestibule et l'escalier qui est chauffé. On trouve à tous les étages, l'eau et le gaz (appréciable pour l'époque, nous sommes en 1861). Toutefois, les détails prestigieux de la maison, se nuancent d'un étage à l'autre, et invitent à une répartition précise des locataires.

A mesure qu'Octave Mouret grimpe les escaliers en compagnie de Campardon, la proxémique (4) des personnages-locataires se dessine et leur niveau de vie se distingue en fonction de la géonémie des lieux. La distribution des appartements, à chaque étage, se fait "côté cour" ou "côté rue". Ainsi, les étages et l'orientation des logements selon deux modalités, la cour ou la rue, sont des indices spatiaux qui, en intéraction, renseignent sur la situation sociale, au sens large, de chaque locataire. Ces indices servent aussi une symbolique liée à l'existence des personnages. Côté rue, on affiche son importance sociale, une apparente réussite que souligne la riche ornementation d'une façade ; c'est le paraître qui l'emporte et qui peut masquer une véritable existence. Dans Pot-Bouille, la cour est un micro-espace qui sert de déversoir pour les bonnes jetant à la fois, leurs discours licencieux et les ordures ménagères. Lorsque Campardon fait visiter son appartement à Octave, jusqu'à la cuisine, on apprend qu'Adèle, la bonne des Josserand, "a jeté une tripée de lapin par la fenêtre" (p. 9). Même balayée par Monsieur Gourd, la cour garde "un air de propreté froide" où "jamais le soleil ne devait descendre" (p. 4). La cour est "puits étroit", "boyau", "déverse d'un égout" (p. 9), et les cuisines de chaque étage donnent sur elle. La vulgarité de ce lieu s'associe avec la précarité sociale des locataires dont les logements sont situés côté cour. Inversement, le côté rue est l'apanage des plus riches. Mais les étages modulent encore les distances sociales. "A partir du troisième, le tapis rouge cessait et était remplacé par une simple toile grise " (p. 7). Les relations entre locataires montrent que le côté rue invite les locataires des quatre étages à se rendre à leurs réceptions, à l'exception des gens du quatrième côté cour et de ceux logés dans les chambres mansardées. Le côté cour n'invite jamais sauf dans l'intimité d'un cadre familial parfois élargi aux amis de passage.

Il est établi de fait, que les habitants du premier, le propriétaire et sa famille, ne se rendent jamais aux réceptions que donnent les gens des étages supérieurs. En examinant de près la répartition des personnages habitant l'immeuble (voir tableau), on remarque de singuliers locataires. Par exemple, ceux du second, "qu'on ne voit jamais, que personne ne connait" (p. 6), ont pour effet de neutraliser les lieux. Mais surtout, ils se démarquent des autres locataires et se présentent en marge de leur consensus habituel . Ils ont un mode de vie différent et sont jugés négativement du fait que le chef de famille est un écrivain. Autre personnage singulier, le "Monsieur très distingué" (p. 6). C'est encore un personnage anonyme comme les locataires du second, dans la mesure où ils ne sont jamais décrits tout en influençant le récit par leurs rappels, souvent très brefs, dans la narration. Ainsi, les locataires du second sortent en calèche, le chef de famille écrira un livre qui défraiera la chronique, etc... ; tandis que la porte du bureau du Monsieur au troisième étage, laisse sortir une jeune femme parfumée ... Pour préserver leur anonymat, ces locataires échappent aux relations sociales de la maison. Mais l'anonymat présente des différences. Il est plus respectable et moins préjudiciable d'effectuer un travail inavoué, ou d'en garder le secret, derrière la porte d'une chambre, plutôt que d'être écrivain. Le clin d'oeil du narrateur rejoint la raillerie de l'écrivain ZOLA. Ainsi la morale est sauve tant que rien n'est dénoncé qui pourrait la compromettre. Et le troisième étage contribue au "silence grave de l'escalier ... une paix morte de salon bourgeois, soigneusement clos, où n'entrait pas un souffle de dehors ... des abîmes d'honnêteté" (p. 6). On oublie vite le second étage, où l'on "trouve des taches partout" d'après Campardon qui ne peut s'empêcher d'avoir, à ce palier, "un petit souffle de mépris" (p. 6).

5.2.1. - Passages et rencontres

Chaque appartement, l'escalier et ses couloirs jusqu'au seuil de la maison représentent des micro-espaces qui, dans la narration induisent les rencontres entre les personnages.
Octave Mouret pénètre le foyer des Campardon, aperçoit la tache noire d'une soutane "par la porte d'un salon vivement ouverte et refermée" (p. 11), et nous découvrons avec lui, l'univers d'un architecte diocésain. Le voile se lève sur une famille dont l'intimité est calquée sur la vie professionnelle"Un numéro de la Gazette de France... trainait parmi des plans" (P. 10) ; les convictions politiques s'accordent avec les intérêts d'une profession au service du diocèse (5). Pour Octave, ce cadre privé, personnel, de son ami Campardon, où l'on peut observer "une image de sainteté richement encadrée, une vierge montrant, hors de sa poitrine ouverte, un coeur énorme qui flambait " (p. 10) provoque une certaine stupéfaction. Octave "ne pût réprimer un mouvement de surprise ; il regarda Campardon qu'il avait connu très farceur à Plassans" (p. 10). La rencontre se fait dans les écarts, les différences perçues, dans la mesure du changement. En voyant Madame, Octave "ne la reconnaissait pas. Autrefois étant gamin, lorsqu'il l'avait connue à Plassans, chez son père, M. Domergue, conducteur des ponts et chaussées, elle était maigre et laide, chétive à vingt ans ... et il la retrouvait dodue ... Si elle n'avait pu devenir jolie, elle s'était mûrie vers les trente ans, prenant une saveur douce et une bonne odeur fraîche de fruit d'automne" (p. 11). Octave décèle un peu de lassitude, une fatigue qui la fait marcher "avec difficulté". Octave nous entraine à la découverte furtive des personnages, la silhouette d'une "jeune femme, mince et élégante... debout sur le seuil" où il ne distingue "que deux yeux ardents, qui se fixèrent un instant sur lui comme deux flammes " (pp. 17-18), ce sont ceux de Valérie Vabre mariée avec un fils du propriétaire de la maison, Théophile Vabre. Dans ces passages, micro-lieux quotidiens des locataires, les regards s'accrochent à la dérobée ; la rencontre est impromptue

Voici Marie Pichon saisie à l'improviste : "Dans le couloir qui conduisait à sa chambre, (Octave) aperçut, par une porte entr'ouverte, une jeune femme devant un berceau. Elle leva la tête au bruit. Elle était blonde, avec des yeux clairs et vides ; il n'emporta que ce regard, très distinct, car la jeune femme, tout d'un coup rougissante, poussa la porte, de l'air honteux d'une personne surprise". Un peu plus loin, sur le palier, Madame Josserand en compagnie de ses filles dévisage Octave, "tandis que l'ainée des demoiselles s'écartait d'un air rêche, et que la cadette, étourdiment, le regardait avec un rire, dans la vive clarté de la bougie ... Octave restait tout animé de la gaieté de ses yeux" (p. 20).

Le récit ouvrira les espaces familiaux, ceux des Josserand, des Duveyrier et des Pichon. Certains de ces lieux trouveront aussi des prolongements et des ramifications ailleurs, en dehors de la maison. Par exemple le bureau de commission de Narcisse Bachelard, devient l'annexe de la réunion familiale des Josserand, pour discuter de la dot de mariage de Berthe. Cet épisode trouvera un écho jusqu'au domicile de la maîtresse de Duveyrier, futur beau-père de Berthe. Chez cette maîtresse, une nommée Clarisse, Alphonse Duveyrier a reconstitué le monde intime qu'il partage avec son épouse, Clotilde. Ce lieu est donc une réplique du salon de la rue de Choiseul" et, comme pour compléter la ressemblance, plusieurs des amis du conseiller ..., se retrouvaient ici " (p. 133). D'autres espaces exposent le cheminement des personnages. Bachelard et ses invités nous entrainent rue Saint-Marc, dans un petit appartement au quatrième, où l'on découvre la maîtresse de l'oncle Bachelard, "Fifi", "une jeune fille blonde" (p. 127). Le docteur Juillerat et l'abbé Mauduit ramèneront le lecteur, rue de Choiseul, au chevet des malades et des mourants, où dans les salons pour faire valoir leurs présences. Toutefois, avec l'abbé Mauduit, l'église offrira un autre lieu aux personnages, en principe destiné à leur régulation morale. Enfin, il faut ajouter les domestiques et avec eux, les aires de repos et de travail, les cuisines, les chambres sous les toits.

5.3 OCTAVE MOURET DANS LES "SITUATIONS-MUTATIONS" DE POT-BOUILLE.

Trois séries de "situations-mutations", c'est à dire de changements dans la narration, qui rendent compte du développement de l'histoire d'Octave Mouret, méritent notre attention. Elles devront permettre une mise en relief du personnage, évoquer ses projets, les échecs et les réussites qui jalonnent son parcours narratif et révéler ses mutations. Nous nous centrerons sur des séries de situations évoquant :

1) Les ambitions et les épreuves sentimentales d'Octave Mouret,
2) La vie quotidienne dans le roman, les rencontres d'Octave Mouret,
3) Les dévolutions narratives qui orientent le devenir d'Octave.

5.3.1. - Les ambitions et les épreuves d'Octave Mouret

"J'ai voyagé deux ans, c'est assez ... D'ailleurs, il faut bien conquérir Paris ... Je vais immédiatement chercher quelque chose" (p. 13) ; avoir un travail dans sa compétence de "calicot", être comme on dit aujourd'hui un "battant", tels sont les désirs d'Octave dans ses paroles. La chance lui est donnée de travailler au "Bonheur des Dames", magasin de nouveautés, une place de commis est vacante. Là, il fait la connaissance de Mme Hédouin, la patronne. Cette rencontre n'est pas sans susciter l'émotion du jeune homme.

a) La rencontre : Mme Hédouin (Caroline) "lui apparut si grande, si admirablement belle avec son visage régulier et ses bandeaux unis, si gravement souriante dans sa robe noire, sur laquelle tranchaient un col plat et une petite cravate d'homme, qu'Octave, peu timide de sa nature pourtant balbutia. Tout fut réglé en quelques mots" (pp. 15-16). Pourquoi son embarras ? Qu'est ce qui vient démonter sa sûreté, son aisance auprès des femmes ? Les charmes de Mme Hédouin?

Pas seulement. Il remarque en elle "l'âme vive et équilibrée de la maison, dont tout le personnel obéissait au moindre signe de ses mains blanches. Octave était blessé qu'elle ne le regardât pas davantage" (p. 16). C'est la femme responsable, "affairée, filant par les plus étroits couloirs, sans jamais accrocher un bout de sa robe" (p. 16) qui attire Octave et accompagne sa fine observation du magasin "Il le trouva mal éclairé, petit, encombré de marchandises, qui débordaient du sous-sol, s'entassaient dans les coins, ne laissaient que des passages étranglés entre des murailles hautes de ballots. A plusieurs reprises, il s'y rencontra avec Mme Hédouin..." (p. 16). C'est l'annonce d'une réorganisation possible des lieux, une ouverture aux idées d'Octave sur le commerce qu'il ne précise pas encore. Certes, il jugera que Mme Hédouin "était très belle, mais qu'elle n'avait pas l'air aimable" (p. 17); pourtant, il a mesuré ses qualités. Et le soir, on le trouve "la cervelle occupée des figures nouvelles qu'il avait vues" (p. 20)., de toutes les jeunes femmes qu'il a rencontrées, il y a parmi elles, Mme Hédouin. Elle fait pour ainsi dire partie du "lot" et surtout du rêve d'Octave, voire de sa stratégie pour réussir : "Toujours il avait rêvé cela, des dames qui le prendraient par la main et qui l'aideraient dans ses affaires" (p. 21).

b) L'option Valérie Vabre, Marie Pichon

Pour réaliser son rêve, Octave songe à séduire Valérie Vabre, intrigué par ses "yeux ardents" (p. 21). La stratégie d'Octave se précise, "Son plan était déjà fait, un plan hardi de séducteur habitué à mener cavalièrement la vertu des demoiselles de ce magasin. Il s'agissait simplement d'attirer Valérie dans sa chambre, au quatrième ..." (p.60). L'application est délicate, car "la cuisine des Pichon se trouvait séparée de leur salle à manger par le couloir, ce qui les forçait de laisser souvent leur porte ouverte" (p. 60). Aussi, Octave Mouret entreprend de lier connaissance avec Mme Pichon, "en lui rendant des services de bon voisinage ; de cette manière, si elle surprenait jamais Valérie, elle fermerait les yeux" (p. 62). Un dimanche, il

est interpellé par toute la famille Pichon qui veut le remercier de sa serviabilité. Il découvre alors, la naïveté de Jules et l'ignorance de Marie Pichon et encourage celle-ci à lire un livre, André, de Georges SAND. Cependant, Marie "finissait par l'intéresser" (p.71). Octave devient même son confident. Elle lui raconte en toute naïveté, un rêve : "Quand elle était jeune, elle aurait voulu habiter au fond d'un bois. Elle rêvait toujours qu'elle rencontrait un chasseur, qui jouait du cor. Il s'approchait, se mettait à genoux. Ça se passait dans un taillis, très loin, où des roses fleurissaient comme dans un parc. Puis, tout d'un coup, ils étaient mariés ..." (p. 72). Qui aurait pû sentir, comme ZOLA, sinon FREUD lui-même cette réalisation du désir sexuel dans le contenu narratif de ce rêve ? Marie fait part aussi de ce qui la bouleverse dans le roman : "les endroits où les personnages se font des déclarations" (p. 72). Octave, peu attiré par les idées romantiques de Marie (p. 72), propose sa façon de voir les choses : "Quand on s'adore, le mieux est de se le prouver tout de suite" (p. 72). Aussi, pour rire, il tente de débaucher Marie. Mais il n'obtient rien, "elle restait la chair morte" (p. 72). Lui qui "n'avait aucune idée sur elle... était révolté. Une amitié singulière lui venait pour ce jeune ménage, qui l'exaspérait, tellement il lui semblait idiot dans la vie. Et l'idée lui poussait de leur rendre service, malgré eux. Il les emmènerait dîner, les griserait, s'amuserait à les pendre au cou l'un de l'autre" (p. 72). Voilà donc Octave emporté par ses largesses. "Quand ces accès de bonté le prenaient lui qui n'aurait pas prêté dix francs, il adorait jeter l'argent par les fenêtres, pour accrocher deux amoureux et leur donner du bonheur" (p. 73). Cette générosité excessive va-t-elle contrarier son plan pour séduire Valérie ? Il faut croire que non : "la froideur de la petite Mme Pichon ramenait Octave à l'ardente Valérie" (p. 73). Du reste, "l'occasion guettée" (p. 73) par Octave, se présente. Il rencontre "sur le palier du premier étage, la bonne de Valérie, l'air effaré, qui lui dit :— Madame a une crise de nerfs, Monsieur n'est pas là, tout le monde en face est au théâtre ... Venez, je

vous en supplie..." (P. 73). Et Octave, victime du théâtralisme, de l'étalage provoquant du corps de Valérie, veut s'emparer d'elle, "les mains tendues, du geste brutal dont il aurait empoigné une fille" (p. 74). Seulement Valérie désarçonne Octave : "A son tour, elle le regardait, les yeux si froids, la chair si calme, qu'il se sentit glacé et laissa retomber ses mains, avec une lenteur gauche, comprenant le ridicule de son geste" (p. 74). Les explications de Valérie étonneront Octave. "Elle n'aimait donc pas ça ? Il venait de la sentir indifférente, sans désir comme sans révolte ..." (p. 74). Octave se sentira floué dans son savoir sur la femme et surtout sur l'hystérie. "Pourquoi Campardon la disait-il hystérique ? C'était inepte, de l'avoir trompé, en lui contant cette farce ; car jamais, sans le mensonge de l'architecte, il n'aurait risqué une telle aventure. Et il restait étourdi du dénouement, troublé dans ses idées sur l'hystérie" (p. 74).

Au sujet de Valérie Vabre, ZOLA décrit à la fois les signes et les effets de sa maladie, en même temps, il fait jouer ses personnages sur le double sens du mot "hystérie". Plus tard, nous développerons cet aspect important du traitement de la réalité (et de la représentation du corps notamment) dans le roman zolien. Poursuivons maintenant le cours des situations narratives centrées sur Octave Mouret.

Octave regagne sa chambre "vexé contre les femmes" (p.74). Mais son passage obligé devant la porte des Pichon, rend la rencontre inévitable avec Marie. Celle-ci guettait Octave, "l'attendait, debout dans l'étroite pièce" (p. 74), voulant profiter de l'absence de son mari pour parler du livre qu'elle venait justement de terminer. Cette lecture l'avait rendue "ivre, le visage gonflé, comme au sortir d'un sommeil trop lourd" (p. 75). Mal remis de son aventure avec Valérie, Octave écoute les propos émus de Marie. "Quand ça vous prend, on ne sait plus où l'on est ..." (p. 75) explique-t-elle, sans parler "davantage du livre, si pleine de son émotion, des rêveries confuses de sa lecture, qu'elle suffoquait" (p. 75).

Marie est dans son rêve : "ses oreilles bourdonnaient, aux appels lointains du cor" (p. 75) (ceux du corps de Marie ?). Elle regarde Octave, lui sourit "de ses yeux candides" (p. 75), tandis qu'il songe que "jamais il ne l'avait trouvée si inutile, avec ses cheveux rares et ses traits noyés" (P. 75). Une sorte de vide s'installe, "il y eut un silence" (p. 75). Marie devant lui "devint très pâle, elle chancela ; et il dut avancer les mains pour la soutenir" (p. 75). Bouleversée, en larmes, elle parvient à impressionner Octave qui tente de la calmer. Mais "tout d'un coup défaillante, elle donna dans le vide un baiser maladroit, comme au hasard de son rêve, et qui effleura l'oreille du jeune homme" (p. 75). Octave qui avait "une revanche à prendre" (p. 76), en manque d'une satisfaction sexuelle si injustement détournée par Valérie, s'empare de Marie Pichon. "L'aventure était inattendue" (p. 76), mais Octave n'est pas au bout de sa surprise. Lui qui "avait projeté de pendre la jeune femme au cou de son mari" (p. 76), la voit gênée ; "il y avait un dégoût sur son visage ... Elle n'avait même pas eu de plaisir" (p. 76).

c) Octave et l'expérience des femmes.

Octave s'interroge sur les femmes. Ses expériences avec Valérie et Marie font mûrir en lui d'intenses réflexions. Marie "non plus n'avait pas l'air d'aimer ça. Alors que demandait-elle ? et, pourquoi tombait-elle au bras du monde ? Décidément les femmes étaient bien drôles" (p. 77). Et puis Octave se souvient qu'un soir, dans le salon des Josserand, il avait repoussé les avances de Berthe, pressée par sa mère de le conquérir. Aussi, "il était grave, il éprouvait contre lui-même une sourde irritation. Pourquoi avait-il raté Valérie, une femme si bien apparentée, et Berthe Josserand, n'aurait-il pas dû réfléchir, avant de la refuser ? (...), la pensée de Marie Pichon venait de lui être insupportable : cinq mois de Paris, et rien que cette pauvre aventure ! Cela lui était pénible comme une honte, car il sentait profondément le vide et l'inutilité d'une telle liaison. Aussi se jurait-il, (...), de ne plus perdre son temps de la sorte. Il était décidé à agir, puisqu'il pénétrait enfin dans le monde, où les occasions, certes, ne manquaient pas" (p. 78). Octave songe

qu'il a "sa position à faire" (p. 83). Au cours d'une réception chez les Duveyrier, "une rêverie l'envahissait devant ces rangées profondes de femmes, il se demandait laquelle il aurait prise pour sa fortune et sa joie, si les maîtres de maison lui avaient permis d'en emporter une. Brusquement, comme il les pesait du regard, les unes après les autres, il "s'étonna" (P. 83). Mme Hédouin, sa patronne, est parmi elles. C'est une soudaine révélation pour Octave ; il la perçoit "sous l'ardente lumière, comme la réalisation de ses désirs : une femme superbe à la santé vaillante, à la beauté calme, qui devait être tout bénéfice pour un homme. Des plans compliqués l'absorbaient déjà ..." (p. 83). Octave est décidé, Mme Hédouin a réussi à faire oublier Valérie et Marie. "Jamais il n'avait rencontré une pareille créature (...), il fallait voir, quitte à y travailler longtemps" (p. 89).

Octave se montre serein quant à son avenir : "A quoi bon se presser? Il se trouvait bien au "Bonheur des Dames" il s'y décrassait de sa province, et une certitude profonde, absolue, lui venait d'avoir un jour Mme Hédouin, qui ferait sa fortune ..." (p. 98). Il a même dressé de nouveaux "plans, se donnant six mois pour réussir" (p. 98). Et il fait preuve d'une certaine pondération, en se servant de Marie Pichon pour "calmer ses impatiences : une femme pareille était très commode ; il lui suffisait d'allonger le bras, quand il la voulait, et elle ne lui coûtait pas un sou. En attendant l'autre, certes, il ne pouvait demander mieux" (p. 98). Seulement, l'attente se révèle plus difficile. L'apprentissage sentimental d'Octave Mouret doit se poursuivre. Il "s'était donné six mois. Quatre à peine venaient de s'écouler, et des impatiences le prenaient. Chaque matin, il se demandait s'il ne devait pas brusquer les choses, en voyant le peu de progrès fait..." envers Mme Hédouin qui restait "toujours si glacée et si douce" (p. 165). Une nouvelle fois c'est l'excès dans la manière de prévoir les évènements chez Octave. Souvenons-nous de ses "accès de bonté" envers Marie, de sa précipitation ,

le "geste brutal" avec Valérie. C'est maintenant, avec Mme Hédouin que se jouent "les impatiences" d'Octave. Il s'agit pour le jeune homme, "de tenter le grand coup" (p. 171).

Octave profite qu'il est avec Mme Hédouin, "dans le cabinet du fond, une pièce étroite" (p. 171) du magasin, pour pousser le verrou de la porte, prétextant la tranquillité pour travailler. "Elle l'approuva de la tête, ils se mirent au travail" (p. 171). Comme "les affaires de la maison s'étendaient" (p. 171), Octave propose à Mme Hédouin son projet audacieux "d'acheter la maison voisine" (p. 171). Se montrant "plein de mépris pour l'ancien commerce, au fond de boutiques humides, noires, sans étalage ...", il évoque "un commerce nouveau, entassant tout le luxe de la femme dans des palais de cristal..." (p. 171). Vivement intéressée par les idées d'Octave, et même "ébranlée" par sa hardiesse, Mme Hédouin tombe dans la "rêverie, sous l'étourdissement des paroles intarissables du jeune homme" (p.172). Elle ne s'était pas rendue compte qu'Octave cherchait à la séduire. "Lorsque, brusquement, elle sortit de ses réflexions, elle se trouva dans ses bras. Il la poussait sur le canapé, croyant qu'elle cédait enfin" (p. 172). Se sentant piégée, Mme Hédouin ne se laissera pas prendre aux mots d'Octave qui lui déclare son amour, allant "ainsi jusqu'au bout de sa tirade qui sonnait faux" (p. 172). **Prévoir** requiert plus de pondération que ne le pense Octave. Mme Hédouin en donne l'exemple, presque une leçon de modération pour Octave : sa voix calme, son tranquille raisonnement de femme pratique, sûr d'elle-même "suffiront à éclairer sa stratégie défaillante : "Mais je vous croyais plus intelligent que les autres, Monsieur Octave. Vous me faites de la peine, vraiment, car j'avais compté sur vous. Enfin, tous les jeunes gens manquent de raison ..." (pp. 172-173). Mme Hédouin a le souci de son bien, de ses affaires, de l'organisation du travail : "Je ne suis pas une femme ici, j'ai trop d'affaires..." (p. 173). Et Octave ne la comprend pas. "Il l'aurait préférée dans une colère d'indignation" (p. 173). Les sentiments, maladroits, d'Octave

s'opposent à la conduite consciencieuse de Mme Hédouin. C'est la compétence d'Octave, son savoir-faire de commis, qui l'intéressent . Lui, voit son honneur en jeu et commet un nouveau "saut" (autre précipitation), en donnant sa démission. Mme Hédouin, qui ne songe qu'à son intérêt, s'en étonne : "Pourquoi donc ? je ne vous renvoie pas... Oh, çà ne change rien, je n'ai pas peur" (p. 173). Octave, à présent, est pris au piège de son intrépidité, de son absence de temporalisation "Plein de malaise (...) Il partait tout de suite, il ne voulait pas endurer son martyre une minute de plus" (p. 173). Mais, une fois "dans la rue (il) comprit qu'il venait de se conduire comme un sot (...). Et, furieux contre lui-même, il descendit au hasard de la rue Saint-Roch, en discutant la façon dont il aurait dû agir (...). Un instant très combattu, il fut sur le point de retourner au "Bonheur des Dames", avouer ses torts. Ainsi la pensée de Mme Hédouin, si tranquillement superbe, réveilla sa vanité souffrante (...). Tant pis ! c'était fait" (p. 173-174).

La narration opère un bouleversement, une remise en cause du devenir du personnage Octave Mouret que l'on aurait pu croire tout tracé grâce à sa "certitude profonde" (p. 98) d'avoir Mme Hédouin un jour. Un autre évènement s'ajoute à cet incident entre Mme Hédouin et lui; l'arrivée de Gasparine chez les Campardon oblige Octave à dîner ailleurs. C'est un tournant dans l'existence d'Octave. "Maintenant, il se retrouvait garçon : pas de femme, ni Valérie, ni Mme Hédouin n'avaient voulu de son coeur, et il s'était trop pressé de rendre à Jules, Marie, la seule qu'il eût conquise, encore sans avoir rien fait pour ça. Il tâchait d'en rire, mais il éprouvait une tristesse ; il se rappelait avec amertume ses succès de Marseille et voyait un mauvais présage, une véritable atteinte à sa fortune, dans la déroute de ses séductions. Un froid le glaçait, quand il n'avait pas de jupes autour de lui. Jusqu'à Mme Campardon qui le laissait partir sans larmes ! C'était une terrible revanche à prendre. Est-ce que Paris allait se refuser ?" (p. 181). Observons le personnage "au pied du mur", dans son quotidien. Comment Octave Mouret s'y prend-il pour vaincre la capitale ?

5.3.2. - Octave dans les scènes de la vie quotidienne

Le jeune homme fréquente assidûment les locataires de la maison qui lui ouvrent volontiers leur porte. Octave est presque à tous les étages. Il observe ainsi dans chaque foyer le mode d'éducation des filles, et surprend les habitudes des uns et des autres, se trouvant parfois, dans la confidence de certaines pratiques tenues secrètes.

Ainsi chez les Campardon, Octave apprend qu'il est extrêmement important que leur fille Angèle ne fréquente que des personnes sérieuses. Mme Campardon explique : "Lorsque Marie (Pichon) sort avec sa petite Lilitte, je lui permets d'emmener Angèle. Et je vous le jure, Monsieur Mouret, je ne confie pas ma fille à tout le monde il faut que je sois absolument certaine de la moralité des personnes..." (p. 62). C'est elle qui élève sa fille "à la maison, c'était plus sûr..." (p. 18). Mais Octave remarque une complicité sournoise entre la bonne, Lisa, et Angèle. "Du reste, il approuvait fortement la mère, qui continuait à lui soumettre ses idées sur l'éducation : une jeune fille est une responsabilité si lourde, il fallait écarter d'elle jusqu'au souffle de la rue. Et, pendant ce temps, Angèle, chaque fois que Lisa se penchait près de sa chaise pour changer une assiette, lui pinçait les cuisses, dans une rage d'intimité, sans que ni l'une ni l'autre, très sérieuses, eussent seulement un battement de paupières" (p. 19). Au bout de quelques mois, Octave, chez eux, évoque son étonnement de savoir très souvent Angèle dans la cuisine, avec Lisa. "Oh! il n'y a pas grand mal... et je suis sûre de Lisa" (p. 108) dit Mme Campardon. Et son mari d'ajouter : "C'est moi..., qui force Angèle à passer, toutes les après-midi, deux heures à la cuisine. Je veux qu'elle devienne une femme de ménage. Ça l'instruit... Elle ne sort jamais, mon cher, elle est continuellement sous notre aile. Vous verrez quel bijou nous en ferons" (p. 108). Campardon, qui ne veut être entouré que d'"honnêtes gens" (p. 62), montre pourtant

une singulière conduite dans son travail d'architecte, en racontant comment "il avait roulé ces cocos de l'Instruction publique" (p.274). Octave Mouret qui a appris, dès son arrivée à Paris, la liaison de son ami avec Gasparine, la cousine de sa femme, assistera à l'installation du ménage à trois dans l'appartement. Il surprendra ainsi l'architecte et la cousine, "en train de se baiser à pleine bouche dans l'antichambre" (p. 177). Octave a bien entendu Campardon lui dire: "L'éducation dans la famille, mon cher, il n'y a que ça!" (p. 78).

Chez les Pichon, Octave assiste aux relations intra-familiales soudées par l'autorité des beaux-parents de Jules. Le couple doit accepter des règles, des principes éducatifs imposés par la personnalité dictatoriale des Vuillaume. Ils exigent de leur gendre et de leur fille, un seul enfant, "pas plus ou nous nous fâcherions" (p. 65) ; l'éducation de l'enfant des Pichon, Lilitte, doit être stricte, notamment lorsqu'elle deviendra une jeune fille. Mme Vuillaume expose : "L'honnêteté d'abord. Pas de jeu dans l'escalier, la petite toujours chez elle, et gardée de près, car les gamines ne pensent qu'au mal. Les portes fermées, les fenêtres closes, jamais de courant d'air, qui apporte les vilaines choses de la rue. Dehors, ne point lâcher la main de l'enfant, l'habituer à tenir les yeux baissés, pour éviter les mauvais spectacles. En fait de religion, pas d'abus, ce qu'il faut comme frein moral. Puis, quand elle a grandi, prendre des maîtresses, ne pas la mettre dans les pensionnats, où les innocentes se corrompent ; et encore assister aux leçons, veiller à ce qu'elle doit ignorer, cacher les journaux bien entendu, et fermer la bibliothèque" (p. 66).

Marie Pichon est le prototype, le modèle éducatif né des Vuillaume. Marie a été élevée dans cette "enfance prolongée", une sorte de "croissance molle" (p. 66) souligne le narrateur, un "rêve éveillé où les mots de la langue et les faits de chaque jour se déformaient en une signification niaise" (p. 66).

Les principes éducatifs ont heureusement évolué, depuis le 19ème siècle, et ils continueront d'évoluer. Le mérite de ZOLA est double, il témoigne sur les données du temps, et dénonce la portée et les limites du rôle éducatif des parents. Ainsi, Marie Pichon "n'avait pas encore lu un seul roman à dix-huit ans passés..." (p. 67). Le droit de lire, pour la jeune fille, au 19ème siècle, s'acquiert avec le mariage : "pas de romans avant le mariage, tous les romans après..." (p. 67). Les romans, du moins ceux retenus de préférence, alimentent l'ignorance, et dans le cas précis, celle de Marie. La lecture renforcera ses illusions. La falsification de la réalité dans la littérature est un thème critique dans la narration zolienne, abordé souvent avec ironie. L'ouverture de Marie sur la connaissance de la vie, de l'amour, est tronquée ou déformée par ses lectures. ZOLA reprend ici, ce qu'il a développé dans Une page d'amour à travers l'histoire d'Hélène Grandjean.
Le nouveau "savoir" du roman "à l'eau de rose" entraîne la rêverie autour des tentations, des plaisirs encore inconnus. En fait, l'ignorance persiste jusqu'à exacerber parfois l'ennui. Marie Pichon osera timidement le dire à Octave Mouret. Elle lui "parle doucement de sa solitude. - Mon Dieu ! je prends quelquefois un livre. D'ailleurs, c'est Jules qui choisit pour moi au cabinet du passage Choiseul ... Si je touchais du piano encore !" (p. 67). Octave relèvera, non sans pertinence, cet aveu, comme pour souligner les lacunes de son éducation. "Il y eut une gêne. Les parents prétextèrent une suite de circonstances malheureuses, ne voulant pas avouer qu'ils avaient reculé devant les frais ..." (p. 67). Mais n'est-ce pas aussi, un effet de leur ignorance conjuguée avec leurs principes éducatifs?

Octave Mouret a le privilège d'être invité dans les salons des Josserand ou des Duveyrier. Nous sommes dans les années 1860, les salons bourgeois ont une importance considérable pour le rayonnement socio-culturel de la société (6). Mais l'intérêt, à les fréquenter,

est surtout lié au fait que ces milieux favorisent l'institution du mariage. Ainsi, chez les Josserand, "du monde arrivait, des mères fortes avec des filles maigres, des pères et des oncles à peine éveillés de la somnolence du bureau, poussant devant eux des troupeaux de demoiselles à marier" (p. 46). Rappelons qu'Octave Mouret observe "l'attention poliment distraite des hommes et le ravissement affecté des femmes, toute cette décence de gens rendus à eux-mêmes, repris par les soucis de chaque heure, dont l'ombre remontait à leurs visages fatigués. Des mères faisaient visiblement le rêve qu'elles mariaient leurs filles, la bouche fendue, les dents féroces, dans un abandon inconscient ; c'était la rage de ce salon, un furieux appétit de gendres, qui dévorait ces bourgeoises..." (p. 50). Octave lui-même est une proie intéressante, Mme Josserand en est persuadée, c'est un "bon parti" possible pour sa fille Berthe. Après s'être empressée de lui présenter sa fille, ses yeux vont donner l'ordre à Berthe de commencer l'attaque, de prendre Octave pour en faire un gendre. "Celle-ci connaissait bien ce regard, qui était comme un ordre de combat, et où elle retrouvait les leçons de la veille. Tout de suite, elle obéit, avec la complaisance et l'indifférence d'une fille qui ne s'arrête plus au poil de l'épouseur" (p. 47). Octave saura apprécier le charme désinvolte de Berthe "qui se livrait comme un camarade" (p. 47). Mais un invité, Trublot, pris de sympathie pour Octave, l'avertira du danger, malgré Mme Josserand qui surveille de près les opérations, "prenant dès lors une attitude de général en chef, conduisant l'affaire, du fauteuil où elle s'était assise" (p. 47). Malheureusement, elle devra se résigner à perdre la bataille avec Octave. Elle entendra ce dernier confier son point de vue à Trublot: "Comment ! vous croyez que je vais me laisser entortiller ! ... Mais jamais ! Mon bon, nous n'épousons pas, à Marseille" (p. 56).

Avec les Josserand, ZOLA introduit dans les procédures d'éducation, un moteur important, celui de l'argent, ou plus exactement de l'avoir. Le principe enseigné, notamment par Mme Josserand est celui du paraître pour compenser, précisément l'absence de biens. Aussi, conseille-t-elle à ses filles : "Puisque vous n'avez pas de fortune... vous devez prendre les hommes par autre chose. On est aimable, on a les yeux tendres, on oublie sa main, on permet les enfantillages, sans en avoir l'air ; enfin, on pêche un mari ..." (p. 36). Mme Josserand dresse des plans pour ses filles pour les aider à s'approprier un gendre fortuné. C'est surtout Berthe qui sera sensible à l'éducation de sa mère, à ses paroles : "Dans la vie, il n'y a que les plus honteux qui perdent. L'argent est l'argent: quand on n'en a pas, le plus court est de se coucher. Moi, lorsque j'ai vingt sous, j'ai toujours dit que j'en avais quarante ; car toute la sagesse est là, il vaut mieux faire envie que pitié... On a beau avoir reçu de l'instruction, si l'on n'est pas bien mis, les gens vous méprisent. Ce n'est pas juste, mais c'est ainsi... Je porterais plutôt des jupons sales qu'une robe d'indienne. Mangez des pommes de terre, mais ayez un poulet, quand vous avez du monde à dîner..." (p. 35).

Dans le salon des Duveyrier, Mme Josserand est bien décidée à prendre sa revanche. Mme Juzeur lui a indiqué un homme qui pourrait faire un excellent mari pour sa fille. Certes, Octave est "très, convenable, sans doute, mais elle préférait M. Auguste Vabre ... - Ce qui m'étonne, Chère madame, c'est que vous ne songiez pas à lui pour votre Berthe. Un garçon établi, plein de prudence. Et il lui faut une femme, je sais qu'il cherche à se marier" (p. 53). Mme Juzeur s'applique à jouer l'agent matrimonial depuis que son mari l'a quittée, quelques jours après leur mariage. Auprès de Mme Josserand, elle "insistait, car elle avait, dans son infortune, la passion de travailler à la félicité des autres femmes, ce qui la faisait s'occuper de toutes

les histoires tendres de la maison" (p. 53). Elle écoute ainsi les secrets autour des désirs et des plaisirs des autres, qu'elle n'ose se permettre. Riche de ce savoir qu'elle abrite, elle est sollicitée pour ses avis, car on la suppose détentrice de vérités. D'ailleurs, elle garde les confidences comme elle garde son corps. Son appartement s'ouvre aux hommes de manière prudente, restrictive un peu comme elle leur offre sa main : "Oh ma main tant qu'il vous plaira" (p.111). Le corps doit garder ses mystères. Elle n'autorisera pas Octave Mouret, par exemple, "d'aller au-dessus du poignet... Il y avait là une ligne sacrée, où le mal commençait" (p. 111). Quoiqu'il en soit de ses craintes morales et cette sorte d'inhibition sexuelle dont elle fait preuve, Mme Juzeur joue un rôle médiateur, presque d'entremetteuse qui convainc Mme Josserand. Cette dernière va élaborer un plan de bataille pour assurer la victoire à sa fille, pour "pêcher" Auguste Vabre, dans le salon des Duveyrier.

Le salon est, pour ceux qui s'y trouvent, la chance de défendre leurs intérêts. Chacun cherche à y tenir son rôle. Mme Josserand, **bien qu'elle n'ait pas les moyens de doter Berthe,** donne des consignes précises à ses filles et à son mari : "Les deux demoiselles reçurent l'ordre d'être très aimables pour Auguste, de ne plus le lâcher, tant qu'il n'aurait pas fait le saut ; le père avait la mission de conquérir le vieux Vabre et Duveyrier, en disant toujours comme eux, si cela était à la portée de son intelligence, quant à elle, désireuse de ne rien négliger, elle se chargerait des femmes, elle saurait bien les mettre toutes dans son jeu" (p. 80). Auguste sera "fait", il devra épouser Berthe. Mais l'éducation des Duveyrier n'est pas tout à fait la même que celle des Josserand. On prêche, chez les premiers, l'importance de la morale, de la religion et une ouverture culturelle qui n'existe pas chez les Josserand. Avec Clotilde Duveyrier, la maîtresse de maison, ZOLA évoque l'influence mondaine et intellectuelle de la femme (7). C'est autour d'une culture

apparente que les gens se fréquentent : Clotilde partage avec ses invités ses connaissances musicales mais elle sollicite à son tour leur participation, par exemple, celle d'Octave Mouret pour sa voix de ténor. On mesure l'écart qu'il y a entre les Josserand et les Duveyrier par les effets socio-culturels de leur salon et dans les procédures d'éducation qui diffèrent ; du moins, les apparences ne sont pas les mêmes. Les Duveyrier "se seraient crus déshonorés, s'ils étaient, un mardi, montés au quatrième" (p. 49), chez les Josserand. Duveyrier tient son rang de Conseiller à la cour. Il défend ses idées : "Jamais l'Eglise ne disparaîtra, parce qu'elle était la base de la famille, comme elle était le soutien naturel des gouvernements" (p. 95). Il affirme que "l'adultère est très rare parmi les classes bien élevées..." (p. 95), "la religion moralise le mariage" (p. 95). Et pourtant, Trublot informe Octave : "Voulez-vous que je vous fasse inviter chez une dame où l'on s'amuse ? Et comme son compagnon désirait savoir quel genre de dame, il ajouta, en désignant d'un signe le conseiller à la cour : - Sa maîtresse" (p. 95). Trublot, lui, préfère être en compagnie des bonnes. Néanmoins, Duveyrier lui ravira Adèle, la bonne des Josserand...

5.3.3. - Les dévolutions narratives et le devenir d'Octave Mouret

Nous savons que peu de temps après s'être retrouvé sans travail, et sans amours, Octave Mouret rencontre Berthe, devenue Mme Vabre, qui lui propose une place de commis dans le magasin qu'elle tient avec Auguste. Octave, "pris à l'improviste" (p. 182) accepte, en voyant "le joli visage de Berthe, qui lui souriait de son air de bon accueil, avec le gai regard qu'il avait déjà rencontré deux fois, le jour de son arrivée et le jour des noces" (p. 182). Les

mois passent sans qu'Octave trouve une meilleure situation. Berthe, "prenait dans le mariage, la carrure de Mme Josserand. Elle s'empâtait, lui ressemblait davantage. Ce n'était plus la fille indifférente et souple sous les gifles maternelles ; c'était une femme où poussaient des obstinations, la volonté formelle de tout faire plier à son plaisir. Auguste la regardait parfois, étonné de cette maturité si prompte. D'abord, elle avait goûté une joie vaniteuse à trôner au comptoir, en toilette étudiée d'une modestie élégante. Puis, elle s'était vite rebutée du commerce, souffrant de l'immobilité, menaçant de tomber malade, se résignant pourtant, mais avec des attitudes de victime qui fait à la prospérité de son ménage le sacrifice de sa vie. Et, dès lors, une lutte de chaque minute avait commencé entre elle et son mari" (p. 225). Octave assiste aux querelles du ménage "plongé dans ses étiquettes, en affectant de ne pas entendre" (p. 229). Saturnin rend Auguste responsable des malheurs de sa soeur et souhaite qu'Octave puisse la consoler. C'est ce que le jeune homme fera, mieux, il satisfera certains caprices que son mari lui refuse. "Ainsi, elle désirait follement, depuis quinze jours, une parure de fantaisie, vue avec sa mère à la vitrine d'un bijoutier du Palais-Royal" (p. 233). Elle dit à Octave en avoir parlé à Auguste, "du matin au soir, si vous croyez que mon mari a compris ! " (p. 233). Octave Mouret lui en fera cadeau. Mais, désormais, Berthe trouble son existence : "Déconcerté dans ses calculs, Octave, peu à peu, se prenait pour Berthe d'un jeune et ardent désir. S'il avait d'abord suivi son plan ancien de séduction, sa volonté d'arriver par les femmes, maintenant il ne voyait plus seulement en elle la patronne, celle dont la possession devait mettre la maison à sa merci ; il voulait avant tout la Parisienne, cette jolie créature de luxe et de grâce, dans laquelle il n'avait jamais mordu, à Marseille ; il éprouvait comme une fringale de ses petites mains gantées, de ses petits pieds chaussés de bottines à hauts talons, de sa gorge délicate noyée de fanfreluches, même des dessous douteux, de la cuisine qu'il flairait sous ses toilettes

trop riches ; et ce coup brusque de passion allait jusqu'à attendrir la sécheresse de sa nature économe, au point de lui faire jeter en cadeaux, en dépenses de toutes sortes, les cinq mille francs apportés du Midi, doublés déjà par des opérations financières, dont il ne parlait à personne" (p. 235). En fait, Octave est tombé amoureux, "devenu timide ... Il n'avait plus sa décision, ... il finissait par considérer la conquête de Berthe comme une campagne d'une difficulté extrême ... Sans doute ses deux insuccès, auprès de Valérie et de Mme Hédouin, l'emplissaient de la terreur d'échouer, une fois encore. Mais il y avait, en outre, au fond de son trouble plein d'hésitation, une peur de la femme adorée, une croyance absolue à l'honnêteté de Berthe, tout cet aveuglement de l'amour que le désir paralyse et qui désespère" (p. 235). Octave, prudent "songea qu'il serait adroit de se mettre bien avec le mari" (p. 235). Dès lors, "les jours coulaient Octave faisait son trou dans la maison, comme un trou de duvet où il avait chaud" (p. 236).C'est une période de stagnation, de platitude, "le commis abandonnait ses idées de grand commerce" (p. 235), Berthe continuait ses dépenses, "elle se vengeait de sa jeunesse nécessiteuse chez ses parents" (p. 239), tandis qu'Octave payait les factures. "Peu à peu, la désunion augmentait" (p. 239), entre Auguste et Berthe . Celle-ci exige de l'argent chaque mois pour ses emplettes, parlant à Auguste comme sa mère parlait à son père : "Et de ce flot de paroles, montait le respect, l'appétit furieux de l'argent dont elle avait appris le culte dans sa famille, en voyant les vilennies où l'on tombe pour paraître seulement en avoir" (p. 243). Mais Auguste ne cède pas et Berthe, de rage, s'enferme dans l'appartement. Sur les conseils du mari qui "craint un accident" (p. 243), Octave Mouret monte lui parler. Berthe se plaint de la brutalité de son époux et le jeune homme la calme en lui faisant une proposition : "Si vous êtes embarrassée pour quelque payement, pourquoi ne vous adressez-vous pas à vos amis ? Je serais si heureux ! ... Oh! simplement un prêt. Vous me rendriez ça" (p. 244). Mais l'approche d'Octave reste

mesurée. Il fait preuve d'une grande sensibilité qui lui permet de s'accorder avec la jeune femme, de lui offrir un accueil tendre qui la rassure. Soulignons cet aspect : "son coté féminin, son sens de la femme s'affinait à cette minute de passion, au point de faire de lui la femme, dans leur approche" (p. 245). Ambiguité du personnage. Ou bien ZOLA met-il en oeuvre la fonction féminine d'Octave pour insister sur les sentiments et sans doute la part créative de ce jeune homme ? ZOLA a peut-être ressenti l'importance de cette combinaison possible entre la virilité et la féminité, nécessaire au fonctionnement du personnage. Au fond, ZOLA semble avoir découvert l'anima-animus, deux archétypes que l'homme doit apprendre à cultiver. Nous aurons à développer, à partir de ce fait narratif important, cet échange dans le fonctionnement psychique des personnages. Toujours est-il que Berthe se sent en confiance. Et se souvenant alors des leçons de sa mère : "Elle souriait tendrement, elle avait la taille souple, se rappelant que les hommes détestent les planches. On ne faisait pas la niaise, on permettait les enfantillages, sans en avoir l'air, si l'on voulait en pêcher un" (p. 245). Octave Mouret pris au piège, la séduit. "Elle, silencieuse, le subit sans bonheur. Quand elle se releva, les poignets cassés, la face contractée par une souffrance, tout son mépris de l'homme était remonté dans le regard noir qu'elle lui jeta" (p. 245). Mais Octave croyant à un triomphe, déchantera ; malgré sa générosité, Berthe se refusera. "En garçon pratique, il finissait par trouver stupide de toujours payer, quand elle, de son côté, ne lui livrait que son pied, sous la table. Décidement, Paris lui portait malheur : d'abord, des échecs ; ensuite, ce coup de coeur imbécile, qui vidait sa bourse. Certes, on ne pouvait l'accuser d'arriver par les femmes. Il en tirait maintenant un honneur comme consolation, dans la rage inavouée de son plan si maladroitement mené jusque-là" (p. 258). Il obtiendra de Berthe, deux rendez-vous, auxquels elle se présentera en retard, et qui se termineront, désagréablement, pour les deux amants. Ces rencontres ont lieu, chaque fois, dans la chambre de Rachel, la bonne de Berthe, là-haut, sous les

toits. C'est donc, du "côté cour" que les amours d'Octave et de Berthe, cherchent à s'épanouir. "Avec ses murs sales, sa pauvreté, son insupportable odeur de fille mal tenue" (p. 264), la chambre de Rachel, est un lieu où Octave ne veut pas "s'avouer dans quelle bassesse son amour espéré avait rêvé de se satisfaire" (p. 264). Berthe est venue rejoindre Octave, au petit matin, "poussée par un irrésistible besoin, ... la nécessité de visiter la chambre" (p. 265). Cet endroit perd toute l'intimité souhaitée par les amants, tant il est lié à la vie sociale et privée des domestiques qui monte des cuisines.

Quand Octave s'apprête à posséder Berthe, "un flot boueux de gros mots" (p. 266) arrive de la cour. Les deux amants sont pétrifiés par le discours des bonnes où se mêlent des injures et leurs préoccupations, celle surtout, d'être un jour enceinte. "-Un enfant, oh! non, faut pas qu'il en vienne ! C'est défendu d'abord, et puis quand on ne veut pas !" (p. 268), affirme Adèle, dont les maux de ventre annoncent une grossesse qu'elle ne soupçonne même pas (8). Les bonnes citent Mme Campardon qui échappe à ce risque ; puis, "toutes les dames de la maison y passèrent, Mme Juzeur qui prenait ses précautions, Mme Duveyrier que son mari dégoûtait, Mme Valérie qui allait chercher ses enfants au-dehors" (p. 268) (9). Et arrive le tour de Berthe et celui d'Octave: "En parlant de farceuse, en voilà une qui m'a l'air de s'en payer ...; elle se fait donner un coup de plumeau par le commis de son homme" (p. 268). Quant à sa bonne Rachel, "peut-être bien que le bel Octave l'époussette aussi..." (p. 268). Mouret ne peut se défendre. "Que faire ? Il ne pouvait se montrer, imposer silence à ces filles. Les mots ignobles continuaient, des mots que la jeune femme n'avait jamais entendus, toute une débâcle d'égout, qui, chaque matin, se déversait là, près d'elle, et qu'elle ne soupçonnait même pas. Maintenant, leurs amours, si soigneusement cachés, traînaient au milieu des épluchures et des eaux grasses. Ces filles savaient tout, sans que personne eût parlé" (p. 269). Elles suggèrent même la connaissance du mobile qui pousse Octave à séduire les femmes, lorsqu'elles parlent de son échec avec Mme Hédouin, tout en révélant la mort de son mari : "Si le bel Octave avait prévu ça, il aurait

continué à chauffer Mme Hédouin, qui a le sac" (p. 270). Et Octave ne peut s'empêcher d'exprimer, devant Berthe, son regret : "-Ah! oui, par exemple, j'ai fait une bêtise" (p. 270). Les masques sont tombés, les paroles des bonnes ont "tué", pour un instant, les apparences de la maison, et ont mis à nu l'amour propre d'Octave Mouret. Va-t-il se reprendre ? Passés quelques jours de gêne, Berthe et Octave veulent se revoir. Rachel leur prêtera sa chambre, mais c'est un piège. Fâchée avec Berthe qui se montre trop indifférente et peu généreuse, elle prévient le mari. Auguste dénonce le scandale, ce qui oblige Octave Mouret à fuir la rue de Choiseul.

Octave se retrouve "sans but" (p. 314), mais passant devant le "Bonheur des Dames", il voit Mme Hédouin, "en grand deuil, debout sur la porte" (p. 314). Est-ce la providence qui attend le jeune homme ? "Il s'était arrêté pour (la) saluer ... ; lui apprenait sa sortie de chez les Vabre, elle lui avait demandé tranquillement pourquoi il ne rentrerait pas chez elle. Ça s'était fait tout de suite, sans y penser" (p. 314). Octave reste songeur, est-ce pour lui une rencontre heureuse, la chance de faire enfin fortune ? "Quand il l'eut saluée de nouveau, après avoir promis de venir dès le lendemain il continua sa flânerie, plein d'un vague regret. Toujours le hasard dérangeait ses calculs. Des projets l'absorbaient..." (p. 314). Mais cette fois, Octave Mouret saura-t-il pondérer son attente ? La narration nous invite à le penser par une anticipation favorable de devenir; "Des mois se passèrent, le printemps était venu. On parlait, rue de Choiseul, du prochain mariage d'Octave avec Mme Hédouin" (p. 339). "Les choses pourtant, n'allaient pas si vite", elles ont requis une évolution patiente d'Octave, reprenant, "sa situation, qui chaque jour s'élargissait" (p. 339). Il est devenu indispensable au magasin; "Mme Hédouin, depuis la mort de son mari, ne pouvait suffire aux affaires sans cesse croissantes ; son oncle, le vieux Deleuze, cloué sur un fauteuil par les rhumatismes, ne s'occupait de rien, le jeune homme, très actif, travaillé de son besoin de grand commerce, était

- BIBLIOGRAPHIE ET NOTES -

(1) LA ROCHEFOUCAULD, Maximes et réflexions diverses, Folio Gallimard, 1976, (Maxime 56).

(2) E. ZOLA, Pot-Bouille, La Pléiade, T III, Gallimard 1978. Henri MITTERAND, dans son étude, rapporte les propos d'ALEXIS : "La multiplicité des fils, le grand nombre des personnages à faire agir, la diversité exceptionnelle des faits, l'ont naturellement amené à tenter, pour cette oeuvre, l'essai d'une formule littéraire qu'il cherche depuis longtemps" (p. 1623).

(3) En 1864, bien avant d'écrire les Rougon-Macquart, ZOLA explique dans une lettre à VALABREGUE, cette idée. Alain DE LATTRE l'évoque en ces termes : "C'est là que paraît ce que l'on a depuis appelé "la théorie de l'écran". Chaque oeuvre d'art est comme une fenêtre ouverte... L'écran réaliste est, de tous, celui qui est le plus pur et le plus désintéressé : "Un simple verre à vitre, très mince, très clair , et qui a la prétention d'être si parfaitement transparent que les images le traversent et se reproduisent ensuite dans toute leur réalité. L'écran réaliste nie sa propre existence" (ZOLA, extrait de la lettre) "(p. 98), (in, o.c.).

(4) Nous pensons ici, à la proxémique d'Edouard T.HALL, nous nous en inspirons pour évoquer les différenciations (o.c.) interrelationnelles entre les locataires notamment par l'idée de "distances sociales" impliquée par les étages de la maison et proposant un système hiérarchique, une topographie sociale de l'habitat bourgeois dans Pot-Bouille.

Mais notre approche proxémique est limitée à la description des lieux et ne rend pas compte véritablement du fonctionnement de ceux qui les occupent.

(5) La Gazette de France était, sous le second empire, comme sous la monarchie de Juillet, et plus tard sous la III° République, l'organe du parti légitimiste" (pp 1642-1643). ZOLA choisit le diocèse d'Evreux, et non point celui de Paris, à la fois parce que son architecte devait être "d'une importance médiocre", - et parce qu'Evreux était un diocèse tout proche. Mais il ne voulait pas que son personnage pût également se voir confier des réparations dans l'église Saint Roch , voisine de la rue de Choiseul" (p. 1642), précise Henri MITTERAND.

(6) (7) Pierre GUIRAL, o.c. ; L'auteur constate la tendance des classes aisées de la bourgeoisie à ouvrir leur salon pour "le plaisir de recevoir et d'infléchir les convictions" (p. 76). Il rappelle aussi que "la femme exerce, en effet, et surtout dans les hautes classes de la société, un pouvoir d'influence sensible" (p. 75), notamment la maîtresse de maison qui tient son salon.

(8) Il faut se rapporter au dernier chapitre et lire le bouleversant récit que donne ZOLA sur l'accouchement d'Adèle.

(9) Valérie Vabre "s'était fait faire son petit Camille par un garçon boucher de la rue Sainte-Anne" (p. 61).

6. ZOLA DANS LA VIE ET DANS SES PERSONNAGES POUR UN HORIZON PSYCHOLOGIQUE DES ROMANS

"J'ai promené déjà mes personnages dans vingt mondes différents, jusque dans le monde du rêve".

Emile ZOLA, p. 254 (1)

La période du second Empire alimente la narration des Rougon-Macquart mais ZOLA écrit ses romans sous la troisième République. Les documents et les observations sur lesquels il s'appuie lui ont-ils permis de relativiser le décalage entre ces deux périodes, c'est à dire, entre le temps où les personnages évoluent et celui où ZOLA les crée ? Cette question nous invite à remarquer des intéractions possibles entre la présence de l'écrivain (influence de sa personnalité, du monde qui l'environne) et, la vie des personnages (leur histoire, la portée socio-historique du second Empire).

Nous proposons donc de mieux connaitre l'histoire de l'écrivain, l'homme, ce qui caractérise ses années créatives sous la troisième République en évoquant, si possible, les aspects sociaux de son époque . Nous chercherons à dégager de cette approche socio-historique ses effets sur l'oeuvre, sur le romanesque. Nous montrerons que cet apport de la contemporanéité fait transparaitre ZOLA et ses contemporains dans les personnages des romans que nous avons décrits. Nous aborderons ainsi, par un détour socio-historique, une difficile question celle du rapport entre les personnages et le moi du romancier. Une mise en garde s'impose : "C'est à bon droit, nous disent René WELLEK et Austin WARREN - deux théoriciens de la littérature, que les psychologues, dans leur curiosité, enquêtent sur le procès de création. Ils peuvent ranger le poète dans tel ou tel type physiologique ou, psychologique ; ils peuvent décrire ses maladies mentales ; ils peuvent même

explorer son subconscient. Le psychologue peut s'appuyer sur des documents non littéraires ou sur les oeuvres elles-mêmes. Dans ce dernier cas, il faut confronter les données avec celles des documents et les interpréter avec précaution" (2). Nous agirons donc avec prudence Nous ne chercherons pas à être exhaustif non plus, dans la mesure où nous voulons, par la suite, privilégier notre recherche sur les romans et les personnages. Pourtant, il nous a semblé important d'approcher l'homme ZOLA dans son oeuvre, car cette perspective, aussi modeste soit-elle, peut permettre d'éclairer le romanesque dans la dimension humaine qu'elle recouvre et peut-être contribuer à mieux saisir la portée psychologique des quatre romans présentés. Nous donnerons ainsi ; 1) Des repères chronologiques et des faits historiques relatifs à la période de création de L'Assommoir à Pot-Bouille (1875-1881) en pointant, chaque fois que cela est possible, certaines influences socio-historiques de la période de l'écrivain sur celle de la narration et en notant des différences entre les deux époques. 2) Des éléments psychologiques sur la personnalité de ZOLA et sur sa méthode de travail. Nous relèverons enfin, 3) Les liens du romancier dans ses personnages en cherchant des correspondances, voire des ressemblances entre certains protagonistes et l'homme ZOLA.

6.0 Quelques effets de l'époque du romancier sur les personnages et leur histoire, de L'Assommoir à Pot-Bouille.

Nous sommes en 1876, le chemin parcouru par ZOLA est déjà impressionnant ; depuis son premier recueil de nouvelles en 1864, il en est à son douzième roman avec L'Assommoir en cours. Il faut compter aussi, les nombreux articles qu'il écrit dans les journaux. Des analyses critiques sur la peinture ou sur la littérature vont donner des oeuvres importantes (Mes haines, Mon salon...), ainsi que des nouvelles, des comédies... ZOLA vit de sa plume depuis 1866 et le travail commence à porter ses fruits lorsqu'il entreprend d'écrire

L'Assommoir. Ce n'est plus le jeune homme qui a dû affronter la misère, chercher un emploi, en un mot survivre lorsqu'il est arrivé à Paris avec sa mère en 1858. Il fréquente maintenant FLAUBERT, les GONCOURT (3) MALLARME qui a apprécié son dernier livre, La faute de l'abbé Mouret voyant là "un poème d'amour" (4). MAUPASSANT aussi, a été "grisé" par ce roman, éprouvant à "chaque page comme une odeur forte et continue" (5). En plus de son travail de journaliste, toujours fécond, ZOLA enquête pour ses romans.

En octobre 1875, ZOLA recherche un quartier de Paris. Il lui faut un site qui se prête à l'observation d'un milieu populaire pour écrire L'Assommoir. L'écrivain demeurait alors dans la rue St Georges, proche du boulevard de Clichy et de notre actuel boulevard Barbès (à l'époque de ZOLA c'est la rue Poissonnière). Il explorera ainsi le quartier de la Goutte-d'Or proche de chez lui. On retrouvera dans ses carnets d'enquêtes (6), une description fidèle des rues de ce quartier. Le roman, dans la narration (Chap. I et II notamment) reprendra, presque trait pour trait, les détails de cette enquête. Toutefois, ZOLA notera aussi ce que ses personnages auraient pû voir ou sentir à leur époque. Le romancier s'efforce en observant, à penser le présent des protagonistes de son futur roman : Ainsi, il précise sur le boulevard extérieur : "Avant 1860, le mur d'octroi/l'hospice était en construction en 1850. Tout le gros oeuvre fait de l'autre côté, les abattoirs qui puaient. La barrière entre un hôpital et des abattoirs... l'ancien bal du Grand Balcon" (7). Voilà au fond ce que le romancier fera vivre dans L'Assommoir. Continuant sa promenade ZOLA entend, "le bruit sourd des trains ; les sifflets aigus, sourds, différents. Le bruit des plaques tournantes au loin". Il respire "l'odeur du charbon" (8). En 1850, année où Lantier et Gervaise arrivent à Paris, le trafic ferroviaire est sûrement de moindre importance que sous la troisième République. ZOLA, du reste, n'évoquera pas cette question dans L'Assommoir (9). On sait toutefois, que les grandes villes industrielles ont attiré de nombreux provinciaux dès le milieu du 19ème siècle. On peut rêver sur ce qu'aurait pû être le probable voyage en train de Gervaise depuis Plassans (Aix en Provence).

Sur le boulevard extérieur, il entre chez un marchand de vin dans le quartier de la Goutte-d'Or : Qu'est-ce qui a changé depuis le début du second Empire ? Les ouvriers boivent toujours autant, peut-être même plus malgré la loi du 23 janvier 1873 qui institue des mesures répressives contre l'ivresse, car les débits de boisson ne cessent d'augmenter (10) : (A) "Tous les coins de rue, des marchands de vin" constate ZOLA (11)

L'Assommoir, publié en feuilleton dans le Bien Public le 13 avril 1876, soulève de vives protestations (tous bords politiques confondus). Cela n'empêche ni les républicains de gagner les élections législatives, ni la première internationale des travailleurs de se dissoudre. Graham BELL invente le téléphone, ZOLA, lui, "le roman parlé" (12), L'Assommoir parait en librairie fin janvier 1877, chez CHARPENTIER. Cette année-là, ZOLA doit porter des lorgnons, myopie oblige : 0,8 à l'oeil gauche, 0,3 pour le droit (13). Grâce à L'Assommoir, ZOLA est devenu célèbre mais pas toujours compris ; lucide, il écrit : "Je laisse à la critique le temps de mieux me lire. Depuis dix ans, j'attends d'elle un peu de justice. Je crois avoir, il est vrai, une force sur elle, c'est que je travaille et que je sais très nettement où je veux aller, tandis que je la soupçonne d'être peu studieuse et de battre singulièrement la campagne" (p. 1560) (14). Est-ce pour savourer son premier grand succès, ou bien pour se reposer des attaques de la critique contre son oeuvre, que ZOLA part en voyage Il retrouve la Provence, l'eau, la mer, l'Estaque pour un long séjour de cinq mois. En septembre, THIERS meurt, sans doute cet évènement réveille-t-il son enfance, les travaux de son père (le canal d'Aix) qui ont vu le jour grâce à ce chef d'Etat. Il se rappelle aussi, son père mort à Marseille, sa mère et lui qui courent à son chevet, les procès que suscitent les projets inachevés de l'ingénieur François ZOLA. Il se souvient de la visite de THIERS, quelque temps après, s'intéressant à leur sort, au devenir d'Emile, promettant son aide,

surtout pour les procès. C'est déjà loin, ZOLA est à présent riche. L'argent de la vente de L'Assommoir lui permet d'acheter une propriété, Medan, le 28 mai 1870 ; mais depuis qu'il y réside, il dit, il écrit, (ou continue d'écrire) : Médan.

L'Exposition Universelle de 1878 bat tous les records d'affluence, c'est une réussite sans précédent. Mais qu'est-ce qui pousse ZOLA à y être présent ? Ce n'est sans doute pas pour faire plaisir à Mac MAHON qui l'inaugure. L'auteur des Rougon-Macquart est là pour une pièce de théâtre qu'il a écrite : "Le bouton de Rose". On peut se demander aujourd'hui encore, comme l'a fait Henri GUILLEMIN "pourquoi cette "fantaisie", cette lourde fantaisie, ratée d'ailleurs, du Bouton de Rose, cette pièce dont il disait, bonnement à FLAUBERT "C'est une farce en trois actes, un cocuage, pour le Palais-Royal"? (15). Lui qui a éreinté DUMAS et SARDOU, qui reproche au théâtre son absence de réalisme, étonne. Mais Henri GUILLEMIN souligne deux traits importants de l'homme ZOLA, son goût pour l'argent, sa volonté d'être reconnu. D'ailleurs ZOLA l'écrit à son ami VALABREGUE : "J'ai surtout besoin de deux choses : de publicité et d'argent" (16). Mais peut-être, ZOLA, éprouve-t-il le besoin de s'amuser un peu ? Pourquoi ne pas envisager un ZOLA sérieux au travail, un autre qui s'extériorise dans son oeuvre ? Ses amis ne lui en tiendront pas rigueur. L'été à Médan, ils forment un groupe autour de lui. Qui sont-ils ? De jeunes écrivains : Paul ALEXIS, Henry CEARD, Léon HENNIQUE, Guy de MAUPASSANT et Joris-Karl HUYSMANS qui représentent tous deux, les écrivains les plus importants qui animeront les soirées de Médan. Forment-ils une école, un mouvement littéraire ? Pour ZOLA, il n'en est rien : "Notre seul souci a été d'affirmer publiquement nos véritables amitiés" (17). Pourtant, force est de constater que le "Naturalisme" prend son essor autour de ZOLA qui en est le grand théoricien. En ce sens il est devenu le Maître, celui que l'on écoute, que l'on admire. ZOLA a également l'art de recevoir ses amis avec son épouse "bonne maîtresse de maison et cordon bleu. La cuisine devient recherchée. On déguste des rougets de roche, des filets aux cèpes, des raviolis, des salades de truffes, du caviar. Le chambertin et le moselle sont plus goûtés que le champagne" (18). Du 11 décembre 1877 au 4 avril

1878 Une page d'amour est publié en feuilleton :"C'est un peu popote, un peu jeanjean, mais cela se boira agréablement, je crois. Je veux étonner les lecteurs de L'Assommoir par un livre bonhomme" (p. 1622). ZOLA pense avoir fait là une oeuvre plus douce. L'histoire, on le sait, se déroule dans le quartier de Passy, mais il a souhaité "un roman dont Paris, avec l'océan de ses toitures, sera un personnage" (19). Du haut de la colline de Passy, c'est la capitale que l'on peut dominer. ZOLA aperçoit en repérant les lieux, le Trocadéro en construction qui relie, en quelque sorte, Passy à Paris. Les personnages d'Une page d'amour sont encore des provinciaux, au sens où Passy est une commune indépendante sous le second Empire. Mais l'horizon que ZOLA offrira à ses personnages est bien celui de Paris, comme figure vivante dans la narration. Dans le roman, ZOLA n'a pu s'empêcher de restituer avec emphase cette ville qu'il aime ; il prend le risque de glisser quelques monuments qui n'existaient pas encore sous les yeux d'Hélène Grandjean : le nouvel Opéra, la coupole de Saint Augustin (20). Le romancier, en dehors de son explication justifiant le maintien de ces détails, a renforcé la présence de la Capitale dans la narration. L'intérêt du roman aurait été sans doute tout autre si l'écriture avait accentué une clôture entre Paris et Passy, et la psychologie des personnages, différente.

En Août, il "rêve d'une Nana extraordinaire", en élabore les plans et commence l'enquête. On imagine le bourgeois timide, sérieux sur les talons des "cocottes" ! Armand LANOUX pense à "un spectacle pittoresque. La découverte de la femme facile par un auteur qui n'en a jamais fréquenté..."(21). Cependant Nana prend forme d'abord dans le Voltaire, en feuilleton, à partir du 16 octobre 1879, puis chez CHARPENTIER. C'est un record de tirages, l'éditeur doit faire dix éditions supplémentaires. C'est le nouveau grand succès de l'écrivain. Tous ses amis l'attestent, surtout FLAUBERT et HUYSMANS qui remarquent l'originalité et la puissance romanesque de cette oeuvre. Le personnage Nana n'a pas été facile à faire vivre.

Il "porte sur un monde singulièrement complexe..." et le romancier a voulu "tout dire, et il y a des choses bien grosses" (22) a-t-il expliqué à FLAUBERT. Le plus difficile sans doute pour ZOLA, pudique, chaste, c'est de maîtriser ses désirs. Il a su dès le début, dès l'été 1878, que le véritable enjeu serait là. Il nous en fait part, indirectement, en publiant un article sur Sainte-BEUVE : "l'écrivain chaste se reconnaît tout de suite à la virilité exacerbée de sa touche. Il désire en écrivant, et ce sont les désirs qui jettent les cris des grandes oeuvres... Dans cette solitude, dans cette continence, on devine quel ardent foyer s'allume. Toute la vie des oeuvres part de là, le besoin de la vérité, la force de l'analyse, l'intensité de la couleur. Le corps entier avec les sens passe dans l'oeuvre" (23). Prodigieuse réflexion de ZOLA sur la création, où l'écriture doit tirer partie, "vérité", "force", "intensité" du corps-désirs, corps-sexuel pour devenir corps à son tour, formes de l'oeuvre, chair des personnages, de Nana.

Le roman expérimental parait pratiquement en même temps que Nana dans le Voltaire, au mois d'octobre 1879. ZOLA a lu Claude BERNARD, l'Introduction à l'étude de la médecine expérimentale, la méthode naturaliste" est, selon ZOLA, toute prête : "Je n'aurai à faire ici qu'un travail d'adaptation. Le plus souvent, il me suffira de remplacer le mot "médecin" par le mot "romancier" (24). ZOLA, certes, exagère, mais quelle que soit la validité de sa démarche, Armand LANOUX a eu raison de dire qu'"il a aussi compris ce que deviendra le principe d'incertitude, à savoir que l'homme change le milieu qu'il étudie par sa seule investigation et que, sur ce point, le savant est à peine mieux loti que le romancier" (25). Disons autrement: pour l'écrivain, l'expérimentation c'est l'écriture. Celle de ZOLA se poursuit constamment, au gré aussi de ses observations.

1880 est une année de tristesse, FLAUBERT et la mère de ZOLA meurent à quelques mois d'intervalle. Toutefois, il a retrouvé

Paul CEZANNE, son ami d'enfance, cet été à Médan. Le peintre a fait l'ébauche d'un "Triomphe à la femme" inspiré de Nana. Mais cela ne plait pas beaucoup à ZOLA qui trouve le dessin pas assez fort. Ils n'en sont pas encore, heureusement, à la brouille que suscitera L'Oeuvre six ans plus tard. ZOLA souffre moralement depuis l'enterrement de Gustave FLAUBERT, au mois de Mai. Le romancier ne reste cependant pas inactif. Ce sont les grands magasins qui l'intéressent, leur fonctionnement. A Paris, le Printemps, le Petit Saint-Thomas, le Bon Marché se sont considérablement développés. En 1880, ZOLA est célèbre dans la rue, on chante les personnages de L'Assommoir (Gervaise, Coupeau) et Nana. ZOLA populaire est partout, même en filet de sucre sur les cochons en pain d'épice de la foire du trône. Armand LANOUX rapporte quelques faits divers que l'on pouvait lire dans la presse, cette année-là. Ils ne concernent pas, à proprement parler ZOLA, mais peut-être, selon nous, les Rougon-Macquart dans leur ensemble. Expliquons-nous.

Le "corps" est un sujet d'intrigue qui remplit les colonnes des journaux. "Le 10 juin, la femme Lévy trouve, rue du Gué, un bras coupé...". On guillotine l'assassin : "Le corps est transporté à l'Ecole de médecine pour qu'on y assure que la mort a été instantanée". "Le 13 août, la cour d'assises condamne à mort Abadie et Gilles, vingt et seize ans. Le président de la République leur fait grâce. Le 27 août, Abadie reparaît pour un autre assassinat. Condamné à mort, déjà gracié, il ne peut plus être frappé de la même peine. Le voilà assassin honoraire ! Les élèves de l'Ecole de médecine protestent, privés de matière première ! " (26). L'idée est celle-ci, le corps doit pouvoir dire si les criminels sont des malades, si oui, peut-on alors les soigner, et surtout, est-ce que cela peut être héréditaire ? Qu'est-ce que l'espèce humaine ? Armand LANOUX rapporte une autre anecdote : "Paul-Louis LEBIEZ, étudiant en médecine, meurt sur l'échafaud pour avoir, avec son camarade BARRE, tué la laitière GILET, disséqué le cadavre et réparti inconsidérément les morceaux.

Son coup achevé, il a fait une conférence sur la lutte pour la vie. L'assassin était darwinien" ! (27). ZOLA n'ignore presque aucune recherche en sciences humaines, et les années 1880 sont particulièrement fertiles dans le domaine de la psychiatrie (28). Les Rougon-Macquart, par le savoir de leur auteur, témoignent, en quelque sorte. de cette quête scientifique sur le corps qu'ouvrent la médecine et la psychologie de ce temps. Pour les romans de ZOLA qui nous intéressent, on peut dire que "le crime ne paie pas", par contre, ils nous interrogent tous sur les rappports entre le corps et la folie. Chaque roman de ZOLA bâtit l'histoire familiale "naturelle" des Rougon-Macquart, "c'est à dire une histoire organique, biologique, charnelle" (29) souligne Henri MITTERAND.

En 1881, Pot-Bouille est en gestation (Février). ZOLA est, s'en rend-il compte ? passé "côté cour", c'est "vraiment" le locataire du second étage de la rue de Choiseul. Il a pris de l'embonpoint ; 96 Kgs. L'obésité nécessite un régime alimentaire. A propos de son avoir, selon Armand LANOUX "ZOLA, qui était redevenu en 1876 un écrivain endetté, hésitant à aller en vacances trop loin, évolue vers son demi-million de francs-or. Cela représente cinq millions de francs 1977" (30). En dehors de ces considérations matérialistes, il faut noter cette année encore, la loi sur l'enseignement qui devient gratuit. Les Rougon-Macquart n'ont pas connu çà, dommage pour Marie Pichon, tant pis pour Coupeau.

Donnons à présent, un aperçu psychologique de ZOLA, et essayons de repérer quelques traces de l'homme dans son oeuvre.

6.1 Quelques données psychologiques de sa personnalité.

Nous nous appuyons ici sur deux sources : d'une part, sur le volume I du Dr. TOULOUSE, Enquête Médico-Psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie, réalisée en 1896, auprès de ZOLA (31), d'autre part, sur un article critique du Dr. Adolfo FERNANDEZ-ZOILA, paru en 1983 (32), concernant

cette enquête, intitulé : "Les névropathies de ZOLA" dont nous reprenons d'ailleurs, certains points de la partie clinique de l'observation de M. Emile ZOLA.

ZOLA a subi différents examens (cliniques, psychologiques, physiques et de laboratoire). Le docteur TOULOUSE y consacre quatre rubriques : 1) Les antécédents héréditaires (pp. 108-114) ; 2) Les antécédents personnels (pp. 114-126) : examen physique (pp. 127-166) et examens psychologiques (pp. 167-278). Nous proposons d'en retenir l'essentiel dans les deux sous-chapitres suivants : 1) Des antécédents à l'état physique de 1896 ; 2) Les examens psychologiques, approche de la personnalité.

6.1.1. Des antécédents à l'état physique de 1896

Le père de ZOLA est d'origine italo-grecque, sa mère est française. Ils ont respectivement 44 et 21 ans lors de la naissance de ZOLA (2 avril 1840). Le mélange des sangs est positivement considéré par le docteur TOULOUSE qui voit là : "l'hérédité de la vigueur apportée à M. ZOLA par ses deux parents" (p. 113) (33). Ce croisement aurait pour effet une "maturité précoce des enfants issus des unions de ce genre" (p. 113). Le fait est certain, ZOLA fut "sérieux très tôt et ne se montrera jamais ni gai, ni bruyant". Le père de ZOLA, ingénieur intelligent, malgré une "existence un tant soi peu décousue et aventureuse" (p. 110), ne présente pas de "déséquilibre mental".

A deux ans, ZOLA eût une "fièvre cérébrale" avec syncope très sévère, son entourage le considéra comme perdu. Vers six et sept ans, il contracte des maladies bénignes. "L'auteur retient encore une lenteur dans l'organisation de l'élocution et une contracture du muscle de l'orbiculaire droit, visible sur daguerréotype qui persistera" écrit A. FERNANDEZ-ZOILA (34). une tendance à l'obésité se constate dès la puberté qui "se manifeste entre 13 et 14 ans". Il "s'affirmera sexuellement vers la dix-huitième année. L'instinct

génital fut toujours d'une certaine timidité, comme il arrive chez les névropathes, où les idées sont bien souvent inhibitrices" (p. 116).

A 18 ans, ZOLA arrivé à Paris, semble avoir eu la fièvre typhoïde. Les goûts littéraires se développent mais le conduisent en dehors des études scolaires. Il échoue à deux reprises au baccalauréat, à cause des matières non scientifiques. Le docteur TOULOUSE note "une grande activité intellectuelle qui lui faisait passer les nuits blanches avec l'énervement de l'ambition qui montait. Il y avait là toutes les causes occasionnelles suffisantes pour donner une forme à la prédisposition névropathique congénitale. Les troubles nerveux s'accentuent de plus en plus" (p. 118).

Algies précordiales, douleurs intestinales, pollakiurie, se constatent dans sa vingtième année. A l'âge de 35 ans, ZOLA cesse de fumer. Il lutte contre l'obésité en suivant un régime, mais son poids se stabilisera à 80 kgs, à 56 ans.

Le romancier présente une grande émotivité. "ZOLA a un air sérieux, inquiet, chagrin, qui lui est particulier. L'ensemble de la physionomie exprime la réflexion habituelle et une certaine émotivité" (p. 127). Selon le docteur TOULOUSE, l'émotion provoque des tremblements exagérés. Des douleurs fugaces, des sensations vertigineuses (qui lui faisaient détester les balancements), s'accompagnent parfois, de la peur d'une oppression thoracique (d'où le port de vêtements larges). Tout cela évoque ici une hypersensibilité émotionnelle. "Au lever, il se sentait parfois las, fatigué, courbaturé, avec des crampes comme en ont beaucoup les névropathes", remarque le docteur TOULOUSE. De plus, consigne-t-il, un tic persistant de l'orbiculaire" peut-être considéré comme un stigmate névropathique" (p. 166) et en tous cas, "un certain déséquilibre nerveux, une émotivité exagérée, réellement morbide" (p. 166). Ces propos demandent à être relativisés.

A. FERNANDEZ-ZOILA, nous met en garde contre les utopies et les ambitions des sciences humaines de l'époque (35) .

6.1.2. Les examens psychologiques, approche de la personnalité de ZOLA.

"L'appétit sexuel n'a pas été chez M. ZOLA très expansif, gêné de très bonne heure par une timidité naturelle. Malgré ce défaut et peut-être à cause de lui, les sensations génitales ont toujours eu un grand retentissement dans sa vie psychique" (p. 179), révèle le Dr. TOULOUSE, poursuivant : "avec çà il est timide, plus qu'on ne le croirait ; et c'est encore une des raison de son isolement" (p. 265). A cette personnalité peu expansive, inhibée, se rattachent des phobies, peur du noir et de l'obscurité. Il a aussi peur du tonnerre il n'aime ni l'orage, ni la chaleur. Des "idées morbides" telles que : obsessions, doutes, arithmomanie, sont relevées. Le goût de l'ordre est important.

ZOLA s'est révélé d'une grande maladresse aux épreuves psychomotrices. Dans la reconnaissance de certains textes il échoue souvent, y compris lorsqu'il s'agit des siens. Il se trouve que ZOLA est peu enclin à la musique (malgré la connaissance qu'il en a - ce que peut nous suggérer la lecture de Pot-Bouille par exemple - et ce que nous savons par ailleurs de sa passion pour la clarinette). Il montre très peu de disposition également pour les langues étrangères. Mais sa discrimination olfactive est hors de pair (le nez de ZOLA a sans doute contribué à écrire la célèbre "symphonie des fromages" dans le Ventre de Paris, et pour la narration des odeurs de l'escalier C de L'Assommoir, celles des loges du Théâtre des Variétés dans Nana). Il fut brillant aussi dans les épreuves qui mettent en jeu la vision verbale et le choix des mots "Le mot est la qualité essentielle des choses ; la mémoire des idées se confond avec celles des mots " (p. 207) chez ZOLA écrit le docteur TOULOUSE. Par contre, imiter,

développer un jeu de rôles, là, ZOLA est en difficulté. Il n'aime pas les jeux, mais possède une grande capacité de concentration. La persévérance est également liée à cette attention sélective dont il peut faire preuve avec régularité. Le visuel et le verbal dominent dans les tests. "L'écriture est la forme du langage que M. ZOLA emploie pour penser ses oeuvres. Sans écrire, il ne peut guère faire un travail intellectuel utile" (p. 185). "ZOLA se sert de la vision verbale pour comprendre, de l'audition pour retenir et du langage écrit pour analyser et développer ses pensées" (p. 190).

En conclusion, le docteur TOULOUSE affirme la notion d'intelligence supérieure de ZOLA liée à ses capacités physiques et psychologiques, sa robustesse, son opiniâtreté. "Ses qualités sont : la finesse et l'exactitude des perceptions, l'intensité de l'attention, une grande éducabilité, la clarté dans les conceptions, la sûreté du jugement, l'ordre dans le travail, l'esprit de coordination une ténacité extraordinaire dans l'effort, et, par dessus tout, l'utilitarisme psychologique poussé à l'extrême. Avec cela il était sûr de percer dans n'importe quelle voie, car il avait de puissantes qualités d'arrivage" (p. 282). Toutefois, sa personnalité introvertie le prive de tout dilettantisme. ZOLA est "trop" pénétré de ses convictions, croyant à la nécessité de la tâche à remplir et au sérieux du travail" (p. 282).

6.2 ZOLA dans ses personnages, traces et influences diverses dans les romans.

Bon nombre de personnages, dans les Rougon-Macquart, sont porteurs de traces, de souvenirs et d'expériences personnels de l'écrivain : "Tous les romans de ZOLA se nourrissent en effet, beaucoup plus qu'on ne le pense, de toute sa vie : expériences multiples

conversations, lectures anciennes etc ... remontent à la surface au moment de la composition, sans passer par les dossiers préparatoires" précise Colette BECKER (36). Nous donnerons ici, quelques exemples.

Octave Mouret, Gervaise-Coupeau, les Grandjean, les Campardon, etc ... viennent de Plassans, surnom littéraire d'Aix en Provence, ville natale d'Emile ZOLA. Ces personnages émigrent à Paris, comme leur créateur. Comme lui, ils ont à défendre une nouvelle existence, à découvrir cette capitale inconnue. La plupart d'entre eux, veulent s'établir, vaincre les difficultés, réussir leur vie. Certains ont des projets précis qu'ils chercheront à réaliser. Tous sont en position d'apprentissage comme l'était ZOLA à son arrivée à Paris. Pour cela, ils ont la vitalité de leur auteur mais parfois ses faiblesses qui entravent leur action pour affronter le monde qui les entoure. Armand LANOUX remarque que "ZOLA est fils unique gâté parce qu'il est d'abord de faible santé, puis séparé très tôt du père" (37) ; il n'empêche qu'il a surmonté, dans son enfance, le handicap de la maladie, le deuil. Ces aspects un peu douloureux du passé de ZOLA, nous font songer à Jeanne Grandjean, sans père, souffrante, très sensible comme ZOLA, adulée, elle aussi, par sa mère. Mais la comparaison s'arrête là, ZOLA robuste a créé un personnage fragile. Dans L'Assommoir, Coupeau et Goujet rappellent la timidité sexuelle de l'écrivain et, d'une manière générale, sa personnalité chaste. Les scènes d'adultère dans Pot-Bouille et Une page d'amour, de même que les pratiques sexuelles dans Nana, resteront très pudiques. L'écriture de ZOLA s'ingénie surtout à développer les situations et restituer le monde ambiant des protagonistes.

On peut noter de petits faits, des anecdotes banales qui évoquent le passé de ZOLA, ses expériences personnelles, dans l'histoire des personnages. Emile ZOLA comme Octave Mouret par exemple, ont raté deux fois leur baccalauréat (Voir La conquête de Plassans (p. 900) (38) . On trouvera une certaine similitude dans l'enfance de ZOLA et celle de Goujet : le décès du père, l'importance du maternage. Sandoz , dans L'Oeuvre, nous rappelle l'homme et l'écrivain ZOLA, défenseur de la nouvelle génération d'artistes ... Les exemples ne manquent pas ; soulignons,

par contre, la part importante qu'il accorde à l'acquis des personnages, au travail qu'il leur faut accomplir dans leur existence narrative. Il est juste de rappeler à cet égard qu'Octave Mouret, dans Pot-Bouille et Au Bonheur des Dames, est comme un double de la réussite de l'écrivain. Mais l'âpreté de l'existence, les personnages zoliens la connaissent aussi bien que ZOLA. Octave Mouret : "Lui, avait sa position à faire, il ne pouvait écouter seulement son goût" (p. 83). Il faut se battre : "Les mille petites canailleries qui ouvrent les portes, l'art d'user du crédit des autres, la cruauté nécessaire pour passer sur le ventre des confrères !" (39), voilà ce que dit ZOLA et ce qu'il nous montre, entre autre, dans son oeuvre.

Après avoir présenté une partie de l'oeuvre, le travail du romancier en quelque sorte mais aussi, l'implication de l'homme ZOLA dans ses personnages, nous voudrions annoncer les grandes lignes préparant l'horizon psychologique des quatre romans et de leurs acteurs. Elles serviront ici de conclusion à notre première partie et de transition pour la seconde. Exposons-les parmi les ensembles situationnels et les intéractions intra-textuelles présents dans chaque roman.

6.3 Romans et personnages zoliens, les perspectives

Les quatre romans zoliens proposent des intéractions intra-textuelles à partir d'un lieu géographique (Paris), d'un espace familial ou privé et d'un récit manifeste ou latent des personnages, éléments constituant la structure ou la charpente de chaque oeuvre. Les conduites et les stratégies déployées par les protagonistes singularisent les intéractions et architecturent la narration.

Trois ensembles sont à retenir pour dégager des séries d'intéractions entre les personnages et les situations. 1) Le paraître des personnages : On observe les acteurs dans leur environnement en recherchant ce qui intéragit sur leur comportement, les effets notamment de la ville, Paris, mégapole découverte par

les provençaux qui changent leurs habitudes . Ce nouveau monde entraine, pour certains, des échecs et pour d'autres des réussites . Paris souligne le personnage comme individu dans les mailles de la mise en scène sociale qu'il doit tenir . La ville révèle l'individualisme, une notion à saisir dans le contexte historique des Rougon-Macquart qui interroge les valeurs sociales, l'argent et ses conséquences dans l'apparat individuel .

2) Entre les apparences et le devenir des personnages, une série d'interactions entre le personnage et ses miroirs-reflets de soi, du corps, engage une réflexion sur l'identification et les prototypes qui en découlent . On repère ici, les conduites d'attente aux prises avec les désirs, les sentiments et les émotions des personnages, et plus spécifiquement, les dualités du corps qui s'expriment: corps sexué/corps sexuel, corps soma/corps de chair .

3) Le savoir-faire et le savoir être des personnages, sont à étudier . Il s'agit d'apprécier les modalités d'actions des protagonistes en interaction avec le milieu, le monde relationnel, de guetter leur singularité, la présence d'indicateurs de leur personnalisation.

ZOLA propose une vie romanesque avec des personnages modernes . Pour mieux comprendre les romans zoliens et leurs protagonistes dans une perspective psychologique, nous devons en saisir la portée historique. Quelles sont les origines de la notion de personnage . Quelles évolutions ont permis d'arriver à la modernité des personnages dans les romans de ZOLA ?

- BIBLIOGRAPHIE ET NOTES -

(1) Emile ZOLA, Le roman expérimental, Garnier -Flammarion, 1971.

(2) René WELLEK et Austin WARREN, La théorie littéraire, (p. 121) Seuil, 1971 .

(3) Jules de GONCOURT qui avait particulièrement apprécié la critique de ZOLA de Madame Gervaisais, décède le 20 juin 1870 .

(4) Cf, étude d'Henri MITTERAND, T.I La Pléiade, p. 1684 .

(5) Cf, étude d'Henri MITTERAND, T.I. La Pléiade, pp. 1684 1685) .

(6) Emile ZOLA, Carnets d'enquêtes, une ethnographie inédite de la France, présentation d'Henri MITTERAND, Terre Humaine/ Plon, 1986 .

(7) Emile ZOLA, Carnets d'enquêtes, o.c., p. 422 .

(8) Emile ZOLA, Carnets d'enquêtes, o.c., p. 423 .

(9) En 1850, il y a environ quatre mille kilomètres de voies ferrées et presque cinq fois plus à l'époque où ZOLA écrit L'Assommoir. On peut voir, dans La Bête humaine, ZOLA mettre à l'honneur ce formidable moyen de transport.

(10) Georges MALIGNAC, L'alcoolisme, Paris, PUF, Que sais-je ?, 1984 : "La loi du 23 janvier 1873 institua un ensemble cohérent de mesures répressives contre l'ivresse : étaient punis d'amende et, en cas de récidive, de prison, les individus en état d'ivresse manifeste dans les lieux publics ; sous les mêmes peines, il était interdit aux cabaretiers de servir à boire à des gens ivres ou à des mineurs de moins de 16 ans. Mais cette loi ne fut sérieusement appliquée que pendant quelques années ... En 1880, le décret de 1851, soumettant les débits de boissons au régime de l'autorisation préalable, fut abrogé comme ayant été utilisé à des fins politiques. Entre 1880 et 1900, le nombre des débits augmente de cent mille ... " (pp. 90-91).

(11) Emile ZOLA, Carnets d'enquêtes, o.c.,p. 422

(12) L'expression est de Colette BECKER qui souligne "la grande innovation technique du roman" (p. 58), o.c.

(13) Armand LANOUX, Bonjour Monsieur Zola, Grasset, Paris 1978 note 3, p. 140 .

(14) Cf, étude d'Henri MITTERAND, T. II, La Pléiade, lettre d'Emile ZOLA envoyée à B. de FOURCAULD du Gaulois, le 23 septembre 1876.

(15) Henri GUILLEMIN, ZOLA légende et vérité. Rencontre Lausanne, René Juliard, 1960, p. 37 .

(16) Emile ZOLA, lettre à VALABREGUE, nous reproduisons l'extrait qu'en donne Henri GUILLEMIN dans son livre ,o.c. , p.37 .

(17) Alain PAGES, Le naturalisme, PUF, Paris, 1989, Que sais-je ? p. 47 , voir également la préface des Soirées de Médan .

(18) Armand LANOUX, o.c., p. 157 .

(19) Emile ZOLA, lettre aux éditeurs, in étude d'Henri MITTERAND, T. II, La Pléiade, p. 1607.

(20) Emile ZOLA, lettre aux éditeurs, 22 décembre 1884, in étude d'Henri MITTERAND, T.2, La Pléiade, p. 1608 : "Lorsque, en avril 1877, je montais sur les hauteurs de Passy pour prendre mes notes, à un moment où les échafaudages du futur Trocadéro me gênaient déjà beaucoup, je fus très ennuyé de ne trouver, au nord, aucun repère qui sût m'aider à fixer mes descriptions. Seuls, le nouvel Opéra et Saint-Augustin émergeaient au-dessus de la mer confuse des cheminées. Je luttais d'abord pour l'amour des dates. Mais ces masses étaient trop tentantes, allumées sur le ciel, me facilitant la besogne en personnifiant de leurs hautes découpures tout un coin de Paris, vides d'autres édifices, et j'ai succombé, et mon oeuvre ne vaut certainement rien, si les lecteurs ne peuvent se résoudre à accepter cette erreur volontaire de quelques années dans les âges des deux monuments".

(21) Armand LANOUX, o.c., p. 162 .

(22) Armand LANOUX, o.c. : extrait d'une lettre d'Emile ZOLA à FLAUBERT (août 1878), p. 162 .

(23) Emile ZOLA, in étude d'Henri MITTERAND, T.II, La Pléiade, pp. 1686-1687.

(24) Alain PAGES, o.c., pp. 25-26., voir aussi Le Roman expérimental, o.c. .

(25) Armand LANOUX, o.c., p. 165 .

(26)('27)Armand LANOUX, o.c., pp. 184-186 .

(28) Dans les années 1880, on constate en France et à l'étranger, une nouvelle orientation des recherches dans le domaine de la psychiatrie. L'idée de construire une psychiatrie sur les connaissances scientifiques de l'anatomie et et de la physiologie du système nerveux normal et pathologique est dominante. Les recherches neuro-anatomiques se multiplient, les préoccupations cliniques et nosologiques passent au second plan. Toutefois, à cette époque naît la psychologie comme science autonome, et aussi d'une certaine manière la psychopathologie, ou pour être plus exact, la psychologie pathologie sous l'impulsion de Théodule RIBOT (1839-1916) qui en 1873, soutient sa thèse sur L'hérédité psychologique. RIBOT étudiera surtout le comportement de l'individu, les variations de sa personnalité, constatant qu'une partie des activités échappe à la conscience. Il accordera beaucoup d'importance à ces tendances inconscientes dans le fonctionnement mental de l'individu (Les maladies de la mémoire, 1881 ; Les maladies de la volonté, 1883), dans les rapports avec la vie affective (La psychologie des sentiments, 1896). Rappelons aussi, que la psychiatrie des névroses débute dès 1880 avec CHARCOT et ses études sur l'hystérie.

(29) Henri MITTERAND, ZOLA et le naturalisme, Paris, PUF, 1986, p. 39 .

(36) Colette BECKER, o.c., p. 38 .

(37) Armand LANOUX, o.c., p. 43 .

(38) Emile ZOLA, La conquête de Plassans, T.I La Pléiade.

(39) Armand LANOUX, o.c., p. 66 .

DEUXIEME PARTIE

LE PERSONNAGE EN LITTERATURE

PERSPECTIVES PSYCHOLOGIQUES

Quand un personnage est vrai, il est éternel ; il a beau être mal drapé, avoir des lignes défectueuses ; il suffit que, par les trous de la draperie, on aperçoive la chair nue et vivante . Le voilà debout pour des siècles .

Emile ZOLA, "CHATEAUBRIAND", 1875 (Oeuvres Complètes, T. 12, Cercle du Livre Precieux, TCHOU, 1969 p. 297).

LE PERSONNAGE EN LITTERATURE, PERSPECTIVES PSYCHOLOGIQUES

1. ORIGINES DE LA NOTION DE PERSONNAGE, ASPECTS HISTORIQUES

"C'est l'homme aux mille tours, Muses ;
qu'il faut me dire ..."

HOMERE, L'Odyssée

Le personnage, tel que nous pouvons l'appréhender dans le roman moderne, chez les écrivains du 19ème siècle par exemple, n'a pas toujours existé. La notion de personnage est historiquement complexe. Pour la comprendre dans sa version moderne, il est nécessaire d'en rappeler les origines et de souligner son développement au cours des siècles. Nous savons que le "personnage" s'est élaboré peu à peu, depuis l'antiquité jusqu'au 18ème siècle. Nous ne situerons que quelques jalons, brièvement, ayant contribué à la mise en forme du personnage. Notre propos n'est pas de présenter un historique achevé, mais de saisir la notion de personnage dans son ensemble, savoir comment elle émerge et comment elle évolue. Les exemples pris au théâtre et à la littérature, pourraient sans doute paraître partiaux et fragmentaires. Cependant nous allons tout faire pour mettre l'accent sur les périodes et les auteurs qui nous paraissent être les plus fertiles, pour dessiner une histoire de la notion de personnage. Par là, nous saisirons la progression dans l'élaboration même de cet "objet construit" que nous semble être le personnage.

1.0 L'antiquité : personnage ou masque ?

Dans l'histoire des civilisations grecque et romaine, les termes "prosopon" et "persona" signifient, dans leur usage courant, "masque". "Le sens le plus ancien du mot prosopon (celui qu'on trouve chez HOMERE) - précise I. MEYERSON - est "visage", avec l'idée complémentaire "ce qui reflète". Le premier sens dérivé est "masque" : ici prosopon rencontre pour la première fois persona" (2).
La notion de "masque" ou de "reflet du visage" dans l'épopée homérienne, n'est pas associée à l'idée de rôle ou de "porteur de rôle". Le masque d'Ulysse ne reflète pas d'émotions ou de sentiments, c'est à peine si il délivre la parole de son récit. Le persona, ou le masque du héros homérien est porté par la narration. Cette notion de masque va évoluer à partir des premières représentations "scéniques" des traditions religieuses, telles qu'elles se racontent aussi dans L'Iliade et L'Odyssée. Les auteurs de dithyrambes vont d'abord mettre en "scène" le culte de Dionysos. Masques et voix se confondent et forment un "choeur" pour danser et chanter en l'honneur de Dionysos. C'est sur ce genre lyrique que s'appuiera la tragédie grecque. Les premières tragédies, vont progressivement faire apparaitre l'"acteur" ou "hypocritès" qui mime un "rôle" précis, celui d'un héros ou d'un dieu (3). Avec ESCHYLE (525-456 av. J.C.), SOPHOCLE (495-406 av. J.C.) et EURIPIDE (480-406 av. J.C.) la tragédie grecque et aussi la comédie avec ARISTOPHANE (445-380 av. J.C.), vont donner un cadre nouveau au persona. La mise en scène se complexifie, un "dialogue" se noue entre l'acteur et le choeur. La manière de donner à voir le Destin d'un héros, met en lumière les conflits de valeurs entre la religion transmise par les mythes, et les institutions civiles.
Rappelons que le discours de l'acteur fait place à une rhétorique de plus en plus élaborée, à mesure que sur la scène, il n'est plus seul à porter la parole. ESCHYLE crée ainsi le deuxième acteur, SOPHOCLE

le troisième. Ces auteurs diversifient les rôles (4). C'est peut-être avec EURIPIDE que les acteurs ne sont plus simplement des "masques parlants", mais des "portraits-raisonneurs". SOPHOCLE déjà les avait rendus moins naïfs face à leur devenir. Néanmoins tous les acteurs de la tragédie ou de la comédie restent typés, au sens grec du terme "tupos", c'est à dire, marqués par "l'empreinte" des mythes. Ils sont encore prisonniers d'un destin choisi par les dieux. Les "masques" font prendre conscience de cette "aliénation" tragique. ARISTOPHANE cherche à faire rire les acteurs sur une vision dramatique du monde. Mais quelque soit le genre, tragique ou comique, le "persona" s'interroge sur ses capacités d'agir et constate qu'il n'est pas le maître de ses actes. Sans doute, la pensée latine, très inspirée par la philosophie hellénique, réussit-elle à tempérer le questionnement tragique, en offrant des comédies plus ludiques. PLAUTE (env. 254-184 av. J.C.) est en quelque sorte, le précurseur de la farce comique. SENEQUE, influencé par les stoïciens, souhaite "moraliser" la tragédie en suggérant une propédeutique de l'action. Mais la place de l'acteur est toujours délimitée par une conception étiolée de l'initiative humaine. La tragédie et la comédie antiques abordent avec mépris et crainte, la réalité humaine qui ne peut être évoquée que dans la "tension entre le passé du mythe et le présent de la "polis" (J.P. VERNANT (5). Aussi cette conscience tragique impose-t-elle aux protagonistes de s'en tenir aux limites du comique pour exprimer le quotidien. "Tout ce qui est vulgairement réaliste, le quotidien tout entier, ne supporte qu'une représentation comique" dans l'antiquité, nous dit E. AUERBACH (6).

La notion de personnage équivaut celle d'un "persona" animé et extraordinaire ; du point de vue de l'action, elle est représentative du héros des mythes et légendes de l'antiquité. Le héros "accomplit avec une constance exemplaire un destin décidé par les dieux

ou un destin dicté par le devoir" (7). Cette définition de M. ZERAFFA, rend compte de l'apriorisme historique dans la tragédie ou la comédie, qui contraint l'action du persona-héros. Cette contrainte de l'action intéressera les auteurs des 16ème et 17ème siècles, qui remettront au goût du jour, les oeuvres de l'Antiquité.

1.1 Du 16ème au 17ème siècle : les caractères et les limites du héros.

Vers 1550, la tragédie, en tant que genre littéraire, retrouve une place prépondérante en Europe et précisément, dès cette période que l'on appelle la Renaissance. Il faut attendre la fin du 16ème siècle et surtout le 17ème, pour apprécier les changements qui s'opèrent dans le traitement des thèmes de la littérature antique et dans la représentation du héros.

Les influences de SOPHOCLE, d'EURIPIDE, de la philosophie grecque ont principalement marqué les oeuvres des auteurs de la Renaissance. RACINE et CORNEILLE relancent la tragédie en puisant dans le répertoire de ces poêtes (8). Toutefois, il faut souligner aussi l'influence de la poésie épique castillane et comprendre que l'ensemble des tragédies contribue à nuancer l'enjeu du héros, ses exploits, en accordant une plus ou moins grande importance à l'histoire racontée. D'après J. MOREL, dans le théâtre français du 17ème : "On ne s'entend pas toujours ...sur les modes qu'il convient d'appliquer à la "moralité" tragique. Si la catharsis, la purgation aristotélicienne, est généralement interprétée comme un avertissement invitant le spectateur à un certain sens de la mesure, à la domination sur les passions et à la maîtrise de la souffrance, on ne sait pas toujours si, comme

l'entend CORNEILLE, l'admiration pour un personnage extraordinaire doit exciter le spectateur à un héroïque dépassement de soi et comme à une apothéose de l'individu qu'éprouve l'urgence tragique, ou si, comme le suggèrent la plupart des tragédies de RACINE, la tragédie ne peut inviter l'homme qu'à une méditation, mélancolique ou désespérée, sur sa condition" (9). On voit que la manière de traiter l'action tragique se différencie en fonction de l'engagement d'un héros qui a le devoir, non seulement de subir son sort (fut-il victorieux ou non), mais d'agir vis à vis de l'événement tragique. C'est ainsi que, les tragédies françaises souligneront, chacune à leur manière, la décision du héros, ses hésitations, son courage, sa détermination. C'est déjà, par des aspects qualitatifs qui concernent l'action, que la notion de héros n'est plus tout à fait semblable à celle de la tragédie antique. CORNEILLE, par exemple, qui s'est inspiré des "romances" du Cid espagnol de GUILLEN DE CASTRO (1569-1631), nous invite à suivre les péripéties de Rodrigue et à comprendre le conflit entre la passion amoureuse et le devoir. Selon J. MOREL l'amour, l'avarice, l'ambition sont "les trois grandes passions dramatiques... Le 17ème siècle introduit une hiérarchie entre ces passions. Réservant l'avarice à la comédie, il entend que dans la tragédie, le dépassement héroîque supposé par l'ambition l'emporte sur les "faiblesses" de l'amour ... Mais d'aussi profond que ces difficiles exigences sourd une irrépressible vocation au bonheur. Le personnage tragique est à la recherche de son épanouissement" (10). Dans son individualité naissante, le personnage n'est pas en mesure d'exprimer librement des sentiments. C'est seulement sous la contrainte, par devoir, qu'il livre un peu de son intimité. Il est vrai que se dessine une évolution très nette du héros : l'éclosion de l'individualisme se confirme dans cette période. On ne le constate pas uniquement chez les auteurs français. Chez SHAKESPEARE, la tragédie élisabéthaine "première forme

proprement moderne de la tragédie - nous dit E. AUERBACH, - procède de l'intimité des personnages eux-mêmes. Hamlet est Hamlet non parce qu'un dieu capricieux le condamne à une fin tragique, mais parce qu'il recèle en lui un caractère particulier qui le rend incapable de se conduire autrement qu'il ne le fait" (11).

On s'intéresse ainsi aux caractères des personnages, aussi bien au théâtre, que dans la littérature. Jean LAFOND considère qu'on assiste au 17ème siècle, à un retournement de la morale héroïque. C'est le siècle des moralistes : "LA ROCHEFOUCAULD est le témoin privilégié de ce retournement" (12). Dévoilant "la fausseté de tant de vertus apparentes" (max. 504), il discute la "mentalité" du héros : "il y a des héros en mal comme en bien" (max. 185). Il encourage "l'honnête-homme" à prendre ses distances avec les idées glorieuses: "les vertus sont frontières des vices ; les exemples sont des guides qui nous égarent souvent" (Chap. VII, Exemples, p. 175). L'honnêteté est affaire "d'habileté", nous dirions aujourd'hui d'efficacité ou de pragmatisme : "Il doit y avoir une certaine proportion entre les actions et les desseins si on veut tirer les effets qu'elles peuvent produire" (max. 161). Il faut donc être plus lucide sur ce que l'on fait pour mener à bien ses projets et en tirer profit. LA ROCHEFOUCAULD (1613-1680), en soulignant "l'intérêt" que chacun doit porter à soi-même, "l'amour-propre", dénonce aussi ce que le héros tragique a tendance à masquer : "la vanité, la honte, et surtout le tempérament font souvent la valeur des hommes et la vertu des femmes (max. 220). Mais le tempérament des hommes selon LA ROCHEFOUCAULD comprend des choses obscures qui les dominent : "Les humeurs du corps". Elles "ont un cours ordinaire et réglé, qui meut et qui ruine imperceptiblement notre volonté, elles roulent ensemble et exercent successivement un empire secret en nous : de sorte qu'elles ont une part considérable à toutes nos actions, sans que nous le puissions connaitre" (max.297).

On n'emploie pas encore le terme inconscient ! Les aspects manifestes de ces "humeurs" vont du reste, essentiellement intéresser les moralistes.

LA BRUYERE (1645-1696) s'inspire d'un opuscule de THEOPHRASTE, philosophe grec (IVème siècle av. J.C.) Les caractères, pour écrire une oeuvre qui devient en 1688, Les caractères ou les moeurs de ce siècle. L'écrivain développe un style, une manière de "dessiner" les personnages, voire de les caricaturer. L'originalité esthétique, la plume du moraliste, savent mettre en valeur certains détails concernant la vie du personnage, donnant une impression de vraisemblance à son portrait. LA BRUYERE nous propose ainsi une série de "figures" typées : le distrait, le curieux (naïf), le vaniteux, l'hypocrite, le bavard, etc... Notons que l'on trouve, dans cette même période, chez MOLIERE (1622-1673), une mise en scène de personnages acteurs aussi typés. Tartuffe montre une hypocrisie équivalente à celle d'Onuphre, personnage de LA BRUYERE. MOLIERE a discerné avec plus d'acuité, l'avarice dans "l'égoïsme" des hommes. Il n'y a pas de personnage "ressemblant" à Harpagon dans ceux que nous donne LA BRUYERE, mais le thème de la passion de l'argent n'est pas oublié pour autant. En fait, les caractères des personnages sont révélés par des procédés différents. MOLIERE imagine une comédie où les situations scèniques forcent à exprimer le tempérament des protagonistes, tandis que LA BRUYERE donne des impressions écrites sur la manière de vivre d'un personnage. MOLIERE privilégie en quelque sorte l'action, LA BRUYERE le "cliché", un ensemble de traits qui fige le destin du personnage pour délimiter son portrait.

LA FONTAINE (1621-1695) dont la postérité retient surtout le talent de conteur et de fabuliste, reste fidèle au genre classique. Il imite "sans scrupule et sans crainte" les fables latines de PHEDRE (1er siècle Après J.C.) et celles du grec ESOPE (6ème siècle Après

J.C.) pour en faire une oeuvre actuelle beaucoup plus riche et vivante. Chaque fable devient ainsi un récit dramatique qui se déroule comme une comédie classique avec son "décor" propre à la bourgeoisie ou au milieu rural et champêtre, une vision de la nature. Et dans ce "milieu" beaucoup plus suggéré que véritablement décrit, les personnages vont s'animer jusqu'au dénouement, c'est à dire jusqu'à la "leçon", sorte de réflexion que le moraliste tire de leurs actes pour conclure sur un récit très bref. La condition ou l'état du personnage est le plus souvent donné : Le berger, Le laboureur et ses enfants, La mort et le bûcheron ... ou évoqué à travers les métamorphoses animales pour rappeler le rang des sujets de la Cour royale et leurs moeurs. Faire parler des animaux est un habile moyen pour ironiser sur la Cour (tout comme décrire les moeurs d'une "peuplade sauvage" chez LA BRUYERE). Le personnage ainsi "travesti" ou métamorphosé, n'en représente pas moins l'homme de la société du 17ème siècle. LA FONTAINE n'avait nullement l'intention de dépeindre "la propriété des animaux", cette "réincarnation" dans les fables, de l'être-personnage en animal est toujours accordée ou ajustée selon le tempérament des hommes observés. Et la vraisemblance du caractère humain est créée par la force des exemples racontés, "mis en scène" par le fabuliste : "Nous voyons que la vérité a parlé aux hommes par parabole : et la parabole est-elle autre chose que l'apologue, c'est à dire un exemple fabuleux, et qui s'insinue avec d'autant plus de facilité et d'effet qu'il est plus commun et plus familier ?" (13). Qu'il soit "lion", "corbeau", "bûcheron" ou "laboureur", le protagoniste chez LA FONTAINE participe à une parodie sociale où il est important de "paraitre" et de "plaire". Mais "la véritable grandeur (...) est de régner sur soi-même, et le véritable plaisir, de jouir de soi" (14). En suivant les personnages de LA FONTAINE, l'homme éprouve-t-il le besoin de cultiver sa solitude et de servir son "égo" pour aimer plus librement ?

On pourra reprocher aux moralistes, leurs "incertitudes", leur quant-à-soi qui donne parfois une "impression décourageante" de la nature humaine, comme le dit ZOLA ; mais on avouera aussi, comme lui, avoir trouvé dans leurs oeuvres : "un sentiment sain et fortifiant dans le spectacle de la lutte engagée, depuis le premier jour du monde, entre l'homme et la vérité, (...) l'intime satisfaction de nous voir libre et courageux toujours sur la brèche". ZOLA invite à lire "ces moralistes qui nous déchirent et nous caressent à la fois" (15). Ils apportent à la littérature et à leurs semblables, le souffle de l'esprit moraliste soit, "une idée de naturel", dans le sens qu'en donne Eric AUERBACH : "une manière d'être produite par l'éducation et le bon ton, avec une conduite capable de s'adapter sans effort à toutes les circonstances de la vie" (16). De même que nous avons vu s'individualiser le héros cornélien, nous voyons se "typologiser" le personnage chez les moralistes. L'effet psychologique apporté par le tempérament (les "humeurs" et "caractères" du personnage) sera retravaillé, repris par les romanciers réalistes et naturalistes qui nous proposeront, à leur tour des personnages "avares", "hypocrites" "bavards" etc ... Toutefois, ces traits typiques ou ces "portraits" physiques et psychologiques prendront une fonction plus importante. Les auteurs du 17ème sont influencés par les conventions du théâtre classique. Néanmoins, le "moralisme" de l'époque, c'est à dire, une réflexion sur la mentalité des hommes, appelle à se discipliner, à se cultiver, à devenir "honnête-homme" et transforme pour cela le héros classique. Le personnage devient davantage "lié, du moins pour sa forme la plus déterminée, à une dramaturgie bourgeoise qui tend à en faire le substitut mimétique de sa conscience" (17). Cette nouvelle tendance va se développer au siècle suivant.

1.2 Le 18ème siècle : les lumières et les "manières d'être" personnage.

La littérature française est en pleine effervescence. La France, en ce domaine, dit-on, "sert de modèle à l'Europe entière ... Le roi de Prusse FREDERIC II (...) admire VOLTAIRE et l'attire à sa cour : CATHERINE II agit de même à l'égard de DIDEROT" (18). Mais il ne faut pas oublier que l'Angleterre est exemplaire pour bon nombre de "penseurs" français, en matière de philosophie, plus généralement en sciences et littérature. On entend parler des découvertes de NEWTON, des travaux de LOCKE ; on découvre aussi l'oeuvre de SHAKESPEARE. MONTESQUIEU et VOLTAIRE louent la tolérance du système politique et social de ce Royaume-Uni.

On assiste à un "mélange des genres" (19). L'opéra et le roman se développent. Le théâtre tente de se frayer un chemin entre le comique et le tragique. Une "comédie larmoyante" invite le public à être plus vertueux et à faire preuve de "bons sentiments". La bourgeoisie s'interroge sur les moeurs de son temps. MARIVAUX (1688-1763) propose une réflexion subtile sur les limites d'un jeu entre les sentiments et les conditions sociales dont BEAUMARCHAIS (1732-1799) soulignera, plus tard, les injustices. Dans la thématique de l'amour et du jeu, le marivaudage annonce une psychologie des sentiments qui s'implique déjà dans des situations que développeront les romans modernes ou les pièces de LABICHE, à savoir le ménage à trois, la femme adultère etc... Mais le monde qui entoure les personnages n'a pas d'effet sur leur conduite, et n'exerce aucune contingence. Les contraintes extérieures sont celles qu'ils ont choisies et qui se résument à une règle qui fixe le jeu de leur "passion" et de leur apparence. L'action des comédiens tient ainsi par leur conversation et leur travestissement qu'aucune "réalité de dehors" ne viendra troubler. Par contre, il est significatif de voir l'importance accordée

à la parure, aux vêtements des acteurs. Au 18ème siècle le "costume" signifiait non seulement le vêtement, mais tout le décor de la vie, les objets usuels, les édifices, les usages mêmes et les moeurs, en tant que tout cela est caractéristique d'un milieu historique, géographique ou social" (20). Particulièrement utilisé par le théâtre bourgeois, le travestissement d'un personnage doit créer l'illusion sociale et intime d'un homme du 18ème siècle. D'ailleurs, l'effet esthétique du costume, recherché au théâtre à cette époque, change par rapport aux comédies de MOLIERE où l'habit servait à caricaturer la bourgeoisie et l'opposer à la noblesse. Les romans du 18ème siècle s'empareront aussi du personnage féminin pour dévoiler ses atours et exploiter l'imagination du lecteur : "les descriptions et les allusions évoquent complaisamment l'érotisme de l'intimité. Durant tout le siècle, la littérature, et pas seulement la littérature érotique proprement dite, présente des motifs de ce genre : caresses surprises, coup de vent, chute, saut qui découvrent une partie habituellement cachée du corps de la femme ou qui révèlent "un charmant désordre". A l'époque classique, au temps de LOUIS XIV, cette forme d'érotisme n'apparait même pas dans la comédie ; MOLIERE n'est jamais grivois. Au XVIIIème siècle, intimité érotique et sentimentale se confondent, et l'élément érotique pénètre jusque dans les anecdotes du rationalisme philosophique et scientifique" (21).

Au milieu du siècle, ROUSSEAU et DIDEROT ouvrent le débat philosophique, en France. Outre la raison, les émotions et les sentiments animent les discours. Les "esprits cartésiens" semblent s'orienter vers "une exaltation" du jugement esthétique concernant la nature et l'art. DIDEROT est l'instigateur d'un nouveau genre "le drame bourgeois". Il insuffle, sans aucun doute, de grandes innovations dans l'art et la littérature qui contribuent à changer la destinée du personnage "classique". L'esthétique du drame bourgeois, abandonne

le vers pour la prose, offrant un ton naturel au langage des acteurs. Pour être plus semblable au vrai, la mise en scène indique des repères chronologiques (l'heure et le moment de la journée où se déroule l'action). Le style de jeu se modifie.DIDEROT pousse le comédien à improviser autour du texte par la pantomine, un "plaisir réfléchi de l'imitation". C'est aussi "un paradoxe" pour l'acteur qui ne doit pas éprouver mais exprimer l'émotion du personnage qu'il incarne. Selon ZOLA "DIDEROT et MERCIER posent très carrément les bases du théâtre naturaliste ; malheureusement, ni l'un ni l'autre ne produisent une oeuvre maitresse qui fixe une nouvelle formule" (22). A la fois philosophe et critique d'art, DIDEROT dans son oeuvre, présente le personnage avec sa condition sociale, nous dirions aujourd'hui son niveau de vie. Il demande à ses contemporains de comprendre la pensée du personnage : "l'homme de bon sens écoute et démêle son monde" (23). Mais la condition sociale ne fait pas du personnage un être singulier ; "Il n'y a qu'un seul grand individu, c'est le tout" (24) . Pourtant, sur le plan narratif, "il faut que la condition... devienne l'objet principal, et que le caractère ne soit que l'accesoire...", de plus "toutes les relations : le père de famille, l'époux, la soeur, les frères" (25) doivent être montrées. L'histoire du personnage devient celle d'une "tragédie domestique et bourgeoise" (26). L'action est au plus près de ce qui peut toucher la bourgeoisie dans sa vie quotidienne : "Un renversement de fortune, la crainte de l'ignominie, les suites de la misère, une passion qui conduit l'homme à sa ruine, de sa ruine au désespoir, du désespoir à une mort violente, ne sont pas des évènements rares ; et vous croyez qu'ils ne vous affecteraient pas autant que la mort fabuleuse d'un tyran, ou le sacrifice d'un enfant aux autels des dieux d'Athènes ou de Rome" déclare DIDEROT. Ce sont ces propos nouveaux autour de la mise en scène sociale, l'idée de l'évènement dramatique qui frappe l'honneur du bourgeois, sa condi-

tion et sa famille, qu'il convient de souligner et remarquer. Les écrivains allemands, GOETHE, SCHILLER, seront sensibles à la pensée humaniste et esthétique de DIDEROT. Il nous est impossible de citer tout ce que ZOLA a écrit sur la pensée du philosophe, mais une analyse faite en 1881 nous semble intéressante à mentionner. ZOLA y décrit les filiations littéraires qui résultent de la pensée de DIDEROT et de ROUSSEAU : "A la fin du dix-huitième siècle, l'ancienne formule classique craque de toutes parts. VOLTAIRE, le grand démolisseur y touche pourtant très peu ; au contraire, il la conserve et la défend. Mais, près de lui, DIDEROT et ROUSSEAU se produisent et lancent les lettres dans des voies nouvelles. Avec DIDEROT, qui est l'ancêtre de nos positivistes d'aujourd'hui, naissent les méthodes d'observation et d'expérimentation appliquées à la littérature. Avec ROUSSEAU, le catholicisme tourne au déisme, la passion lyrique se déclare et chante l'âme du monde. Sous toute question littéraire, il y a une question philosophique. Le panthéiste ROUSSEAU allait devenir le père des romantiques, tandis que le positiviste DIDEROT, malgré ses contradictions, est le véritable aïeul des naturalistes, car il a réclamé le premier la vérité exacte au théâtre et dans le roman" (27). Ainsi, ROUSSEAU annonce un personnage romantique qui garde "les types, les abstractions généralisées de la formule classique" DIDEROT, le personnage naturaliste. En fait, les voies du romantisme et du réalisme ont-elles attendu ces deux philosophes pour s'ouvrir? Les romans d'aventures qui fleurissent au début de ce siècle pourraient bien prouver le contraire : ROUSSEAU voit dans Robinson Crusoë, le roman de Daniel DEFOE (1660-1731), paru en 1719, "le plus heureux traité d'éducation naturelle" (28) ; tandis que DIDEROT s'émeut à la lecture des oeuvres de l'abbé PREVOST (1697-1763), "chaque ligne de ses romans excite en moi un mouvement d'intérêt et m'arrache des larmes" (29). Il faut reconnaître que ces romans consignent, dans

la fiction, des faits de l'expérience humaine, tant sur la passion amoureuse (Manon) que sur le travail ingénieux de l'homme (Robinson Crusoë). En admettant même, que les phénomènes humains, se trouvent dilués dans la narration par l'imagination exotique des auteurs, l'intention de ces derniers s'appuie sur des prémices réalistes intéressantes : rassembler des souvenirs personnels pour ce qui concerne l'abbé PREVOST, ou bâtir un canevas d'après un récit d'aventure vécue pour D. DEFOE. Le sérieux et le réalisme commencent à se rapprocher comme l'écrit E. AUERBACH.

Une discussion s'amorce sur les théories littéraires, opposant les partisans des règles classiques du 17ème à ceux qui suggèrent de nouveaux principes. Deux règles essentielles seront critiquées et feront l'objet de la "querelle entre les anciens et les modernes", à savoir la vraisemblance et surtout celle des bienséances ou encore des convenances morales applicables à l'oeuvre. S'appuyant sur ARISTOTE qui a différencié la vraisemblance du réel (30), les théoriciens du 17ème (D'AUBIGNAC, CHAPELAIN) la conçoivent comme un "outil", une règle permettant de sélectionner les "réels possibles" pour une instruction morale, un "amendement ès moeurs des hommes" (31) selon CHAPELAIN (1595-1674). La règle des bienséances repose sur une notion d'équilibre entre ce qui peut être conforme à la réalité, aux faits historiques et le goût du public. Elle fixe une sorte de condition préalable pour que l'oeuvre puisse être reçu sans choquer les "mentalités" : moeurs irréprochables, scènes ne devant pas froisser ou scandaliser. Rien d'étonnant à ce que la littérature cherche ainsi à "plaire" à l'aide de personnages montrant un cheminement exemplaire de la vertu, dans des situations très exceptionnelles vis à vis de la réalité. Certes les moralistes et l'approche comique de MOLIERE ont quelque peu remodelé les bienséances. Toutefois, P. VAN TIEGHEM attire notre attention sur le fait que la règle des bienséances est

une des "plus visibles, une de celles qui caractérisent le mieux l'oeuvre classique parce qu'elle sera constamment appliquée pendant deux siècles. C'est à cause d'elle que la littérature classique est si exactement modelée sur le siècle où elle s'est développée ; si cette littérature s'est épuisée, c'est en partie parce que cette règle, mal comprise à la fin du XVIIIème siècle et au début du XIXème, n'a pas été assouplie comme il se devait par sa définition même et qu'on est resté fidèle aux bienséances du XVIIème siècle louis-quatorzien au lieu d'en forger de nouvelles en rapport avec des époques bien différentes par les moeurs, l'esprit et la culture" (32). Par contre, à défaut d'autres règles et principalement d'une théorie littéraire, le 18ème siècle sous l'influence des philosophes et de certains critiques (33), pose une série de questions concernant la création des oeuvres, l'esthétique d'une manière générale (34). Ainsi vont naitre de nouvelles idées concernant l'art et la littérature qui relativiseront "l'effet esthétique" de l'oeuvre. Certaines, plus ambitieuses, privilègieront une représentation directe de la réalité. P. VAN TIEGHEM met en évidence les trois principes nouveaux qui se dégagent de la querelle entre les "classiques" et les "modernes". 1) Les règles traditionnelles correspondent au goût et s'opposent au génie en tant que "vraie source de la beauté" et "inspiration", P. VAN TIEGHEM voit "là une profonde racine de la doctrine romantique" (35). 2) La "mission morale de la littérature" s'affirme en provoquant "un état sentimental propice" afin "d'agir sur les moeurs" (36). La comédie larmoyante en est l'exemple type. 3) L'amorce du réalisme prend forme surtout au théâtre. Nous avons souligné l'importance des idées de DIDEROT à ce sujet. Rappelons que ce dernier principe s'applique au roman. VAN TIEGHEM citant CREBILLON (1736) indique "le ro-

man doit dédaigner" les "évènements extraordinaires et tragiques", ces héros pris par les Turcs, ces morts imprévues, ces souterrains; il doit peindre la nature humaine dans sa réalité contemporaine" (37). Les romans vont révéler des personnages "pour des aventures véritables, ou vraisemblables, contemporaines ou toutes récentes" où ils deviennent ainsi le reflet des classes sociales ou plus exactement des grandes conditions sociales du 18ème. Ce sont "des héros bourgeois ou nobles, parfois populaires, mais tels qu'en offre la société, par le caractère, les moeurs, les sentiments" (39). Dans l'ensemble, ce réalisme est accompagné d'une sensiblerie rêveuse à l'égard de la nature et des hommes, et le style romanesque n'échappe pas encore aux influences du genre classique. Les manières d'être du personnage du roman sont empruntées, embarrassées par les contradictions de la pensée littéraire de ce siècle qui oscille entre le désir de proposer plus de vraisemblance et celui d'exprimer des sentiments moralisateurs.

BIBLIOGRAPHIE ET NOTES

(1) Emile ZOLA, L'Evènement, 14 avril 1866, in oeuvres complètes, Cercle du Livre Précieux, Tome 10, 1968

(2) Ignace MEYERSON, Les fonctions psychologiques et les oeuvres, VRIN, 1948, p. 164

(3) Vers 560 av. J.C., THESPIS est l'un des premiers poêtes à mettre en scène "l'homme de l'action", à donner à voir un "acteur". Muni d'un masque, l'"hypocritès" (acteur), mime un rôle précis, celui d'un héros ou d'un dieu. L'originalité chez cet auteur est de permettre à l'acteur masqué de répondre à l'"orchestra", au choeur. THESPIS accentue ainsi la dualité du jeu scènique, tenue par un seul homme et le choeur constitué d'une cinquantaine de citoyens. L'"orchestra" qui chante et danse autour de l'acteur, se fractionnera en plusieurs ensembles de choreutes à partir de CHOERILOS, dont les oeuvres proposeront des suites de tragédies. Entre environ 524 et 581 av. J.C., ce poête athénien a créé de nombreuses tétralogies.
PHRYNICOS vers 494 av. J.C., a sans doute poussé plus loin la mise en scène du choeur, d'une part en améliorant le chant et la danse, d'autre part en encourageant la participation de choreutes féminins. Nous prenons appui ici sur le propos concernant "la tragédie grecque" de Marcel DESPORTES, in Antigone, Bordas, Coll.P.C.B., 1967.

(4) Le "protagoniste" étant le premier rôle, le "deutéragoniste" le second, le "tritagoniste", pouvait concerner une répartition de trois à cinq rôles pour les autres acteurs.

(5) Jean Pierre VERNANT, "La tragédie grecque", in Encyclopaedia Universalis, Volume 16, 1968, p. 234.

(6) Eric AUERBACH, Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale (1ère édition 1946) coll. Tel, GALIMARD, 1977, p. 42

(7) Michel ZERAFFA, "Roman et personnage", in Encyclopaedia Universalis, Volume 14, 1968, pp. 325-328.

(8) C'est en 1659 que CORNEILLE présenta Oedipe, quelques années après (1664), RACINE se fera connaitre avec La Thébaïde.

(9) J. MOREL, "La tragédie au XVII° siècle français ", in Encyclopaedia Universalis, Volume 16, 1968, pp. 234-235.

(10) J. MOREL, idem.

(11) Eric AUERBACH, o.c., note p. 321

(12) LA ROCHEFOUCAULD, Maximes et réflexions diverses (1ère édition 1664), Préface de Jean LAFOND.GALLIMARD 1976.

(13) LA FONTAINE, Fables (1ère édition 1678) Classiques HACHETTE, 1929. préface pp. 8-10. L'auteur compare avec ironie le "caractère" des animaux à celui des hommes : "puisque nous sommes l'abrégé de ce qu'il y a de bon et de mauvais dans les créatures irraisonnables".

(14) LA FONTAINE, in Encyclopaedia Universalis, Volume 9, 1968 : extraits des Amours de Psyché et de Cupidon, p.738.

(15) Emile ZOLA, Mes haines (1ère édition 1866), "Les moralistes français", RESSOURCES, PARIS-GENEVE, 1979 (1ère édition) p. 143

(16) Eric AUERBACH, o.c. p. 390.

(17) Dictionnaire Historique Thématique et Technique des Littératures, sous la direction de Jacques DEROUGIN (Personnage), LAROUSSE, 1986, p. 1231.

(18) LAGARDE et MICHARD, XVIII° siècle, BORDAS, 1964, p. 11

(19) Il s'agit surtout d'une floraison de genres intermédiaires, comme l'explique E. AUERBACH (o.c.), "tels que le roman et la narration versifiée... L'époque n'a pas le goût du sublime, mais affectionne le gracieux, l'élégant, le spirituel, le sentimental, le raisonnable et l'utile, qualités qui ressortissent plutôt au genre intermédiaire" p. 409.

(20) Etienne SOURIAU, Vocabulaire d'esthétique, Paris, PUF 1990, p. 504.

(21) Eric AUERBACH, o.c. ; nous avons ajouté des guillemets autour de normalement qui peut se substituer sans doute à habituellement, pour nous. p. 398.

(22) Emile ZOLA, Le roman expérimental (paru d'abord dans Le Message de l'Europe en Août 1879 puis dans Le Voltaire, en Octobre 1879) GARNIER-FLAMMARION, 1971, p. 153

(23) DIDEROT, Le neveu de Rameau, cité dans le LAGARDE et MICHARD (o.c.) p. 207.

(24) DIDEROT, Rêve de d'Alembert, cité dans le LAGARDE et MICHARD (o.c.) p. 218.

(25) DIDEROT, III° entretien, cité dans le LAGARDE et MICHARD (o.c.) p. 228.

(26) DIDEROT, idem.

(27) Emile ZOLA, L'encre et le sang - Littérature et politique article paru dans le Figaro du 17 Janvier 1881, coll. Le regard littéraire, Editions Complexe, 1989,(lère édition) p. 186

(28) ROUSSEAU, Emile ou de l'éducation, cité à propos de DEFOE dans le Dictionnaire des auteurs, Tome I, coll. Bouquins, Robert LAFFONT, 1983, p. 774.

(29) DIDEROT, cité à propos de l'oeuvre de l'abbé PREVOT, dans le Dictionnaire des auteurs, Tome III, (o.c.) p.782

(30) Philippe Van TIEGHEM, Les grandes doctrines littéraires en France; coll. Quadrige, P U F 1990. L'auteur indique: "Le vraisemblable, ARISTOTE le précise..., c'est non le réel, non même ce qui a pu se passer, mais ce qu'on croit pouvoir se passer ; il dépend donc étroitement de l'opinion du public et peut varier" p. 43.

(31) CHAPELAIN, cité par P. Van TIEGHEM (o.c.) p. 44

(32) Philippe Van TIEGHEM (o.c.) p. 47.

(33) Philippe Van TIEGHEM (o.c.), cité l'abbé DUBOS, ses Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture (1719)

(34) Notamment celle-ci : "Quels sont les rapports entre les principes de l'art, qui doivent être éternels et universels si l'esprit humain est toujours et partout le même, et les formes évidemment si diverses de la beauté ?" (p. Van TIEGHEM (o.c.) p. 91).

(35) Philippe Van TIEGHEM (o.c.) p. 115.

(36) Philippe Van TIEGHEM (o.c.), p. 117.

(37) Philippe Van TIEGHEM (o.c.) p. 118.

(38) Philippe Van TIEGHEM (o.c.) p. 153.

2. LE 19ème SIECLE : DES ROMANTIQUES AUX NATURALISTES, LES BASES DU PERSONNAGE MODERNE

Dans toute la première moitié du 19ème s'impose dans la littérature le "romantisme" qui correspond d'une part, à une ouverture du classisisme vers d'autres modèles que ceux de l'Antiquité, notamment vers les oeuvres de la pensée littéraire et philosophique allemande ; d'autre part à un mouvement, à une dynamique d'idées qui permettront l'éclosion du roman moderne, le renouvellement de la forme et du fond de l'oeuvre littéraire. Trois périodes marquent l'établissement du romantisme jusqu'au milieu du 19ème siècle :

1) 1800-1820 sont les années influencées par la "romantik" allemande que Madame de STAËL (1766-1817) défend et dont elle s'inspire pour proposer une transformation théorique de l'esthétique littéraire.

2) A partir de 1820 et durant une décennie environ, le roman historique se développe en France tandis qu'un théâtre romantique s'impose avec Victor HUGO (1802-1885). 3) 1830-1850 recouvre la période permettant l'émergence du roman réaliste. STENDHAL (1783-1842) et BALZAC (1799-1850) en sont les deux grands architectes. Parcourons ces trois périodes pour saisir ce que chacune d'elle apporte à l'esprit du personnage dans les oeuvres littéraires.

2.0. 1800-1820 : Madame de STAËL, de nouveaux principes pour la littérature

Il nous faut comprendre que "le romantique, épithète vague qui flottait depuis ROUSSEAU entre la nature et la littérature, se précise alors en un système littéraire qui est la romantik allemande" Albert THIBAUDET (1) que nous venons de citer, rappelle que A.W. VON SCHLEGEL (1867-1845), professeur et écrivain allemand influencé par la pensée kantienne, a contribué à généraliser et à théoriser "la romantique" allemande. C'est en 1803, durant un voyage en Allemagne, que Mme de STAËL fait sa connaissance. Elle lui ouvrira les portes de son salon. Madame de STAËL, très pédagogue, issue d'une mère institutrice, habituée au débat d'idées et à la vie des salons dès l'âge de ses dix ans, règne sur le monde des lettres en France. C'est son savoir, ses connaissances de la littérature étrangère, son cosmopolitisme qui font son génie et qui assurent les bases du romantisme français pour tout le 19ème siècle. Ses ouvrages clés : De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales (1800) et De l'Allemagne (1810) annoncent les principes du romantisme et les tendances esthétiques qui vont animer les romans du 19ème siècle. D'abord, Madame de STAËL dépasse le conflit des "modèles" que les "anciens" défendent, en soulignant ce que la poésie antique avait particulièrement su atteindre : l'animisme des choses qu'elle dépeint, et en indiquant qu'il reste à la littérature, la description des sentiments, une âme à explorer. Il appartient aux modernes de peindre les "mouvements de l'âme" d'exprimer leurs émotions, de "dégager le sentiment prisonnier au fond de l'âme" et de donner "la traduction naturelle d'affections vives et profondes" (2). Le goût n'est plus

dirigé par des règles (utiles pour reproduire, imiter les oeuvres de l'Antiquité), mais par le génie au service de la littérature où l'important "c'est l'intérêt, le mouvement, l'émotion, tout le goût qui est conciliable avec le génie" (3). Ensuite, Madame de STAEL affirme que les acquis scientifiques profitent à l'esprit humain. Désormais, d'après VAN TIEGHEM : "La réflexion, quel que soit son objet, ne peut que profiter du progrès scientifique ; la morale se fortifie nécessairement au fur et à mesure que la puissance matérielle de l'homme augmente. Sans doute l'imagination perd-elle ce que gagne la raison ; mais elle ne fait pas seule la poésie ; tout le reste croît en qualité : raison, morale, sensibilité, psychologie" (4). Cette idée originale, les romanciers du 19ème ne sauront vraiment s'en emparer que bien des années plus tard, Madame de STAËL est positiviste avant l'heure, les réalistes ne sont pas encore nés. Et l'on sait que c'est dans l'horizon de la "science expérimentale" que ZOLA crée les Rougon-Macquart qui décriront "à peu près l'état contemporain du savoir" (5). Enfin, Madame de STAËL cherche à "examiner quelle est l'influence de la religion, des moeurs et des lois sur la littérature", et constate "que l'on n'a pas suffisamment analysé les causes morales et politiques qui modifient l'esprit de la littérature" (6). Le naturalisme exposé par ZOLA le fera plus précisément que Madame de STAËL. Le "milieu", selon elle, dépend d'un facteur historique et climatique. Ainsi les littératures du Nord se différencient de celles du Midi liées à la philosophie de l'Antiquité. Pour ZOLA, le "milieu" est le produit variable d'un groupe d'êtres vivants" (7). Mais pour Madame de STAËL, le milieu déterminé par le monothéisme chrétien et les aspects climatiques des pays nordiques, engendre une littérature romantique. Ce fait, ou plutôt cet effet du milieu, caractérise en quelque sorte le personnage du roman, de même qu'il conditionne la pensée des hommes. Madame de STAËL désigne là le constant

repli en soi que le christianisme apporte à l'homme occidental, travaillé par la "faute originelle" et suscitant à la fois "douleur" et "enthousiasme". Les personnages vont représenter ces "âmes modernes" qui "ont puisé dans le repentir chrétien l'habitude de se replier continuellement sur eux-mêmes" (8). Les romans en ce début de siècle révèlent ainsi la conduite de leurs héros. Ce sont de premiers regards sur la subjectivité humaine. Parallèlement à cette évolution de la pensée littéraire, c'est l'éclosion d'une psychologie nouvelle, moins pour les personnages de roman que pour l'esprit scientifique. Ainsi l'Académie de Berlin pose trois questions capitales pour l'avenir des sciences humaines, en particulier la psychologie : "Quels sont les faits primitifs de la psyché humaine ?" ; la dualité traditionnelle sujet-objet, dans laquelle paraît s'épuiser le fait de conscience, est-elle véritablement primitive ?" ; et surtout cette question qui "hante" les écrivains romantiques : "Qu'est ce que le moi ?" (9). Ces questions vont inspirer la recherche philosophique de Maine de BIRAN (1766-1824) dans un Essai sur les fondements de la psychologie et sur ses rapports avec l'étude de la nature (1812). L'auteur ne conçoit le moi que comme une force consciente : "je l'appelle âme en tant que je la conçois comme virtuelle, et moi dès qu'elle a commencé d'agir avec le sentiment d'elle-même..." (10). Mais les romanciers de l'Empire sont loin de cette psychologie ouverte à une pratique du moi, et qui "en donne une description incomparable de précision et de vigueur" (11). Ils s'inspireront de leur expérience intime. Penchés sur leur individualité, centrés sur leur Moi, ils donneront à leurs personnages le langage d'une pensée intérieure idéalisée, sans bien voir que "le fait de cette tendance est ce que nous appelons effort ou action voulue ou volition" (12) comme le remarque déjà Maine de BIRAN. Ecoutons Oberman, le héros de SENANCOUR (1770-1846) : "Je dois rester, quoi qu'il arrive, toujours le même et toujours

moi ; tel que je me sens tel que je veux être ; tel que je suis dans cette vie intérieure, seul asile de mes tristes affections. Je m'interrogerai, je m'observerai, je sonderai ce coeur naturellement vrai et aimant, mais que tant de dégoûts peuvent avoir déjà rebuté (...) décidé à ne jamais réprimer en moi ce qui tiendrait à altérer ma forme originelle" (13). "Tristesse" et "exaltation", "dégoût", "passion", tels sont les états d'âme", autant de qualificatifs pour cerner ce qui menace l'individu un "sentiment douloureux de l'incomplet de sa destinée" (14). Cette "réflexion inquiète" de la vie "qui nous dévore" selon Madame de STAËL, suscite un "besoin de reculer les limites de la destinée humaine" par une imagination qui "doit être aussi détrompée de l'espérance que de la raison", une "imagination mélancolique" (15). Le roman va s'inspirer ainsi, de ce qui produit "au fond de l'âme le bonheur ou le malheur de l'existence" (16). Mais les "objets" de cette expérience intime de l'écrivain ou de l'artiste que porte le personnage ou l'oeuvre, gardent tout leur mystère. La "mélancolie" pour Madame de STAËL est un "sentiment inexprimable" qui se mêle à l'imagination pour rendre "heureux un moment en faisant rêver l'infini" (17). On tentera dès lors d'"expliquer son inexplicable coeur" (CHATEAUBRIAND), de montrer ses souffrances, de déclarer son insatisfaction, son ennui, en bref de conjurer sans doute, ce que Benjamin CONSTANT appelle "les maladies morales" du siècle. Au delà de la pression de l'histoire, des évènements de la Révolution de 1789 jusqu'à l'instauration de l'empire autoritaire de BONAPARTE, l'homme à l'aube de ce 19ème siècle défend ses sentiments personnels. Le roman recense les confidences de la vie privée dans les registres de l'incertitude et des angoisses qui enlisent le Moi, qui l'égarent aussi, loin de la réalité.

Madame de STAËL, en définitive, aura donné les directives pour créer une nouvelle littérature. "Son mérite, est d'avoir philosophé sur les principes généraux de l'art au lieu de discuter seulement sur les genres particuliers, d'être remontée aux causes au lieu de ne considérer que les effets, d'aller à la racine du mal, au lieu de n'en corriger que les conséquences. Mais son défaut est de n'avoir envisagé le renouvellement littéraire que par le fond et de n'avoir pas assez vu combien certaines traditions formelles empêchaient d'utiliser les nouveautés qu'elle proposait" (18).

2.1. 1820-1830 : Les romans et l'Histoire, vers une notion d'historicité.

Lorsque meurt Madame de STAEL, le roman, les arts et la littérature, sont encore attachés aux règles classiques.
CHATEAUBRIAND (1768-1848) a contribué à un subtil retour de la notion de modèle ou la Bible remplace l'Illiade et l'Odyssée. Toutefois, à partir des années vingt, et un peu avant en Angleterre sous la plume de Walter SCOTT (1771-1832), le roman historique fait son entrée. On peut le définir comme une expression des sentiments nationaux à travers certains faits historiques. C'est aussi une autre façon de regarder le passé et de mettre en scène sur le plan narratif, les évènements historiques qui conditionnent la vie individuelle. Le "mythique" fait place à la notion d'"historicité" apportée par les philosophes en ce début de siècle : E. KANT (1724-1804), J.G. HERDER (1744-1803), et surtout G.W.F. HEGEL (à qui l'on doit le terme d'"historicité"). Ce n'est pas seulement le rapport entre la littérature et le fait historique réel qui fait l'intérêt du roman historique, "l'attrait que présente l'histoire pour la connaissance provient de la richesse de cette imagination originelle et créatrice de la race humaine, qui alimente l'histoire humaine" (19). Deux idées essentielles font jour dans le roman historique : 1) L'histoire en tant que

cadre narratif donné par la description d'évènements de la vie passée et d'un contexte limité à une période, un lieu, un fait historique majeur ; 2) L'influence de cette extériorité sur les personnages qui en interprètent la portée par des valeurs symboliques. C'est dire aussi que "la notion d'historicité" telle qu'elle émerge des romanciers n'est sentie et exprimée qu'à l'aide de détails pittoresques qui jalonnent la vie des personnages, et moins comme une actualisation de leur conscience, et de leur existence sociale. Ainsi, Alfred de VIGNY (1797-1863) simplifie-t-il l'histoire du 17ème siècle dans son désir "de faire céder parfois la réalité des faits à l'Idée que chacun d'eux doit représenter aux yeux de la postérité" (20). Cinq-Mars (1826) fut un des premiers succès du roman historique français dont le symbole est celui de la lutte entre RICHELIEU et la noblesse. Mais en dehors de l'incarnation de figures historiques par les personnages (LOUIS XIII, RICHELIEU etc...), l'historique réduit paradoxalement la vérité psychologique des protagonistes. Les caractères contrastent entre le "faible" et le "fort", les personnages opposent des personnalités timorées ou autoritaires. Victor HUGO qui alimente tout le siècle en romans historiques depuis Bug Jargal (1819) jusqu'au Quatre vingt treize accentue la dichotomie du caractère du personnage en associant un trait physique "grotesque" et un "esprit" vertueux. La grandeur morale vient s'unir à la hideur physique : l'exemple type étant Quasimodo. Mais le physique c'est aussi le grotesque dans le corps telle la haine chez Jean Valjean qui pousse au crime, tandis que le "sublime", l'âme généreuse de ce personnage écartent ou expient cette tendance coupable. On retrouve dans tous ses romans historiques la thèse du drame romantique qu'il cherche à appliquer au théâtre : "Le drame moderne se mettra à faire comme la nature, à mêler dans ses créations, sans pourtant les confondre, l'ombre à la lumière, le grotesque au su-

blime, en d'autres termes le corps à l'âme, la bête à l'esprit" (21). Cette absence de nuance qui divise le sujet en deux : "un monstre d'un côté, et un ange de l'autre" écrit ZOLA (22) rend la vérité psychologique bien sommaire et artificielle ; la réalité historique réduite sous l'angle obtus du manichéisme. "Non, mille fois non, le réel n'est pas fait de deux éléments aussi tranchés" s'écrie ZOLA (23). A propos des personnages hugoliens : "Quasimodo, par exemple, qui est le grotesque, c'est à dire le corps ; à Esméralda, qui est le sublime, c'est à dire l'âme. Dire que ces figures sont réelles, soit séparément, soit complétées l'une par l'autre, cela fait hausser les épaules. Elles sont symboliques, si l'on veut, elles incarnent des rêves, elles ressemblent à ces fantaisies mystiques que les artistes du Moyen-Age sculptaient dans un coin de chapelle. Mais réelles, construites avec des documents vrais, ayant la vie logique de leurs organes tels que les donnent l'analyse et l'expérience, jamais, jamais!" (24). Et pourtant, le Moyen-Age que nous dépeint HUGO dans Notre-Dame de Paris (1831) par exemple, réunit et fait côtoyer des "types" sociaux différents : L'Armée (Phoebus), l'Eglise (Frollo), le Peuple (Quasimodo et la Cour des Miracles). Ce ne sont pas pour autant des modèles psychologiques issus des possibilités humaines observées, mais des "visions", des imaginations de l'écrivain. Celui-ci, "obtient certes de puissants effets - car le génie de HUGO est puissant et suggestif - mais des effets invraisemblables et faux en tant qu'expression de la vie humaine" relève E. AUERBACH (25).

Honoré de BALZAC (1799-1850) tenté par le roman historique "à la manière" de Walter SCOTT, publie en 1829 Les Chouans ou la Bretagne en 1799 (26). La technique balzacienne est déjà tout à fait originale par la force descriptive, plus minutieuse dans les détails, plus authentique au regard de la réalité. La notion de milieu se précise dans sa dimension géographique et sociale et le personnage

en est le produit, l'on peut dire l'histoire au sens où l'entend BALZAC : "une histoire science des moeurs" (27). C'est également "l'histoire moderne", celle de VICO (1668-1744) et de MICHELET (1798-1874) qui pénètre dans le roman balzacien et qui fera école chez les romanciers réalistes et naturalistes. Elle défend le "principe de la force vive, de l'humanité qui se crée" (28). Cet "historisme d'atmosphère" comme le dit AUERBACH, fait naitre le réalisme : "MICHELET et BALZAC sont portés par les mêmes courants. Les évènements qui se déroulèrent en France entre 1789 et 1815 et les répercussions qu'ils exercèrent sur les décennies suivantes firent que ce fut précisément en France que le réalisme contemporain s'épanouit le plus tôt et le plus vigoureusement" (29). Le roman s'appuie alors sur la vérité des documents, les pièces d'archives qui sont à la disposition de l'historien et du romancier, pour reconstituer un passé où s'enracinent les personnages, leur vie, leurs habitudes quotidiennes. A la même période, Prosper MERIMEE (1803-1870), passionné par l'histoire, publie une Chronique du règne de Charles IX (mars 1829). On y retrouve la volonté de faire "une peinture vraie des moeurs et des caractères d'une époque donnée" (30). Toutefois, si l'auteur part d'anecdotes précises concernant l'Histoire de France, il ne cherche pas à décrire de manière réaliste les faits, ou à restituer "la couleur locale" comme le font les romanciers historiques. La Chronique paraît plus picaresque qu'historique. Les deux frères Mergy sont séparés par l'Histoire qui leur échappe, et qui en fait des aventuriers ennemis.

2.2. 1830-1850 : L'entrée du réalisme dans les pratiques romantiques.

La notion de "fait historique" dans le roman et l'enjeu symbolique qu'elle place ainsi au coeur des personnages, orientent d'une manière générale, la création littéraire vers un souci de "vérité" par l'utilisation de documents et l'interprétation qu'ils nécessitent.

Mais ce n'est pas d'une fenêtre ouverte sur le passé que STENDHAL, en premier, nous fait découvrir l'horizon réaliste. Rompant avec les canons traditionnels, et considérant que l'originalité de la créativité d'un écrivain est toujours relative à son époque , STENDHAL pense le roman comme "un miroir qu'on promène le long d'un chemin". A cette formule, désormais célèbre, s'ajoute la réflexion critique sur le romantisme qu'il appelle "romanticisme" ou : "l'art de présenter aux peuples les oeuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible"(31).

Lucide sur le goût littéraire de ses contemporains, STENDHAL ne se voudra pas complaisant à leur égard, en adoptant un style "qui se fait oublier et laisse voir le plus clairement les pensées qu'il énonce" (32). Pourtant, l'intérêt qu'il accorde à ses souvenirs personnels, son admiration pour Napoléon, mais aussi les traces des lectures héroïques qui peuplent son imaginaire (Don Juan, Valmont, Saint-Preux) en font un romancier conservateur de certaines valeurs de la tragédie et un admirateur du premier Empire. "Les héros de ses romans, pensent et sentent contre leur temps", et doivent avoir, dans la sympathie tragique que leur donne STENDHAL, le statut du "véritable héros, grand et hardi dans ses pensées comme dans ses passions" (33). Mais hors du "beau style" et de sa "quantité de petites faussetés" (34) qu'il récèle, STENDHAL préfère "l'âpre vérité" (35) des "petits faits vrais" (36) de l'actualité qu'il ancre à la fiction. Il représente ainsi, avec circonspection, l'existence humaine. Certes, la vérité stendhalienne est surtout l'affaire d'une "vie expérimentale" plutôt que vécue. STENDHAL reconnait les difficultés "de peindre ce qui a été naturel en nous, de mémoire. On peint mieux le factice, le joué, parce que l'effort qu'il a fallu faire pour jouer l'a gravé dans la mémoire" (37). Aussi, l'oeuvre du romancier traduira-t-elle

les désirs et la pensée d'un monde personnel ouvert aux sensations, aux souvenirs ramenés à la conscience des personnages. De même la réalité ne vient qu'en pointillé à mesure qu'elle revêt un sens pour le héros : "Il n'y a de vrai que ce qui est senti" (38). C'est pourquoi on ne trouve pas dans le roman stendhalien, une description minutieuse d'un monde extérieur, mais quelques traits typiques donnant une impression générale. Par exemple, Verrière que nous découvrons dans (Chap.I) Le Rouge et le Noir, "est le type des villes de Province" (39), elle n'en est pas moins imaginaire que le Maire qui l'administre. Mais surtout, celui qui nous fait découvrir un réel possible, c'est le héros stendhalien. Personnage central, dans lequel s'incarne son auteur, il fait valoir l'univers à son intention, selon ce qu'il désire en voir. On ne peut percevoir le monde qu'à l'aide de sa vision, c'est à dire à travers le regard d'un idéaliste "égaré par toute la présomption d'un homme d'imagination" (40). Ce héros d'ailleurs, ne peut-être "Monsieur tout le monde", un individu ordinaire de la société de 1830. Il est cultivé, intelligent, équipé pour la réussite sentimentale et sociale, même si il en éprouve parfois quelques scrupules, même s'il lui reste à apprendre ou à surprendre certaines finesses du jeu social. STENDHAL initie des personnages qui comprennent et s'adaptent rapidement aux situations. Le fait est que le romancier joue aussi sa propre personnalité dans chaque protagoniste. On sent bien que derrière les acteurs principaux, il y a STENDHAL et son désir de se donner "une centaine de pseudonymes, moins pour se dissimuler que pour se sentir vivre à plusieurs exemplaires" comme l'écrit VALERY (41). C'est de cette manière que STENDHAL instaure dans ses romans la singularité de la nature humaine. La force de ses personnages n'est pas dans son individualisme, mais dans l'effort qu'il fournit pour être lui-même où, "le difficile n'est pas de monter, mais, en montant, de rester soi-même" (MICHELET). C'est donc du point de vue

de la volonté et de la capacité du héros, et donc des inspirations intimes de STENDHAL qui l'investissent, que le social ou le réel apparaissent pour le lecteur. En fait, STENDHAL ne copie ni la réalité, ni lui-même, mais expérimente avec idéalité la logique de ses désirs, par une probabilité de sentiments, de sensations, d'émotions. Tout cela crée, "un réalisme subjectif" selon l'expression de G. BLIN (42).

Bien différente est l'oeuvre de Georges SAND (1804-1876), dans la coulée généreuse et abondante du style ; et par la vie de l'auteur qui imprègne plus directement la fiction. "Nous croyons que la mission de l'art est une mission de sentiment et d'amour, que le roman d'aujourd'hui devrait remplacer la parabole et l'apologue des temps naïfs" (43) écrit SAND. C'est bien par idéalisme romantique que s'exprime l'écrivain : "Je n'avais pas la moindre théorie quand je commençai à écrire et je ne crois pas en avoir jamais eu quand une envie de roman m'a mis la plume à la main. Cela n'empêche pas que mes instincts ne m'aient fait à mon insu la théorie que je vais établir ... En résumé, idéalisation du sentiment qui fait le sujet, en laissant à l'art du conteur le soin de placer le sujet dans des conditions et dans un cadre de réalité assez sensible pour le faire ressortir" (44). Ce passage illustre la singularité, l'originalité de la démarche et de la réflexion de SAND, qui sous-tend sa pratique. On constate en effet une "envie de roman" qui s'impose au créateur et qui dicte, en quelque sorte le récit : SAND ne faisait aucun plan et ne se relisait jamais. C'est sous l'inspiration, "l'entrain" qui va jusqu'à l'épuisement des idées et de l'énergie que l'oeuvre prendra forme (45). Cependant, il y a les tendances profondes, conformes au tempérament de l'auteur d'une part, et ses fines observations de la réalité d'autre part qui animeront tous ses romans. Il faut donc distinguer ce qui appartient à l'idéal de SAND, sans doute sa

"rêverie" (46) sentimentale sur l'amour "d'essence divine", sa bonté qui fait toujours triompher la passion et arrange ou favorise le destin des personnages. On voit, à travers ce sentimentalisme naturel, se développer un humanisme influencé par les idées catholiques et révolutionnaires de H. LAMENNAIS (1782-1854), et par le courant saint-simonien et socialiste, que défendait Pierre LEROUX (1797-1871) (47). Mais l'intérêt du roman sandien est moins dans les théories humanitaires que dans ses capacités à restituer quelques vérités sur les sentiments et les caractères, sur les moeurs d'un terroir précis (d'un régionalisme qui concerne toute la province avec ses paysans et ses nobles). La description peut porter sur des régions différentes ; elle est toujours fidèle à l'observation sensuelle qu'en retire Georges SAND. Autour de Nohant, bien sûr, les paysages, les laboureurs vont l'inspirer, l'"impressionner", voire imprégner l'histoire de La mare au diable (1846), entre autres. Mais l'action peut être cadrée en Auvergne (Jean de la Roche), au Velay (Marquis de Villemer) en Provence (Confession d'une jeune fille, etc... C'est à partir de la nature observée, de la rencontre d'un lieu ou "milieu" régional, que se dessine le réalisme de SAND. Ce cadre réaliste est habité par une poésie un peu bucolique, un ton naïf, parfois par l'utopie des idées. Il est pourtant porteur d'authentiques témoignages sur la nature et les hommes. Sans nul doute, cela "ne provoque pas le lecteur, surtout celui d'aujourd'hui" (48). Le personnage, qu'il soit Berrichon, noble ou paysan, a l'âme magnifiée. Observant le laboureur, l'écrivain le désire "tel qu'il est, incomplet et condamné à une éternelle enfance, il est encore plus beau que celui chez qui la science a étouffé le sentiment" (49). Le personnage sandien est vide de toute pensée ; les sentiments ne se forment pas dans sa "tête" comme chez le héros stendhalien, mais dans la nature, une nature idéalisée : "L'art n'est

pas une étude de la réalité positive, c'est une recherche de la vérité idéale". Il n'empêche que tout ce que le romancier a entrepris révèle les sujets d'actualité du roman du 19ème siècle. SAND est la seule femme écrivain qui ait osé, à l'époque, aborder tous les grands thèmes philosophiques et romanesques : le socialisme, la religion, l'éducation et le mariage des jeunes filles, la passion, les moeurs.

BALZAC confiait à SAND : "J'aime aussi les êtres exceptionnels : j'en suis un. Il m'en faut d'ailleurs pour faire ressortir mes êtres vulgaires ... Mais ces êtres vulgaires m'intéressent plus qu'ils ne vous intéressent. Je les grandis, je les idéalise en sens inverse, dans leur laideur ou leur bêtise. Je donne à leurs difformités des proportions effrayantes ou grotesques" (50). L'imagination balzacienne s'impose dans la vie des personnages. Mais l'acuité de l'observation, l'analyse plus approfondie, la puissance du style dont fait preuve BALZAC, ouvrent de manière décisive, la marche du roman vers le réel (51). A l'inverse de SAND, BALZAC doit organiser sa pensée pour se mettre au travail. Il prépare chaque roman par une chasse aux renseignements exacts d'une réalité topographique qui servira les personnages. BALZAC sait que l'observation est une clé nécessaire à la création littéraire. Les romantiques, Mme de STAEL et d'autres, ont porté leurs regards, avant lui, sur le monde extérieur et au fond d'eux-mêmes pour écrire leurs romans. "Le goût du détail concret fût un des caractères de l'école romantique" (52). Mais BALZAC a la chance d'être à la fois un imaginatif et un observateur né. C'est aussi l'homme d'une volonté exceptionnelle qui aura les capacités de renouveler le genre romanesque. Ce travailleur acharné, comme le sera ZOLA, "croit fermement que les détails seuls constitueront désormais le mérite des ouvrages improprement appelés Romans" (53).

C'est là que BALZAC apparait nettement comme le précurseur et peut-être le créateur du réalisme. Il sait qu'il peut compter également sur certaines facultés personnelles, son intuition, sa "grande puissance d'observation" (54), et sur son génie dont est témoin Théophile GAUTIER: "Pour BALZAC, le futur n'existait pas, tout était présent ... l'idée était si vive qu'elle devenait réelle en quelque sorte ; parlait-il d'un dîner, il le mangeait en le racontant" (55). Après les romans historiques, après avoir exercé sa plume pour "s'indépendantiser à coup de romans" (56), BALZAC va s'intéresser à la "nature sociale" (57). C'est le commencement d'un vaste projet : "pour la première fois une pensée, une technique, une expérience deviennent les éléments d'une transfiguration créatrice" (58). BALZAC veut dresser "l'inventaire des vices et des vertus, en rassemblant les principaux faits des passions, en peignant les caractères, en choisissant les évènements principaux de la société, en composant des types par la réunion des traits de plusieurs caractères homogènes ; peut-être - déclare-t-il, pourrais-je arriver à écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celles des moeurs" (59). Le romancier est toujours sensible à l'Histoire. Les évènements ne deviennent pas simplement des repères historiques, mais des images du temps qui restituent les moeurs. La chronique des faits de société ainsi recherchée par l'auteur, deviendra pour ZOLA "L'affirmation la plus éclatante de l'évolution moderne" du roman (60). Nous ne voulons pas présenter l'oeuvre de BALZAC, mais nous reconnaîtrons qu'elle a influencé la créativité de tous les romanciers du 19ème siècle. L'admirateur "rival" que fut ZOLA en témoigne. L'héritage de BALZAC gagna ainsi l'étranger (DOSTOIEVSKI, TOLSTOI, Perez GALDOS). Pour Oscar WILDE (1854-1900), "le XIXème siècle est largement une invention de BALZAC" (61). Grâce

pleins de vie et de colère, qui ont quelque chose à essayer, qui cherchent une nouvelle architecture, solide et simple, qui se moquent des constructions Renaissance, des bâtisses gothiques, et qui, en attendant qu'ils puissent se servir de la truelle, tiennent une pioche, ils sont quelquefois grossiers comme des maçons, mais on les y force. Et il sortira quelque chose de leurs essais" (70), voilà ce que pensent CHAMPFLEURY et BAUDELAIRE en 1852. Mais l'idée, sans doute la plus intéressante sur le plan théorique est la suivante : "L'idéal pour un romancier impersonnel est d'être un protée, simple, changeant, multiforme, tout à la fois victime et bourreau, juge et accusé, qui sait tour à tour prendre le rôle du prêtre, du magistrat, le sabre du militaire, la charrue du laboureur, la naïveté du peuple, la sottise du petit bourgeois" (71). Peindre la société, comme l'a fait BALZAC ne semble plus suffire, il faut que le romancier s'efface davantage dans son oeuvre et qu'il parvienne à multiplier non pas son observation, mais le regard de ses personnages. CHAMPFLEURY a su le dire mais n'a pas réussi à le faire : "Comme le roman imaginatif de la génération précédente n'a eu qu'un prince, BALZAC, le roman réaliste de 1850 n'en a qu'un, FLAUBERT" (72). On peut accepter cette sorte d'état des lieux : "Enfin le roman réaliste, c'est le roman moderne, qui rejette le traditionnel et l'antique, se réclame carrément et exclusivement d'aujourd'hui. Le moderne devient un système complet, exclusif, comme la raison chez les classiques, ou le truculent chez les bousingots Le mot modernisme, créé par les Goncourt, est de grande conséquence" (73). On soulignera notamment que ce modernisme dans le roman est à la fois un parti pris de rigueur scientifique sur la "clinique" d'un personnage, l'étude d'un cas, et une attention particulière au rôle de la physiologie : "Signe d'un réalisme aggravé, l'audace des données provoque le scandale des contemporains, indignés devant les débordements d'une servante ou la prostitution et le crime d'Elisa" (74).

(14) Madame de STAEL, De la littérature, in XIXème siècle, LAGARDE et MICHARD, BORDAS, 1964, p. 20

(15) Madame de STAEL, idem.

(16) Madame de STAEL, idem.

(17) Madame de STAEL, idem.

(18) Philippe Van TIEGHEM, Les grandes doctrines littéraires en France, Quadrige, P U F, 1990, p. 164.

(19) H.G. GADAMER, "Historicité", in Volume 8, Encyclopaedia Universalis, 1972.

(20) Alfred de VIGNY, cité par Rose FORTASSIER, Le roman français au XIX siècle, Que Sais-je ? P U F, 1988, p. 22.

(21) Victor HUGO, cité par Dominique RINCE, (o.c.) p. 13

(22) Emile ZOLA, Face aux romantiques,(lère Edition) article paru dans Le Voltaire, les 3 et 10 Juin 1879) Editions Complexes, 1989, pp. 106-107.

(23) Emile ZOLA, Face aux romantiques, (o.c.) pp. 112-113.

(24) Emile ZOLA , Face aux romantiques, o.c. p. 114.

(25) Eric AUERBACH, Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale, Tel, GALLIMARD, 1977, p. 465.

(26) Le titre de la première édition était : Le dernier Chouan ou la Bretagne en 1800.

(27) Honoré de BALZAC, cité par Rose FORTASSIER, (o.c.) p.25

(28) MICHELET, in Dictionnaire des auteurs, Tome III, Bouquins, Robert LAFFONT, 1978.

(29) Eric AUERBACH, (o.c.) p. 469.

(30) Prosper MERIME, cité par Rose FORTASSIER, o.c. pp. 23-24.

(31) STENDHAL, Racine et Shakespeare, cité par Dominique RINCE (o.c.) p.55.

(32) STENDHAL, Mémoire d'un touriste, in Le Rouge et le Noir Stendhal, profil d'une oeuvre, par Christine KLEIN et Paul LIDSKY, HATIER, 1976, p. 55.

(33) Eric AUERBACH, (o.c.) p. 477.

(34) Lettre à BALZAC du 16 octobre 1840, citée dans profil d'une oeuvre, Le rouge et le noir Stendhal, o.c. p.55.

(35) Exergue du Rouge et le Noir, STENDHAL cite DANTON.

(36) STENDHAL, Profil d'une oeuvre, (o.c.) p. 57.

(37) STENDHAL, cité par Dominique RINCE, (o.c.) p. 57.

(38) STENDHAL, cité par Rose FORTASSIER, (o.c.), p. 37.

(39) STENDHAL, "Lettre au comte SALVAGNOLI" in profil d'une oeuvre, (o.c.) p. 57.

(40) STENDHAL, Le Rouge et le Noir, Le livre de poche, Librairie Générale Française, 1972, p. 194.

(41) Paul VALERY, cité par Dominique RINCE, (o.c.) p. 57.

(42) Georges BLIN, Stendhal et les problèmes du roman, CORTI, 1953.

(43) Georges SAND, La mare au diable, (l'auteur au lecteur) cité par Dominique RINCE (o.c.) p. 65.

(44) Georges SAND, Histoire de ma vie (Chapitre 15), cité par : E. ABRY, C. AUDIC, P. CROUZET, Histoire illustrée de la littérature française, Editions, H. DIDIER-PARIS, PRIVAT-TOULOUSE, 1942, pp. 546-547.

(45) A propos de la "fabrique" d'un roman, Georges SAND écrit : "L'entrain épuisé, il ne me reste plus la moindre certitude sur la valeur de la forme qu'il a prise, et je changerais tout, s'il me fallait changer quelque chose" in Histoire de ma vie (IV° partie, chapitre 15).

(46) Georges SAND, Histoire de ma vie, II° partie, chapitre 8) : "L'habitude contractée presque dès le berceau, d'une rêverie dont il me serait impossible de me rendre compte à moi-même, me donna de bonne heure l'air bête. Je dis le mot tout net, parce que toute ma vie, dans l'enfance, au couvent, dans l'intimité de ma famille, on me l'a dit de même et qu'il faut bien que ce soit vrai".

(47) Pierre LEROUX fonda en 1823, Le Globe, ce journal devient l'organe des sains-simoniens. Ses idées républicaines ont galvanisé la pensée littéraire autour de Victor Hugo, Eugène SUE et Georges SAND qui, après la chute de Louis-Philippe, essaie de fonder un journal. Elle ne réussira à créer que quelques "Lettres au Peuple".

(48) Albert THIBAUDET (o.c.) p. 24

(49) Georges SAND, La mare au diable, extraits, Nouveaux Classiques LAROUSSE, 1965, p. 39.

(50) BALZAC, in Histoire illustrée de la littérature française (1942) (o.c.) p.560.

(51) Philippe Van TIEGHEM, (o.c.) : "Après 1850, après le triomphe du Romantisme, les doctrines littéraires se multiplient . Mais, dans ces taillis parfois inextricables- en ce qui concerne la poésie, par exemple, entre 1880 et 1890 - deux grandes avenues laissent apercevoir leurs linéaments, à travers le brouillard des théories et l'amas des feuilles mortes. L'une marche vers le réel, dans

la vie présente ou dans l'histoire, dans la matière ou dans le monde moral ; l'autre s'en va vers l'idéal, transcende le réel, et ne le traverse ou ne le côtoie que comme un monde d'apparences et de signes. Ces deux tendances si nettement opposées dans les doctrines, le sont moins dans les oeuvres" p. 213.

(52) Philippe Van TIEGHEM (o.c.) p. 215.

(53) BALZAC, in Van TIEGHEM, (o.c.) p. 216

(54) BALZAC, Lettres à l'Etrangère, in Histoire illustrée de la littérature française (1942), (o.c.) p. 557.

(55) Théophile GAUTIER, Portraits contemporains, in Histoire illustrée de la littérature française (1942) (o.c.), pp. 556-557.

(56) BALZAC, cité par Rose FORTASSIER, (o.c.) p. 41.

(57) Albert THIBAUDET, (o.c.) : "La nature sociale, qui est une nature dans la nature", écrit BALZAC dans Modeste Mignon. Cette phrase contient la découverte, le génie, le roman et la clé de BALZAC" p. 221.

(58) Gaëtan PICON, cité par Dominique RINCE (o.c.) p. 45.

(59) BALZAC, in Avant-propos de la Comédie Humaine (1842).

(60) Emile ZOLA, Les romanciers naturalistes (1881) Oeuvres critiques, Tome 11, Cercle du Livre précieux, 1968 p.56
Selon ZOLA, BALZAC "créa le roman naturaliste" mais, il dit aussi que FLAUBERT trouva "le modèle définitif du genre".

(61) Oscar WILDE, cité par Rose FORTASSIER, (o.c.) p. 62

(62) Emile ZOLA, L'encre et le sang, littérature et politique, Editions Complexe , 1989, pp. 77-78.

(63) Albert THIBAUDET, (o.c.) p. 236.

(64) Emile ZOLA, Les Rougon-Macquart, "différences entre BALZAC et moi", T.V. Bibliothèque de la Pléiade, GALLIMARD, 1982, p. 1739.

(65) BALZAC, La Comédie Humaine, (préface), in Histoire illustrée de la littérature française (1942) (o.c.) p. 557.

(66) Albert THIBAUDET, (o.c.), p. 230.

(67) BAUDELAIRE, cité par Dominique RINCE, (o.c.) p. 50.

(68) Emile ZOLA, Du roman sur STENDHAL, FLAUBERT et les GONCOURT, "Le sens du réel", article paru dans Le Voltaire le 20 Août 1878, Editions Complexe, 1989, p. 41.

(69) FOURIER, dans sa Théorie des quatre mouvements (1808) et des destinées générales, songe à une société qui permettrait à l'homme d'accomplir tous ses désirs, de satisfaire ou de réaliser toutes ses passions, et ce pour le "bien de tous".

(70) Philippe Van THIEGHEM, (o.c.). L'auteur fait référence à l'ouvrage de BOUVIERS : La bataille réaliste (1913) p. 220.

(71) Philippe Van TIEGHEM, (o.c.) ; Lettre à VEUILLOT, de CHAMPFLEURY, p. 221.

(72) Albert THIBAUDET, (o.c.), p. 363.

(73) Albert THIBAUDET, (o.c.), p. 369.

(74) Robert RICATTE, "GONCOURT (Edmond et Jules de)", in Encyclopaedia Universalis, Volume 7, 1972, pp. 803-804.

3. DE LA PHILOSOPHIE ANATOMIQUE A LA PHYSIOLOGIE DU CORPS

La thématique du corps du personnage, corps de chair et de sentiments, n'avait pas été abordée ainsi par les romantiques et à peine pressentie par BALZAC. Il faut noter que la "physiologie" balzacienne, tout comme les "sentiments" des personnages chez SAND, n'ont pas encore la portée moderne qu'en donneront ZOLA et les Naturalistes. Essayons de comprendre cette évolution de la "physiologie" des personnages, et de remarquer comment elle parvient à s'incarner progressivement, devenir une psychologie du corps, en fonction des grandes influences philosophiques et scientifiques qui ont marqué les romanciers réalistes et naturalistes.

3.0. Le sensualisme, le corps et l'action du personnage.

STENDHAL s'est intéressé de près à la philosophie sensualiste, telle que l'enseignait CONDILLAC (1714-1780) et aussi, les idéologues, CABANIS et surtout DESTUT DE TRACY (1754-1836). On sait qu'il étudia SPINOZA (1632-1677). Son goût pour la philosophie en fit d'abord un essayiste puis, un romancier. Toutes ces connaissances, ont sans aucun doute, exercé une certaine influence sur l'oeuvre stendhalienne. Il nous sera difficile pourtant de discerner la part exacte d'une pensée philosophique précise dans la création et le fonctionnement des héros. Néanmoins, nous aimerions esquisser l'horizon philosophique de STENDHAL, afin de repérer ce qui touche à l'étude du corps humain et par conséquent à la représentation et à la fonction du corps dans la notion de personnage. Il nous faut accorder aux philosophes et idéologues une attention toute particulière, dans la mesure où leur analyse de la "matière de l'esprit" caractérise la nature psychique de l'homme. Nous proposons d'examiner quelques points essentiels. Ce sont des clés importantes pour comprendre le développement de la psychologie des personnages de roman, qu'il est intéressant de découvrir, à partir de certains concepts "scientifiques".

Pour CONDILLAC, toute la pensée est formée de sensations. Son Traité des sensations (1754) est inspiré par les travaux de LOCKE ou ce qu'on appelle l'école empirique anglaise. Il démontre que les pensées proviennent directement des sens (l'odorat, le toucher), mais qu'elles doivent être réélaborées par le langage afin de dépasser la perception première (l'attention) et produire une "pensée réflexive". Cette dernière sollicite la "mémoire" et entraine le jugement ou encore la "comparaison" et le "discernement" des sensations. Elle provoque par conséquent le besoin, et suscite aussi un désir que seul un acte volontaire peut satisfaire. Il y aurait d'une part, dans le traitement des sensations, à tenir compte du rôle fondamental

du langage comme opérateur de la pensée réflexive et abstraite, et d'autre part "un désir que la réflexion favorise dans la délibération" (ARISTOTE) (1), engendrant un effort pour y répondre. CONDILLAC distingue la langue, institutionnalisée en tant que système de signes et le langage inventé par les hommes ; c'est une conception très proche de celle proposée par la linguistique moderne (DE SAUSSURE). De plus, le philosophe matérialiste établit un lien entre la volonté et l'acte.

Sur le plan de la personnalité, l'effet des sensations combinées entre elles et transformées par le langage va constituer le Moi. Mais ce dernier est indissociable du corps, du moins de "l'idée" que l'on peut s'en faire grâce à l'appréciation des sensations tactiles qu'il perçoit et les mouvements des divers membres produits, notamment, par la respiration. De sorte que, seulement dans cette synthèse des sensations relatives au corps, un "sentiment fondamental" de l'être en mouvement coïncide avec le Moi. C'est le corps sensible ou plutôt sensitif qui attribue à la pensée réflexive un Moi, ou le fait de pouvoir dire : "c'est moi, c'est encore moi" chaque fois que l'on ressent une partie de son propre corps. CONDILLAC (2) avait imaginé une statue qui, douée d'un esprit ou si l'on veut, habitée par une âme, devait se soumettre à l'expérience des diverses sensations. Mais c'est en lui accordant le privilège de se toucher et donc de bouger une main, un membre qu'elle parvient à reconnaître la résistance et la solidité de sa matière. Toutefois, l'existence de son propre corps en tant que personnalité, un Moi conscient, serait impossible si elle ne réagissait pas dynamiquement aux sensations et n'en avait pas une pensée abstraite. Cette métaphore du "corps-esprit" de la statue annonce, en tous cas, une expérience dérivée des sens où l'étude du Moi, ne peut concerner que l'être humain "pensant". DESTUT DE TRACY, d'accord avec CONDILLAC pour considérer que les idées viennent des sens, insiste sur le rôle de la volonté et apporte une certaine

originalité sur la motilité. Dans son oeuvre, principalement les Eléments d'idéologies et notamment sa quatrième partie : "Traité de la volonté et de ses effets" (1815), on retiendra que l'homme possède en lui le principe de son action et que sa volonté se réfère à ses besoins qui l'amènent à prendre conscience de ses mouvements. Les notions d'acte volontaire et d'effort seront étudiées de manière plus poussée par MAINE DE BIRAN (1766-1824) qui en fera le nerf de sa philosophie. Retenons aussi cette approche : "Toute connaissance, y comprise celle du moi, ne pouvait commencer qu'à l'exercice d'une activité hypersensible et hyperorganique, c'est à dire au premier acte du vouloir, à l'effort ou encore au mouvement non pas senti mais voulu et opéré par une force qui est en dehors de la sensation et supérieure à elle" (3). Ce philosophe inaugure "la psychologie du mouvement volontaire" (R. DORON). Il faut, non plus se référer à une métaphysique qui considère que la sensation se transforme en idée, mais d'une "aperception immédiate interne", très proche de l'intuition telle que BERGSON l'a définie. Autrement dit, MAINE DE BIRAN préfère s'en tenir aux "conditions déduites de notre expérience intérieure" pour analyser la pensée, "au lieu de la concevoir du dehors, dans un fantôme imaginaire qui ne pourrait se montrer à nous que sous les formes dont nous l'aurions habillé, dans une statue animée, par exemple, qui, par cela même que nous lui attribuerions une âme, serait censée renfermer d'avance la forme personnelle dont toute impression reçue viendrait se revêtir" (4). Il refuse de confondre les conditions physiologiques, nous pourrions dire aujourd'hui, la perception des stimuli et la variation de leur intensité sur le corps, et celles qui concernent l'individualité : "Si nous attachons expressément l'idée de volonté à la puissance individuelle d'effort ou d'action;

si nous observons de plus que les mouvements forcés par l'appétit, les passions ou toutes les exacerbations fortes de la sensibilité (qui mettent, comme on le dit vulgairement et non sans raison, l'individu hors de lui-même) excluent tout sentiment de puissance, et s'accomplissent par une force aveugle opposée à celle que nous sentons comme nôtre ; alors nous pourrons penser que la contraction volontaire, différente dans le sentiment intime de celle qui est caractérisée animale, doit avoir ses conditions propres, et ne peut admettre un même mode d'explication physiologique" (5). En fait, MAINE DE BIRAN définit une psychologie en tant que "science de faits intérieurs d'une espèce particulière ; ces faits sont de l'homme, et aussi anciens que lui ; il s'agit de les constater et de les exprimer clairement, en les liant bien les uns aux autres, suivant l'ordre le plus naturel de leur dépendance. D'où il suit que toute méthode hypothétique et abstraite, telle que celles qu'ont adoptées les philosophes de diverses écoles, ne fait pas faire un pas à la science et éloigne au contraire du but qui est la connaissance de l'homme, tel qu'il est" (6).

Un peu avant MAINE DE BIRAN, Georges CABANIS (1757-1808), estime aussi que la conscience du Moi s'acquièrt par le sentiment de l'effort et par l'expérience de la résistance. C'est bien encore, "l'impression interne" ; MAINE DE BIRAN précisera les "faits intérieurs", qui importent dans les Rapports du physique et du moral de l'homme (1802) (?) pour la conscience individuelle de son Moi. On peut voir se dessiner dans l'oeuvre de CABANIS, une "psychologie individuelle" (au sens de BINET et V. HENRI, en 1896) soucieuse des variations psychologiques déterminées par l'âge, le sexe, le climat, les régimes alimentaires, les maladies. PINEL, BICHAT se sont inspirés des travaux de CABANIS, médecin et philosophe ; il jouera un rôle important sur la pensée médicale et scientifique du début du 19ème siècle.

En définitive, la littérature, dans la période romantique, va bénéficier de critères psychologiques, à la fois issus du sensualisme de CONDILLAC, mais aussi d'une pensée critique qui détrône le classicisme et prépare la crise du rationalisme. Pour être plus exact, disons que quelque chose tend à montrer les limites de la "raison". C'est le corps qui désormais, n'est plus considéré comme une "matière" inerte, mais comme une force en action. Le corporel vient, à présent, orchestrer la pensée. Les héros stendhaliens, participent en quelque sorte à cette "nouveauté", : dans leurs actes volontaires, dans leur effort du corps et de la mémoire à bâtir leur moi, à développer leur personnalité. Le rythme stendhalien, dans l'écriture, en tant que style, accompagne le mouvement du protagoniste, souligne sa motilité et corrélativement, sa prise de conscience. A juste titre, on peut parler de subjectivité et de réalisme subjectif, chez STENDHAL, car la psychologie de ses personnages est une construction de l'intimité du Moi. Certes, c'est aussi, "une abstraction voulue" du corps que regrette ZOLA (8) ne voyant que l'âme pensante et active du héros stendhalien. Ce "dédain du corps" (9) met à nu un principe actif, les manifestations de sa sensibilité à "l'origine de toutes nos connaissances", comme le croyait DESTUT DE TRACY. La psychologie phénoménologique actuelle réfute les thèses sensualistes, mais les personnages stendhaliens semblent les premiers à nous dire que : "La prétendue évidence du sentir n'est pas fondée sur un témoignage de la conscience, mais sur le préjugé du monde" (10). C'est aussi le génie romantique qui élabore une vérité intérieure : "Je ne retiens que ce qui est peinture du coeur humain" (11). Rappelons ces mots de Paul BOURGET concernant STENDHAL pour conclure : "Il présente ce très étrange phénomène de l'analyse dans l'action et dans la passion" ... (12).

3.1. La caractérologie "naturaliste" ou la physiologie anatomique du corps.

Les méthodes scientifiques s'affirment, durant toute la première partie du 19ème siècle, en cherchant à comparer les espèces (animales) entre elles et à comprendre leur transformation. Parallèlement, la libre expansion de la personnalité commencée depuis la révolution française (les Droits de l'homme), se poursuit dans le romantisme. C'est une attention particulière à l'étude du Moi du personnage, aux sources de ce corps "invisible" sensible et résistant au monde.

Ainsi, la classification déjà instaurée en zoologie et en botanique par BUFFON et LINNE au 18ème, est reprise par CAMPER et CUVIER. L'homo sapiens se différencie par des caractéristiques anatomiques dans la "craniologie" et la "notion d'indices céphaliques" qui en découlera en 1850 grâce au suédois RETZIUS. Mais c'est GEOFFROY SAINT HILAIRE qui, portant son attention méthodique à la description des organes de différentes espèces animales, établit un certain nombre de différences et d'analogies entre elles (13) : "Les espèces étant toujours susceptibles de se transformer, la classification devra indiquer le plus possible les parentés entre chaque espèce". Ce principe affirmé dans Philosophie anatomique (1818 et 1822), l'oeuvre majeure de GEOFFROY SAINT HILAIRE, confirme non seulement, une nouvelle anatomie comparée, mais s'avère précurseur de la théorie de DARWIN, l'évolutionnisme.

La portée théorique est telle qu'elle engendre une vive polémique entre les savants qui défendent le principe de la "fixité des espèces" (CUVIER est leur représentant) et GEOFFROY SAINT HILAIRE. En Europe comme en France, le monde scientifique et littéraire est passionné par le débat. GOETHE se rallie aux Principes de philosophie

zoologique discutées en mars 1830 au sein de l'Académie des sciences (14) : "Nous avons pour toujours en GEOFFROY SAINT HILAIRE un allié puissant. La manière synthétique d'envisager la nature, introduite par lui en France, ne peut plus rétrograder ..." (15). Et c'est BALZAC en effet, qui confirmera ce point de vue, en cherchant à faire une synthèse des caractères homogènes dans la nature humaine pour typer ses personnages. L'écrivain est imprégné par l'oeuvre de GEOFFROY SAINT HILAIRE lorsqu'il réalise sa Comédie humaine. BALZAC doit sans doute plus à la philosophie, au génie du "transformisme" de SAINT HILAIRE qu'à sa démarche scientifique proprement dite, pour bâtir son oeuvre. Pierre FLOURENS (1794-1867), médecin, physiologiste, donne, à notre avis, un témoignage tout à fait éclairant sur l'esprit fascinant de GEOFFROY SAINT HILAIRE : "Après les vues générales et supérieures, était venue l'étude des détails. Les faits n'étaient plus que des faits. La moisson des grandes idées semblait épuisée. Alors un génie nouveau s'élève : original, hardi, d'une pénétration infinie. Il remue toute la science et la ranime. Il rajeunit le fait par l'idée. A l'observation exacte, il mêle la conjecture. Il ose : il franchit les bornes connues, et par-delà ces bornes il pose une science nouvelle, à laquelle il donne quelque chose de ce qu'il avait en lui-même de plus essentiellement propre et de plus marqué : de son audace, de son goût pour les combinaisons abstraites et hardies, de ses lumières vives et imprévues. La gloire de GEOFFROY sera d'avoir fondé la science profonde de la nature intime des êtres" (16).

Partant de la structure du corps et de l'"anatomie comparée" de ses divers organes, c'est la "nature intime" de l'espèce humaine qui se dévoile. Mais que recouvre cette expression et que pourrait-elle éventuellement apporter aux personnages de BALZAC ? Elle se rapporte, sans aucun doute, à la physiologie dans son ensemble, soit

en tant que science "pénétrant dans la structure intime des parties du corps", ou encore qui "traite d'une manière philosophique et abstraite des phénomènes de la vie" (17). En littérature l'emploi du mot "physiologie" est à la mode, au début du 19ème siècle. On le trouve fréquemment dans les titres d'essais qui n'ont parfois rien à voir avec l'anatomie des espèces. BALZAC utilise ce terme dans son sens philosophique. Il s'inspire d'ailleurs d'un livre de A. BRILLAT-SAVARIN (1755-1826) : Physiologie du goût ou méditations de gastronomie transcendante (1825) pour écrire, La physiologie du mariage ou méditations de la philosophie éclectique sur le bonheur et le malheur conjugal.

Il faut donc accorder au terme "physiologie" une signification à double versant : l'un, plus scientifique, se rattache à l'anatomie comparée telle qu'elle est méthodiquement définie par GEOFFROY SAINT HILAIRE, l'autre, plus général, draine l'esprit philosophique : "le fait par l'idée", pour aborder les "phénomènes de la vie". Ainsi, on peut voir très nettement se distinguer dans les romans de BALZAC par exemple, l'influence de la "physiologie" comme genre littéraire qui, globalement, désigne "la nature sociale" ou autrement dit, un ensemble de phénomènes de société (le mariage, l'éducation, etc...) . Elle joue, en plus, grâce aux principes nouveaux de GEOFFROY SAINT HILAIRE, un rôle catalyseur sur la personnalité des personnages balzaciens. Par ce versant "scientifique", ils acquièrent une "charpente" ou structure psychologique. Mais il appartient à BALZAC de la créer, d'en imaginer les traits saillants, de peindre cette "anatomie" psychologique pour l'intégrer au fonctionnement de chaque personnage. Cette "physiologie" oriente la notion de personnage vers une "psychologie des conduites". Elle dessine l'idée d'un corps social qui varie en fonction de son "anatomie", c'est à dire d'une construction de traits de caractère propres à l'espèce individuelle qu'elle représente.

Enfin, il faut reconnaitre aussi que la physiologie suggère à la littérature une métaphore du corps du personnage qui annonce une esthétique nouvelle : le naturalisme. Sur ce point, précisons que le savant physiologiste considère les "choses naturelles". Il est aussi un "naturaliste" au sens de : "Celui, celle qui étudie la nature, spécialement les espèces vivantes, animales ou végétales..." (18). En étudiant les insectes, entre autres recherches, GEOFFROY SAINT HILAIRE remarque que chacune de leurs pièces retrouve leur place "semblable chez les animaux vertébrés" (19). TAINE a une idée très précise de cette science naturelle, aussi bien celle du physiologiste que du naturaliste : "Un de mes amis, naturaliste, me pria un jour de venir voir un papillon magnifique, qu'il venait de préparer. Je trouvai une trentaine d'épingles qui tenaient fichées sur le papier une trentaine de petites ordures. Les petites ordures faisaient ensemble le magnifique papillon" (20). TAINE montrera ainsi, l'évidence du lien entre la science et BALZAC : "artiste puissant et pesant, ayant pour serviteurs et pour maîtres des goûts et des facultés de naturaliste". Mais au fond, le savant BALZAC est plus attiré, nous semble-t-il, par les transformations, la recombinaison d'un certain nombre d'éléments de la nature humaine, et surtout par ce qui peut, selon lui, la corroder. Ce n'est pas la "dissection" possible de l'âme de ses personnages, comme si elle pouvait s'apparenter à un corps, qui intéresse le plus l'écrivain, mais ce qui peut la dissoudre : "Je voulais vous dire un secret, le voici : la pensée est plus puissante que ne l'est le corps, elle le mange, l'absorbe et le détruit ; la pensée est le plus violent de tous les agents de destruction, elle est le véritable ange exterminateur de l'humanité, qu'elle tue et vivifie, car elle vivifie et tue. Mes expériences ont été faites à plusieurs reprises pour résoudre ce problème, et je suis convaincu que la durée de la vie est en raison de la force que l'individu peut opposer à la pensée ; le point d'appui est le tempérament, (...)

Savez-vous ce que j'entends par pensée ? Les passions, les vices, les occupations extrêmes, les douleurs, les plaisirs sont des torrents de pensée" (21).

Quelles que soient les croyances et les craintes du "naturaliste", avant lui, avant son génie "personne n'a fouillé l'humanité plus avant, personne n'en a dit plus long sur l'homme" constate ZOLA. Retenons cette image du "chimiste qui entre chaque matin dans son laboratoire, qui s'y enferme pour multiplier les expériences ; ce chimiste écrit toutes ses trouvailles, découvre à chaque heure des vérités nouvelles et les note dans la fièvre de son travail. Peut-être l'ordre manque-t-il un peu ; mais pour qui lira ces papiers, il n'y en a pas moins là un resplendissement de vérités de toutes sortes, des matériaux d'un prix inestimable. Plus tard, on pourra classer tout cela. Le savant qui a, le premier, dégrossi la besogne, gardera l'éternel honneur d'avoir fondé une science. Eh bien ! BALZAC est ce chimiste du coeur et du cerveau humain, il a fondé une littérature" (22).

3.1.1. La "chair" et le "milieu"

"Fils et frère de médecins distingués, M. Gustave FLAUBERT tient la plume comme d'autres le scalpel. Anatomistes et physiologistes, je vous retrouve partout !" (23). ZOLA voit aussi nettement ce qu'il y a de neuf, dans ce qu'apporte l'auteur de L'éducation sentimentale:

"cette notation à la fois méticuleuse et vivante de la vie. Nous ne reverrons sans doute pas un poête analyste, un lyrique qui consente à piquer dans un cadre les insectes humains. Là est le miracle" (24). Car FLAUBERT "ne prend point le scalpel pour nous faire assister à une séance d'anatomie morale" (25). "Il n'admet que le fait, la parole et le geste". Et surtout, il s'emploie à envelopper ses personnages d'un corps pour mieux disséquer les tentations de sa chair.

Le personnage avait déjà une âme, il pouvait en espérer l'exercice de sa pensée, tirer profit de son expérience en fonction de ses qualités "psychiques", selon sa "nature" ou son comportement psychologique. Désormais, avec FLAUBERT, il prend du "nerf"; il est une "matière charnelle" : "La chair et l'esprit ont leurs phrases musicales" (26). L'existence est liée au corps qui exprime ses jouissances et ses souffrances. La clinique du corps chez FLAUBERT écharne ainsi les sens, fend la chair pour atteindre le sensible. Les descriptions ne se laissent pas envahir par une imagination complaisante, mais par un esprit artiste interrogeant la matière, notamment celle de l'anatomie susbtantielle de l'être humain. "FLAUBERT est né et a été élevé dans un hôpital, et sa vie, son génie, son oeuvre en ont été constamment marqués. L'appartement du médecin-chef, à l'Hôtel Dieu de Rouen, peut passer pour le lieu où s'est élaborée la vision triste du monde qui, dans la seconde moitié du 19ème siècle, s'imposera au groupe principal du roman français. "L'amphithéâtre de l'Hôtel-Dieu donnait sur notre jardin ; que de fois avec ma soeur n'avons-nous pas grimpé au treillage, et, suspendus entre la vigne, regardé curieusement les cadavres étalés ; le soleil donnait dessus, les mêmes mouches qui voltigeaient sur nous et sur les fleurs allaient s'abattre là, revenaient, bourdonnaient!" Cette présence physique du cadavre qui, avec HUGO, GAUTIER, BAUDELAIRE, hallucine la poésie, il semble qu'il faille, pour que le roman y trouve un sujet solide,

l'intermédiaire technique et médical ; du cimetière où il était rendu à la grande nature, et où la poésie romantique l'a vu, le corps retourne à l'amphithéâtre, où le guette pour le roman le fils du médecin" (27). Il faut ajouter, la philosophie de l'auteur de La Tentation de saint Antoine (1849, 1856 et 1874) et comprendre globalement son esprit littéraire, le génie de sa personne, pour mesurer véritablement le changement qui s'opère au sein même de la notion de personnage par une représentation du corps "vivant". On ne pourra ici que suggérer certaines influences, à peine sentir l'oeuvre et son profond savoir par quelques citations. FLAUBERT est un érudit, avide de lectures. La littérature entre très tôt en lui, pour former le romancier, l'écrivain, grâce aux livres, mais aussi aux rencontres, surtout celles de LE POITTEVIN et de Louis BOUILHET. Le premier est poète : "Il a fait l'éducation littéraire de sa soeur Laure (28). Il contribue à celle de Gustave, le conscrit de Laure. 1834, l'année où FLAUBERT, élève de sixième au collège, y fonde le journal manuscrit Art et Progrès, est celle où y entre Louis BOUILHET. LE POITTEVIN, FLAUBERT, BOUILHET, en attendant le neveu de LE POITTEVIN, MAUPASSANT, nous voilà en présence d'une école de Rouen, ou tout au moins d'une équipe rouennaise, par laquelle FLAUBERT sera soutenu, encadré, continué" (29). Louis BOUILHET fera médecine puis professeur de lettres. Il écrivit quelques drames en vers qui ont connu un certain succès sur la scène de l'Odéon, au Théâtre Français et à la Porte Saint-Martin (30). Mais c'est dans cette "école de Rouen" que FLAUBERT étudie ROUSSEAU, SPINOZA, qu'il lit, entre autre, SHAKESPEARE, BYRON, CERVANTES, HOFFMANN, CHATEAUBRIAND, GOETHE et SADE. C'est cet éclectisme qui va nourrir les personnages dans l'oeuvre de FLAUBERT. L'influence de la philosophie spinoziste et rousseauiste apportera une vision panthéiste du "corps" humain à travers Saint-Antoine par exemple, héros mythique et mystique : "Le néant n'est pas ! Le vide n'est

pas ! Partout il y a des corps qui se meuvent sur le fond immuable de l'Etendue ; et comme si elle était bornée par quelque chose, ce ne serait plus l'Etendue, mais un corps, elle n'a pas de limites !" (31). Mais c'est aussi les "tentations" de la chair, un désir qui la tenaille. Est-il lui aussi sans limite ? FLAUBERT trouve chez SADE une réponse : "Je conçois tous les vices, tous les crimes, je conçois la férocité, le vol, etc. Il n'y a que la bassesse qui me révolte" ou encore : "Si j'ai de suaves désirs d'amour, j'en ai d'ardents, j'en ai de sanglants, j'en ai d'horribles" (32). Qui a-t-il admiré le plus pour écrire La tentation de Saint-Antoine jusqu'à sa version définitive ? LA BRUYERE, pour son étude des caractères, BYRON et ses tragédies bibliques, dont Caïn, ou GOETHE pour son Faust? Faudra-t-il écarter MONTAIGNE dont l'oeuvre est sans doute plus présente dans les premiers écrits de FLAUBERT, ceux de sa jeunesse qui annoncent les grands romans : L'éducation sentimentale et Madame Bovary ? MONTAIGNE l'a poussé au voyage, à explorer le monde. Le voyage, "drogue" exotique que prendront bien d'autres explorateurs de ce 19ème siècle (RIMBAUD), mène aussi sur les chemins de la connaissance de soi. Elle rejoint chez FLAUBERT la création : "Ma drogue ne sera ni romaine, ni latine, ni juive. Mais je te jure de par les prostitutions du temple de Tanit que ce sera d'un dessin farouche et extravagant, comme dit notre père MONTAIGNE" (33). Salammbô (1862) "la fille d'Hamilkar" en sera cruellement témoin.

Mais l'historien, l'amateur d'orientalisme, ne doivent pas faire oublier le réaliste. Ce dernier fut d'ailleurs, attendu, sollicité par ses amis Maxime DU CAMP et BOUILHET notamment qui aurait dit à FLAUBERT : "Prends un sujet terre à terre, et astreins-toi à le traiter sur un ton naturel, presque familier, en rejetant les divagations ..." (34). Ce sera l'histoire longuement murie par le voyage, et préparée par FLAUBERT, une étude des moeurs de province,

prenant appui sur la vie réelle d'un couple : l'officier de santé Eugène DELAMARE et son épouse Delphine COUTURIER qui deviendra Madame Bovary. Mais voilà aussi une observation d'un milieu, d'une époque: la bourgeoisie normande et d'une certaine manière, des effets de la société capitaliste qui développe son économie et ses connaissances médicales, scientifiques. Distinguons à propos de Madame Bovary, comme nous l'invite à le faire ZOLA : "Les faits, vous y avez assisté vingt fois ; les personnages, ils sont dans vos connaissances. Vous êtes chez vous, dans cette oeuvre, et tout ce qui s'y passe est une dépendance même du milieu qui vous entoure. De là l'émotion profonde"; mais encore : "Le personnage de Mme Bovary, le type vu certainement et copié par Gustave FLAUBERT ... Elle est la femme déclassée, mécontente de son sort, gâtée par une sentimentalité vague, sortie de son rôle de mère et d'épouse. Elle est encore la femme promise forcément à l'adultère" (35). Il faut donc prendre en compte le "milieu", la vie ennuyeuse de province avec sa rencontre adultère qui la transforme, qui l'exalte jusqu'à la rendre passionnelle et dangereuse par les pièges qu'elle referme sur Emma. Quels sont les pièges dans lesquels se prendra Emma ? L'argent joue-t-il un rôle ? Par ailleurs, il y a la "physiologie" du personnage, au tempérament fragile, souvent attiré par le désespoir. A deux reprises, Emma tente de mettre fin à sa vie. Elle échappe à la mort, la première fois, mais : "Elle avait des accès, où on l'eût poussée facilement à des extravagances" (36), à l'endettement et au suicide. On voit à l'oeuvre la "mélancolie" du personnage, sa mort minutieusement préparée où l'argent n'est pas le vrai mobile, mais une irrévocable occasion pour Emma d'en finir (37). Le rôle de l'argent est remarqué par Pierre DE BIASI: "de ce point de vue, le roman a patiemment tissé le réseau des évènements qui conduisent en toute logique à la mise à mort. Mais il ne serait pas difficile de montrer que cette causalité réaliste se trouve

redoublée, loin en amont dans le récit, par toutes sortes d'échos ou de préfigurations symboliques. C'est ici que l'art de FLAUBERT devient proprement diabolique : le piège dans lequel Emma glisse lentement, sa conduite suicidaire en matière d'argent comme en matière de sentiments, ne sont peut-être que les effets d'une suggestion ayant pour origine le destin et une série de fatales coïncidences" (38). C'est aussi, selon nous, le fonctionnement du personnage que l'écriture, le style de FLAUBERT guident vers une issue marquée par le psychopathologique.

FLAUBERT a poursuivi son étude des moeurs dans L'éducation sentimentale, entre autre roman ; c'est aussi une étude "morale des hommes" (39) de la génération de l'écrivain. Mais la méthode de FLAUBERT s'inscrit profondément dans "les exigences scientifiques que l'on a maintenant" pour "un sujet bourgeois" (40). En 1845, FLAUBERT achève une version de L'éducation. En 1869, l'oeuvre remaniée paraît sans connaitre un véritable succès. La pensée scientifique entre 1845 et 1869 a positivement influencé le monde des arts et de la littérature La science développe l'expérimentation. LAMARCK, reconnaît DARWIN, "rendit, le premier, à la science l'éminent service de déclarer que tout changement dans le monde inorganique, est le résultat d'une loi, et non d'une intervention miraculeuse" (41). DARWIN nous fait part aussi, depuis 1854, dès ses premiers ouvrages (42), de la portée de ses travaux. En ce milieu du 19ème siècle : "C'est assurément comme théoricien, comme bâtisseur d'hypothèses que DARWIN est le plus grand. Doué au suprême degré de ce que SPENCER nommait "l'instinct architectural", il est inégalable dans l'art de grouper les faits, de les arranger et de les combiner pour les éclairer ensuite par des rapports jusqu'alors insoupçonnés" (43). Jean ROSTAND, en associant

SPENCER (1820-1903) à DARWIN montre combien "l'évolutionnisme", en tant que théorie et système, touche à tous les terrains de la recherche en sciences humaines. Cet engouement un peu radical pour les théories de l'évolution conduit à commettre certaines erreurs. Par exemple, SPENCER et DARWIN supposaient qu'une émotion était l'expression d'un "instinct régulateur" en admettant qu'elle puisse être aussi "une reviviscense de mouvements autrefois utiles". Mais il s'agirait alors de comprendre, comme le fera M. PRADINES, certaines expressions de l'émotion "comme la restauration d'une forme de comportement aboli et périmé sur les ruines d'un comportement plus à jour et meilleur" (44), autrement dit plutôt comme des "affections déréglantes". Les scientifiques verront aussi que : "L'expérimentation ne peut être que bien rarement un procédé de découverte : son rôle, comme son mérite, est d'être un procédé incomparable de vérification" (Maurice PRADINES).

FLAUBERT a été très sensible aux Principes de psychologie (1855) de SPENCER et à certains ouvrages de HAECKEL (1834-1920). Sans doute la vision organique de la société, dans l'évolutionnisme de SPENCER pourrait rejoindre, en partie, celle du "corps" dans les personnages de FLAUBERT : C'est la "matière" d'un individu susceptible de s'intégrer ou de se dissoudre, c'est à dire d'être capable d'une certaine hétérogénéité sociale. Toutefois, FLAUBERT n'applique pas de façon aussi formelle la loi de BAER (45), comme le fait SPENCER dans ses écrits. HAECKEL est peut-être plus proche de la philosophie de SPINOZA chère à FLAUBERT : "A considérer l'image du monde que donne Ernest HAECKEL, on croit retrouver les plus anciens philosophes de l'Ionie : un espace infini, un temps sans commencement ni fin, partout une matière animée d'un mouvement incessant et universel qui ramène périodiquement des évolutions qui se répètent..." (46). Mais là encore, rien n'est comparable véritablement au génie de FLAUBERT

Son oeuvre a un parti pris contre "les idées reçues" (47), y compris celles de la science lorsqu'elle est sans méthode (Bouvard et Pécuchet). Et ses romans, les plus réalistes : "L'Education, comme Madame Bovary, sont "la liquidation du romantisme par l'observation et l'ironie, liquidation qui met en lumière un gaspillage et un déchet énormes. Un tableau romanesque qui valût pour l'état d'esprit de toute une génération ..." (48).

3.2. La critique positiviste et la "physiologie" des personnages.

Si l'on ne trouve point d'"avocasserie" ou de "rage de discourir", mais bien une solide envie "de faire entrer la justice dans l'art" par "la majesté de la loi" et "la précision de la science" (49) chez FLAUBERT, alors on peut comprendre aussi, que pour toute une nouvelle génération de romanciers, a véritablement commencé l'ère du réalisme. Mais FLAUBERT est davantage un "point d'orgue" pour la littérature, qu'un "chef de file" du réalisme qui, en tant que genre nouveau pour le roman, représente désormais "la coupure de 1850" entre le classicisme ou ce que BALZAC avait réalisé : "le roman imaginatif" (50).

Nous sommes aussi à un carrefour, pour reprendre un mot de THIBAUDET, où la critique s'engage. Dans ce "monde complexe où se croisent les routes de ce siècle, où les révolutions de la science, de la morale, de la politique, de la religion contractent une expression, une résonnance littéraire, sont rendues sensibles, circulantes, populaires, créent un style" (51), TAINE et RENAN jouent en quelque sorte, les agents de la circulation d'idées. Le premier indique "l'es-

prit de synthèse", sur la base du positivisme de Stuart MILL (1806-1873), ou de l'empirisme associationniste de David HUME (1711-1776) et des idéologues marqués par la philosophie sensualiste (réf : DESTUTT de TRACY). Joseph Ernest RENAN (1823-1892), le second, conduit l'esprit vers l'analyse historique et la critique telle qu'il pouvait la concevoir par sa formation de philologue : "une discipline éducatrice, une mesure du vrai et du faux, une vocation de probité et de conscience intellectuelle" (52). C'est aussi une sensibilité au religieux - RENAN a été chanoine - voulant "sacraliser" un déterminisme universel. Ensemble TAINE et RENAN forment cette double figure encyclopédique de leur temps, mais montrent aussi deux orientations différentes, nous proposent deux visages de la science très distincts. On peut dire que les deux hommes veulent faire entrer l'histoire dans la science par la rigueur, l'exactitude des faits. Par leurs principes positivistes, ce sont des historiens. Mais leur approche de l'histoire n'en est pas moins différente. Pour RENAN "le talent de l'historien consiste à faire un ensemble vrai avec des traits qui ne sont vrais qu'à demi" . Il faut donc parfois faire preuve d'imagination, "les textes ont besoin de l'interprétation du goût ... Il faut les solliciter doucement" (53). La science devient ainsi une nouvelle foi religieuse, du moins, tel est l'avenir (54) que lui souhaite RENAN. TAINE veut situer l'histoire dans les sciences naturelles: "Il suit de là qu'une carrière semblable à celles des sciences naturelles est ouverte aux sciences morales ; que l'histoire, la dernière venue, peut découvrir des lois comme ses aînés" (55). En fait Hippolyte TAINE est un artiste qui ne cache pas de se reconnaître comme tel : "J'ai des éclairs, des sensations véhémentes, des élans, des mots, des images, bref mon état d'esprit est bien plutôt celui d'un artiste que celui d'un écrivain" (56). TAINE et RENAN ont eu des "soucis d'artistes" qui peuvent peut-être porter préjudice à la validité de leur oeuvre

d'historien. TAINE fut et reste un historien important. Il fut aussi un psychologue et un philosophe de l'art et de la littérature. TAINE a étudié CONDILLAC et "les philosophes français du 19ème siècle" (57), mais aussi les théoriciens de l'associationnisme anglais. La sensation, la volonté et la mémoire sont les notions philosophiques sur lesquelles s'interroge TAINE. Il travaille pendant dix années sur L'Intelligence (1870), une oeuvre qui, selon THIBAUDET, "a donné à toute une génération le goût de la psychologie expérimentale, entre 1872 et 1900" (58).

3.2.1. L'associationnisme

Rappelons les caractéristiques essentielles de l'associationnisme : il est sensualiste (la sensation est à l'origine des connaissances), atomiste (les travaux de DALTON (1766-1844) font naître une théorie atomique moderne), mécaniciste (au sens cartésien, le corps de l'homme est une machine qui fonctionne selon les principes mécaniques : le mouvement, l'inertie ...). On sait aussi que des études importantes sur "l'association d'idées" en rapport avec la perception, permettront de mieux comprendre le rôle de la mémoire dans l'apprentissage. Jusqu'au milieu du 20ème siècle, "ce cadre théorique a contribué sous l'impulsion des chercheurs behaviouristes, essentiellement pragmatiques, à découvrir et analyser des phénomènes fondamentaux tels le transfert, l'interférence, les associations verbales ..." (59). Cette dynamique permet de nouvelles théories sur l'apprentissage et le comportement. Les physiologistes vont ouvrir ainsi la voie à une psychologie expérimentale. La réflexologie ou l'étude de la réponse-réactionnelle aux stimuli, permettra de mettre en évidence, les théories du conditionnement (SECHENOV (1829-1905), PAVLOV (1845-1936). Sur cette base, naît le behaviourisme (ou behavio-

risme). Il est convenu d'appeler "behaviorisme classique", ce qui concerne les premiers travaux de WATSON (1878-1958), sur le comportement animal des rats dans un labyrinthe. Le "néo-béhaviorisme" apportera des théories sur le conditionnement instrumental ou opérant (SKINNER 1931) et sur les conduites d'apprentissage. Le rôle du renforcement et de l'habitude seront notamment étudiés par THORNDIKE et HULL.

Il y aura une réaction contre l'associationnisme, dans la mesure où celui-ci exercera longtemps une certaine tyrannie scientifique, de même qu'il eut tendance à ne pas suffisamment séparer les causalités physiques des causalités psychiques. WUNDT (1832-1920) sera nettement plus prudent à cet égard en pensant que certains processus mentaux ne peuvent faire l'objet d'expérimentation (60), et en défendant précisément, la psychologie comme une science indépendante. Donnons ici la conclusion critique de PRADINES sur "les lois et les théories de l'association". Elle évoque les aspects majeurs de l'associationnisme et nous donne également la possibilité de relier certains points à la littérature.

Les doctrines associationnistes, nous dit PRADINES "exagèrent la part de la légalité, de l'uniformité et de l'objectivité. Cette dernière part est cependant importante et même capitale. Nous avons cherché à déterminer l'extension exacte de ces formes d'associations objectives, et, dans ce cadre mieux limité, nous avons pû rendre aux lois de contiguïté et de ressemblance cette valeur nécessitante...;

- nécessité de la liaison par contiguïté, dans l'ordre de la fixation des souvenirs, lorsque la contiguïté des choses perçues se manifeste sous la forme de connexions formant système ;

- nécessité de la liaison par ressemblance, dans l'ordre de l'évocation des souvenirs, proportionnelle à la vivacité et à la prêgnance de cette ressemblance objective par où se définissent, pour une sensibilité normale, les individus, les genres naturels et les phénomènes

communs de la nature".

Ce en quoi, PRADINES reconnaît "cette nécessité, dans un domaine limité, aux lois de l'association" en la séparant "entre deux ordres distincts et irréductibles que l'associationnisme n'a cessé de confondre... ; enfin, en la ramenant partout aux conditions inéluctables de l'adaptation de l'être vivant à son milieu, c'est lui donner un caractère de finalité et d'intériorité qui l'oppose même à la déterminabilité externe que l'associationnisme lui attribuait, et l'apparente au contraire aux forces subjectives qui prédominent dans les autres formes d'association" (61).

Selon THIBAUDET, "ce déterminisme et ce mécanisme tournent souvent à vide" (62) dans l'oeuvre de TAINE. Retenons d'une part les principes de sa critique littéraire, et voyons d'autre part ce que le naturalisme et surtout le point de vue de ZOLA leur doivent. Nous montrerons ainsi les convergences et les différences entre ce que TAINE défend et ce qui apparait dans la notion de personnage, dans l'écriture naturaliste. Cela concerne précisément les attributs "physiologiques" du corps, mais aussi "psychologiques", ayant trait à la personnalité des personnages de romans.

3.2.2. Les principes de TAINE

TAINE, comme le savant naturaliste, développe une esthétique de l'oeuvre littéraire, en s'appuyant sur les lois de la nature, tout à fait dans l'esprit de Geoffroy SAINT HILAIRE :

"On peut considérer l'homme, comme un animal d'espèce supérieure qui produit des philosophies et des poèmes à peu près comme les vers à soie font leurs cocons, et comme les abeilles font leurs ruches ... Nous voulons savoir comment, étant donnés un jardin et des abeilles, une ruche se produit" (63).

La méthode consiste alors à faire ressortir "la faculté maîtresse" d'un auteur pour comprendre son oeuvre :

"Les facultés d'un homme, comme les organes d'une plante, dépendent les unes des autres, elles sont mesurées et produites par une loi unique : il y a en nous une faculté maîtresse dont l'action uniforme se communique différemment à nos différents rouages et imprime à notre machine un système nécessaire de mouvements prévus" (64).

Mais TAINE ajoute aussi une approche anthropologique originale qui relie la philosophie associationniste à la méthode du naturaliste. Elle vise à souligner ce qu'il y a de commun à tous les écrivains d'une époque, à savoir selon TAINE "l'état moral élémentaire". TAINE faisait du "structuralisme" sans le savoir :

"Trois sources différentes contribuent à produire cet état moral élémentaire, la race, le milieu et le moment ... "

Ce qu'on appelle la race, ce sont ces dispositifs innés que l'homme apporte avec lui.

(Le milieu) - Sur le pli primitif et permanent viennent s'étaler les plis accidentels et secondaires, et les circonstances physiques ou sociales dérangent ou complètent le naturel qui leur est livré.

(Le moment) - Une certaine conception dominatrice a régné ; les hommes pendant deux cents ans, se sont représentés un certain modèle idéal de l'homme ; au moyen âge, le chevalier et le moine, dans notre âge classique l'homme de cour et le beau parleur; cette idée créatrice et universelle s'est manifestée dans tout le champ de l'action et de la pensée"(65).

Mais pour ZOLA, tous ces principes ne tiennent pas suffisamment compte de la personnalité :

"Veut-on mon opinion entière sur M. TAINE et son système? J'ai dit que j'avais souci de vérité. Tout bien examiné, j'ai encore plus souci de personnalité et de vie. Je suis, en art, un curieux qui n'a pas grandes règles, et qui se penche volontiers sur toutes les oeuvres, pourvu qu'elles soient l'expression forte d'un individu (...) Lorsque le génie est né, il doit grandir forcément dans le sens de sa nature. Je ne défends encore qu'une croyance consolante, mais je réclame plus hautement une large place pour la personnalité, lorsque je me demande ce que deviendrait l'art sans elle. Une oeuvre, pour moi, est un homme ; je veux retrouver dans cette oeuvre un tempérament, un accent particulier et unique (...). Pour les oeuvres collectives, le système de M. TAINE fonctionne avec assez de régularité ; là, en effet, l'oeuvre est évidemment le produit de la race, du milieu, du moment historique ... Mais dès qu'on introduit la personnalité, l'élan humain libre et déréglé, tous les ressorts crient et le mécanisme se détraque. Pour que l'ordre ne fût pas troublé, il faudrait que M. TAINE prouvât que l'individualité est soumise à des lois ..." (66).

ZOLA montre bien ici une faiblesse dans la philosophie de TAINE. Est-ce, chez TAINE, une "méconnaissance de la vie intérieure comme principe et source de la philosophie", comme le pense THIBAUDET? Celui-ci, nous rappelle, que "Les philosophes commencent par une exécution de MAINE DE BIRAN, traité comme un simple visionnaire. TAINE ne s'est pas douté de l'importance du courant biranien dans la philosophie du 19ème siècle. Il n'a jamais donné au mot philosophe son sens le plus profond, qui est biranien" (67). Toutefois, il fût, après SAINTE-BEUVE, l'un des plus grands critiques du 19ème siècle. Son approche des oeuvres, confirme que leur génèse dépend de la société et du savoir faire de l'homme. C'est une visée anthropologique moderne. Certes, on peut remarquer aussi, avec ZOLA, que TAINE "est le naturaliste du monde moral. Il croit qu'on peut arriver à classer les faits

de la vie intellectuelle comme on classe les faits de la vie psychique" (68). Mais c'est bien pourtant encore cette image du "naturaliste" qui donnera le goût aux romanciers de se rapprocher de la science. Le naturalisme, et plus sûrement dans les romans de ZOLA, cernera mieux "l'individualité", en considérant le "tempérament" et les "instincts". En ce sens, TAINE a eu ses disciples pour montrer que "la littérature est une psychologie vivante". Citons, par exemple, en dehors des naturalistes classiques, BRUNETIERE (1849-1907) influencé par l'évolutionnisme (69) ; BOURGET (1852-1935) et BARRES (1862-1923). Paul BOURGET optera pour une psychologie démonstrative, dans son oeuvre, sensible à la morale et aux émotions. Maurice BARRES développera l'observation intérieure, l'analyse du Moi.

3.3. Le corps : le trait d'union entre la physiologie et la psychologie

La philosophie positive ou pour être plus exact, l'anthropologie physiologique susciterà une réaction contre elle "de l'intérieur, une réaction biranienne" (70). C'est une naissance ou une renaissance de l'esprit philosophique "pour qui le monde intérieur existe" (71) qui permet à la littérature de défendre une nouvelle anthropologie, apportant la psychologie moderne. Ainsi, les naturalistes à la fois héritiers des sciences naturelles et de la médecine expérimentale, sont loin d'être insensibles aux critères psychologiques permettant d'analyser "la vie affective" d'un individu. Dans le roman naturaliste, la notion de personnage s'enrichit de cette double tendance "physiologique" et "psychologique". La recherche "scientifique" pousse les romanciers du naturalisme à s'intéresser à la description de la maladie

mentale, ou à la reproduction d'un tableau clinique. La génèse d'un personnage s'étaie très souvent d'une "étude de cas réel" relevant d'une pathologie ou d'une "anomalie" psychique. Cette prise en considération de "l'homme mental" et finalement de ses aspects "irrationnels" est un tournant important pour l'évolution du roman. Les naturalistes, et sans doute ZOLA, plus que tout autre romancier que l'on peut inclure dans ce "mouvement", nous font profiter, à travers les personnages, de cette "conscience des énergies vitales dans l'individu et de leurs modalités" (72).

Les GONCOURT se veulent les premiers à étudier l'hystérie pour construire une héroïne de roman, Elisa, d'après un manuel de médecine. R. RICATTE indique dans La génèse de "La fille Elisa" (73) que les deux frères ont établi pour leur héroïne un embryon de fiche physiologique, susceptible d'expliquer son comportement juvénile, les deux auteurs vont s'efforcer de compléter cette fiche. Le carnet d'extraits de la Gazette des Tribunaux, que nous avons vu en train de se constituer le 9 avril 1863, comporte dans les dernières pages des notes sur l'hystérie. Ces notes sont prises par Edmond, mais intercalées entre des pages écrites par Jules ; il semble donc qu'elles soient antérieures à 1870. Il est vrai qu'elles ont servi également pour Germinie Lacerteux. Les GONCOURT n'ont pas cessé de se préoccuper de ce problème physiologique, et, dans le salon de la princesse MATHILDE , ils apparaissaient comme les spécialistes de la question : le 20 juillet 1868, après que la princesse a confié aux assistants ce qu'elle sait du cas de Caroline MURAT, hystérique et qui "hurle à la lune" elle se tourne vers les GONCOURT, et c'est :
"une grande conversation de nous à elle sur l'hystérie, la "boule", le type physique de la femme hystérique, toutes ces questions de l'amour malade..." consignent-ils dans leur Journal. Les GONCOURT

se réfèrent au Traité de l'hystérie (1847) du docteur Jean-Louis BRACHET.

Le tableau clinique de l'hystérique apparaît sur une "constitution lymphatique nerveuse" qu'Edmond GONCOURT comprendra comme "une lâcheté physique" du corps : "avec sa "graisse blanche", la "distension de la fibre, la mollasserie des chairs" (74). la crise d'hystérie se caractérise dans ses aspects aigus par "une grande mobilité nerveuse" et "des contractions convulsives dans le corps". Dans l'accalmie, l'hystérique ressent un "brisement dans le corps". Enfin, ces sujets éprouvent aussi des douleurs sur "le trajet de l'épigastre au pharynx (...) avec constriction, resserrement douloureux par boule". Ils ont des "envies de pleurer fréquentes", et "l'odeur de la cannelle" ou même "la vue d'une boutique d'épicier" peuvent leur déclencher une crise. Toutes ces descriptions apportées par le docteur BRACHET seront reprises précieusement pour écrire La fille Elisa (1877) et Germinie Lacerteux (1865).

Nous avons déjà indiqué les connaissances médicales et scientifiques de ZOLA (voir les chapitres 1 et 6 de la première partie). Nous savons qu'un certain docteur MOTET lui a conseillé bon nombre d'ouvrages concernant "l'alcoolisme", dont celui de MAGNAN. Mais ZOLA a exploité davantage le "problème physiologique et psychologique" sans le dissocier du corps qui "joue un tel rôle dans les affaires de ce monde, qu'on peut bien lui donner quelque attention, surtout lorsqu'il mène une âme à sa perte ..." (75). ZOLA en ce sens adopte le point de vue de la "nouvelle psychologie" de Théodule RIBOT : "Si la priorité a été accordée à l'étude des manifestations agréables et pénibles considérées comme l'essentiel de la vie affective et servant à la définir, c'est le résultat d'une mauvaise méthode, d'une

foi exclusive dans le témoignage de la conscience, d'une illusion commune qui consiste à croire que la portion consciente d'un évènement est sa portion principale, mais surtout la conséquence de cette idée radicalement fausse que les phénomènes corporels sont des facteurs négligeables, extérieurs, étrangers à la psychologie, sans intérêt pour elle" (76).

On a trop vite classé Th. RIBOT (1839-1916) dans le courant tainien. Sa théorie de la conscience affective, comme le rappelle R. DORON "a besoin d'être distinguée du matérialisme désuet auquel l'associe trop souvent une représentation hâtive et superficielle de l'histoire de la psychologie" (77). Elle est aussi porteuse du dynamisme biranien et darwinien. "Le psychologue se dégage en même temps du monisme aristotélicien et du dualisme cartésien ; il abandonne la métaphysique pour la science évolutionniste, c'est a dire qu'il adopte un monisme méthodologique : "L'émotion est une cause dont les manifestations physiques sont les effets, disent les uns ; les manifestations physiques sont la cause dont l'émotion est l'effet disent les autres. Selon moi, il y aurait un grand avantage à éliminer de la question toute notion de cause et d'effet, tout rapport de causalité et à substituer à la position dualiste une conception unitaire ou monistique. La formule aristotélicienne de la matière et de la forme me paraîtrait mieux convenir, en entendant par matière les faits somatiques, par forme l'état psychique correspondant ; les deux termes n'existent d'ailleurs que l'un par l'autre et n'étant séparables que par abstraction. C'était une tradition dans l'ancienne psychologie, d'étudier les rapports "de l'âme et du corps" ; la nouvelle psychologie n'en parle pas. En effet si la question prend une forme métaphysique, ce n'est plus de la psychologie ; si elle prend une forme expérimentale, il n'y a pas lieu de la traiter séparément parce qu'elle est traitée partout. Aucun état de conscience ne doit être

dissocié de ses conditions physiques ; ils composent un tout naturel qu'il faut étudier comme tel" (78). Th. RIBOT admet "au-dessous de la vie affective consciente, une région très inférieure, très obscure, celle de la sensibilité vitale ou organique qui est une forme embryonnaire de la sensibilité consciente et le supporte". C'est cette originalité que ZOLA développe pour ses personnages, pour son oeuvre. Certes, il s'agit d'une certaine confluence d'idée. ZOLA avait-il lu RIBOT? On ne saurait l'affirmer. Il y a surtout une réflexion de l'écrivain sur le fonctionnement psychologique de l'individu. ZOLA demeura assez prudent à l'égard de la philosophie matérialiste : "Prendre avant tout une tendance philosophique, non pour l'étaler, mais pour en donner une unité à mes livres. La meilleure serait peut-être le matérialisme, je veux dire la croyance en des forces sur lesquelles je n'aurai jamais le besoin de m'expliquer. Le mot force ne me compromet pas. Mais il ne faut plus user du mot fatalité..." (79). ZOLA, dès les prémices de son oeuvre, Les Rougon, s'interroge sur "la mode du temps, l'importance du schéma physiologique" (80) que dessine, un peu sèchement le courant matérialiste. Il souhaite "ne pas écrire en philosophe, ni en moraliste. Etudier les hommes comme de simples puissances et constater les heurts" (81). Il parviendra ainsi, à mettre en évidence, le rôle des "instincts", à cerner les limites du corps dans ses "gros appétits" comme il le dit. C'est cette idée majeure que souligne Gilles DELEUZE et qu'il rend beaucoup plus lumineuse à la lecture de La bête humaine, à savoir que "la rencontre de l'instinct et de l'objet forme une idée fixe, non pas un sentiment". Ajoutons que, dans la mesure où le sentiment est vu comme "une affection complexe" (M. PRADINES), et qu'il reste étranger à la mise en forme du discours, cela le rend plus vulnérable : Le biologique peut faire barrage, se bloquer.

C'est un nouveau monde de personnages de roman que nous offre ZOLA. Selon DELEUZE : "La "physiologie" depuis BALZAC jouait

le rôle littéraire aujourd'hui dévolu à la psychanalyse : physiologie d'un pays, d'une profession, etc.. Plus encore, il est vrai que depuis FLAUBERT, le sentiment est inséparable d'un échec, d'une faillite ou d'une mystification ; et ce que le roman raconte, c'est l'impuissance d'un personnage, l'homme de la faillite intérieure ou le raté, l'homme des vies artificielles ou le pervers, l'homme des sensations rudimentaires et des idées fixes ou la bête" (82). Mais ne s'agit-il pas au fond d'un seul homme, ou d'un "être-personnage" avec toutes les faiblesses humaines qu'il traîne dans son corps ?

BIBLIOGRAPHIE ET NOTES

(1) ARISTOTE, cité par Maurice PRADINES, in Traité de psychologie générale, Tome III, P U F 1986, p. 361.

(2) Abbé Etienne Bonnot de CONDILLAC, Traité des sensations, 1754 ; in Encyclopaedia Universalis : "Condillac (P. TROTIGNON), Volume 4, 1972.

(3) Maine de BIRAN, Essai sur les fondements de la psychologie (VIII), p. 3, cité par Roland DORON in La vie affective de l'adolescent inadapté, changement et personne, DUNOD, 1970, p. 14.

(4) Maine de BIRAN, Mémoire sur la décomposition de la pensée, p.85, cité par Roland DORON, (o.c.) p. 16.

(5) Maine de BIRAN, Mémoire sur la décomposition de la pensée, p. 135 (Cf. DORON, pp. 16-17).

(6) Maine de BIRAN, Journal, Tome I, Edition H. GOUHIER, 18 juin 1816, p. 148, (Cf. R. DORON, p. 17).

(7) Georges CABANIS, Rapports du physique et du moral, Cf. Encyclopaedia Universalis, Volume 18, 1972, p. 289

(8) Emile ZOLA, Les romanciers naturalistes, (1881) Oeuvre critique, article publié pour la première fois en Russie dans Le Messager de l'Europe, Cercle du Livre Précieux, 1968, Editeur Cl. TCHOU, p. 74.

(9) Emile ZOLA, Les romanciers naturalistes, (o.c.) p. 74

(10) Maurice MERLEAU-PONTY, Phénoménologie de la perception, Tel, GALLIMARD, 1987, p. 11.

(11) STENDHAL, cité par Gaëtan PICON, in Dictionnaire des auteurs, Tome IV, Coll. Bouquins, Robert LAFFONT, 1983, Entrée : STENDHAL

(12) Paul BOURGET, cité par Gaëtan PICON, in Dictionnaire des auteurs, IV, (o.c.), STENDHAL, 1983.

(13) Geooffroy SAINT-HILAIRE, recherche, "par de profondes études d'anatomie comparée, les "analogies" entre les espèces. (Le mot "analogie" recouvre, en fait, ce qu'OWEN appellera plus tard "homologie", soit la correspondance des structures, et "analogie", soit la correspondance des fonctions)" in Encyclopaedia Universalis, Geoffroy SAINT-HILAIRE, Volume 19, Thesaurus, 1975.

(14) Geoffroy SAINT-HILAIRE, Encyclopaedia Universalis, Thesaurus (o.c.), 1975.

(15) Johann Wolfgang von GOETHE, cité par Mario LEVI, in Dictionnaire des auteurs, Tome II, Entrée : Geoffroy SAINT-HILAIRE, Coll. Bouquins, Robert LAFFONT, 1983.

(16) Pierre FLOURENS, cité par Mario LEVI, in Dictionnaire des auteurs, II, (o.c.) p. 299.

(17) Emile LITTRE, Dictionnaire de la langue française, Editions du Cap, Monte-Carlo, 1971, p. 4683.

(18) "L'examen des articles de dictionnaires consacrés à "naturalisme" montre à l'évidence que ZOLA, s'il n'a pas inventé les termes, les a en tout cas chargés d'un sens qu'ils ne possédaient pas encore, ou qui était simplement "dans l'air" explique Sylvie THOREL, "Naturalisme, naturaliste", in Les cahiers naturalistes, N° 60, 1986, p. 78.

(19) Geoffroy SAINT-HILAIRE, Encyclopaedia Universalis, Thésaurus (o.c.), 1975.

(20) Hippolyte TAINE, cité par Sylvie THOREL, (o.c.) à propos de BALZAC (HACHETTE, 1865). p. 83.

(21) Honoré de BALZAC, cité par Gaëtan PICON, BALZAC, Coll. Microcosme écrivains de toujours, SEUIL, 1979, p. 125

(22) Emile ZOLA, Les romanciers naturalistes, (o.c.) T.11, p. 58

(23) Emile ZOLA, Article paru dans Le Moniteur du 4 mai 1857.

(24) Emile ZOLA, Oeuvre critique, T. 1 (o.c.) Livres d'aujourd'hui et de demain, p. 918. Article paru dans La Tribune du 28 novembre 1869.

(25) Emile ZOLA, Oeuvre critique, I, (o.c.) p. 919.

(26) Emile ZOLA, Oeuvre critique, I, (o.c.) p. 919.

(27) Albert THIBAUDET, Gustave FLAUBERT, Tel, GALLIMARD, 1988, p. 11.

(28) Laure LE POITTEVIN sera la mère de Guy de MAUPASSANT.

(29) Albert THIBAUDET, Gustave FLAUBERT, (o.c.) pp. 16-17.

(30) Citons entre autres, Madame de Montarcy, montée au Second Théâtre-Français en 1856, Hélène Peyron (1858), L'Oncle Million (1860), Dolorès (1862), Faustine (en prose) (1864) et surtout La Conjuration d'Amboise (1866) et Le Château des coeurs, pièce écrite en collaboration avec FLAUBERT et le Comte d'OSMOY, (1880) qui ne fut jamais représentée.

(31) Gustave FLAUBERT, La tentation de Saint Antoine, version définitive, Oeuvres complètes, Paris, SEUIL, 1964, p.565.

(32) Gustave FLAUBERT cité par Claude DUCHET, "Sade dans Flaubert", in Magazine Littéraire, n° 250, février 1988, pp. 38-40.

(33) Albert THIBAUDET, Gustave FLAUBERT, (o.c.) p. 135.

(34) Gustave FLAUBERT, Oeuvres complètes, présentation et notes de Bernard MASSON (o.c.) p. 573.

(35) Emile ZOLA, Oeuvre critique, II, (o.c.) T.11, p. 106.

(36) Gustave FLAUBERT, Madame Bovary, Oeuvres complètes, (o.c.) p. 616.

(37) "La folie la prenait, elle eut peur, et parvint à se ressaisir, d'une manière confuse, il est vrai ; car elle ne se rappelait point la cause de son horrible état, c'est-à-dire la question d'argent. Elle ne souffrait que de son amour, et sentait son âme l'abandonner par ce souvenir, comme les blessés, en agonisant, sentent l'existence qui s'en va par leur plaie qui saigne (...) Alors sa situation, telle qu'un abîme, se représenta. Elle haletait à se rompre la poitrine. Puis, dans un transport d'héroïsme qui la rendait presque joyeuse, elle (...) arriva devant la boutique du pharmacien (...) (Elle) saisit le bocal bleu, en arracha le bouchon, y fourra sa main et, (...), elle se mit à manger à même. (...). Puis elle s'en retourna subitement apaisée, et presque dans la sérénité d'un devoir accompli" (Oeuvres complètes, p. 680).

(38) Pierre Marc de BIASI, "Le suicide d'Emma ou l'amère mort", in Magazine Littéraire, n° 256, Juillet-août, 1988, pp.28-29.

(39) Gustave FLAUBERT, Oeuvres complètes, (o.c.), preface p.7

(40) Gustave FLAUBERT, Correspondance, T. 5, p.260, cité par Albert THIBAUDET (o.c.) p. 149.

(41) Charles DARWIN, cité in Dictionnaire des auteurs, T.III. Entrée : LAMARCK (o.c.) p. 16.

(42) Charles DARWIN, De l'origine des espèces par voie de sélection naturelle ; La Descendance de l'homme.

(43) Jean ROSTAND, Charles DARWIN, Paris, 1947, in Dictionnaire des auteurs, T. 1 (o.c.), p. 756.

(44) Maurice PRADINES, Traité de psychologie générale, T.I Paris, P U F, 1986, p. 711.

(45) SPENCER voit dans les travaux de BAER, "cette idée (que le développement de tout organisme consiste en un changement de l'homogène à l'hétérogène) (...), je l'étendis bientôt à certains phénomènes de l'ordre super-organique" : in Encyclopaedia Universalis, SPENCER (Herbert), (o.c.), Volume 15. En fait, Karl Ernest von BAER (1792-1876), est un naturaliste russe qui, en repérant les ressemblances embryonnaires des vertébrés, en étudia leur développement, établit une série de lois : 1) Les "traits les plus généraux d'un grand groupe apparaissent dans l'embryon avant les traits les plus spéciaux" ; 2) Les "structures les moins générales naissent des plus générales" ; 3) Le développement des embryons d'animaux supérieurs ne connait pas de stade de développement similaire au stade de développement adulte, des espèces inférieures. BAER ne croit pas ainsi, aux théories de DARWIN, quant à la sélection des espèces comme procédé unique de l'évolution.

(46) Emile BREHIER (1876-1952), philosophe et historien, in Dictionnaire des auteurs, cité à propos de HAECKEL T.II, (o.c.), p. 430.

(47) Gustave FLAUBERT, Dictionnaire des idées reçues, (Cf. E.L. FERRERE, Paris, 1913) in Oeuvres complètes, (o.c.), p. 303.

(48) Albert THIBAUDET, Gustave FLAUBERT, (o.c.), p. 150.

(49) Gustave FLAUBERT, Lettre à Louise COLET du 18 septembre 1846 ; lettre à George SAND du 10 août 1868, extraits in Philippe van TIEGHEM, Les grandes doctrines littéraires en France, Coll. Quadrige, P U F, 1990, pp. 223-224.

(50) Gaëtan PICON, BALZAC : "La Comédie Humaine n'est pas plus le fruit d'une inspiration gratuite que le résultat d'une enquête sans parti-pris. Sans doute l'idée d'une observation ou d'une imagination objective, qui ne traduirait ni les points de vue ni les secrets de celui qui regarde ou imagine, n'est-elle qu'une idée limite", Ecrivains de toujours, SEUIL, 1976, p. 21.

(51) Albert THIBAUDET, Histoire de la littérature française, Marabout, 1981, p. 355.

(52) E. ABRY, C. AUDIC, P. CROUZET, Histoire illustrée de la Littérature Française, (Renan, La vie de Jésus, introduction), Paris Henri DIDIER, Toulouse, PRIVAT, 1942, p.63.

(53) Joseph Ernest RENAN, La vie de Jésus, (Introduction) 1863.

(54) Joseph Ernest RENAN, L'Avenir de la science, 1890.

(55) Hippolyte TAINE, Essais de Critique et d'Histoire, (Préface) in Histoire illustrée de la Littérature Française, (o.c.) p. 634.

(56) Hippolyte TAINE, cité par Albert THIBAUDET in Histoire illustrée de la Littérature Française, (o.c.) p. 350.

(57) Hippolyte TAINE, Les philosophes français du XIXème siècle, 1857.

(58) Albert THIBAUDET, Histoire de la littérature française, Marabout, 1981, p. 348.

(59) Alain LIEURY, La mémoire, DESSART et MARGADA, 1985, p.83.

(60) Wilhem WUNDT crée en 1879 un institut de psychologie expérimentale à Lieipzig : "Pour lui, cependant l'expérimentation n'a de sens qu'appuyée sur l'introspection, la psychologie a pour objet l'expérience immédiate ; et la méthode adoptée est l'introspection, qui procède à une analyse des processus de conscience en leurs éléments. Elle fournit à l'expérimentation ses objets, les éléments qui sont les composantes de ces processus. L'expérimentateur a pour but de mesurer la durée des différentes phases de ces processus et d'étudier les conditions externes qui influent sur leur fonctionnement" (in Encyclopaedia Universalis (Thésaurus ; Volume 20, 1975) p. 2083.

(61) Maurice PRADINES, Traité de psychologie générale, T.1, Paris, P U F, 1986, Entrée : WUNDT, pp. 654-655.

(62) Albert THIBAUDET, (o.c.), p. 348.

(63) Hippolyte TAINE, Préface de La Fontaine et ses fables, in E. ABRY, C. AUDIC, P. CROUZET, Histoire illustrée de la Littérature Française, Paris Henri DIDIER, Toulouse Edouard PRIVAT, 1942, p. 644.

(64) Hippolyte TAINE, Essai sur Tite-Live, in E. ABRY, C. AUDIC, P. CROUZET, Histoire illustrée de la Littérature Française, (o.c.) p. 644.

(65) Hippolyte TAINE, Introduction à l'histoire de la Littérature anglaise, in Histoire illustrée de la Littérature Française, (o.c.) pp. 644-645.

(66) Emile ZOLA, Mes haines, (M.H. TAINE artiste), ressources, Paris-Genève, SLATKINE FRANCE, 1979, pp. 201-232.

(67) Albert THIBAUDET, Histoire de la littérature française, (o.c.) p. 347.

(68) Emile ZOLA, Mes haines, (o.c.)

(69) Ferdinand BRUNETIERE, in Histoire illustrée de la Littérature Française, "La théorie de l'évolution doit avoir eu quelque chose en elle qui justifiait sa fortune... Puisque nous savons ce que l'histoire naturelle, ce que l'histoire, ce que la philosophie en ont déjà tiré de profit, je voudrais examiner si l'histoire littéraire et la critique ne pourraient pas aussi l'utiliser à leur tour . (L'évolution de la critique, Leçon 1.)" p. 646.

(70) Albert THIBAUDET, Histoire de la littérature française, (o.c.) p. 347.

(71) Albert THIBAUDET, idem.

(72) Th. RIBOT, Problèmes de la psychologie affective, p.35, in R. DORON , La vie affective de l'adolescent inadapté, DUNOD, 1970, p. 21.

(73) Robert RICATTE, La genèse de "La fille Elisa", Paris P U F, 1960, pp. 58-64.

(74) Edmond GONCOURT, cité par Robert RICATTE, in (o.c.) p.60

(75) Emile ZOLA, Oeuvre critique 1, T. 10, Cercle du Livre Précieux, 1968, p. 70.

(76) Th. RIBOT, La psychologie des sentiments, p.2, in R. DORON (o.c.) p. 20.

(77) Roland DORON, La vie affective de l'adolescent inadapté, DUNOD, 1970, p. 19.

(78) Th. RIBOT, La psychologie des sentiments, p. 113, in R. DORON, (o.c.) p. 21.

(79) Emile ZOLA, Documents et plans préparatoires, in Les Rougon-Macquart, T. V., La Pléiade, GALLIMARD, 1982, p. 1744.

(80) Gilles DELEUZE, Introduction, in La bête humaine, Cercle du Livre précieux, 1968, pp. 13-21.

(81) Gilles DELEUZE, idem.

(82) Gilles DELEUZE, idem.

4. LA POETIQUE DU PERSONNAGE

Ce survol littéraire et philosophique que nous avons entrepris autour de la notion de personnage, nous remet en mémoire ce texte de ZOLA, consacré au roman : "ce qu'il fut dans l'Antiquité et dans les premiers siècles du christianisme". C'était en 1866, pour le Congrès scientifique de France. ZOLA, dans sa communication (1), donnait "deux définitions du roman", non sans avoir pris le soin de dire, en ouverture : "Il est bien difficile, sinon impossible, de définir exactement une production quelconque de l'esprit humain. Nos oeuvres sont filles de la vie, et la vie de l'humanité s'élargit dans les âges, toujours changeante, toujours nouvelle. Il n'y a pas de cadre assez vaste pour embrasser, dans ses mille manifestations, le génie de l'homme en enfantement ; chaque société, chaque époque historique amène sa littérature, et, en ne considérant même qu'un genre particulier, il faudrait formuler autant de définitions qu'il y a eu de groupes d'écrivains soumis aux influences des civilisations". En d'autres termes ZOLA expliquera qu'il n'y a pas de "définition absolue du roman". Nous pouvons affirmer la même chose quant à la "notion de personnage". Toutefois nous avons vu évoluer le personnage dans la littérature à travers les siècles, comme ZOLA voit dans l'histoire l'évolution du roman. Les deux définitions qu'il propose du roman relatif à l'Antiquité et au dix-neuvième siècle, concernent et reflètent "la notion de personnage" telle que nous l'avons envisagée: "A coup sûr, si j'avais demandé à un conteur grec de me définir le roman, il m'aurait répondu : "Le roman est un mensonge agréable, un tissu d'aventures merveilleuses, le récit d'un amour contrarié et finalement récompensé. Il a pour but de récréer le lecteur, en l'étonnant, en le transportant dans un monde de fantaisie, qui ne ressemble en rien à la terre, et en lui faisant lier connaissance avec des person-

nages qui ne ressemblent en rien aux hommes" ; et "si j'avais demandé à BALZAC de me définir le roman, il m'aurait certainement répondu "Le roman est un traité d'anatomie morale, une compilation de faits humains, une philosophie expérimentale des passions. Il a pour but, à l'aide d'une action vraisemblable, de peindre les hommes et la nature dans leur vérité" (2).

Il a donc fallu attendre le 19ème siècle, à quelques exceptions près (3) pour voir s'enraciner le "personnage" dans le roman, en acquérant, non seulement des modalités plus précises sur la représentation de la réalité, mais aussi un pouvoir d'action beaucoup plus important sur le plan narratif. Mais dès la "réécriture" des tragédies antiques, la notion de personnage ne peut plus s'appréhender en dehors des mots. Elle met en jeu les "êtres de papier" (4) et de fait, elle devient l'expression d'un paradigme complexe. A cause de cette évolution compliquée, sans doute, comme le dit ZOLA, parce que "les oeuvres des hommes changent avec la vie" (5), la notion de personnage demeure "l'une des catégories les plus obscures de la poétique" (6). Si l'on ne peut la nier dans l'univers romanesque, il faut admettre que celle-ci recouvre un ensemble de catégories très diverses, et que le "personnage ne se réduit à aucune d'entre elles, mais participe de chacune" comme l'indique T. TODOROV (7). En revanche, on peut dégager à partir du roman, deux remarques autour de la notion de personnage dans sa version moderne, qui n'excluent pas pour autant son hétérogénéïté : 1) le personnage représente l'homme dans l'univers du roman , 2) le personnage est "une unité opératoire" ayant à la fois une "force dynamique" et une fonction singulière dans le récit.

Situer le personnage, c'est pouvoir le décrire dans l'oeuvre, rendre compte de ses effets esthétiques, de ses valeurs fonctionnelles ; cerner les effets créateurs de son devenir textuel. Nous n'ignorons pas les rapports, ou plutot les écarts qui existent entre la poïétique et la poétique, quoique notre question ne soit pas "qu'est-ce que la production de l'oeuvre par le créateur ?", mais bien "qu'est-ce que produit le personnage dans l'oeuvre ?", renvoyant à une "poïétique interne", au "faire" du personnage. Mais, cette production relative au personnage et au travail de la création de l'oeuvre "en elle-même", serait pour les psychocritiques, à analyser comme des "constellations" ou encore des "structures exprimant la personnalité inconsciente de l'écrivain" (Charles MAURON) (8). Une lecture psychanalytique de l'oeuvre, plus récente, celle de Didier ANZIEU, affirme qu'il existe une confusion faite par le lecteur d'un roman, entre la poïétique et la poétique, c'est à dire entre "l'inconscient et l'écrit" permettant d'animer l'oeuvre en procurant une "illusion de légèreté" (9). La poétique soulignerait sans doute, une reconstruction du texte par le lecteur, ou bien "l'effet de réel" (10) selon la formule de R. BARTHES, plutôt qu'un "inconscient". Quelle que soit l'approche poïétique (psychanalytique, marxiste, sociologique) toutes appliquent un modèle théorique (externe à l'oeuvre) pour tenter de comprendre le processus créateur. R. PASSERON nous rappelle cependant qu'il s'agit là d'un secteur précis qui concerne ce qu'il appelle la "poïétique dialectique". En outre, il ajoute que "la poïétique dans son ensemble, et surtout la poïétique dialectique, s'intégre à l'anthropologie" (11). Gérard GENETTE, analysant le récit du roman, indique "que le fait de l'oeuvre (l'immanence) présuppose un grand nombre de données transcendantes à elle, qui relèvent de la linguistique, de la stylistique, de la sémiologie, de l'analyse des discours, de la logique narrati-

ve, de la thématique des genres et des époques, etc. Ces données, la critique est dans l'inconfortable situation de ne pouvoir, en tant que telle, ni s'en passer ni les maîtriser. Il lui faut donc bien admettre la nécessité, de plein exercice, d'une discipline assumant ces formes d'études non liées à la singularité de telle ou telle oeuvre, et qui ne peut être qu'une théorie générale des formes littéraires - disons une poétique" (12). Sans prétendre à être aussi exhaustif que le souhaiterait G. GENETTE et au risque de ne pas maîtriser toutes les données de la poétique, nous tenterons une approche de la notion de personnage, guidée par certains concepts propres à la poétique, dans l'intérêt psychologique que nous souhaitons réserver au personnage en général.

4.0. Rappels autour de la notion de personnage

Ayant évoqué les origines du personnage et sachant qu'il s'agit d'une notion hétérogène, une mise au point s'impose.

Nous avons remarqué que la notion de personnage couvrait un ensemble d'expressions variées, du mime au théâtre jusqu'au genre romanesque, auxquelles il faudrait ajouter aujourd'hui le cinéma, la bande dessinée. Des valeurs anthropomorphiques sont attribuées au personnage : "nom-propre", "caractère", mais aussi des interrogations philosophiques et sociales sur la liberté de l'action, la "condition sociale" et "l'individualisme" à partir du 18ème siècle. Entre le héros tragique et le personnage cornélien, nous avons senti des critères culturels et esthétiques très différents quant à la manière de susciter les efforts du personnage et de l'oeuvre sur le spectateur ou le lecteur. D'ailleurs, en évoquant la réécriture des tragédies antiques

au 17ème siècle et en soulignant la pensée écrite qui se développe au 18ème siècle, nous avons entr'aperçu, en quelque sorte, l'évolution de "la condition verbale de la littérature" (P. VALERY) qui aboutit au 19ème siècle à la naissance du personnage de roman, à un "être de papier" complexe.

Examinons à présent ce que la poétique retient de cet éclectisme autour de la notion de personnage, en nous appuyant sur une étude de P. HAMON donnant plusieurs éléments d'enrichissement. L'auteur rappelle notamment que la notion de personnage :

"a) n'est pas une notion exclusivement "littéraire" :
le problème de la littéralité de la question (fonctionnement en énoncé d'une "unité" particulière appelée "personnage", problème, si l'on veut, de "grammaire textuelle" doit être prioritaire à celui de sa littéralité (critères culturels et esthétiques) ;

b) n'est pas une notion exclusivement anthropomorphe.
Par exemple, l'Esprit dans l'oeuvre de HEGEL peut être considéré comme un personnage ... ;

(Nous pouvons ajouter "Paris" dans Une page d'amour, ou "l'alambic" dans L'Assommoir etc.)

c) n'est pas lié à un système sémiotique (notamment linguistique) exclusif : le mime, le théâtre, le film, le rituel, la vie quotidienne ou officielle avec ses "personnages" institutionnalisés, la bande dessinée, mettent en scène des "personnages"... ;

d) est autant une reconstruction du lecteur qu'une construction du texte (l'effet-personnage n'est peut-être qu'un cas particulier de l'activité de la lecture)" (13).

Ces différents aspects nous invitent à prolonger notre zone de réflexion sur le personnage de roman, en nous centrant sur des définitions et sur certains éléments de recherche propres à la poétique. Interrogeons-nous notamment sur des termes, un lexique restreint qui nous permettrait d'esquisser la dynamique globale du personnage et de distinguer la spécificité et la singularité de son fonctionnement dans une oeuvre.

4.1. Quelques définitions et éléments de réflexion.

La poétique, depuis les travaux de PROPP (14), SOURIAU (15) et GREIMAS (16), n'a cessé d'enrichir la lecture du texte littéraire à travers le "faire" et "l'être" du personnage. Elle a distingué notamment des éléments qui permettent de décrire et d'instaurer le personnage comme semblable à l'être humain dans le monde du roman. Il s'agit :

a) de "l'ensemble des attributs qui ont été prédiqués au sujet au cours d'un récit" (17), constituant "l'être personnage" ;

b) de l'inventaire des "actions" permettant la représentation animée du personnage ;

c) des marques de la "personnalité du personnage, tel que le Nom propre, et plus exactement autour du personnage, "un champ d'aimantation des sèmes (...) renvoyant virtuellement à un corps" (18).

La poétique examinant aussi le personnage comme une "unité opératoire" le considère investi de fonctions et de rôles. A ce niveau d'analyse, elle nous offre différents points de vue. V. PROPP, étudiant les "acteurs" des contes populaires russes, les "dramatis personae", détermine leurs "sphères d'actions" et ce faisant, définit sept "sphères spécifiques qui permettent de regrouper les rôles et les protagonistes représentant "la morphologie du conte populaire russe" (19). Portant

sa réflexion sur les oeuvres théâtrales, E. SOURIAU propose une typologie dynamique et même fonctionnelle, voire une lecture fonctionnelle des personnages (20). Ces derniers deviennent les supports d'une ou plusieurs "fonctions dramatiques" (SOURIAU en dénombre six au total). Cette perspective théorique doit permettre l'examen de rapports possibles entre les forces dynamiques du personnage, son économie fonctionnelle "dramatique", et ses aspects qualitatifs, ses attributs ("l'être" et ses pratiques habituelles) ; autrement dit, une approche globale du personnage. A.J. GREIMAS soulignant l'intérêt descriptif des "inventaires", aussi bien des "fonctions dramatiques" chez SOURIAU, que des "sphères d'actions" chez PROPP, construit un "modèle actantiel" qui, tout en proposant une synthèse des travaux de ces deux auteurs, se veut opérationnel pour "une nouvelle description, située à un niveau supérieur" rendant compte de "l'organisation de l'univers sémantique... en micro-univers accessibles à l'homme" (21).

Si nous citons ces trois auteurs, PROPP, SOURIAU, GREIMAS, ce n'est pas pour entrer dans des jugements de comparaison entre les différentes méthodes et analyses qu'ils développent. On peut indiquer simplement deux grandes orientations dans ces travaux. La première, sous l'impulsion et l'intuition originale de E. SOURIAU nous conduit à une esthétique morphologique et structurale (22) qui, dans une certaine mesure, souligne la perspective structuraliste de la poétique dont l'essor se manifeste en France à travers les recherches et les ouvrages de GREIMAS et de BARTHES (23). La seconde qui n'est pas indépendante de la première en contribuant à faire évoluer l'approche structurale, engage l'analyse à partir du discours produit par la narration, c'est à dire du récit. V. PROPP avait déjà inauguré cette voie en définissant un récit particulier qu'est le conte populaire. Dans cette optique, l'ouvrage de Cl. BREMOND, La logique du récit et celui de G. GENETTE, Figures III, font référence

à ce qu'il faut appeler d'une part, l'analyse du récit ou "la manière de raconter", d'autre part à la "narratologie" (24) qui est "l'étude des relations entre récit et histoire, entre récit et narration, et (en tant qu'elles s'inscrivent dans le discours du récit) entre histoire et narration" (25).

Pour les besoins de notre recherche, nous distinguerons d'une part, l'"action", le "rôle", la "fonction" du personnage, et d'autre part, ce qu'on appelle le "récit", la "narration" le "point de vue" et le "discours du récit". Nous nous limitons ici à une reconnaissance essentielle de certaines notions esthétiques.

a) Action : Il y a plusieurs acceptations possibles. Nous emploierons le terme "action", lorsqu'il concerne "l'activité extérieure des personnages" (26), en précisant qu'il s'agit d'un ensemble d'actions pouvant être répertoriées selon leur fonction narrative. Philippe HAMON par exemple, fait un tri "entre des actions (en apparence) semblables des personnages, mais qui n'ont pas la même fonctionnalité narrative, et entre des actions peut-être en apparence dissemblables (monter en un lieu élevé ; cancaner sur les voisins) mais qui ont la même fonction" (27). Ainsi pouvons-nous rapprocher le terme "action" de ceux de "fonction-type" ou encore de "conduite spécifique" du personnage.

b) Rôle : Il est défini par E. SOURIAU comme "un fait de situation absolument indépendant en soi du caractère et de la nature intime du personnage" ... Mais le rôle, ne se confond pas avec le personnage : "celui-ci est l'être individualisé, unique ayant une existence autonome quoique fictive ; le rôle est l'entité actante (28), (pour reprendre une terminologie à la mode) (...) Le rôle ne doit pas non plus être confondu avec l'emploi (...) Dans un sens plus large, le rôle est une fonction dramatique. Plusieurs personnages très différents peuvent avoir un même rôle ; ainsi, Pylade ou OEnone

ont le rôle de confident. Rôle est ici synonyme d'agent d'une action ou une situation dramatique..." (29).

c) Fonction : Selon Cl. BREMOND : "Découverte essentielle, la notion de fonction, entendue comme "l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue", doit être soigneusement préservée"; cependant il ajoute que la fonction est définie "non seulement par une action (que nous nommerons processus mais par la mise en relation d'un personnage-sujet et d'un processus-prédicat ; ou encore, pour adopter une terminologie plus claire, nous dirons que la structure du récit repose, non sur une séquence d'actions, mais sur un agencement de rôles".Cl. BREMOND se refuse ainsi à "éliminer de la structure du récit la référence aux personnages. La fonction n'est pas simplement l'énoncé d'une action (Méfait, Lutte, Victoire) sans agent ni patient déterminé, comme s'il n'importait pas de savoir que l'auteur du méfait deviendra ensuite un des combattants, puis le vainqueur ou le vaincu de cette lutte. Au contraire, la fonction d'une action ne peut-être définie que dans la perspective des intérêts ou des initiatives d'un personnage" (30).

Nous sommes ainsi amenés à considérer les notions de "récits" et certains éléments permettant d'aborder le fonctionnement de la narration. Donnons en premier, une terminologie qui permet de circonscrire et de déterminer ce qu'on entend par "récit", "narration", "histoire", dans une approche théorique. Nous prendrons ici pour source référentielle principale la poétique de Gérard GENETTE, qui nous semble la plus démonstrative dans le domaine de la narratologie (Cf. supra).

Dans son introduction au Discours du récit (31), G. GENETTE rappelle trois notions distinctes du terme récit :

1) Dans l'usage commun, "le récit désigne l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un évènement ou d'une série d'évènements" ;
2) Chez les analystes et théoriciens du contenu narratif, récit désigne la succession d'évènements, réels ou fictifs, qui font l'objet de ce discours, et leurs diverses relations d'enchainement, d'opposition de répétition, etc. "Analyse du récit" signifie alors étude d'un ensemble d'actions et de situations considérées en elles-mêmes" (c'est l'optique par exemple de C. BREMOND, 1973 o.c.).
3) Un sens plus ancien désigne le récit comme "un évènement : non plus toutefois celui que l'on raconte, mais celui qui consiste en ce que quelqu'un raconte quelque chose : l'acte de narrer pris en lui-même".

GENETTE emploie le terme récit dans son usage le plus courant (sens 1) : "le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même" et propose de distinguer le terme narration comme étant "l'acte producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place". De plus, G. GENETTE réserve l'usage du mot histoire en tant que "signifié ou contenu narratif" et le terme diégèse (32) évoquant à la fois le déroulement ou la coulée des évènements racontés et le récit comme histoire, ou encore l'univers spatio-temporel d'une oeuvre. Sans doute, pouvons-nous considérer la diégèse du roman comme le monde du personnage, son temps de vivre ou d'organiser son existence intime et sociale, le temps aussi des imprévus, des impondérables fictifs, c'est à dire volontairement orchestrés dans la narration par le romancier.

C'est dans la diégèse que s'exprime le point de vue des personnages et que se distingue notamment la présence ou l'absence du narrateur, la manière dont on peut déceler la subjectivité qui se rapporte à l'oeuvre, à partir du narrateur et plus exactement,

selon sa fonction et sa présence dans le récit, ou plus directement dans le langage des personnages si la narration le permet. En tant que "monde du récit la diégèse reflète les valeurs ou la "crédibilité" des points de vue présentés par le roman. Elle déroule ainsi, une représentation de la réalité qui varie selon le texte narratif, l'énoncé.

G. GENETTE a construit sa poétique à partir de La Recherche (PROUST). Elle s'applique au "roman moderne" et ses concepts théoriques permettent d'examiner la diégèse des romans de ZOLA. G. GENETTE propose trois catégories conceptuelles pour cerner "les problèmes d'analyse du discours narratif" : l'ordre, le mode, la voix. A quoi correspondent-elles ?

a) Le mode ou les modalités du récit sont déterminés par "la régulation de l'information narrative" qui fait apparaitre les rapports entre la narration et la mimésis ;

b) L'ordre est une catégorie qui concerne le temps du récit ou plutôt sa "dualité temporelle" (le temps de l'histoire et le temps du récit);

c) La voix indique "l'instance narrative" ou le fait que les récits "parlent" et "la façon dont se trouve impliquées dans le récit la narration elle-même au sens où nous l'avons définie (...), et avec elle ses deux protagonistes : le narrateur et son destinataire, réel ou virtuel".

Recentrons-nous, à présent sur la vraisemblance du "réel" et le fonctionnement du personnage d'une manière générale, en retenant certains aspects du discours narratif (dans le mode et la voix) évoqués par le roman réaliste et naturaliste.

4.2. Le personnage à l'épreuve du réel

Nous savons que le projet naturaliste, plus généralement le souci du romancier ZOLA, a toujours été "le sens du réel conjugué

avec "l'expression personnelle" (33). Autrement dit, outre le sérieux de l'observation du réel qu"il faut rendre" selon les propres termes de ZOLA, il est légitime de parler de la spécificité du récit zolien notamment dans le traitement de la mimésis, c'est à dire de la manière de réguler l'information narrative. Mais nous envisageons de restreindre cette approche de la mimésis à quelques points de vue ou regards concernant le personnage et ses rapports avec le "réel".

Les facteurs mimétiques proprement textuels se ramènent à deux données selon G. GENETTE : "la quantité de l'information narrative (récit plus développé, ou plus détaillé) et l'absence (ou présence minimale) de l'informateur, c'est à dire du narrateur" (34). Autrement dit, "un maximum d'information et un minimum d'informateur" définissent la mimésis. Comme on peut le constater, et comme nous l'avons souligné aussi dans la première partie, la série des Rougon-Macquart est indéniablement une forme narrative qui privilègie l'information, en véhiculant un certain savoir du romancier pour sa propre époque et celle de ses personnages, mais pas seulement, et pas simplement. Nous pourrions rappeler les critères du projet zolien, insister sur la "peinture", la description du réel (35), mais nous souhaitons mettre l'accent sur ce que devient le personnage dans le roman où le genre de récit mimétique, ou discours rapporté (36) est important.

A cet égard, les degrés de présence du narrateur dans le récit zolien, nous renseignent sur la condition des personnages. C'est le narrateur qui introduit les évènements, les circonstances, l'environnement des personnages dans la diégèse. Mais ce n'est pas lui qui raconte l'action des personnages, ces derniers s'en chargent. Par contre, il préserve et entretient les liens entre les protagonistes et l'histoire. La singularité de la fonction du narrateur zolien est de diversifier et d'intensifier l'extériorité, l'univers représenté (la diégèse) afin que s'affirme la présence de chaque personnage. Il

est omniscient en ce sens qu'il détient un savoir et une "vision" de cet univers, que n'ont pas les personnages et demeure "serviteur" discret du monde qui les entoure en invitant le lecteur à être au plus près d'eux.

4.2.1. Le jeu du narrateur

C'est peut-être avec le terme technique de distanciation (37) que l'on pourrait sans doute mieux évoquer le jeu du narrateur qui à la fois désillusionne le lecteur et remplit une fonction dramatique dans le récit. En fait, le narrateur résoud le problème de "l'insertion de l'information" que se pose le romancier naturaliste, comme l'explique Colette BECKER, par son "effacement" de deux manières, 1) en distribuant cette information "sans rompre le flux de la narration 2) "de façon la plus vraisemblable, la plus complète et la plus lisible possible (38). Cette omniprésence et ce style distancié du narrateur accentuent d'une part, la mise en relief des personnages à travers leurs propres points de vue ou "regards" qu'ils ont d'eux-mêmes et des autres, d'autre part, stimulent la réflexion du lecteur, l'invitent à être lucide sur la prise en charge de cette information par les protagonistes. En cela, il y a désillusion : le narrateur ne cache rien, ne trompe pas le lecteur sur l'information qu'il injecte autour et dans les personnages, mais le presse à les voir agir en fonction des descriptions, de leur milieu de vie. La voix du narrateur, instance narrative, s'implique dans la textualité en tant que "voix off" pour décrire l'entourage, dénommer tout ce qui s'y réfère, mais aussi pour prêter aux personnages des monologues. A cet égard, la représentation du personnage zolien se différencie de celle que créent BALZAC

ou STENDHAL dans leurs romans, mais semble plus proche par contre de ce que FLAUBERT réalise. "STENDHAL et BALZAC nous disent très souvent et presque constamment ce qu'ils pensent de leurs personnages et des évènements qu'ils racontent" constate E. AUERBACH, ajoutant: "BALZAC notamment ne cesse d'accompagner ses récits de commentaires émus, ou ironiques, ou moraux, ou historiques, ou économiques. Très fréquemment aussi, nous apprenons ce que les personnages pensent et ressentent, et souvent d'une manière qui montre que l'auteur s'identifie à eux. Ces deux traits ne se rencontrent pour ainsi dire jamais chez FLAUBERT" (39) ni chez ZOLA selon nous. Cela tient à une attitude d'esprit tout à fait différente. Ni ZOLA, ni FLAUBERT n'injectent directement l'expérience personnelle de leur existence dans leurs personnages. Entre le personnage et son auteur, il y a une pensée discursive qui, chez BALZAC et STENDHAL favorise leurs projections intimes sur leurs héros. Chez ZOLA l'écriture délivre avant tout un espace qui permet aux personnages de s'exprimer et au romancier d'y introduire son expérience vécue, ses souvenirs. Mais c'est d'abord une élaboration extérieure au personnage, une affaire d'extériorité "Les personnages sont ce qu'ils sont, mais ils le sont par le lieu qu'ils occupent et celui-ci sécrète leur substance comme la variété de leurs inclinations" (40).

STENDHAL a une démarche pour ainsi dire inverse de celle de ZOLA ou même de FLAUBERT : "D'abord il transforme une des qualités seconde de sa nature en faculté maîtresse. Ensuite, il suppose un changement de condition, naissance au dessous de la sienne, dans la classe pauvre comme Julien, ou au contraire au dessus de la sienne, dans la classe riche, comme Lucien Leuwen. Autour de ce personnage central, de ce BEYLE fractionnaire, ou de ce BEYLE recomposé, il groupe un certain nombre de figures vivantes, dont beaucoup de traits sont empruntés à son expérience des hommes, mais sans jamais les copier

sur la réalité..." (41). Pour ZOLA, STENDHAL "tient rarement compte du milieu, j'entends de l'air dans lequel trempe son personnage. Ce monde extérieur existe à peine..." (42). Nous avons souligné ce réalisme subjectif. Le personnage est un être exceptionnel et ne peut donc avoir un regard ordinaire sur la vie, d'autant que le romancier ne cherche pas à le donner. Chez ZOLA au contraire, c'est le souci d'une conception de l'homme en général qui suscite l'émergence du personnage. C'est "le premier venu", au sens où l'entend FLAUBERT, qui intéresse ZOLA, "le plus général et par conséquent le plus typique". Le principe est différent : "l'art n'est pas fait pour peindre des exceptions" (43). Certes, entre la réalité et la fiction ou, "le vrai dans la nature" et le "vrai littéraire" comme le distingue BALZAC, le personnage est un compromis. Ainsi les personnages balzaciens sont vraisemblables par rapport à la vision du réel que l'écrivain souhaite imaginer pour eux ; une peinture des vices nuancés par celle des vertus, un compromis moralisateur en quelque sorte. Il n'y a pas de leçon de morale chez ZOLA mais peut-être une " leçon" pédagogique dans la mesure où son imaginaire dispense autour du personnage, une série de circonstances, développe, au fond, le hasard, avec les évènements, les rencontres qui peuvent se produire. De sorte que la représentation du personnage zolien diffère de celle de BALZAC et STENDHAL, surtout dans l'idée de l'homme : "On le voulait en soi et l'on en demandait des attributs qui le définissaient. Foin de celà ! On voit que l'homme est dans ce qu'il peut faire. Chaque moment de ce qu'il est démontre sa capacité ; chaque moment découvre le rapport exact de ce qu'il veut à ce que le milieu lui permet d'entreprendre" (44), l'homme, dans les constantes sollicitations de dehors. Ce milieu, cette aire de transition pour la conduite des personnages zoliens n'est pas sans attraits et sans dangers. Il est pour ainsi dire toujours piégé. ZOLA le raconte d'autant mieux dans la vie citadine. Il observe

la cité, la mégapole parisienne, l'urbanisation avec ses conséquences, multiplication de faits humains, intensité de la réalité. "J'ai remarqué que dans l'amas considérable des romans contemporains" -écrit ZOLA, "les deux tiers au moins ont la province pour sujet d'étude..., et je me suis dit que la décentralisation doit être attaquée par le roman" (45). ZOLA propose ainsi des personnages "parisiens", ou qui le deviennent dès qu'ils quittent la province, c'est à dire dès les premières pages des romans qui nous intéressent (46). ZOLA a su pointer ce phénomène important qui surgit au 19ème siècle à savoir le développement des grandes villes avec les habitudes et les conduites sociales qui s'y rapportent. "Il a dépassé le réalisme purement esthétique de la génération précédente, il est un des très rares écrivains de son siècle qui ont créé leur oeuvre à partir des problèmes de leur temps ; sous ce rapport il n'est comparable qu'à BALZAC" pense E. AUERBACH (47).

4.2.2. Le style indirect libre

Mais la tessiture du roman zolien est nouvelle, car elle apporte à chaque protagoniste son agir, ses réactions personnelles de citadin, qui lui viennent de tout son être . C'est là qu'apparait aussi le langage de l'individu-personnage. "Notre héros n'est plus le pur esprit, l'homme abstrait du dix-huitième siècle ; il est le sujet physiologique de notre science actuelle, un être qui est composé d'organes et qui trempe dans un milieu dont il est pénétré à chaque heure. Dès lors, il nous faut bien tenir compte de toute la machine et du monde extérieur. La description n'est qu'un complément nécessaire

de l'analyse. Tous les sens vont agir sur l'âme. Dans chacun de ses mouvements, l'"âme sera précipitée ou ralentie par la vue, l'odorat, l'ouïe, le goût, le toucher" (48). C'est là, nous dit Henri MITTERAND, "un aspect complémentaire, et non moins important de sa saisie des choses, ou plus exactement de la manière dont ses personnages les perçoivent et les intériorisent" (49). Mais l'auteur des Rougon-Macquart donne une fonction singulière à la description, en l'orchestrant d'une certaine manière, en la faisant prendre en charge par le narrateur. C'est ce dernier qui est, pour ainsi dire, le "régisseur en chef". Il bâtit l'univers référentiel des protagonistes de sorte que cela soit pour eux, une réalité décrite et circonscrite autant qu'elle puisse être dénommée dans leur langage. En d'autres termes, ZOLA emploie un "style indirect libre" (50) qui favorise l'entrée du "réel" dans la diégèse par le biais du narrateur, et autorise l'accès à la pensée intime des personnages. Dans la narration, aux côtés de la description on trouvera, bien entendu, des monologues et des commentaires, mais aussi des personnages qui sont investis par des monologues. Ces derniers leur sont rapportés ou prêtés par le narrateur. C'est lui qui nous informe des discours que le personnage peut se tenir "pour" lui-même et "en" lui-même. Par là, le lecteur participe au dévoilement de l'intériorité du protagoniste. Ces monologues font particulièrement ressortir la fonction des motivations de chaque personnage. Par le truchement du narrateur, elles apparaissent clairement au lecteur, alors qu'il appartient au psychologue de les démontrer. Il faut appréhender cette subjectivité dans le développement des formes d'activité langagière prêtées au personnage, et qui s'énoncent en liaison avec ce qui l'entoure. Ce sont les voix du texte qui assurent sa présence et qu'il faut suivre. Trois voix en somme, sont nécessaires dans la narration pour bâtir le tout d'un personnage donné : celle du narrateur doublée dans celle du personnage.

réelle". La vision-arrière est la présentation, à travers les réflexions que les actes suggèrent, du personnage romanesque, faite soit du point de vue du personnage lui-même (PROUST), soit du point de vue absolue (MAURIAC). La vision-arrière est justifiée dans le premier cas, comme élément de présentation objective. Mais si elle est la seule à nous présenter un personnage, on retombe dans le paradoxe et la pseudo-présentation des confidences. L'autre cas est à proscrire, car aucun mode possible de connaissance et d'existence d'autrui ne lui correspond. Ce point de vue n'est plus humain. Il y a toujours une perspective singulière, impossible à rompre. La véritable connaissance d'autrui ne peut venir que des actes, ne peut avoir que des actes pour fondement réel". C'est bien en effet, ce que nous invitent à démontrer les récits zoliens où les "deux modes de vision (avec, arrière) servent les situations du personnage" (54). Le mérite d'Alphonse de WAEHLENS est de nous rappeler que "la tâche du romancier ne consiste pas à décrire des faits naturels, mais à faire lire une signification, l'expression d'un projet, bien plus que la matérialité des évènements". ZOLA nous propose, pensons-nous, des situations narratives qui sont des "manifestations humaines" au sens où l'entend WAEHLENS : "des significations données à penser et à vivre".

BIBLIOGRAPHIE ET NOTES

(1) Le 33° Congrès scientifique de France se déroulait à Aix-en-Provence, en décembre 1886, et avait pour objet "l'étude du roman".

(2) Emile Zola, Deux définitions du roman, (Comunication durant le congrès). Rédigé en décembre 1866, cet article a été publié la première fois par Guy ROBERT en 1948, dans la Revue des Sciences Humaines, in Oeuvres Critiques, Tome 10, Cercle du Livre Précieux, 1968.

(3) A cet égard, Mikhaïl BAKHTINE rappelle que : "De façon générale, l'Antiquité n'a pas créé une forme et une unité adaptées à la personne privée et à son existence. Lorsque la vie est devenue privée, lorsque les individus se sont trouvés isolés les uns des autres, et que leur vie individuelle, avec son contenu a commencé à remplir la littérature, ce contenu ne s'est façonné que dans de petits genres lyrico-épiques, ou usuels, telles la comédie de moeurs, ou la nouvelle de type courant. /Il est vrai que dans le roman grec l'unité publique et rhétorique de l'homme et de ses péripéties revêt également un caractère extérieur, formaliste et conventionnel. En général, l'unification de toutes ces choses hétérogènes (par leur origine et leur essence) que nous découvrons dans le roman grec, (...) ne s'obtient qu'au prix d'une abstraction et d'une schématisation extrêmes du dépouillement de tout ce qui est concret et localisé", in Esthétique et théorie du roman Tel, GALLIMARD, 1987, p. 260.

(4) Nous empruntons l'expression de Tzvetan TODOROV.

(5) Emile ZOLA, Deux définitions du roman, (o.c.) préface de Henri MITTERAND, p. 272.

(6) Oswald DUCROT, Tzvetan TODOROV, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Points, SEUIL, p. 286.

(7) Oswald DUCROT, Tzvetan TODOROV, (o.c.), p. 286.

(8) Charles MAURON, Des métaphores obsédantes au mythe personnel (1963).

(9) Didier ANZIEU, Le corps de l'oeuvre, in Avant-propos, GALLIMARD 1981. Selon l'auteur : "La poétique est le recueil des règles et des conventions, des précepts relatifs à la composition des divers genres de poèmes, sens qui s'est étendu de nos jours à celle des divers genres de textes... (Elle) concerne maintenant la construction plus générale des énoncés qui exercent sur le lecteur un effet esthétique (...). La poïétique, elle, étudie le travail de création dans sa généralité et dans son universalité" p. 10.

(10) Roland BARTHES, Littérature et réalité, ouvrage collectif, Points, SEUIL, 1982.

(11) René PASSERON, "Pour une approche" poïetique" de la création supplément II Les enjeux, Encyclopaedia Universalis, 1985.

(12) Gérard GENETTE, Figures III, Poétique, SEUIL, 1972, p.10
Plus récemment, Gérard GENETTE, nous dit Michel CONTAT dans Le Monde du vendredi 22 Mars 1991, "entreprend donc de traiter la question des régimes, des critères et des modes de littéralité en posant une première distinction entre la fiction et la diction. Définie par le caractère imaginaire de ses objets, la fiction, bonne ou mauvaise, est toujours littéraire. Dans la diction, ou c'est le

et de lui-même. Elle souligne également l'action extérieure des personnages. En ce sens, le narrateur conduit le lecteur à s'intéresser aux "actions physiques" des protagonistes pour les comprendre, pour reconstituer leur présence. La méthode "psychotechnique" et des "actions physiques" de STANISLAVSKY (1863-1938) peut rappeler la distanciation introduite par l'omniprésence du narrateur dans les Rougon-Macquart. "Brecht définit la distanciation comme un "regard" que le théâtre doit provoquer, regard fait d'étonnement, d'interrogation, semblable à celui du savant" (Vocabulaire d'esthétique, (o.c.), p. 595). Sa théorie s'est inspirée des idées de STANISLAVSKY. Mais ZOLA semble, bien avant, avoir le souci de la distanciation pour donner au lecteur le statut d'acteur critique pour lire ses romans.

(38) Colette BECKER, Emile ZOLA "Germinal", Etudes Littéraires, P U F, 1988, p. 34

(39) Eric AUERBACH, (o.c.) p. 481.

(40) Alain de LATTRE, Le réalisme selon ZOLA, archéologie d'une intelligence, Littératures modernes, P U F 1975, p. 42.

(41) Albert THIBAUDET, Histoire de la littérature française, de CHATEAUBRIAND à VALERY, Marabout, 1981, p. 206.

(42) Emile ZOLA, Oeuvres Critiques, Les romanciers naturalistes, Tome II, Cercle du Livre Précieux, 1968, p. 72.

(43) Gustave FLAUBERT, cité par Philippe Van TIEGHEM :Les grandes doctrines littéraires en France, Quadrige, P U F, 1990, p. 225.

(44) Alain de LATTRE, (o.c.) p. 110.

(45) Emile ZOLA, Oeuvre critique , Deux définitions du roman, Tome 10, Cercle du Livre précieux, 1968, p. 282.

(46) A l'exception de La Fortune des Rougon et de La faute de l'abbé Mouret, dans le cycle.

(47) Eric AUERBACH, (o.c.), p. 505

(48) Emile ZOLA, (o.c.) Tome 11, p. 75

(49) Henri MITTERAND, ZOLA et le naturalisme, Que sais-je? P U F, 1986, p. 103.

(50) Gérard GENETTE, (o.c.), 1972, p. 192

(51) Philippe HAMON, Texte et idéologie, Ecriture, P U F, 1984, p. 102.

(52) Jean POUILLON, Temps et roman, 1947.

(53) Alphonse de WAEHLENS, "La phénoménologie du roman". (Deux conférences prononcées en 1947 devant la Société lyonnaise de philosophie), in Revue Métaphysique et de Morale, N° 3, 1983.

(54) Alphonse de WAEHLENS, (o.c.), pp. 293-297 ; les notes des deux conférences ont été prises par Xavier TILLIETTE.

TOME II

TROISIEME PARTIE
LES COMPOSANTES DU PERSONNAGE

"Une oeuvre, pour moi, est un homme; je veux retrouver dans cette oeuvre un tempérament, un accent particulier et unique. Plus elle sera personnelle, plus je me sentirai attiré et retenu. D'ailleurs, l'histoire est là, le passé ne nous a légué que les oeuvres vivantes, celles qui sont l'expression d'un individu ou d'une société."

Emile ZOLA, Mes haines, 1866,
(Oeuvres Complètes T.10,
p. 154)

1. DE L'INDIVIDU, DU PERSONNAGE

Emile ZOLA est un grand lecteur d'ouvrages scientifiques . La médecine, la psychiatrie, les sciences de la nature l'intéressent . Dans les années 1865-1868, il est déjà l'auteur de contes, de nouvelles, de plusieurs romans dont, La confession de Claude (1865), Le voeu d'une morte (1866), Les mystères de Marseille (1867), ZOLA écrit parallèlement une oeuvre critique, une série d'articles sur l'art et la littérature . En qualité de journaliste, dans de nombreuses revues, il s'exerce à une sociologie des moeurs, il fouille la psychologie des gens dans l'action. Son désir est d'approfondir la "connaissance de l'homme". L' esprit mûri par les lectures de TAINE, de Claude BERNARD, de DARWIN et SPENCER, il cherche à créer un roman permettant d'analyser scientifiquement "les mille aspects de l'homme et de la nature " (1). Comment ZOLA s'y prend-il ? Quels sont les ingrédients qui lui permettent de constituer l'homme du 19 ème siècle ? Le physiologique, les nerfs, le sang, sont autant d'éléments forts pour une conception de la nature humaine en ce 19ème siècle.

L'environnement, le milieu ont aussi leur importance . Les personnages de roman sont d'ailleurs toujours en situation. "J'exprimerai toute ma pensée en disant qu'une oeuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament" (2), écrit ZOLA. Commençons donc par savoir ce que tempérament veut dire. Nous proposerons ensuite, dans le "mode d'emploi" zolien, une perspective du fonctionnement de l'être du personnage en relation avec la notion de personne. Nous verrons les enseignements qui en découlent .

1.0. Le tempérament .

Partant d'observations précises, des faits réels qui inspireront les thèmes de ses romans, ZOLA décide d'appliquer des thèses scientifiques dans le récit de ses personnages. Il nous proposera ainsi deux exemples de romans "scientifiques": Thérèse Raquin (1867) et Madeleine Férat (1868). L'idée fondamentale est celle-ci: "étudier des tempéraments". Mais qu'est-ce que le tempérament ?

C'est d'abord une notion physiologique. Il se définit comme une complexion organique rappelant une sorte d'équilibre entre la personnalité physique et morale. Cette idée d'équilibre, on la retrouve d'ailleurs dans le sens étymologique du mot "temperamentum" :

mélange proportionné des éléments d'un tout. Les particularités morphologiques et physiologiques et les aspects affectifs vont actualiser la notion de tempérament au 19 ème siècle. Avant d'aborder les grandes recherches théoriques, voyons comment ZOLA, dès ses premiers ouvrages (1866), parle du tempérament (3).

Dans ses premiers articles, ZOLA décrit le tempérament comme une "énergie de couleurs", une "intuition profonde", un "mélange"(4). Il en donne, en quelque sorte, une vision dynamique : "le cri d'un coeur et d'un corps" (5). C'est essentiellement aussi une question physiologique autour du "sang et des nerfs". Examinons cette double acception (hippocratique et physiologique) du tempérament.

Lorsque paraît la deuxième édition de Thérèse Raquin (1868), ZOLA précise clairement l'objet de sa recherche: "J'ai voulu étudier des tempéraments et non des caractères. Là est le livre entier. J'ai choisi des personnages souverainement dominés par leurs nerfs et leur sang, dépourvus de libre arbitre, entraînés à chaque acte de leur vie par la fatalité de leur chair. Thérèse et Laurent sont des brutes humaines, rien de plus. J'ai cherché à suivre pas à pas dans ces brutes le travail sourd des passions, les poussées de l'instinct, les détraquements cérébraux survenus à la suite d'une crise nerveuse" (6). On voit nettement s'affirmer la nécessité d'analyser les tempéraments en observant le fonctionnement du corps : "Mon but a été un but scientifique avant tout...J'ai montré les troubles profonds d'une nature

sanguine au contact d'une nature nerveuse. J'ai simplement fait sur deux corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur les cadavres " (7). Mais dans Thérèse Raquin les tempéraments qui s'affrontent, sont, autrement dit des natures physiologiques : nature "nerveuse" chez Thérèse, "fiévreuse" pour son mari Camille, "sanguine" pour Laurent. L'histoire est assez simple si on la résume à un adultère et à un crime passionnel : L'assassinat d'un mari par l'amant de sa femme . Elle devient beaucoup plus subtile et intéressante à suivre sur le plan de l'hypothèse physiologique que ZOLA veut soutenir : "Les amours de mes deux héros sont le contentement d'un besoin; le meurtre qu'ils commettent est une conséquence de leur adultère, conséquence qu'ils acceptent comme les loups acceptent l'assassinat des moutons; enfin, ce que j'ai été obligé d'appeler leurs remords, consiste en un simple désordre organique, en une rébellion du système nerveux tendu à se rompre" (8).

Laurent est présenté au début de l'histoire comme "un grand gaillard, carré des épaules" mais peu courageux, " paresseux , ayant des appétits sanguins, des désirs très arrêtés de jouissances faciles et durables". Il sera "épouvanté" par la profession d'avocat, préférant apprendre la peinture. Mais, se sentant "lâche devant les privations" qu'impose le métier de peintre, il devient employé de bureau. Le physiologique révélera la médiocrité de l'artiste : Laurent ne parvient pas à maîtriser ses "cuisants besoins de chair"(9) devant le modèle, la femme nue .

Dans Thérèse Raquin "le drame est surtout physiologique" (10) . Le milieu et les circonstances ont un faible rôle. Les protagonistes en profitent . Laurent croit pouvoir dominer la situation en calculant "tous les incidents possibles d'une liaison avec Thérèse (...). La question, de tous les côtés, se présentait à Laurent facile et engageante " (11) . Aucune entrave, aucune intéraction ne viennent conditionner la liberté d'action de Thérèse et Laurent. Il semble qu'il soit en effet possible aux deux amants de transformer le milieu à leur gré. Mais croyant y parvenir , c'est en fait le contraire qui se produit, car le crime les transforme et objective alors la physiologie des personnages. Telle est la prémisse physiologique que ZOLA croit "scientifique". Après le crime, le narrateur rappelle les faits : "La nature sèche et nerveuse de Thérèse avait agi d'une façon bizarre sur la nature épaisse et sanguine de Laurent. jadis, aux jours de passion, leur différence de tempérament avait fait de cet homme et de cette femme un couple puissamment lié, en établissant entre eux une sorte d'équilibre, en complétant pour ainsi dire leur organisme. L'amant donnait de son sang, l'amante de ses nerfs, et ils vivaient l'un dans l'autre, ayant besoin de leurs baisers pour régulariser le mécanisme de leur être. Mais un détraquement venait de se produire; les nerfs surexcités de Thérèse avaient dominés. Laurent s'était d'un coup jeté en plein hérétisme nerveux; sous l'influence ardente de la jeune femme, son tempérament était devenu peu à peu celui d'une fille secouée par une névrose aiguë. Il serait curieux d'étudier les changements qui se produisent parfois dans certains organismes à la suite de

circonstances déterminées . Ces changements, qui partent de la chair, ne tardent pas à se communiquer au cerveau, à tout l'individu "(12). Le crime est là pour transformer les tempéraments, exprimer toute la fragilité des personnages, efféminant Laurent, affolant Thérèse. ZOLA avant d' écrire les Rougon-Macquart, enferme ses personnages dans leur nature . Il nous les montre relativement indépendants de leur environnement.

Pour ZOLA le tempérament est une force physiologique incluant le biologique, les besoins de l'organisme . De cette force physiologique dépend l'originalité de l'individu. Le tempérament est "l'empreinte ineffaçable d'une individualité"(13). Selon ZOLA, c'est dans l'oeuvre que l'on peut mieux l' observer : " Une oeuvre, pour moi, est un homme; je veux retrouver dans cette oeuvre un tempérament, un accent particulier et unique " (14). Il semble que la physiologie, en tant que science, soit une occasion de mieux connaître l'homme, de parvenir à saisir ce qui définit sa nature : "Un jour la physiologie nous expliquera sans doute le mécanisme de la pensée et des passions; nous saurons comment fonctionne la machine individuelle de l'homme, comment il pense, comment il aime, comment il va de la raison à la passion et à la folie" (15).

Mais "tempérament" évoque également, les humeurs déjà définies dans l'antiquité. Leur signification demeure importante au 19 ème siècle. Elles correspondent

aux éléments de l'univers : l'eau, la terre (cendres), le feu, l'air (fumée), avec leur propriété physique : humide, sec, chaud, froid. Elles sont les "liquides" du corps humain : le sang, la pituite ou flegme, la bile jaune et la bile noire. EMPEDOCLE (490-430, avant J.C.) localise ces humeurs, le sang dans le coeur, le flegme dans le cerveau, la bile jaune dans le foie, l'atrabile ou bile noire dans la rate . Le fonctionnement de l'organisme dépend de l'équilibre (crase) des humeurs et de leur qualité physique. Un déséquilibre (dyscrasie) entraîne la maladie. On retrouve de nos jours cette métaphore de l'équilibre du corps , de l'organisme.

S'appuyant sur les principes physiques et organiques de ces humeurs, HIPPOCRATE (460-370 avant J.C.) décrit quatre tempéraments. Cette description tient compte de la division cosmogonique (16) avec ses éléments naturels qui déterminent les qualités physiques des humeurs . Il obtient ainsi, le sanguin plutôt vif et impulsif. L'humeur dominante est le sang (chaud et humide comme l'air); le bilieux dépendant de la bile jaune est opiniâtre, actif et colérique (chaud et sec comme le feu); le nerveux dont l'humeur responsable est la bile noire (atrabile) a des réactions inconstantes, nerveuses (froid et sec en rapport avec les cendres, la terre); enfin le tempérament lymphatique où domine la lymphe (flegme ou pituite), a une activité ralentie, calme (froid et humide correspondant à l'élément eau) . GALIEN (131-211 après J.C.) reprendra la définition des quatre tempéraments . Mais son classement des humeurs varie en

distinguant des éléments naturels, des esprits . GALIEN se réfère à l'école pneumatique voyant dans la matière l'essence de la vie, le "pneuma". Le pneuma circule dans le corps par l'intermédiaire du sang sous trois aspects : le pneuma animal (physicon), naturel ou végétatif (sooricon), vital (psychicon) . Ces aspects du pneuma ont chacun des facultés précises et siègent dans des organes distincts. Partant du cerveau le pneuma physicon préside à la raison. Du coeur le pneuma psychicon exprime la chaleur et la vie . Le pneuma naturel gouverne à partir du foie, la nutrition assurant la survie et le développement du corps humain . Le pneuma peut être considéré comme un ensemble de forces mystérieuses (fluide, esprit) qui, associées aux humeurs, assurent ensemble l'équilibre de l'organisme et déterminent les tempéraments. GALIEN parvient à élargir à treize le nombre de combinaisons d'humeurs. Nous avons noté que la démarche d'HIPPOCRATE ou de GALIEN s'appuie sur une observation anatomique du corps et de ses aspects pneumatiques et liquides . Mais elle montre également dans l'analyse des tempéraments, un lien avec les formes extérieures du corps, sa morphologie. On trouve dans l'approche de l'homme au 19 ème siècle, ce fond physiologique où se reflète cette influence de la médecine hippocratique qui a valorisé l'approche clinique du corps.

1.1. La constitution ou la nature du tempérament

La constitution est chez un individu, l'ensemble des traits morphologiques, physiologiques, psychologiques, caractériels d'origine congénitale. Selon VIOLA et l'école constitutionnaliste italienne, il s'agit d'un "ensemble coordonné de facteurs physiques, anatomiques et fonctionnels " (17). Comment peut-on atteindre cette constitution, repérer les différents facteurs qui la composent ?

Comme leurs prédécesseurs, médecins de l'antiquité, anatomistes, les physiologues du 19 ème siècle ont porté leurs observations sur le corps. L'idée essentielle est de saisir la constitution comme un ensemble de causes organiques dont dépendent le caractère et le tempérament. C'est en premier lieu par les études morphologiques du corps humain que l'on a cherché à repérer la constitution en distinguant les traits physiques. Cette perspective a donné de nombreux systèmes biotypologiques dont les premières tentatives remontent à l'Antiquité. Nous les avons du reste, évoqués avec la doctrine des tempéraments d'HIPPOCRATE et de GALIEN. La constitution renvoie surtout à la charpente du corps, au profil physique de l'individu. Ainsi le bilieux est grand, osseux, au visage rectangulaire. Le nerveux présente un corps maigre, fluet, le visage triangulaire. Le sanguin au visage rieur et coloré est plutôt trapu, le

thorax large ; tandis que le lymphatique est lourd, le visage inexpressif, le corps massif. Il faut signaler que les travaux concernant la morphologie se sont beaucoup développés (18).

Souvenons-nous que ZOLA a appris à regarder les corps avec les peintres qu'il a fréquentés . Il va s'inspirer de la morphologie pour mieux décrire ses personnages, parvenir à traduire en mots leurs composantes physiologiques. Le portrait qu'il fait d'un protagoniste pour servir son apparence extérieure, exprime une physiologie sous-jacente. En cela il est le continuateur de BALZAC en accusant les traits, en dévoilant les forces qui déjà s'en dérobent, tentent de jaillir à la surface .

L'approche physiologique des personnages de ZOLA est vectorisé par les facteurs biologiques. Sous leur tempérament subsistent certaines prédispositions constitutionnelles, une hérédité. ZOLA s'est notamment intéressé aux études sur l'hérédité naturelle. Il a lu le Traité philosophique et physiologique (1847 et 1850) de Prosper LUCAS. L'innéité, et l'hérédité étaient "à la mode". ZOLA note scrupuleusement que : " L'action héréditaire s'exerce sur la proportion et sur la composition des différents fluides. Le sang, la bile, la névrosité et la lymphe" (19). Cela "consiste à montrer que dans la procréation, comme dans la création, la vie obéit aux lois d'invention et d'imitation - qui dans la procréation deviennent les lois d'innéité et d'hérédité ". Dans l'homme, ZOLA considère sa "structure

interne", c'est-à-dire, l'ensemble "constitution et tempérament". Il relève chez LUCAS, la possibilité de "dissemblances organiques" : " Le tempérament des enfants diffère souvent de celui de leurs parents - Les constitutions de famille commencent souvent par des individus, et les constitutions les plus enracinées dans le sein des familles, n'y sont pas cependant celles de tous leurs membres" . Aussi : " L'invention est très variée dans l'individu - Originalité, personnalité de l'individu"(20) ; ces phrases marquent l'orientation de ZOLA, son souci d'être vrai, de rester près du scientifique en quelque sorte. D'autant que : " Sous le type spécifique, l'hérédité devient exclusive, puisque l'innéité n'y est pas; sous le type individuel, elle est plus obscure, moins grande, parce que l'innéité concourt avec elle" (21). Dans l'optique du docteur LUCAS suivie seulement en partie par ZOLA, la constitution, ou encore la complexion détermine le tempérament, résulte d'une organisation préalable : "La naissance n'est qu'une simple date, celle du passage de l'embryon à l'être. - L'organisation est l'oeuvre et l'expression du principe de la vie dans la reproduction de l'être. C'est à l'organisation qu'il faut demander la science de son principe et sa raison d'elle-même" (22). C'est ce que ZOLA cherche déjà à démontrer dès ses premiers romans. Dans Thérèse Raquin (1867), il s'appuie sur la constitution de ses personnages. Cette complexion organique, ni Thérèse ni Laurent, les principaux acteurs de l'intrigue, ne la maîtrisent . Ils la portent en eux sans le savoir. C'est elle qui "improvisera", qui mènera le jeu des protagonistes. Ce ne sont pas leurs actes

dictées par leur raison qui l'emporteront, mais une force qui les aveuglera, qui rompt l'équilibre physiologique.

Cette rupture d'équilibre de l'organisme marquée par la "crise nerveuse", le détraquement cérébral, serait à examiner en fonction des découvertes neurophysiologiques et des observations sur la pathologie mentale. Les recherches physiologiques et psychiatriques de l'époque zolienne, s'intéressaient à cette notion d'équilibre et de déséquilibre constitutionnel. Cliniquement, il s'agit de repérer les anomalies physiologiques, les signes d'impulsivité, d'instabilité, d'émotivité, voire d'amoralité. Ces tendances se retrouvent en une sorte de synthèse plus tardive chez Ernest DUPRE (1862-1921), soulignant dans la constitution l'aspect biologique et psychologique. Mais ce psychiatre français se réfère à l'oeuvre de TAINE et surtout de RIBOT. Son approche clinique permet de décrire des types de constitutions (23). Il étudie également la "pathologie de l'imagination et de l'émotivité" (la notion de "mythomanie" sera très bien étudiée par DUPRE, cf 24) . L'aptitude imaginative excessive, déformée, serait constitutionnelle. Elle peut s'orienter négativement ou positivement : vers la mythomanie, les délires d'imagination, à cause du milieu, de l'éducation et du facteur héréditaire, ou, au contraire, servir la création romanesque, être une fabulation inventive . DUPRE pense que : " La notion de constitution psychopathique éclaire le sens, précise la nature et consacre, dans la pratique, la valeur positive des notions, d'ailleurs justes, mais parfois un peu théoriques et un peu vagues,

de l'hérédité, de la dégénérescence et de la prédisposition " (25). Il faudrait situer ces observations cliniques dans leur contexte historique marqué par la théorie de la dégénérescence (26) .

Certes, dans les quatre grands romans que nous étudions, l'hérédité joue apparemment un rôle moindre dans l'histoire des personnages, à l'exception de celle de Jeanne Grandjean. Les diverses influences du milieu pouvant entraîner des changements physiologiques, une adaptation ou inadaptation des personnages, de leur corps à certaines circonstances, seraient à prendre en compte aussi. Mais en partant de la notion de "dégénérescence", point de vue théorique très solide au milieu du 19 ème siècle, ZOLA va s'engager à situer le tempérament et la constitution de ses personnages dans leur environnement, pour que nous puissions observer les transformations qu'ils subissent. Et cela pourrait être un sujet à développer plus amplement - le lecteur suivrait ainsi dans la série des Rougon-Macquart, ces éléments progressifs qui apparaissent, à mesure que l'écrivain accorde aux divers aspects de l'environnement une place plus grande dans le jeu des intéractions individu-société.

Dans la théorie de la dégénérescence vont jouer, les facteurs héréditaires transmis, les facteurs acquis très précocement, mais aussi les effets des causes extérieures pouvant fragiliser la constitution et accentuer l'atavisme. Cette "tare" empêche les organes de s'adapter. Selon MOREL (1809-1873): " La dégénérescence est une déviation par rapport au type

humain normal qui est transmise par l'hérédité et qui s'aggrave peu à peu jusqu'à l'extinction de la famille" (27). Cette aggravation résulte de causes variables en rapport avec l'existence, le "poids" du milieu : l'éducation, le mode de vie, la morale (28).

Revenons à ZOLA, à son roman de 1868, Madeleine Férat . Il s'agit d'une histoire d' amour très tourmenté : Deux anciens étudiants Guillaume de Viarmes et Jacques vont s'éprendre de la même femme, Madeleine Férat, sans le savoir. Jacques le premier amant partira pour l'étranger et sera porté disparu lors d'un naufrage. Guillaume épouse Madeleine qui découvre que l'ami de son mari est son ancien amant Jacques. Elle ne dit rien, savoure son bonheur, donne naissance à une fille. Mais Jacques revient et Madeleine préfère avouer à Guillaume les relations qu'elle a eues avec cet homme. Les époux croient pouvoir s'aimer comme par le passé, en fuyant Jacques. Mais Guillaume remarque une ressemblance physique entre Jacques et sa fille ... Guillaume devient fou, Madeleine se suicide.

ZOLA s'est exercé dans ce roman, Madeleine Férat (1868), à mettre en valeur la thèse de Prosper LUCAS concernant "l'imprégnation", exemple même de "l'hérédité acquise" : l'héroïne Madeleine, garde l'empreinte du premier homme qu'elle a aimé : " J 'ai pris cette thèse dans MICHELET et dans le docteur LUCAS; je l'ai dramatisée d'une façon austère et convaincue; je n'entends pas convenir que j'ai blessé les bonnes moeurs en écrivant une étude médicale dont le but est, selon moi, d'une haute

moralité humaine. Cette étude tient à accepter les liens du mariage comme éternels, du point de vue physiologique. La religion, la morale disent à l'homme : "Tu vivras avec une seule femme", et la science vient lui dire à son tour : Ta première épouse sera ton épouse éternelle". J'ai simplement mis en oeuvre cette théorie scientifique" (29). L'hypothèse insensée a servi à imaginer un roman particulier qui accorde surtout une grande importance aux comportements des personnages, à leur désir sous-tendu par leur sexualité .

ZOLA étudiera particulièrement les "passions" en relation avec les "instincts" et les besoins de l'organisme . L'ouvrage sur la Physiologie des passions de LETOURNEAU offre une approche originale de "la vie et des besoins". Le besoin est défini comme "une tendance organique sentie qui se formule cérébralement chez l'homme en impulsions irrésistibles, en désirs, dont la conséquence est une impression de plaisir ou impression de douleur, suivant que l'évolution organique nécessaire à la vie est facilitée ou entravée" (30). La passion est donc à comprendre comme un besoin "subi" par l'organisme. Il peut s'agir de souffrance ou d' "impression" douloureuse. On retrouve là l'origine du mot passion, le mot grec pathos. ZOLA note également chez LETOURNEAU, parmi les éléments de la passion, l'émotion qu'il résume ainsi : "Impression morale forte ; puis une série de faits psychiques, qui sont du domaine de la mémoire, de l'imagination, et surtout du désir. L'émotion est une passion de courte durée" (31). LETOURNEAU croyait à la

contagion de l'émotion et des maladies nerveuses. Il conviendrait de différencier l'émotion de la passion comme le suggèrera Georges DUMAS : " D'où vient cependant qu'on a pu confondre l'émotion et la passion ? C'est que souvent elles se produisent ensemble, sont liées, dérivent d'un même principe et qu'elles ont en apparence les mêmes effets"(32) . Théodule RIBOT avait déjà supposé que : " L'émotion est un état primaire et brut, la passion est de formation secondaire et plus complexe. L'émotion est oeuvre de la nature, le résultat immédiat de notre organisation; la passion est en partie naturelle, en partie artificielle, étant l'oeuvre de la pensée, de la réflexion appliquée à nos instincts et à nos tendances. L'émotion s'oppose à la passion, comme en pathologie l'état aigu et l'état chronique" (33) . Selon RIBOT (34) les facultés mentales d'où découlent les passions se transmettent de génération en génération, aussi existe-t-il une "hérédité psychologique". Il en fait d'ailleurs le sujet de sa thèse (1873). Ce déterminisme paraît désuet, toutefois il montre l'incidence des facteurs culturels dans cette "transmission de l'hérédité psychologique". L'influence sociale, culturelle, le rôle de l'éducation sur le comportement de l'individu commencent à être envisagés comme des hypothèses scientifiques.

Suivre la dynamique, le changement des personnages en fonction de leur physiologie, c'est admettre qu'il existe de la part de l'écrivain un souci de leur reconnaître un "déjà-constitué", une hérédité

possible, des prédispositions organiques (35) . Mais quelles que soient la complexion supposée, la charge "physiologique" du personnage, ce dernier se trouvera porteur d'un caractère qu'il exprimera dans sa propre expérience de vie. La notion de caractère, telle qu'elle va se développer, déborde ce que pouvait suggèrer le beau titre donné par LA BRUYERE à son oeuvre maîtresse.

1.2. Le caractère

Le caractère dans son sens naïf, est ce qu'il y a de "typique" chez un individu, son comportement et son humeur habituels par exemple. L'humeur est -elle passagère, le caractère plutôt stable? . Un tel est par exemple de "bonne humeur" à un moment donné, ou au contraire, il a "une humeur massacrante". Mais qu'un individu soit "toujours de bonne humeur", ou "toujours de mauvaise humeur" c'est reconnaître, quel que soit son cas de figure habituel, une certaine constitution qui le caractérise. Plus particulièrement, caractère renvoie à un ensemble de traits constants, de prédispositions propres à un être humain ou à un groupe qui régissent leur conduite. Il est parfois proche de tempérament quand il ne signifie pas "avoir du caractère", du courage, de la volonté : "L'esprit abonde et surabonde : le caractère est rare. Qu'il paraisse véritablement un caractère, un homme, mille choses sont là qui l'attendent (...). Mille forces dispersées dans la vie, dans la science, se

grouperont dès qu'il viendra un homme, seront siennes, deviendront sa force" (J. MICHELET).

C'est surtout l'observation clinique qui a permis de distinguer dans le caractère : 1) Des "manières d'être" ou ensemble de traits typiques; 2) des orientations dominantes ; 3) des "attitudes" dont la signification est fonction de la complexion de l'individu et de son environnement; 4) des "types" déterminés par une combinaison de facteurs permettant des classifications caractérielles. De nombreuses recherches ont eu lieu. Elles s'inscrivent dans le domaine de la caractérologie. Nous ne pouvons pas ici en évoquer les richesses (33). Mais soulignons que toutes font allusion, plus ou moins directement, aux facteurs organiques, constitutionnels qui induisent le caractère. Au 19 ème siècle, ces recherches se développeront avec les connaissances de la physiologie générale, celle de Claude BERNARD notamment. C'est dire aussi, qu'elles s'appuient sur des critères biologiques. Nous essaierons de voir le caractère, ici, en tant qu'expression psychique. Nous ferons surtout référence à la caractérologie clinique recherchant les causes qui influencent les conduites humaines, étudiant ce qui peut déterminer leurs propriétés et leurs caractéristiques.

Dans la Revue philosophique qu'il a fondée en 1875, Théodule RIBOT (1839-1916) fait paraître un article en 1892 "Sur les diverses formes de caractères". Il propose une caractérologie reprise (36) par la suite dans la Psychologie des sentiments (1896). RIBOT reconnaît trois groupes de caractères spécifiques parmi

des sujets :les "sensitifs",les "actifs", les "apathiques". Il obtient plusieurs sous-catégories en distinguant les "humbles", les "contemplatifs", les "émotionnels", les "médiocres". Il n'est peut-être pas nécessaire de préciser dans le détail cette caractérologie; on peut cependant repérer la démarche, et disons, en saisir l'esprit. La constance et la fermeté du caractère chez RIBOT, dépendent de la volonté : " Nous appelons une volonté ferme celle dont le but, quelle qu'en soit la nature, est fixe. Que les circonstances changent, les moyens changent ; il se fait des adaptations successives au nouveau milieu ; mais le centre vers lequel tout converge ne change pas. Sa stabilité traduit la permanence du caractère dans l'individu (37) . RIBOT a retenu dans La philosophie de SCHOPENHAUER (1874), cette notion de volonté à la fois vitale et instinctive que développera, plus tard, entre autres, ADLER.

La méthode de RIBOT dépend à la fois de l'observation directe et de l'expérimentation. L'expérimentation, selon RIBOT, est l'expression de la maladie mentale qu'il faut repérer dans l'ensemble des circonstances et de procédés naturels qui concourent à son existence. Il s'agit plus sans doute, d'une exploration rationnelle de ce que l'on peut observer d'une pathologie, que d'expérimentation. L'observation du fait pathologique nécessite d'admettre une continuité entre le normal et le pathologique. Th. RIBOT applique à la psychologie, des principes que défend en théorie ZOLA pour le roman, à savoir, ceux de la médecine expérimentale de Claude BERNARD. Mais le chercheur, pour des raisons évidentes

d'éthique, de morale ne peut provoquer une pathologie mentale chez l'homme. Sa méthode " tient à la fois de l'observation pure et de l'expérimentation. C'est un puissant moyen d'investigation et qui a été riche en résultats. La maladie en effet, est une expérimentation de l'ordre du plus subtil, instituée par la nature elle-même dans des circonstances bien déterminées et avec des procédés dont l'art humain ne dispose pas : elle atteint l'inaccessible. D'ailleurs si la maladie ne se chargeait pas de désorganiser pour nous le mécanisme de l'esprit et de nous faire mieux comprendre aussi son fonctionnement normal, qui donc oserait risquer des expériences que la morale la plus vulgaire réprouve ? ...La physiologie et la pathologie - celles de l'esprit aussi bien que celles du corps - ne s'opposent donc pas l'une à l'autre comme deux contraires, mais comme deux parties d'un même tout "(38). Quelles que soient les limites de l'expérimentation, Théodule RIBOT démontre que les perturbations du fonctionnement mental (de la mémoire, de la volonté, de l'attention, des sentiments) dépendent des tendances caractérielles, autrement dit de ses prédispositions qui le caractérisent. RIBOT pensera notamment que "l'influence du sang devrait-être mieux étudiée" (39) pour comprendre ce qui caractérise l'individu. Claude BERNARD dès 1850, reconnaissait la nécessité d'une régulation du milieu interne qui dépend de sécrétions chimiques que les organes rejettent dans le sang. On mettra en évidence bien plus tard, la circulation hormonale et le rôle des endocrines en rapport avec le système nerveux. L'endocrinologie nous apprendra que les différences de

tempérament et les variations du tempérament peuvent s'expliquer par les sécrétions internes (neuro-hormones).

Au regard de toutes ces études rapidement évoquées sur le tempérament, la constitution, le caractère, la question de savoir saisir l'individu par "le dedans" et /ou par "le dehors" reste ouverte. Comment les sciences humaines du 19 ème siècle considèrent-elles l'individu dans cette double perspective?

1.3. L'individu

En biologie, un corps vivant autonome anatomiquement et fonctionnellement isolable est un individu. Par extension "individu" signifie un être humain physiquement distinct des autres. C'est "une idée de concrétude" autour de la notion d'homme global, désigné en tant qu'organisme physiologique et être social. C'est une réalité indivisible. L'individu se définit par rapport au monde extérieur, à un milieu, à la société, aux autres hommes, mais également en fonction des facteurs originels : le tempérament, le caractère, la constitution organique, et sans doute un rôle à accorder à l'inapparent, l'inconscient.

Au milieu du 19 ème siècle, comment situer l'individu par rapport à la société, comprendre la relation entre son tempérament et l'environnement? Sans

doute l'essor de l'industrie, le développement de l'urbanisme, la concentration des populations dans les grandes villes industrialisées, sont des faits qui contribuent à l'urgence d'une telle question. Elle n'échappe pas à ZOLA qui voit "l'homme de plus en plus diminué, l'individu s'effaçant et se perdant dans la masse, la société arrivant à la paix et au bonheur en faisant travailler la matière pour elle" (40). Cependant, quel que soit l'optimisme de ZOLA, notons-le, l'individu reste une entité qu'on commence à mieux décrire et à mieux comprendre comme support physiologique.

Mais plus apparentes au niveau individuel et social, ce sont les différences physiques qui vont préoccuper la physiologie. La manière de comprendre "scientifiquement" les perceptions des différences entre les hommes ou des groupes d'individus introduit des représentations différentes de l'homme. Au 19 ème siècle en mêlant l'anthropologie physique à la physiologie, le discours sur la variété de l'espèce humaine associe l'idée de "race" au milieu social. Le mot race signifie ici l'ensemble des individus présentant un certain type particulier. Mais il n'est pas non plus, de toutes les manières, sans rapport avec un questionnement sur l'hérédité. Chez ZOLA, le mot race fait référence à une lignée généalogique touchant l'évolution des membres d'une famille donnée, les Rougon-Macquart. Il s'appuie sur les travaux de LUCAS et les théories évolutionnistes, sur les idées de Benedict Augustin MOREL, et de Victor MAGNAN (1835-1912) à propos de l'alcoolisme, en ce qui concerne les dégénérescences physiques. Mais nous pensons que

l'écrivain utilise les données exposées de manière narrative, voire métaphorique.

Les recherches anatomiques, physiologiques, en attendant les avancées psychologiques, tout contribuera à mieux cerner l'individu . Les rapports entre son corps et le monde, trouveront d'autres prolongements théoriques dans nos psychanalyses du 20 ème siècle . FREUD, ADLER, JUNG, seront d'un apport décisif dans ce domaine. Que faut-il retenir dans l'orientation qui est la nôtre pour nourrir notre argumentation à ce stade ?

FREUD nous a proposé plusieurs "entrées" pour comprendre le fonctionnement de l'individu. Quatre principales sont à retenir : 1) L'inconscient, autrement dit Le rôle de l'inapparent, du virtuel; 2) Une théorie de la sexualité ou une mise en évidence du corps sexué; 3) La reconnaissance de forces profondes, inconnues, cachées : les instincts et les pulsions. Enfin, 4) une ouverture sur les particularités individuelles, l'individu tourné vers lui-même, dans son histoire ..

Précisons certains points. D'abord à propos de l'inconscient, il n'est pas inutile de redire que cette notion d'inconscient s'est introduite progressivement dans la réflexion de FREUD, à partir du biologique et du physiologique. Comme le rappelle R. DORON : " Construire la théorie psychanalytique, c'était alors transformer le modèle physiologique pour décrire le fonctionnement mental" (41). Mais les sources culturelles, philosophiques et littéraires pressentaient déjà l'inconscient. L'oeuvre

de ZOLA n'y fait pas exception. L'univers du latent est posé dans la narration .

C'est à partir de 1900, dès La Science des rêves, que FREUD précise le fonctionnement de la vie psychique de l'individu. " Dans cette perspective, l'appareil psychique est le moment synthétique d'une dialectique animée par la double nécessité de concevoir le sujet à distance de la réalité dont il doit se distinguer pour établir son être en un lieu propre, mais au sein d'elle aussi, apte à la modifier pour y inscrire son existence en y exerçant des fonctions " (42) . Par là même la notion de l'inconscient triomphe. FREUD a fait aussi, une découverte importante dans l'analyse des rêves, le désir . C'est ainsi qu' il est amené à considérer le corps sexué de l'individu : "Mon but était de rechercher dans quelle mesure la psychologie peut nous fournir des indications sur la biologie de la vie sexuelle de l'homme" (43). Mais FREUD a toujours affirmé que " la sexualité ne fût pas qu'une chose purement psychique. Elle avait aussi son côté somatique, on était en droit de lui attribuer un chimisme particulier et de faire dériver l'excitation sexuelle de la présence de substances déterminées, bien qu'encore inconnue" (44) . Ces points de vue théoriques à l'égard de la sexualité se sont développés .

Les trois essais sur la théorie de la sexualité, publiés la première fois en 1905, témoignent de cette constante réflexion . Ces essais seront plusieurs fois remaniés, modifiés et augmentés par de nombreux et

importants ajouts . L'ouvrage comprend trois parties (d'où son titre) : Les aberrations sexuelles; la sexualité infantile; les transformations de la puberté. Une conclusion vient à la suite . Retenons dans la première partie, les notions de pulsion et de zones érogènes :" Par "pulsion", nous désignons le représentant psychique d'une source continue d'excitation provenant de l'intérieur de l'organisme, que nous différencions de l' "excitation" extérieure et discontinue . La pulsion est donc à la limite des domaines psychique et physique (...). Une autre notion provisoire, tirée de l'étude des pulsions, et que nous ne saurions négliger, c'est que les excitations somatiques sont de deux ordres, qui se différencient selon leur nature chimique. Nous désignerons l'une de ces excitations comme spécifiquement sexuelle, et l'organe correspondant comme la "zone érogène" d'où provient la pulsion sexuelle partielle" (45). La sexualité à la fois organique et charnelle est ouverte au domaine du plaisir . Dans la deuxième partie, FREUD, traitant de la sexualité infantile, remarque chez les individus un "phénomène d'amnésie " des "impressions du monde extérieur" des huit premières années de leur vie . Ces "impressions tombées dans l'oubli n'en ont pas moins laissé dans notre âme les traces les plus profondes, ...elles furent décisives pour notre évolution ultérieure" écrit FREUD . Dès lors, il existe "pour chacun de nous dans l'enfance une sorte de préhistoire" (46) dont on peut retrouver les traces . FREUD après avoir souligné "la fréquence des mouvements sexuels soit disant anormaux et exceptionnels chez l'enfant" jusque vers la troisième ou quatrième année, décrit ensuite une "période de latence

sexuelle" qui marque une transition jusqu'à la puberté. Notons que l'auteur analyse la sexualité infantile en insistant sur des phases de développement de l'enfant. L'activité de la zone érogène bucco-labiale (plaisirs de la succion et du suçotement) va organiser le stade oral . FREUD distingue une phase sadico-anale en indiquant que : " La situation anatomique de la zone anale, tout comme celle de la zone bucco-labiale, la rend propre à étayer une activité sexuelle sur une autre fonction physiologique" (47) . En 1923 FREUD introduira le stade phallique où la menace de castration déjà étudiée en 1908 sur le petit HANS (48), jouera un rôle important dans la théorie de la sexualité infantile. Enfin dans la troisième partie des Essais, l'importance des transformations de la puberté permet l'acquis d'une génitalisation grâce au stade d'organisation génitale de la sexualité et de la libido. FREUD précisera au fil de ses recherches sa théorie de la libido . Entre les choix de la libido "narcissique" appelée aussi libido du moi, et ceux de la libido d'objet, il doit y avoir une certaine complémentarité et harmonie. Notons en guise de conclusion ceci : " Point central de la théorie de la sexualité, la libido s'articule au corps, point central de la théorie du sujet " (49).

FREUD distinguera par la suite, en 1931, des types psychosexuels en rapport avec le mode de fonctionnement de la libido (ensemble des énergies psychosexelles): érotique, obsessionnel, narcissique, érotique-narcissique, narcissique-obsessionnel, érotique-obsessionnel (50). Une typologie psychanalytique a pu se

fonder aussi sur les étapes de l'évolution sexuelle, décrites par FREUD, marquant le caractère de l'individu : oral, anal, phallique, et génital. Karl ABRAHAM a construit cette typologie caractérologique dès 1924 (51).

La psychanalyse s'intéresse à l'individu en développement. Alfred ADLER (1870-1937) dans cette perspective, tout en mettant l'accent sur les aspects corporels, oeuvre pour une explication de l'individu social, du rôle de l'éducation : "L'homme sait beaucoup plus qu'il ne comprend" et doit apprendre à connaître "son plan de vie " (52). L'originalité d'ADLER réside dans son étude des infériorités organiques (1907) ou physiologiques d'origines diverses (natales, accidentelles, traumatiques, congénitales). Selon ADLER, les infériorités que subit un individu lui font développer des aptitudes et une intelligence supérieures à la moyenne . C'est donc en fonction d'une altération de son corps que l'individu réagit : son complexe d'infériorité se déploie offrant une surcompensation : " Toute infériorité, physique ou psychique (ex. : pied-bot, trouble de l'élocution, petite taille, cheveux roux ...) déclenche un mécanisme de surcompensation pour pallier les imperfections et tenter d'abolir le "handicap", grâce à la mobilisation de toutes les forces physiques et psychiques disponibles " (53). Les cas exemplaires ne manquent pas pour mettre en évidence ce phénomène de compensation : le poète George Gordon BYRON (1788-1824) traversa à la nage l'Hellespont malgré son pied-bot; DEMOSTHENE (384-322, Avant J. C.), bègue, devint

le plus grand orateur de son temps. ADLER lui-même souffrit de rachitisme.

En 1912, ADLER fait paraître Le tempérament nerveux, ouvrage de réflexion qui rappelle les fondements de la Société de psychologie individuelle créée en 1911. ADLER défend dans ce livre le rôle de la volonté de l'individu pour atteindre son "but compensateur" et résoudre son sentiment d'infériorité, sa situation complexuelle. ADLER oppose le complexe d'infériorité au complexe d'OEdipe de FREUD, préférant insister sur le style de vie propre à l'individu, son attitude à l'égard de la vie sociale ; par là s'affirme un Sens de la vie .

Dans sa Connaissance de l'homme (1927), autre ouvrage important, ADLER propose une "Etude de caractérologie individuelle", en insistant sur le sentiment de communion humaine qui unit les individus et le pouvoir - volonté de domination ou de "puissance" (différente de la volonté de puissance de NIETZSCHE) - qui divise et isole les individus. Ce jeu antagoniste peut révéler la nature agressive de l'homme. ADLER analysera ainsi quelques traits agressifs du caractère individuel : la vanité, la jalousie, l'envie, l'avarice, la haine. ADLER pose la question de la violence fondamentale où la notion d'instinct prend tout son sens dans le champ social . En définitive : " Les mimétismes, les rivalités, le contexte social prennent une importance très grande, ainsi que les relations interprofessionnelles. Le sentiment de faiblesse de l'être

humain et son besoin de sécurité sont avec l'agressivité les "moteurs" essentiels de l'évolution "(54).

Que deviennent l'individu et son corps dans la perspective jungienne ? Karl Gustave JUNG (1875-1961) situe l'homme dans un rapport dynamique vis à vis de l'Univers. Il s'éloigne des conceptions habituelles concernant la nature de l'homme pour s'intéresser à L'énergétique psychique, titre de sa thèse de médecine (1902). Le corps d'un individu devient le lieu des métamorphoses et des symboles de l'âme humaine. Dans l'individu interne, l'inconscient selon JUNG, présente un double aspect . Il est à la fois individuel et collectif. " La strate profonde de l'inconscient collectif recouvre des archétypes qui jouent, chez JUNG, le rôle de formes a priori, sorte de cadre général à l'intérieur duquel les actes de pensée et de sentiments émergent. Déterminisme non-total cependant, l'individuel introduit certaines modifications. La dialectique du collectif-individuel est complexe. Les archétypes fonctionnent presque par couples, dans une non-opposition formelle, ce qui se traduit plutôt par des directions des actes que par une appartenance-absolue " (55). Nommons les six archétypes de JUNG : persona-ombre; anima-animus; grand-mère et vieux sage (56). Mais JUNG souligne la part importante que doit accomplir l'homme pour son individualisation. Dès 1913, JUNG travaille à une typologie . Ce sera une avancée originale dans les typologies de la personnalité, importante du point de vue théorique pour la psychologie individuelle . Les travaux de JUNG s'inspirent des

hypothèses physiologiques du psychiatre Otto GROSS et de celles du psychologue néerlandais Gerardus HEYMANS. On doit à GROSS (1902) la notion de fonction primaire et secondaire du système nerveux déterminant la vie psychique (57). En 1921, JUNG fait paraître son ouvrage, Les types psychologiques, constituant la synthèse de toutes ses recherches. Selon JUNG, la personnalité est surtout une question d'adaptation renvoyant à un niveau biologique déterminant un mode relationnel entre le sujet et l'objet. Il existerait ainsi deux modes d'adaptation différents : " Le premier est la fécondité accrue, tandis que la force défensive et la durée de vie de l'individu restent relativement minimes. Le second est l'équipement de l'individu en moyens nombreux de conservation personnelle, la fécondité restant relativement faible. Ce contraste biologique me semble être non seulement analogue à nos deux modes psychologiques d'adaptation (c'est-à-dire : le mode extraverti et le mode introverti de relation entre sujet et objet), mais il en constitue aussi la base. L'extraverti est caractérisé par la tendance à se dépenser continuellement et à se répandre dans tout; l'introverti, au contraire, tend à se protéger des exigences extérieures, à s'abstenir de toute dépense d'énergie se rapportant directement à l'objet, et à se créer une position aussi sûre et aussi puissante que possible (...). La biologie générale montre que les deux modes sont également efficients; on peut dire de même des deux types de mécanisme psychiques " (58). JUNG retiendra quatre fonctions psychologiques ou "forme d'activité psychique" : la pensée, le sentiment, la sensation, l'intuition. Les deux premières sont relatives au jugement; les deux autres

à la perception. Ces fonctions croisées avec les deux modes psychologiques fondamentaux (l'introversion-l'extraversion) permettent de définir une typologie fonctionnelle à huit combinaisons possibles (59).

Quelles que soient les différences théoriques entre ces chercheurs, soulignons leur souci commun de prendre en compte dans l'individu, son organisation biologique . Nous voyons émerger, dans toutes ces recherches la nécessité de comprendre ce "nouvel organe" qu'est le cerveau humain et sa complexité neuronique . C'était là aussi les perspectives de ZOLA qui s'intéressait aux mélanges obscurs des "nerfs", du sang et des humeurs encore mal connus. La porte s'ouvre vers la biochimie et la manière de s'interroger sur les activités internes de l'homme . Mais l'individu n'est qu'un aspect de l'homme plongé dans le social et dans l'histoire.

Si à l'individu du 19 ème siècle correspond une approche physiologique pour le comprendre, cette correspondance ne se limite pas au périmètre du corps, à ses manifestations physiques, ou au "milieu intra-organique". LAMARCK insistait déjà sur le point de vue dynamique de "l'organisation", des faits biologiques : "On peut, sans doute, apporter en naissant les dispositions particulières pour des penchants que les parents transmettent par l'organisation, mais certes, si l'on n' eût pas exercé fortement et habituellement les facultés que ces dispositions favorisent, l'organe

particulier qui en exécute les actes ne serait pas développé"(60) . L'évolutionnisme de DARWIN ne contredira pas les idées de LAMARCK. Selon DARWIN "les espèces se modifient graduellement" (61) . Il admettait l'hérédité des caractères acquis . LAMARCK s'était déjà interrogé sur l'action du milieu. ZOLA accordera "une importance considérable au milieu"(62).

BIBLIOGRAPHIE ET NOTES

(1) Emile ZOLA, Deux définitions du roman (1866), in Oeuvres complètes T. 10, Oeuvre critique I Cercle du Livre Précieux, Editeur Claude TCHOU, 1968, p. 280 .

(2) Emile ZOLA, Mes haines, (1 ère édition 1866),in Oeuvre critique 1, Oeuvres complètes, Tome 10 Cercle du Livre Précieux, Editeur Claude TCHOU, 1968, p. 154.

(3) Nous avons choisi, à titre d'exemple, quelques extraits dans un article : "M. H. TAINE, artiste". Le tempérament, plus exactement l'usage du mot tempérament y figure largement.

(4) Emile ZOLA, Mes haines (1866), (o.c.) p. 142

(5) Emile ZOLA, Mes haines,(o.c.), p. 153.

(6) Emile ZOLA, in préface de Thérèse Raquin, deuxième édition, Tome 1, Oeuvres complètes, Cercle du Livre Précieux, Paris, Editeur C. TCHOU, 1968 p. 519

(7) Emile ZOLA, in Préface de Thérèse Raquin, deuxième édition, Tome 1, Oeuvres complètes, Cercle du Livre Précieux, Paris, Editeur C. TCHOU, 1968, p. 520.

(8) Emile ZOLA, Thérèse Raquin, (o.c.), in préface pp. 519-520.

(9) Emile ZOLA, Thérèse Raquin (1868) Tome 1, Oeuvres complètes,(o.c.),p. 540 et p. 542.

(10) Emile ZOLA, Lettre à SAINTE BEUVE (à propos de Thérèse Raquin), in Oeuvres complètes T 1

(o.c.), p. 682 .

(11) Emile ZOLA, Thérèse Raquin, (o.c.),p. 545 .

(12) Emile ZOLA, Thérèse Raquin, (o.c.),p. 613 .

(13) Emile ZOLA, Mes haines,(o.c.), p. 146.

(14) Emile ZOLA, Mes haines,(o.c.), p. 154.

(15) Emile ZOLA, Le roman expérimental (1880), GARNIER-FLAMMARION, 1971, p. 72 .

(16) La cosmogonie, celle d'EMPEDOCLE, s'intéresse aux lois physiques de l'univers . Dans l'antiquité, l'homme est régi par les lois physiques semblables à celles étudiées par la cosmogonie . Il est considéré comme un microcosme .

(17) Henri PIERON, Vocabulaire de la psychologie, entrée : constitution, PARIS, P.U.F., 1979 .

(18) Il faudrait citer notamment L'école de morphologie française (SIGAUD, Mac AUDIFFE) insistant sur la dominance de fonctions physiologiques et l'influence du milieu. Quatre types sont retenus : musculaire, respiratoire, digestif, cérébral. Plus récente, la morphopsychologie de CORMAN distingue trois zones du visage: inférieure (mâchoires, bouche) - composante végétative-motrice; moyenne (nez) - composante émotive-affective; supérieure (front et yeux) - composante réflexive-idéative.

L'école constitutionnaliste italienne oppose la vie végétative (les viscères) et la vie de relation (les membres). Si le système végétatif domine on peut se trouver en présence d'un type

mégalosplanchnique ou au contraire prédominance des membres, on peut avoir un type longiligne ou microsplanchnique.

La pyramide biotypologique de PENDE aboutit à quatre biotypes : Le longiligne sthénique, le longiligne hyposthénique, le bréviligne sthénique, les brévilignes hyposthéniques ; (avec deux variétés hypothyroïdienne et hypopituitaire).

La caractérologie va s'inspirer des travaux de la psychologie pathologique . KRETSCHMER décrivant ainsi "le leptosome, le pycnique, l'athlètique", affirme que la clinique met en en évidence une concentration significative de cyclothymes pycniques et de schizothymes leptosomes . L'ouvrage de Guy PALMADE, La caractérologie, Que sais-je? Paris, P U F, 1949, donne un large panorama et plus amples détails sur les études de caractérologie.

(19) Emile ZOLA, in documents et plans préparatoires des Rougon-Macquart, appendice, Tome V, La Pléiade, Gallimard, 1982, p. 1700.

(20) Emile ZOLA, in documents et plans préparatoires au Rougon-Macquart,, appendice, o. c., p. 1697

(21) Emile ZOLA, in documents et plans préparatoires au Rougon-Macquart,, appendice, o. c., p. 1699

(22) Emile ZOLA, in documents et plans préparatoires au Rougon-Macquart,, appendice, o. c., p. 1694

(23) Selon Antoine POROT :" Une des démonstrations les plus typiques du double aspect biologique et psychique des constitutions, fut donnée en

1909, par E. DUPRE, la Société de Neurologie dans un grand débat sur l'Emotion (...) . Rappelons que dix ans plus tard , DUPRE présentait 8 types de constitutions :

- déséquilibres constitutionnels de la sensibilité ;
- déséquilibres constitutionnels de la motilité ;
- déséquilibres constitutionnels des appétits (toxicomanies)
- déséquilibres constitutionnels des instincts (perversions instinctives) ;
- déséquilibres constitutionnels de l'humeur du caractère et de l'activité (dysthymies, cyclothymies) ;
- la constitution émotive et anxieuse ;
- la constitution paranoïaque ;
- la constitution mythopathique"; in Manuel Alphabétique de Psychiatrie , entrée Constitution, PARIS, P.U.F., 1952 .

(24) Antoine POROT, in Manuel Alphabétique de Psychiatrie , entrée Mythomanie, PARIS, P.U.F., 1952 .

(25) Ernest DUPRE, cité par Antoine POROT in Manuel Alphabétique de psychiatrie, (o.c.) entrée Constitution.

(26) Nous renvoyons ici le lecteur à l'ouvrage d' Hervé BEAUCHESNE : Histoire de la psychopathologie, PARIS, P.U.F., 1986.

(27) Bénédict Augustin MOREL, Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et

morales de l'espèce humaine, PARIS 1857.

(28) Maurice REUCHLIN précise in Histoire de la psychologie, Que sais-je? PARIS P.U.F., que : " Personne ne conteste que les différences constatées entre les individus soient dues en partie à l'influence du milieu . Par voie de conséquence, personne ne nie qu'elles soient en partie, et en partie seulement, modifiables par une action du milieu . Mais des désaccords notables existent sur l'importance respective des deux facteurs, sur le mécanisme de leur action et par suite, sur les limites des possibilités transformatrices du milieu"p.51.

(29) Emile ZOLA, La Tribune, 29 septembre 1868, cité par Robert ABIRACHED in Tome 1, Oeuvres complètes,(o. c.) introduction Madeleine Férat, p 687.

(30) Emile ZOLA résume l'ouvrage de LETOURNEAU : La physiologie des passions, in documents et plans préparatoires des Rougon-Macquart, Tome V, La Pléiade (o.c.), p. 1678 .

(31) Idem, p. 1686 .

(32) Georges DUMAS, Traité de psychologie, Tome I, Paris, Librairie Alcan, 1923, p. 249

(33) Théodule RIBOT, Essais sur les passions (1907).

(34) A l'époque de ZOLA, Théodule RIBOT (1839-1916) devient, dans la confluence des idées de TAINE et RENAN, grâce aussi au soutien de ces derniers, le fondateur de la psychologie comme science autonome en France. Il publie son premier ouvrage en 1870, La psychologie anglaise.

En 1873, sa thèse de doctorat es lettres porte sur L'hérédité psychologique. Il est chargé d'un cours de psychologie expérimentale à la Sorbonne (1885). RIBOT obtient une chaire au Collège de France en 1888. Théodule RIBOT va insister sur "les conditions organiques de la personnalité " . S'intéressant à la neurologie, principalement aux travaux de H. JACKSON, il propose une conception psychophysiologique hiérarchique de la personnalité. Ainsi la maladie mentale parvient à dégrader le fonctionnement de la mémoire allant du processus instable au processus stable de la perte de mémoire . Mais outre Les maladies de la mémoire (1881) RIBOT accorde à la vie affective et à ses phénomènes inconscients, une attention primordiale d'abord dans Les maladies de la personnalité (1884) ensuite dans sa Psychologie des sentiments (1896) . Selon M. REUCHLIN, RIBOT " rejoignant FREUD - le précédant peut-être - (...) établit en 1896, dans La psychologie des sentiments, la primauté de la vie affective, dans laquelle des tendances en partie inconscientes jouent le rôle fondamental, pouvant s'extérioriser sous différentes formes, soit par suite de l'arrêt du développement affectif (l' "infantilisme psychologique" de RIBOT annonce l' "arrièration affective" de FREUD), soit par la "dissolution" des acquisitions plus récentes " in Histoire de

la psychologie, (o.c.), pp. 62-63 .

(35) Une prédisposition est une "attitude spéciale de certains sujets à présenter plus facilement que d'autres des désordres mentaux sous l'influence de causes diverses, généralement exogènes (...). Henri EY a fait une critique assez juste de cette tendance à vouloir donner une valeur explicative à ce qui n'est qu'une constatation de fait ", rappelle Antoine POROT (o.c.), entrée Prédisposition.

(36) Selon Michel HUTEAU : "On peut illustrer la démarche typologique avec la caractérologie proposée par RIBOT " in Les conceptions cognitives de la personnalité, 1985, PARIS, P.U.F., p.91.

(37) Théodule RIBOT, Les maladies de la volonté (1883), 27 ème édition, ALCAN, 1912, p. 122.

(38) Théodule RIBOT,De la méthode dans les sciences: la psychologie (1905), cité par Hervé BEAUCHESNE, 1986 (o.c.) p. 76.

(39) Théodule RIBOT, Les tendances, in Georges DUMAS, Traité de psychologie, Tome I, Paris, Librairie Alcan, 1923, p. 249

(40) Emile ZOLA, Mes haines, in Oeuvres complètes (o.c.), pp. 155-156 .

(41) Roland DORON, Eléments de psychanalyse, P.U.F. PARIS, 1978, p. 132 .

(42) Roland DORON, Eléments de psychanalyse, P.U.F. PARIS, 1978, p. 131 .

(43) Sigmund FREUD, Trois essais sur la théorie de la sexualité, in préface à la troisième édition

(Vienne, Octobre 1914), GALLIMARD, 1968,p. 8.

(44) Sigmund FREUD, Ma vie et la psychanalyse (1925) GALLIMARD, 1968, p. 33 .

(45) Sigmund FREUD, Trois essais sur la théorie de la sexualité (o.c.), pp. 56-57.

(46) Sigmund FREUD, Trois essais sur la théorie de la sexualité (o.c.), pp. 67-68.

(47) Sigmund FREUD, Trois essais sur la théorie de la sexualité (o.c.), p.79.

(48) Sigmund FREUD, Cinq psychanalyses, PARIS, P.U.F., 1977.

(49) Roland DORON, Eléments de psychanalyse,(o.c.). p. 168.

(50) Sigmund FREUD, Ueber libidinöse Typen. Internationale Stschr . für Psychanalyse, 1931. Cité par Guy PALMADE in La caractérologie (o.c.).

(51) G. ROSOLATO, D. WIDLOCHER, Karl ABRAHAM : lecture de son oeuvre, "La psychanalyse", PARIS, P.U.F., 1958, n°4 .

(52) Alfred ADLER, cité par Adolfo FERNANDEZ-ZOILA in FREUD et les psychanalyses, NATHAN, 1986, p. 114 .

(53) Adolfo FERNANDEZ-ZOILA, FREUD et les psychanalyses, NATHAN, 1986, p.112 .

(54) Adolfo FERNANDEZ-ZOILA, FREUD et les psychanalyses, NATHAN, 1986, p. 113.

(55) Adolfo FERNANDEZ-ZOILA, FREUD et les psychanalyses,(o.c.), p. 120.

(56) Selon A. FERNANDEZ-ZOILA : " La "personna" appartient au collectif, c 'est le masque,

le personnage, ce qui relie au monde extérieur. L'"ombre" est l'archétype de l'être inférieur, ensemble de pulsions qui appartiennent à celui que nous ne voudrions pas être, mais que nous sommes aussi . L'ombre sera d'autant plus étendue que la société est plus répressive et moins accueillante pour le "soi". Cette part de l'ombre est importante dans toute approche psychothérapeutique . Le second groupe "anima-animus" est le plus connu. L'"anima", c'est le féminin, le sensible, le sentimental, le spirituel . L' "animus" est le viril, la force apparente, l'intellectuel-froid, l'action plus sèche. La combinaison des deux est souhaitée ; l'homme doit cultiver l'anima avec son animus ; la femme doit développer l'animus tout en déployant son anima . Les deux archétypes de " la grand-mère " et du "vieux sage" fonctionnent, le premier chez les femmes qui considèrent tous les autres êtres comme des enfants en exerçant une tyrannie sur eux. Chez l'homme, "le vieux sage" est l' archétype du savoir à tendance mégalomaniaque, déclenchant à la fois charme et charisme. L'épanouissement de la personnalité implique la coïncidence avec le "soi" profond. Il y a "inflation", lorsque les archétypes "possèdent" l'individu et empêchent son épanouissement . Par ailleurs le symbolisme du "mandala", sorte de cercle magique emprunté aux religions de l'Inde, implique une harmonie

individu-cosmos " (o.c.) p. 120.

(57) Michel HUTEAU, Les conceptions cognitives de la personnalité, PARIS, P.U.F., 1985, p. 242.

(58) Karl Gustav JUNG, Les types psychologiques, GENEVE, BUCHET-CHASTEL, 1950, (1ère edition 1921), pp. 338-339.

(59) Simone CLAPIER-VALLADON rappelle les huit combinaisons fonctionnelles de la typologie jungienne :

- Pensée extravertie qui, dans la vie occidentale contemporaine, prédomine dans les activités scientifiques . C'est l'individu de l'analyse logique des faits.
- Pensée introvertie pour laquelle les réalités extérieures ne sont ni cause ni but. L'individu agit au nom d'un idéal, pour des idées subjectives . Il élabore volontiers des conceptions nouvelles et personnelles.
- Sentiment extraverti . Pour JUNG, "l'estimation du type affectif extraverti sera donnée par les valeurs objectives, les valeurs traditionnelles et d'importance sociale, plutôt que par l'impression originale de l'individu ".
- Sentiment introverti . Dominées par le facteur subjectif, ces personnes sont détachées du réel, "souvent silencieuses, difficilement abordables, incompréhensibles, d'une bienveillante neutralité " .
- Sensation extravertie. L'individu est plongé dans le réel, soumis aux impressions et déterminé par leur influence.

- Sensation intravertie. L'accent est mis sur le vécu . "L'introverti s'oriente d'après l'intensité de la participation sensitive subjective déclenchée par l'objet".
- Intuition extravertie . Elle caractérise les personnalités irrationnelles vivant dans le possible, dans l'avenir, dans l'originalité. L'individu se détourne du familier, de l'habituel . "Il a un flair aigu pour ce qui est en germe et promet pour l'avenir ". in Les théories de la personnalité, PARIS, P.U.F., Que sais-je?, 1986, p. 54.

(60) Jean-Baptiste de LAMARCK, Philosophie zoologique (1809) T. II, cité par Jean-Pierre CHANGEUX, in LA RECHERCHE en neurobiologie, Editions du Seuil, coll. Points, 1977, p. 326.

(61) Charles DARWIN, Vie et correspondances (1837) in Encyclopaedia Universalis, Vol. 5, p. 343 .

(62) Emile ZOLA, Le roman expérimental,(o.c.), p.72.

2. LE SOCIAL DANS L'HOMME

La sociologie se développe au 19 ème siècle en même temps que toute une littérature sociale et même sociologique. Déjà les premières études sociologiques anglaises, vers 1850, inspirées par les idées de John Stuart MILL, considéraient BALZAC comme le romancier sociologique par excellence . D'une manière générale les sociologues vont s'appuyer sur la littérature pour étayer leur discipline. Inversement les écrivains soucieux de mieux connaître le fonctionnement des institutions sociales, vont recourir aux recherches sociologiques qui existent. ZOLA, après BALZAC et FLAUBERT n'échappe pas à ce retentissement du social. Herbert SPENCER entre autre, exerce une influence importante .

2.1. SPENCER et le retentissement du social

Pour SPENCER, il est important de "montrer les phénomènes de l'évolution dans un ordre synthétique". "L'évolution est une intégration de matière" qui "passe d'une homogénéité indéfinie, incohérente à une hétérogénéîté définie, cohérente et pendant laquelle le mouvement retenu subit une transformation analogue" (Les premiers principes, 1862). L'inorganique et l'organique cohabitent et la vie résulte d'une continuelle adaptation

entre les deux. Les organismes défendent leur équilibre interne en fonction des conditions externes. Un changement dans leur condition d'existence, une modification de leur milieu entraînent une réaction, une capacité d'adaptation et nécessitent leur transformation . SPENCER élargit son point de vue à la sociologie : l'évolution sociale est la plus haute expression de l'évolution organique et physique. Ses Principes de Psychologie publiés en 1855, insistent sur l'expérience organique transmise de générations en générations qui donne à l'individu la possibilité d'exercer son intelligence. ZOLA rappelle que l'homme vit dans un milieu social : " Nous n'en sommes pas à pouvoir prouver que le milieu social n'est, lui aussi, que chimique et physique. Il l'est à coup sûr, ou plutôt il est le produit variable d'un groupe d'êtres vivants(...). Et c'est là ce qui constitue le roman expérimental : posséder le mécanisme des phénomènes chez l'homme, montrer les rouages des manifestations intellectuelles et sensuelles telles que la physiologie nous les expliquera, sous les influences de l'hérédité et des circonstances ambiantes, puis montrer l'homme vivant dans le milieu social qu'il a produit lui-même, qu'il modifie tous les jours, et au sein duquel il éprouve à son tour une transformation continue. Ainsi donc, nous nous appuyons sur la physiologie, nous prenons l'homme isolé des mains du physiologiste, pour continuer la solution du problème et résoudre scientifiquement la question de savoir comment se comportent les hommes, dès qu'ils sont en société "(1).

ZOLA se veut clinicien et sociologue à sa manière. Les comportements de l'homme en situation, dans diverses conditions, seront la matière même de sa narration. Précisons que la situation dans le roman est ce qui sensibilise particulièrement le personnage et qu'il va la caractériser d'une manière originale ; les conditions sont tout ce qui se rapporte de manière extérieure aux personnages, à tous les protagonistes, c'est-à-dire à un milieu donné, à un moment donné du récit. Tous ces personnages vont s'impliquer dans leurs actes pour être eux-mêmes. Ils objectiveront leur propre manière d'être avec leur corps, c'est-à-dire dans leurs attitudes, leurs comportements, bon nombre d' aspects physiques qui aident à déployer leur statut et leur rôle. Dans cette présentation des personnages, ZOLA fait jouer pour chacun différemment, le milieu, les attitudes, les rôles, ce qui donne un statut psychosocial plus ou moins singulier.

2.2. Les attitudes

Il appartient de distinguer le sens propre de l'attitude qui est la manière de tenir son corps, et un sens figuré qui renvoie à une disposition de l'esprit. Généralement, on parle d'"attitude préparatoire" : " Etat de préparation dans lequel se trouve un individu qui va recevoir un stimulus ou donner une réponse et qui oriente de façon momentanée certaines réponses motrices ou perceptives, certaines activités intellectuelles" (2) . L'attitude peut-elle annoncer et anticiper en quelque

sorte, l'action et le comportement individuel ? La difficulté est de repérer les conditions qui font varier la relation entre comportement et attitude, de plus, "il faut que la mesure de l'attitude et celle du comportement soient au même niveau de spécificité et de généralité" (3).

Le terme "attitude" peut se référer à une expression "verbale" ou "physique" d'un individu. Dans le cas d'une attitude verbale, celle-ci peut évoquer une opinion . On parvient à mesurer les attitudes verbales en proposant à un sujet une série d'items (une échelle d'attitude), à laquelle il est tenu d'exprimer son degré d'accord, son "opinion" . " A prendre le mot dans son sens le plus général, l'attitude désigne, en psychologie sociale, la manière dont une personne se situe par rapport à des objets de valeur" (4) . L'étude des attitudes d'un individu en rapport avec ses opinions, nous renseigne sur sa manière de s'adapter à la condition sociale en fonction de ses besoins : " Nos attitudes et nos opinions nous aident à classer les objets du milieu où nous sommes placés et par là mettent à notre service des prédispositions pour agir et affronter ces objets (5) pp. 196-197.

L'attitude mobilise des conduites d'attente et des niveaux de vigilance pour d'éventuels comportements à travers les allures, le maintien essentiellement physique, que prennent l'individu ou le personnage de roman dans une situation donnée. L'attitude

est un "état mental préparatoire à l'action, capable de mobiliser toutes les ressources d'une personne, en fonction de la situation"(6). C'est aussi un langage du corps qui a une intention esthétique, psychologique et une fonction culturelle et sociale (7). Les postures peuvent confirmer une certaine volonté de paraître, pour imposer une image de soi, la faire miroiter comme par exemple, Renée avec ses toilettes et ses bijoux dans La curée de ZOLA (les exemples fourmillent dans les Rougon-Macquart) . Elles peuvent révéler ou au contraire, dissimuler les faiblesses physiques, la fragilité du corps . Dans La débâcle, ZOLA nous dépeint ainsi l'allure de Napoléon III à cheval : "fardé comme un acteur" pour cacher "l'effroi de son masque blême, décomposé par la souffrance" (8). Parmi les attitudes physiques et physiologiques il faut prendre en compte le rôle de la voix. Placer sa voix, moduler sa tonalité, exprimer cette "matière sonore" : " Nous surprenons ainsi la vie, en se jouant en quelque sorte de la nature, occupée à se donner le premier instrument de l'art " (9). On peut déceler dans la phonation, "les sons que nous émettons en vue de signaler notre présence ou nos dispositions (...), quelque chose d'artificiel et de conventionnel" (10). La voix fait donc partie de l'attitude sonore de l'individu, sorte de "phoning attitude" qui nous renseigne sur ses aspects sensuels . ZOLA indique souvent le timbre de la voix de ses personnages pour souligner leur réaction dans une situation précise, mais pour marquer aussi une attitude sentimentale, émotionnelle. La voix qui habille le

personnage, dévoile son esprit, prépare son attention mentale et sensorielle (11) .

2.3. Les comportements

WATSON (1913) définissait le comportement comme "l'ensemble des réactions objectivement observables qu'un organisme généralement pourvu d'un système nerveux exécute en réponse aux stimulations du milieu, elles-mêmes objectivement observables" . Les approches systémiques mettront l'accent sur les interactions entre l'organisme et le milieu . En ce sens, l'individu est le "siège d'une somme de comportements les uns collectifs, les autres individuels" (12) . Le comportement considéré dans un réseau de causalités est l'expression d'un ensemble d'attitudes organisées, affectives et cognitives, orientant le sujet dans son environnement, vers un but ou un objet. Le comportement associé à la tendance de l'individu permet à celui-ci d'agir sur le milieu, de s'y adapter pour construire son propre univers. Le biologiste Johannes von UEXKULL a montré que chaque organisme est une monade ayant un univers particulier (Umwelt) dépendant de sa propre expérience et de ses possibilités psycho-physiques (13). Toutefois au niveau de l'humain, Ernst CASSIRER rappelle "la marque distinctive de la vie humaine" en plus des principes biologiques : " L'homme a, pour ainsi dire, découvert une nouvelle méthode d'adaptation au milieu. Entre les systèmes récepteur et effecteur propres à toute espèce

animale existe chez l'homme un troisième chaînon que l'on peut appeler système symbolique "(14). Rappelons cette définition de Henri PIERON : " L'ensemble des réactions complexes que permet chez l'homme l'emploi de cet instrument social si souple qu'est le langage, c'est là ce qui constitue le comportement, objet de l'étude de la science psychologique" (15). Les comportements des personnages sont à appréhender sous la forme d'unités d'observations que sont leurs actes, particulièrement dans leurs séquences d'actes de langage, en fonction aussi de leurs statuts et de leurs rôles.

2.4. Les rôles

Le terme de rôle provient étymologiquement du latin "rotûlus" : rouleau et "rota": roue, signifiant, d'une part un manuscrit roulé,un acte, une liste, d'autre part un texte que doit réciter un acteur, d'où l'idée de rôle à jouer. Mais l'apparition en terme psychologique du rôle est le résultat d'observations et de descriptions que l'homme porte sur ses semblables. Les philosophes, les moralistes et les romanciers ont, notamment dans notre culture, précisé et dépeint ces rôles psychologiques. Nous avons cité THEOPRASTE, LA BRUYERE qui ont fait des portraits d'individus, décrit leur caractère en détaillant en quelque sorte, leurs comportements, leurs attitudes . Ils sont parvenus ainsi à déterminer des rôles types (par exemples le dissimulateur, le défiant, l'égocentré).

Les romanciers modernes accorderont une dynamique plus importante aux rôles prenant en compte les aspects individuels et sociaux. Apparemment le personnage de roman est devenu un producteur de rôles pour jouer dans diverses situations et conditions que lui impose la narration ; en réalité ce sont les attitudes, les comportements, les particularités des rôles qui font peu à peu (pour le lecteur) le personnage.

En fait le rôle psychologique permet de saisir une manière d'être plus ou moins constante de l'individu ou du personnage . C'est un ensemble de conduites repérables . Nous reviendrons sur le terme conduite qui est rattaché à une continuité. Le rôle ou les rôles sociaux recouvrent quant à eux " des modèles de conduite " qui ont un lien avec les positions ou les situations sociales d'un individu (rôle de la mère, du père, du médecin etc...), et un rapport aussi avec les attentes et les besoins sociaux : " Dans tous les cas, on n'est jamais seul à tenir un rôle; drame ou vie quotidienne réunissent plusieurs partenaires dont les conduites sont plus ou moins ajustées ou conflictuelles; en outre, chaque individu tient alternativement plusieurs rôles en fonction de ses diverses statuts" (16) . Il faut séparer, pour aborder la notion de rôle social, trois niveaux : institutionnel, intéractionnel ou psychosocial, individuel.

a) Au niveau institutionnel: Les rôles en tant que modèles sociologiques interviennent dans le fonctionnement de la société. A ce sujet, les personnages zoliens incarnent une diversité de modèles sociaux et nous proposent ainsi un large inventaire de rôles civiques, familiaux, professionnels, sexuels : Rôle par exemples des parents pour éduquer ou marier leur fille, des domestiques, de la femme "maîtresse de maison" qui "anime" le salon, des prostituées, du prêtre, du médecin, du petit commerçant, de l'homme d'affaires etc ... ZOLA souligne l'importance des systèmes d'échanges, de relations que ces rôles "institutionnalisés" engendrent . C'est le jeu des intéractions.

b) Au niveau psychosocial : Les intéractions vont actualiser et complémentariser les rôles. Nous voyons ainsi les personnages en situation tenir compte des autres, en cherchant à adapter leur rôle dans les inter-échanges, les inter-communications . Les rôles vont se singulariser dans les feintes, les stratagèmes, autant d'artifices à jouer sur la scène sociale . " Au niveau de l'interaction, on peut dire que les rôles joués par les individus facilitent la communication, dans la mesure où ils permettent de prévoir et de décoder les conduites des autres. Des conflits de rôles peuvent cependant se produire, conflits interpersonnels et malentendus dus à des définitions différentes d'un même rôle, et conflits intrapersonnels résultant de l'obligation, pour un individu, de se conformer, à un même moment, à deux rôles dont les prescriptions sont différentes" (17) .

c) Au niveau individuel chacun doit apprendre à tenir un bon nombre de rôles dans son existence. L'apprentissage commence très tôt . Les conduites de rôle s'intériorisent et s'extériorisent en s'identifiant à certains modèles, notamment parentaux : les enfants jouent au "Papa et à la Maman". Mais tenir un rôle social, c'est savoir reconnaître la réciprocité du jeu . C'est être capable pour ainsi dire de voir ce que l'autre, depuis sa place, voit de nous même . Pour cela, il faut pouvoir prendre une certaine distance vis à vis de soi, se décentrer pour se situer momentanément, dans la perspective ou le point de vue des rôles que tiennent les autres, tout en préservant son authenticité et son originalité . Les personnages zoliens expriment toute la complexité de l'enjeu de leur rôle psychologique dans le jeu des rôles sociaux . Certains restent figés dans l'adoption d'un rôle, d'autres parviennent à multiplier les formes et actualiser leur répertoire .

2.5. Le statut

Les positions ou les caractéristiques sociales d' un individu dans une société sont l'objet de son statut particulier qui précise sa fonction, ses devoirs et parfois avec des nuances, son rang institutionnel ou sa condition dans l'échelle économique. Le ou les statuts sociaux font référence à un statut psychologique ayant des rôles implicites ou explicites qui vont actualiser l'histoire du personnage . Pour un

individu réel ou construit dans un roman : " son statut est l'ensemble des comportements à quoi il peut s'attendre légitimement de la part des autres, son rôle l'ensemble des comportements à quoi les autres s'attendent légitimement de sa part " (18). Comment ZOLA définit-il le statut psychologique et social de ses personnages ? Quels sont les attributs à retenir dans la narration ?

Le statut psychologique et social d'un personnage est étroitement lié au fonctionnement du récit, aussi nous relèverons d'abord les aspects généraux, puis nous donnerons quelques aperçus du statut induit par la textualité dans l'oeuvre de ZOLA .

2.5.1. Les caractéristiques générales du statut du personnage

On peut distinguer pour un individu ou un personnage de roman, le statut imposé du satut acquis. ZOLA crée pour ses personnages une "fiche d'état civil": le nom propre, le sexe, l'âge, et nous indique, dans la plupart des cas, leur origine familiale avec ses souches localisées géographiquement . Les hommes reçoivent dès leur naissance, un état civil mais doivent enraciner leur existence, comme chercheront à le faire les personnages zoliens . De cet enracinement pourront naître et se développer de nouvelles positions sociales . Les

"d'idéal", un état futur où il est en conjonction avec un objet positif ou en disjonction d'avec un objet négatif" (21). Les possibilités d'actions, ou le pouvoir du personnage s'exercent dans la collectivité. A cet égard, le statut du personnage zolien est confronté à la "foule" (22), au groupe social qu'il fréquente. Son statut se module par sa puissance d'action dans les relations interpersonnelles."Le pouvoir en effet, dans le monde des personnages zoliens, tend à se réduire à une "force" anonyme plus ou moins méconnue ou méconnaissable, plus ou moins inconsciente ou indifférente" (23) . Mais cette "force" dépend des appréciations que les personnages ont de leur statut. On peut évoquer à se sujet ce que G. HOMANS appelle "la congruence du status" (24) dans une situation de travail . Celle-ci consiste précisément à croire à un équilibre entre les "investissements" personnels, la fatigue,la responsabilité et le "revenu" (argent et considération des autres). Une forte congruence est facteur d'équilibre et de satisfaction dans son travail. Pour les personnages on peut dire que leur puissance est liée à la congruence de leur "status" professionnel et plus largement de la congruence de leurs opinions dans l'appréciation des situations sociales. Il est certain que le savoir du personnage est une modalité importante pour l'exercice de son pouvoir et pour l'assise de son statut. "Le savoir du personnage circule du lecteur au personnage (qui est éclairé postérieurement parfois) et s'instaure entre les personnages, en distribuant des zones de puissance (confirmées par un savoir-pouvoir) et des zones d'ombre dans le non-savoir impuissant. L'acquisition et la circulation des

Le statut psychologique du personnage s'exerce sous l'influence d'un passé, des conditions extérieures, de tout ce qui appartient à l' histoire. L'histoire d'un personnage zolien est singulière . Elle est son corps et son être, elle est aussi concernée par le dehors, par les variantes d'une société qui fait sa propre histoire. Examinons cette croissance de l'histoire dans l'homme, en l'articulant avec la période historique des personnages dans les romans de ZOLA .

BIBLIOGRAPHIE ET NOTES

(1) Emile ZOLA, Le roman expérimental, (1880) GARNIER - FLAMMARION, 1971, pp. 72-73

(2) Grand dictionnaire de la psychologie, sous la direction de Henriette BLOCH, Roland CHEMAMA, Alain GALLO, Pierre LECONTE, Jean François LE NY, Jacques POSTEL, Serge MOSCOVICI, Maurice REUCHLIN et Eliane VURPILLOT ; entrée Attitude, LAROUSSE, PARIS, 1991.

(3) Idem .

(4) Jean STOETZEL, La psychologie sociale, coll. Champs, FLAMMARION, 1978, pp . 194.

(5) Jean STOETZEL, (o.c.), 1978, pp. 196-197.

(6) Dictionnaire encyclopédique de psychologie, sous la direction de Norbert SILLAMY, entrée Attitude BORDAS, PARIS, 1980.

(7) JUNG rappelle aussi son lien avec les dispositions et les motivations personnelles en rapport parfois avec l'inconscient individuel : "Avoir une attitude, c'est être disposé à une chose déterminée, fût-elle inconsciente; cela signifie : avoir a priori une direction vers un but déterminé, représenté ou non. La disposition qu'est pour moi l'attitude consiste toujours en la présence d'une certaine constellation subjective, combinaison déterminée de facteurs

ou de contenus psychiques, qui détermine telle ou telle direction de l'activité ou telle ou telle interprétation du stimulus externe" ; in Les types psychologiques, PARIS, BUCHET-CHASTEL, 1950, p. 433

Théodule RIBOT met l'accent sur le paraître que représente l'attitude comme une sorte de réserve préalable pour l'esprit : "considérées analytiquement, les attitudes sont des formes sans matière, sans contenu. (...) Elles ne sont qu' un moule, mais qui impose sa marque aux états de conscience intellectuels et affectifs " (La vie inconsciente et les mouvements, pp. 35-36) . RIBOT remarquait également le rôle des attitudes du corps, attitudes physiologiques nécessaires à l' attention.

(8) Emile ZOLA, La débâcle, T. V., La pléiade, p. 579

(9) Maurice PRADINES, Traité de psychologie générale, T. II, (première édition 1946), Paris, P U F, 1986, p. 219.

(10) Maurice PRADINES, Traité de psychologie générale, T. II, (o.c.), p. 223.

(11) Selon Paul FOULQUIE : "La théorie psychologique de l'attention a été renouvelée par M. BERGSON et W. JAMES : l'attention est essentiellement une attitude de l'esprit.

a) Dans l'attention sensorielle, l'esprit prépare des images pour accueillir la perception attendue : faire attention, c'est

prépercevoir (...) .

b) Dans l'attention mentale,nous observons un processus analogue, finement analysé par M. BERGSON (...) "; in Précis de philosophie, Tome I PSYCHOLOGIE, Editions Ecole et collège 1942, p. 79.

(12) Y. LEROY, "Histoire évolutive des notions d'individu, de socialité et de communication dans le règne animal"; in Journal de Psychologie n°4, 1978, pp. 389-418.

(13) Von J. UEXKULL, Mondes animaux et mondes humains GONTHIER, Coll. Médiations, PARIS, 1965 . Les premiers travaux de Von UEXKULL remontent à 1920.

(14) Ernst CASSIRER, Essai sur l'homme, coll. Le sens commun, les Editions de Minuit, 1975, p. 43.

(15) Henri PIERON, De l'actinie à l'homme, 1958.

(16) Grand dictionnaire de la psychologie, (o.c.), 1991, entrée Rôle .

(17) Dictionnaire encyclopédique de psychologie (o.c.), 1980, entrée Rôle.

(18) Jean STOETZEL, La psychologie sociale , (o.c.), p. 206 .

(20) Philippe HAMON, Le personnel du roman, GENEVE, DROZ, 1983, (deuxième partie), pp. 185-235 .

(21) Grand dictionnaire de la psychologie, (o.c.), 1991, entrée Statut , p. 750.

(22) Philippe HAMON, 1983, (o.c.), p. 238 .

(23) Selon J. STOETZEL : "La "psychologie des foules" est vraiment une idée moderne, qui n'apparaît guère qu'au XIX ème siècle, avec les romantiques

et les naturalistes, et chez les philosophes de la foule . Parmi ceux-ci, la priorité appartient sans doute à Gabriel TARDE qui, dès 1890, abordait la question de la psychologie des foules dans sa Philosophie pénale et ne cessa de préciser et de nuancer ses idées jusqu'en 1901 (cf. L'Opinion et la foule, Alcan, 1901, 227 pages). C'est pourtant Gustave LE BON, auteur de la Psychologie des foules (Alcan, 1895, 187 pages) qui, avec son assurance, ses formules nettes et bien frappées, inlassablement répétées, se fit lire, et exerça l'influence . Aux nuances près, les deux doctrines sont très voisines " ; in (o.c.), p. 261.

(24) Philippe HAMON, 1983, (o.c.), p. 268 .

(25) G. HOMANS, "La congruence du status ", Journal de psychologie, 1957, n°1, pp. 22-34 . L'auteur emploie le terme anglais "status" soulignant une acception sociologique .

(26) Adolfo FERNANDEZ-ZOILA, " ZOLA : la schization faite oeuvre", à propos de Le personnel du roman et, Texte et idéologie de P. HAMON ; in L'évolution psychiatrique, Editions PRIVAT, TOULOUSE, Tome 51, fasc. 1, année 1986, p. 224 .

(27) Voir dans notre deuxième partie le chapitre 4: La poétique du personnage, ainsi que la note 32.

3. L'HISTOIRE DANS L'HOMME

"L'homme n'apprend pas ce qu'il est en ruminant sur lui-même ni en faisant des expériences psychologiques ; il l'apprend par l'nistoire . Cette analyse des produits de l'esprit humain, destinée à nous ouvrir un aperçu sur la genèse de l'ensemble psychique, sur ses formes et sur son action doit, en plus de l'analyse des produits historiques, observer et collectionner tout ce qu'elle peut happer des processus historiques où se constitue un tel ensemble".

Wilhelm DILTHEY (1833-1911) (1).

Nous avons isolé de la notion " d'individu - personnage ", en portant notre attention sur "un dedans et un dehors", quelques aspects : organiques, anatomiques, morphologiques, psychologiques et relationnels . Nous avons souligné dans l'invidu le corporel et le social . Certaines particularités du social ont permis d'entrevoir un personnage multiple, producteur de rôles . Essayons à présent, de comprendre mieux les fondements de l'activité de l'homme, de repérer ce qui donne une certaine

"épaisseur", une continuité dans son existence : l'apport de l'historique . Qu'est-ce que l'histoire ? Comment faisons-nous l'histoire et comment parvenons-nous à "faire" notre histoire ?

L'histoire est "la science du passé", son objet est "l'étude des faits tels qu'ils se sont effectivement passés et déroulés (RANKE): elle doit reconstituer, fixer avec précision et comprendre ce déroulement " (2) . Mais elle est une objectivation, "fabriquée" par les hommes : " L'histoire est le résultat de l'activité des individus . Mais l'histoire n'existe en tant que telle que par l'activité du moi connaissant et par sa capacité de mise en forme " (3). Telle est bien ainsi ce que ZOLA pense de l'histoire, dans les oeuvres et dans les hommes, quand il lit ERCKMANN-CHATRIAN, PREVOST-PARADOL, MONTAIGNE, MICHELET, et quand il étudie TAINE oeuvrant déjà pour une psychologie historique : "L'histoire au fond est un problème de psychologie" (4) . Les personnages zoliens construisent ainsi leur histoire qui prend tout son sens dans les effets d'une mise en récit .

C'est dans l'histoire en effet que se bâtit l'homme, l'être-personnage . L'acteur (ou l'actant) dans les romans de ZOLA, comme tout être humain, est d'ailleurs historisé par une double histoire : l'histoire individuelle (histoire externe de vie) et l'histoire intime de Soi (une histoire interne de vie) (BINSWANGER) . C'est le jeu et l'enjeu de cette double histoire que le

personnage avec le narrateur élaborent, pour se transformer, se créer . L'histoire est toujours construite : "Solidairement, tout effort humain est un faire, une Poiesis, construction tendue vers l'effet : le construit, l'objet" (5) .Il nous faut tenir compte dans cette "double histoire" du temps humain dans son cadre socio-historique (un temps quantitatif) et dans ses particularités individuelles, subjectives (un temps qualitatif).

3.1. L'histoire et le temps

" En fait d'histoire, il vaut mieux continuer que recommencer "(6) nous conseille TAINE . Ce n'est pas une habile conclusion d'historien, mais une réflexion sur le temps et l'action des hommes . Pour TAINE comme pour ZOLA, l'histoire est l'affaire du temps de l'existence humaine . Elle doit considérer le passé comme "énoncé d' épreuves" pour apprendre à le penser. Et les tentatives pour "enterrer" ou faire "table rase" de ce passé ne manquent pas dans l'histoire des hommes . Dès les premières pages de sa grande fresque, dès La fortune des Rougon "le premier épisode (qui) doit s'appeler de son titre scientifique : Les Origines"(7), le romancier dévoile l'effort d'une municipalité, Plassans, pour oublier un passé en abandonnant un "espace-souvenir", un cimetière : " La terre que l'on gorgeait de cadavres, depuis plus d'un siècle" se transforme en un lieu "qui dormait inutile..." (8). La ville se décide un jour à en

"tirer parti" en déménageant les ossements . Voilà l'histoire d'un passé "refoulé" qui inaugure le mythe des Rougon-Macquart . Mais évitons, comme nous invite à le faire ZOLA dans ses romans, d'assimiler le passé au présent .

Seule la mémoire comme forme de pensée individuelle ordonne et singularise le passé."La mémoire est autre chose que l'habitude ; elle est du niveau humain, elle est d'un certain niveau humain, sans doute découverte à un moment de la protohistoire humaine, développée, perfectionnée à certains moments de l'histoire de l'homme (...). Le fait de la mémoire comporte indissolublement la singularité et l'ordre ; c'est un découpage du temps à la fois selon la singularité et selon l'ordre . C'est en ce sens que la mémoire est la pensée selon l'ordre du temps et la pensée du temps ; elle comporte la formation d'une perspective temporelle, la construction d'une architecture temporelle" (9)

Le temps se fait et ne se sépare pas de l'histoire, de l'activité humaine : "Entre l'histoire, oeuvre à paramètres temporels, et le statut psychologique de la mémoire et du temps, il y a une corrélation . Ce n'est pas un parallélisme, c'est une suite d'actions réciproques . On les discerne quand on considère l'histoire de l'histoire, et singulièrement l'histoire des fonctions temporelles dont l'historiographie a fait état à diverses époques "(10). Donnons ici un aperçu de cette corrélation entre le temps et l'histoire dans le récit zolien, c'est à dire, ce que nous pouvons observer et

évaluer en terme de continuité dans l'action des personnages .

Pour les personnages, le temps prend forme dans un programme d'actions . Chacun tend vers un ensemble de projets, mais la mémoire des actes fait apparaitre des conduites (11) . Pierre JANET (12) nous a proposé une "psychologie des conduites" : " une psychologie dans laquelle l'action visible à l'extérieur est le phénomène fondamental et la pensée intérieure n'est que la reproduction, la combinaison de ces actions extérieures sous des formes réduites et particulières " (13). Les conduites se forment par un ensemble d'actions, de faits psychologiques que produit l'homme dans une situation donnée . JANET ne cessera de s'interroger sur la notion d'action, de "sentiment de l'action" : "L'homme a la notion de produire son action de la même manière quand il peut se représenter une première forme symbolique et verbale de l'action et quand il peut percevoir ensuite l'action réalisée par des mouvements du corps grâce à des conduites intentionnelles et à des efforts" (14). Bien que les actions puissent apporter la nouveauté, la créativité, l'invention et, dans leurs durées une certaine forme d'habitude, d'automatisme, les conduites s'organisent en fonction des tendances individuelles . Selon I. MEYERSON l'ordre hiérarchique des tendances, proposé par P. JANET est "une véritable histoire des conduites humaines" : " Au bas de l'échelle, l'agitation diffuse et l'action réflexe ; en haut le travail, la raison, la science ; entre les deux toute

l'histoire du corps, de l'esprit, de la société, ou du moins ce qui, de cette histoire, pouvait être utilisé pour un schéma d'évolution . Dans l'ensemble, trois étages : tendances inférieures, tendances moyennes, tendances supérieures, et une série d'échelons dans chacun" (15) . LETOURNEAU (16) avait déjà présenté une hiérarchie des besoins en tant que "tendances organiques senties" ; il semble bien un précurseur de "la théorie des tendances" que, JANET éléve de RIBOT, a su construire.

L'histoire souligne ainsi ce qui perdure à travers les actions, les conduites humaines. " L'examen même rapide de l'environnement humain et de l'activité des hommes montre deux ordres de faits conjoints : aspects d'artifices, activité de construction (...) . L'histoire donne de l'importance de cette activité constructive de l'homme des preuves décisives . C'est la continuité de la construction, incessante et tenace, en dépit souvent de difficultés considérables et même quelques fois de dangers " . C'est dans la conduite des hommes, par leurs actions que "la conservation des objets, des institutions, des formes " (17) est valorisée, que les humains parviennent individuellement et collectivement à s'édifier au cours du temps .

3.2. Personnages, conduites et rôle psychologique

Les conduites d'un personnage ou d'un individu s'organise en rôles . Essayons de préciser mieux ce qu'est le rôle psychologique . Le rôle psychologique peut être défini comme : " Un ensemble de conduites repérables. Ces conduites, dans les diverses situations où elles sont mises en oeuvre, sont sous-tendues par un petit nombre d'attitudes. L'ensemble des conduites, comme celui des attitudes, forme un tout cohérent si on le rapporte à une finalité présumée (orientation générale du rôle) ou, ce qui revient au même, à un principe psychologique organisateur latent de ces conduites ou de ces attitudes (règle ou norme implicite du rôle)" (18).

Les conduites ou les rôles des hommes expriment une histoire de leur sensibilité . MEYERSON nous rappelle que : " Le milieu humain est une nature transformée par l'homme ... Pour la sensibilité des hommes, c'est le moment de la transformation qui, en général, a compté : est apparu comme artificiel ce à quoi on n'était pas encore habitué, et naturel l'artifice d'hier " (19).

Au milieu du 19 ème siècle, les hommes vont être influencés par le développement des moyens de transport, notamment par le chemin de fer . Cela contribue sans aucun doute à transformer les habitudes et à accroître les échanges et les déplacements. Les villes et le tissu urbain connaissent une certaine expansion . Une

partie de la population rurale est attirée vers les grandes villes . Les principaux protagonistes des romans de ZOLA ont eu l'avantage de pouvoir quitter la province grâce aux locomotives à vapeur . Dans tous les cas, l'important est de voir que les conduites opèrent dans des "terrains" inconnus et à des rythmes différents . La conduite de Lantier envers Gervaise, par exemple, n'est pas la même à Plassans, ville de Provence, qu'à Paris où les filles abondent, où la vie, grâce notamment aux bals et aux cabarets , est intense . Gervaise ne peut plus être le centre des loisirs et des plaisirs comme elle l'était avant pour Lantier, dans leur petite ville natale . La transformation des conduites joue un rôle majeur dans l'adaptation de l'individu .

L'arrivée du chemin de fer permettra de fournir la main d'oeuvre nécessaire pour les cités industrialisées . Paris aura besoin d'ouvriers pour réaliser les travaux d'HAUSSMANN. Nous savons par exemple, que bon nombre de maçons Limousins vont venir s'entasser dans le quartier Mouffetard, ou celui de la place de Grève. Le quartier de la Goutte-d'Or conserve à cet égard, dans L'Assommoir, une valeur exemplaire au sens où, il y a concentration d'une population ouvrière .

Ainsi, la croissance du réseau ferroviaire, l'amélioration de tous les moyens de transports pour un large public (bateaux à vapeur, locomotives) ont propagé certainement, plus rapidement, les connaissances, le savoir, mais aussi, les maladies d'une région à l'autre,

d'un pays à l'autre, développé une forte densité de gens dans les régions industrialisées . L'émigration du monde rural a engendré des concentrations excessives d'habitants dans des villes peu adaptées encore à ce phénomène . Les gens sont poussés aussi à venir là où il est possible de travailler, là où les industries et le commerce prospèrent . De ce fait, le surpeuplement de certaines zones de la capitale, au milieu du 19 ème siècle, pose de manière accrue le problème de l'hygiène. La notion d'hygiène publique, après celle de salubrité, fait jour en France en 1848, avec la création du Comité consultatif d'hygiène publique . L'objet est principalement d'inciter une conduite collective d'hygiène. Les travaux d'HAUSSMANN vont contribuer en grande partie à cela (20).

Dans La curée ZOLA évoque directement "l'haussmanisation ", l'agrandissemrent de la capitale avec les spéculations immobilières qu'elle engendre . De nombreuses pages de ses romans mettent en évidence le problème de la santé et de l'hygiène,l'insalubrité de l'habitat dans certains lieux de Paris, et l'effort de reconstruction . On pourrait citer la maison dans Pot-Bouille comme exemple d'habitation "moderne" ayant le gaz et l'eau courante, qui s'oppose en quelque sorte, à la vétusté et à la saleté des bâtiments du quartier populaire dans L'Assommoir . ZOLA décrit la crasse dans l'univers de Gervaise, dans les cuisines de Pot-Bouille (sur le corps d'Adèle), dans la chambre de Satin et de Nana . Mais ce sont les conduites des personnages, ce qu'on appelle de manière plus générale les moeurs, qui permettront l'analyse psychologique autour de ces faits concernant

l'hygiène, la santé et les plaisirs . C'est notamment en nous centrant sur les conduites sexuelles et celles qui concernent les loisirs que nous pourrons mieux comprendre aussi ce qui "charpente" l'histoire d'un personnage, le fait évoluer dans un certain sens, le modèle ou le façonne .

Les personnages zoliens ne cessent de "se conduire" pour "se construire" ; ils ont toujours à produire des actes pour se réaliser . C'est là l'enjeu de leur individuation et de leur personnalisation . C'est en comprenant leur passé individuel que les personnages se distinguent, caractérisent leur individuation et leur identité . Précisons mieux ces aspects de la personnalisation pour rester proche des romans et des personnages zoliens .

3.3. L'individuation et l'identité.

L'individuation est un terme philosophique ancien comme le rappelle LIEBNIZ (1646-1716) : " Ce qu'on nomme principe d'individuation dans les écoles (...) consiste dans l'existence même, qui fixe chaque être à un temps particulier, à un lieu incommunicable à deux êtres de la même espèce (...) . Si deux individus étaient parfaitement (...) indistinguables par eux-mêmes, il n'y aurait point de principe d'individuation" (21). JUNG attachera beaucoup d'importance à l'individuation c'est-à-dire à la réalisation de soi-même. "Pour JUNG c'est une

découverte à faire, telle celle d'un "Dieu intime", pour que chacun se réalise en lui-même comme en toute l'humanité" (22). C'est à partir d'une "genèse du moi", au cours du développement de la personnalité, des processus de maturation et d'apprentissage, que FREUD met en valeur l'actualisation de l'individu . Tous les psychanalystes qu'ils soient freudiens ou non, s'intéressent à l'individuation notamment dans sa dimension affective, à partir de mécanismes psychologiques tels que les identifications . Au côté des théories psychanalytiques PRAYER, H. WALLON et BALDWIN, étudiant le stade du miroir, montrent la jubilation du jeune enfant dans la reconnaissance de soi et l'élaboration d'une image de soi . LACAN développera l'importance de la fonction du "stade du miroir" s'avérant "comme un cas particulier de la fonction de l'imago qui est d'établir une relation de l'organisme à sa réalité - ou , comme on dit, de l'Innenwelt à l'Umwelt " (23) . Dans cette perspective de l'homme "à devenir ce qu'il est", et obtenir son individuation, se pose la question de l'identité du moi et des images de soi , "images de rôles" (24), tout au long de son histoire, dans ses rapports avec la société . " L'homme est cette créature qui est constamment en quête de soi-même et qui, à chaque instant, doit examiner minutieusement les conditions de son existence . C'est un examen minutieux, cette attitude critique envers la vie humaine, qui lui confère sa vraie valeur " (25). Chacun, dans son "cycle de vie" fait son examen et traverse ainsi une série de crises pour être soi-même . E. H. ERIKSON a mis en évidence le jeu des interactions entre l'environnement (Umwelt), les facteurs

sociaux et l'individu dans son élaboration du sentiment de soi, autrement dit de son identité personnelle . "Mais à qui la veut regarder, l'expérience quotidienne montre tous ces mécanismes d'interaction . Je me fais, je suis par ceux que j'aime, je suis un peu ceux qui m'apprennent quelque chose, je suis un peu par ceux qui pensent à moi " (26), écrit I. MEYERSON .

Comme individu singulier, personnage aux rôles multiples, l'homme est en interaction constante avec lui-même et son environnement pour s'exprimer, paraître, "se produire" et se singulariser: "C'est dans cet ensemble fait de tant de parties souvent mal unifiées que surgissent les sentiments du moi, sentiments d'existence, de valeur, d'originalité, d'intimité ; les préoccupations de soi-personne, de la ligne personnelle . L'analyse classique unifie dans le moi, puis dans le je, ces sentiments et en fait le point de départ de notre activité . L'analyse objective doit rechercher avec prudence l'nistoire de chacun par son expression dans les oeuvres" (27) . Comment l'homme exprime-t-il sa "psychohistoire" ?

Les hommes se fabriquent un passé. Comment nous rapportent-ils leur expérience d' "nier"? L'individu se souvient, raconte son expérience, nous laisse son témoignage, des traces de sa propre histoire . L'histoire prend forme dans une "mise en récit". Elle se fait à travers ce que disent et ce que pensent les hommes. L'histoire se présente ainsi comme un savoir chercher, un savoir raconter le passé des hommes .

BIBLIOGRAPHIE ET NOTES

(1) Wilhelm DILTHEY, Le monde de l'esprit, 2 volumes, PARIS AUBIER, 1947, (2 ème édition 1911) (traduction française M. REMY), p.186

(2) Ignace MEYERSON, Ecrits (1920-1983) pour une psychologie historique, in "Le temps, la mémoire, l'histoire", PARIS P.U.F.,1987,p.265

(3) Georg SIMMEL, Les problèmes de la philosophie del'histoire, PARIS P.U.F., 1984 (1 ère édition en allemand 1892, 3 ème édition revue et complètée en 1907, trad. fr. Raymond BOUDON d'après la 5 ème édition identique à la 3 ème), MUNICH et LEIPZIG, Von DUNCKER et HUMBLOT, 1923); p. 54.

(4) Hippolyte TAINE, Histoire de la Littérature anglaise, XLV, cité par Paul FOULQUIE in Dictionnaire de la langue philosophique, entrée Histoire, PARIS P.U.F., 1986.

(5) Ignace MEYERSON, Ecrits (o.c.), in "Problèmes d' histoire psychologique des oeuvres" : spécificité, varfiation, expérience, p. 81.

(6) Hippolyte TAINE, cité par H. PEYRE in Encyclopaedia Universalis, 1968, (Volume 15, Mars 1973), p. 712.

(7) Emile ZOLA, Préface à la Fortune des Rougon (Juillet 1871), T I, La Pléiade, GALLIMARD, 1982, p. 4.

(8) Emile ZOLA, La Fortune des Rougon (Juillet

1871), T I, La Pléiade, GALLIMARD, 1982, p. 6.

(9) Ignace MEYERSON, Ecrits (o.c.) in "Le temps,la mémoire, l'histoire", PARIS P.U.F.,1987,pp.265 -266 .

(10) Ignace MEYERSON, Ecrits (o.c.) in "Le temps,la mémoire, l'histoire", PARIS P.U.F.,1987, p.264

(11) Le terme de conduite qui signifie au senslarge "un ensemble d'actions", est souvent indifférencié de celui de comportement .Cependant , le comportement (du latin "portare"(porter) et "cum"(avec), évoque ce qui est subi par un organisme vivant ou encore, les réactions d'un individu, considéré dans un milieu et dans une unité de temps donnée . La conduite, du latin " conducerer "de "ducerer" (mener) et "cum" (avec, ensemble)concerne les actes; tout ce qui appelle à particulariser les activités humaines dansleur continuité . Sur le plan individuel, la conduite est : " L'ensemble des actions physiologiques, mentales, verbales et motricespar lesquelles un sujet aux prises avec unentourage cherche à résoudre les tensions qui le motivent et à réaliser ses possibilités "(Daniel LAGACHE, La psychanalyse, PARIS P.U.F., Que sais-je?, 1979, p. 39)

Ignace MEYERSON (1905 - 1983) précise in Ecrits (o.c.) dans un article : "L'entrée dans

l'humain" (pp. 73-74), quatre points qui caractérisent les conduites humaines :

1) L'existence d' "une très forte proportion de conduites extra-biologiques" qui ont une importance dans le jeu, l'art, le langage, la religion, la guerre ; "toutes les techniques que l'homme met au service de ces activités ne sont pas indispensables à la vie - ou ne le sont que très indirectement - et quelquefois vont contre la vie" .

2) Elles assurent la conservation et la transmission des techniques et des instruments permettant un savoir fabriquer, transformer, innover, propre aux hommes : " On peut dire que la conservation a été la première invention humaine dans l'ordre de l'intelligence et la première valeur humaine dans l'ordre de la morale . C'est parce que l'homme a conservé que nous avons ce que nous appelons la civilisation, et même on peut dire que le domaine des faits conservés et des faits de civilisation se recouvrent " .

3) Les conduites humaines sont variées, "les unes adaptées ou fondées, d'autres libre création humaine, pur artifice humain" .

4) Elles offrent des "systèmes de signes" de communication , d'information, de traduction de l'expérience humaine . L' homme "dispose de plusieurs types de systèmes de signes qui traduisent des types différents d'expériences. Ces systèmes de signes, ces intermédiaires, ces médiateurs spirituels, inventions humaines, se sont substitués à

l'expérience immédiate (...). L'homme est un animal qui n'a pas de données immédiates " pp. 73-74 .

(12) Pierre JANET (1859-1947) philosophe et psychiatre, élève de RIBOT a laissé une oeuvre considérable, c'est "un des fondateurs d'une psychopathologie dynamique dont on a souvent exagéré le conflit avec S. FREUD : il est vrai qu' il se situe dans un certain courant rationaliste français, alors que FREUD est l'héritier du romantisme allemand" écrit Hervé BEAUCHESNE in Histoire de la psychopathologie, PARIS P.U.F., 1986, p. 83.
On peut distinguer dans son oeuvre trois domaines d'études : les névroses, la psychologie des conduites, la psychopathologie sociale . La pensée de MAINE de BIRAN " à travers l ' école médico - psychologique " , rappelle I. MEYERSON (Ecrits, o.c., p.354) exerce une influence certaine sur l'oeuvre de JANET . JANET cite notamment BIRAN dans sa thèse L'Automatisme psychologique (1889) . Il fait avant FREUD l'hypothèse d'un " subconscient " où la sexualité joue une part importante dans la psychopathologie, dans l'origine des troubles névrotiques.

(13) Pierre JANET, De l'angoisse à l'extase, 1926, p. 203, cité par I. MEYERSON in Ecrits, o.c., "Pierre JANET et la théorie des tendances"p.357

(14) Pierre JANET, De l'angoisse à l'extase, 1926, p. 290, cité par I. MEYERSON in Ecrits, o.c., "Pierre JANET et la théorie des tendances"p.361

(15) Ignace MEYERSON in Ecrits, o.c., "Pierre JANET et la théorie des tendances"p.361

(16) Dans la Physiologie des passions de LETOURNEAU ZOLA relève que "le besoin est une tendance organique sentie, autant de besoins qu'il y a de fonctions senties . / Dès lors on peut diviser ainsi les besoins :

1° Besoins nutritifs, qui comprennent les besoins de circulation, de digestion et de respiration (vie végétative sentie par l'influence indirecte du système nerveux) .

2° Besoins sensitifs, qui se divisent en besoin voluptueux et besoin d'exercer les sens spéciaux (besoins nés de certaines fonctions du tissu nerveux).

3° Besoins cérébraux proprement dits, qui comprennent les besoins moraux et les bespoins intellectuels (besoins intimes du système nerveux)", Tome V, La Pléiade, 1982, p. 1678.

(17) Ignace MEYERSON, Ecrits (o.c.), in "Problèmes d' histoire psychologique des oeuvres" : spécificité, varfiation, expérience, p. 81.

(18) Alex MUCCHIELLI, Les jeux de rôles, PARIS P.U.F. Que sais-je ?, 1990, p.11.

(19) Ignace MEYERSON, Ecrits (o.c.), in "Problèmes d' histoire psychologique des oeuvres" : spécificité, variation, expérience, p. 81.

(20) Alain PLESSIS dans un article "La curée" et l'haussmannisation " explique que les travaux d'HAUSSMANN ont eu pour but "d'introduire plus d'hygiène dans la ville . La création d' un

ensemble hiérarchisé de parcs et de jardins répond à des objectifs hygiénistes affirmés, tout comme la mise en place d' un système remarquable de distribution et d'évacuation des eaux ; ainsi les égoûts, aménagés à la fois pour recevoir les conduites de distribution d 'eau et pour pouvoir être aisément entretenus, constituent un réseau de voies souterraines qui s'ajoute au réseau de surface ", p.98 in La curée de ZOLA ou "la vie à outrance" actes du colloque de la "société des études romantiques" (10 Janvier 1987), PARIS SEDES 1987.

(21) LEIBNIZ, Oeuvres philosophiques, édition JANET, 2 volumes, LAGRANGE, 1960, cité par Paul FOULQUIE in Dictionnaire de la langue philosophique, entrée : histoire .

(22) Adolfo FERNANDEZ - ZOILA, FREUD et les psychanalyses, Fernand NATHAN , 1986, pp. 118 - 123.

(23) Jacques LACAN, Ecrit I, Editions du Seuil, 1970 p. 93.

(24) Erik H. ERIKSON, Adolescence et crise, la quête de l'identité, Champs, FLAMMARION, 1990, p.224.

(25) Ernst CASSIRER, Essai sur l'homme, Les editions de minuit, 1975, p. 19.

(26) Ignace MEYERSON, Les fonctions psychologiques et les oeuvres, J. VRIN, 1948, pp. 153-154.

(27) Ignace MEYERSON, Les fonctions psychologiques et les oeuvres, J. VRIN, 1948, p. 155.

4. L'HOMME BIOGRAPHIQUE : PLACE DU RECIT

> L'homme ne peut échapper à son propre accomplissement . Il ne peut qu' accepter les conditions de sa vie propre . Il ne vit plus dans un univers purement matériel, mais dans un univers symbolique . Le langage, le mythe, l'art, la religion sont des éléments de cet univers (...) . Loin d'avoir rapport aux choses mêmes, l'homme, d' une certaine manière, s' entretient constamment avec lui-même .
>
> Ernst CASSIRER (1)

L'homme est non seulement un organisme vivant "ajusté" à son milieu, un être bio/logique, c'est aussi un animal symbolicum ."L'homme est le seul animal qui ne soit pas en prise directe sur le réel, physique ou humain ; il n'agit que par le moyen d'intermédiaires, de médiateurs, d'instruments mentaux (...). Ce sont ces

formes significatives que nous appelons les signes, les symboles "(2). Ces "instruments" permettent de peupler son Univers, de fabriquer un monde d'artifices par lequel prend forme son histoire , son identité narrative.

4.1. La notion d'identité narrative : quelques exemples

Les hommes, à mesure qu'ils avancent dans leur vie, sont amenés à se remémorer leur passé . Ils se le racontent . La rétrospection les invite à élaborer un récit oral ou écrit pour explorer leur propre histoire .

FREUD dans ses recherches pratiques, en systématisant la cure psychanalytique, passe par plusieurs phases qui vont souligner l'importance de la construction verbale du passé. Sa correspondance avec FLIESS entre 1887 et 1902, est sans doute, un exemple de récit narratif utile à l'auto-élaboration de FREUD et à la naissance de sa théorie nouvelle : la psychanalyse . Des rencontres permettront à FREUD étudiant les névroses, les troubles hystériques et somatiques, de valoriser la mise en récit de la parole des malades .

Evoquons d'abord celle avec J. BREUER, médecin viennois, qui en 1882, communique à FREUD le cas d'une jeune femme, Anna O., qu'il a soignée par hypnose . Cette histoire clinique va influencer les recherches de FREUD et surtout donner une orientation décisive au

devenir de la psychanalyse . Le traitement de BREUER mettait en évidence le rôle suggestif de la parole : "Un jour, Anna O. lui conta en détail dans quelles conditions l'un de ses symptômes était apparu et, à la stupéfaction de BREUER, ce simple récit suffit à faire disparaître le symptôme en cause, comme par un enchantement de la parole" (3). Parler avait un effet purgatoire qui permettait la suppression des symptômes . FREUD et BREUER découvraient ainsi les effets cathartiques des mots inspirés par l'hypnose, ce que Anna O. dans son histoire clinique, appelle en langue anglaise "la cure par la parole" ou bien "ramonage de cheminée" (talking cure, chimney sweeping) . A ce stade FREUD est toujours attentif à la technique de l'hypnose et à la méthode cathartique de BREUER qu'il cherche à perfectionner . J.M. CHARCOT (1825-1893) était mondialement connu pour ses travaux sur l'hystérie et son utilisation particulière de l'hypnose auprès des malades . FREUD suivra à Paris, à la Salpêtrière, les leçons de CHARCOT (d'octobre 1885 à février 1886) . Il les traduira et il gardera un souvenir de CHARCOT "littéralement fascinant" (4) . Toutefois, FREUD cherchera à avoir une pratique thérapeutique plus largement efficace en s'intallant, en 1886 à Vienne, comme médecin . CHARCOT n'admettait le pouvoir de l'hypnose et de la suggestion qu'à partir des cas d'hystérie qui l'intéressaient . L'Ecole de Nancy, avec LIEBAULT (1823-1904) et Hyppolite BERNHEIM (1837-1919) a une visée clinique et thérapeutique plus large qui relance la pratique de l'hypnose et qui en souligne aussi les limites. FREUD retient les idées de BERNHEIM, très proches de celles de Pierre JANET constatant "l'action pathogène

du souvenir oublié d'événements liés à des émotions violentes" (5). Dès lors, FREUD, après son séjour à Nancy en 1889, perfectionne la méthode cathartique, en se centrant sur la parole racontée par les sujets qu'il traite . Il les aide, en recourant à la suggestion à l'état de veille, en plaçant sa main sur leur front, à reconstruire leur passé, à mettre en récit des événements traumatiques . Mais FREUD découvre à la fois la portée du fantasme, celle du transfert et les résistances des patients . Il fallut distinguer dans la rétrospection un récit manifeste et un récit latent et comprendre l'échange affectif qui se noue autour de ce "parler". "Ainsi naquit la technique qui consiste à éduquer le patient à abandonner toute attitude critique et à interpréter le matériel ainsi produit" (6) . La libre association des idées, règle fondamentale de la psychanalyse, favorisera un parler de soi pour bâtir une histoire de soi, dans un échange sélectif avec le thérapeute : psychanalysant et psychanalyste se retrouveront ainsi dans le transfert . Enfin, après 1923 une psychanalyse du Moi s'affirme où les médiations narratives et les actes de vie vont s'articuler . Pour que le " Moi advienne là où ça était" . Il faudra que l'homme en appelle à la narration de soi de plus en plus . Homme symbolique oui, mais surtout homme sémantique qui prend un sens dans l'institutionnalité des divers "projets" qu'il retrace en lui.

Un autre exemple pourrait être emprunté à l'herméneutique dans l'appréhension et le développement de l'identité narrative . Rappelons que Paul RICOEUR est parmi les grands spécialistes de cet "art d'interpréter"

et surtout de comprendre les récits et leur "mise en intrigue" (7) .Mais "c'est à l'herméneutique philosophique de Hans-Georg GADAMER que la science du texte doit l'impulsion décisive qui marqua sa réflexion méthodologique : elle voit désormais l'unité de trois moments que sont la compréhension, l'interprétation et l'application et estime nécessaire que toute pratique herméneutique réalise cette unité à travers les domaines de son objet, aussi différents soient-ils" (8) . HEIDEGGER et GADAMER sont les représentants d'une herméneutique de la facticité ou, comme le traduit P. RICOEUR, des objectivations . Les recherches de H. G. GADAMER (9) dans le prolongement de la philosophie existentiale de M. HEIDEGGER, développent une herméneutique et une esthétique de la facticité ayant trait aux "arts du langage". Citons pour faire bref, l'Ecole de Constance avec Hans Robert JAUSS (10) et la position d'adolfo FERNANDEZ-ZOILA par exemple, qui propose une herméneutique en psychopathologie (11).

" Dans la mesure - écrit H. R. JAUSS, où l'herméneutique littéraire s'oppose comme activité pluralisante aux herméneutiques singularisantes, dans la mesure où elle réalise toujours à nouveau le dialogue interminable contre l'empire des discours monologiques, la fonction esthétique du modèle question-réponse peut devenir un moyen exemplaire d'ouvrir, avec la possibilité de comprendre encore autrement les textes, la compréhension de l'autre dans son altérité "(12). JAUSS nous rappelle en effet, que l'homme n'est jamais seul et constamment en intéraction communicationnelle . Pour A.

FERNANDEZ-ZOILA, il est possible de postuler "une herméneutique de l'humain" utilisant les procèdures décrites par JAUSS : " A savoir la multiplicité des analyses à trois niveaux (avec des sous-niveaux) du comprendre, de l'interpréter, de l'appliquer. Basée sur l'importance opératoire de la rencontre interhumaine, et surtout dans l'examen attentif des objectivations (humaines), cette démarche permet de mettre en suspens "l'interpréter" (de le reculer à une deuxième phase) pour privilègier le comprendre" (13). Expliquons d'avantage "comprendre, interpréter, appliquer".

a) Comprendre "exclut d'emblée toute notion de sens préalable" . Pour le psychopathologue c'est faire une observation précise de tous les symptômes cliniques . "Au diagramme des actes non-verbaux s'ajouteront les actes de langage et la manière dont sont verbalisées les implications symptomales corporelles" (14) précise A. FERNANDEZ-ZOILA . Pour nous, lecteur psychologue des personnages zoliens, c'est repérer dans le récit romanesque toutes les médiatisations qui appartiennent en propre à l'histoire d'un personnage . "Lorsqu'on étudie l'homme, on cherche et on trouve le signe partout, et il faut essayer d'en comprendre la signification " (BAKHTINE) (15).

b) Interpréter nécessite des approches comparatistes entre l'édification de l'homme et sa double histoire . L'histoire est à la fois historicité et historialité : "L'historicité correspond à l'inventaire commenté des objectivations des faits de vie. C'est le champ du vivre

dans tous ses aspects . L'historialité renvoie à l'exister de l'intérieur, non seulement au subjectif (au sens ordinaire) mais aussi à l'éprouvé, au vécu, à ce qui est établi selon les évaluations propres . Cette zone secrète, souvent non explorée par l'individu lui-même, mal connue ou méconnue, réclamera (comme pour un texte) plusieurs "lectures" (...). L'historialité requiert le discours intérieur, et correspond à une charpente fibrée sur le senti et le dit évalués selon des échelles tout autres que celles qui servent à apprécier les faits de vie en sociétés " (16) . Les "zones secrètes" des personnages zoliens pourront ainsi être explorées en tenant compte notamment de leurs monologues, véritables "discours intérieur" qu'ils se tiennent en eux-mêmes, prêtés le plus souvent par le narrateur dans le récit .

c) Appliquer concerne les interventions, les interactions et fait appel aux "inductions multiples" que pourra proposer le thérapeute et qui accompagnent "la relation soignant-soigné dans ses divers détours , (...) une série de "rencontres" minimales dans la dualité thérapeutique et dans l'altérité du "patient" lui-même" . Nécessité aussi de respecter les différences tout en encourageant "la mouvance des modifications dans la direction liée à la recherche de soi . Chacun la sienne" (17).

Nous ne pouvons pas reprendre toutes les propositions avancées dans ce domaine . Néanmoins quelques points méritent d'être exposés succintement : Le

temps et le langage d'une part, la personnalité en interaction communicationnelle d'autre part, où les notions de Pragmatique et d'Herméneutique croisées à partir de la théorie des actes de langage serviront de conclusion à notre approche du récit et de l'homme biographique .

4.2. Récit et personnages: le temps et le langage .

Ainsi dans toute son activité symbolique et sémantique l'homme, prend forme en créant, en s'inventant, en se racontant. Les personnages zoliens nous font part des difficultés de leur "mise en forme" où tous les actes de langage sont les médiateurs privilègiés . Le langage, mode d'activité de l'esprit humain (18) sert la personnalisation de l'individu qui construit son récit de vie . GADAMER considère que : "Le langage n'est pas un instrument ou un outil que nous appliquons, mais l'élément dans lequel nous vivons et qui ne cesse pas de nous entourer, si nous faisons l'objet de notre analyse" (19) . Rappelons encore, que dans ce langage que l'homme produit pour et dans sa durée historique, le temps de sa vie, deux instances, ou deux voies se mêlent, entrent en relation : " Une instance externe, exogène, proche de l'histoire des autres, susceptible d'être reprise par l'Histoire, c'est l'historicité . Une instance interne, endogène propre à soi, suscitant une approche compréhensive, c'est

l'historialité purement qualitative . Le langage travaille les deux instances, il est anthropogénique pour le tout de l'homme " (20) . Chacun fait son histoire interne et externe avec et dans son langage . Par là, l'homme est biographique . Il tient tous "ses" personnages qui s'incarnent et qu'il incarne ainsi dans un "temps raconté". La mise en récit de son histoire de vie contribue à sa personnalisation .

Dans tous les romans de ZOLA, la narration nous indique un cheminement, une histoire pour chaque personnage . Ce parcours historique individuel, spécifique au personnage, traverse une période précise (le Second Empire), et des lieux (Paris avec ses quartiers) et micro-lieux (Maison, appartement, salon,chambre) . Dans toutes ces données extérieures - l'histoire exogène contenue dans le narratif - un emploi du temps chronologique leur est annoncé, proposé . Mais des modalités particulières d'un temps "privé" vont s'énoncer et varier en chacun des protagonistes, en fonction du jeu de la narration et du déploiement de leur langage .

Evoquons, pour mieux comprendre, par la suite, les personnages zoliens, la personnalité en interaction communicationnelle . Dans la communication inter-personnelle et intra-personnelle, nous noterons au passage, le travail du langage dans sa mise en actes pour le récit de vie des personnages.

4.3. La personnalité en interaction communicationnelle

En 1951, un livre intitulé , La communication : matrice sociale de la psychiatrie (21), écrit par Gregory BATESON (1904-1980)en collaboration avec le psychiatre Jurgens RUESCH, impulse un important questionnement sur la pratique interactive du langage en soulignant les paradoxes possibles dans les échanges inter-communicationnels . BATESON a su innover en appliquant les théories systémiques et certains principes de la cybernétique dans le domaine des sciences humaines . J. C. BENOIT nous rappelle l'originalité de BATESON : " Ce penseur oppose aux sciences de la matière et de la substance les sciences de la forme et de la relation, lesquelles acceptent la réflexion analogique, c'est-à-dire l'abord de ces systèmes ouverts, où les interrelations l'emportent sur les éléments constitutifs. Il rajeunit ainsi la lutte dialectique entre l'esprit de géométrie et l'esprit de finesse" (22) . Les études des communications et des intéractions n'ont cessé depuis, de se multiplier et de nous enrichir par de nouvelles connaissances . BATESON a "fait école" . Yves WINKIN recense dans son ouvrage La Nouvelle Communication (23), les "membres" d'un "Collège invisible" de Palo Alto proches de la pensée batesonienne. Retenons ici quelques concepts issus de cette "mouvance de Palo Alto" et utiles à notre analyse des personnages zoliens dans leurs interactions quotidiennes.

BATESON a proposé dans ses analyses de l'inter-communication une théorie du "double-lien" . Elle parle de doubles liens quand la situation inter-communicationnelle est caractérisée par la conséquence de paradoxes ou des messages contradictoires qui paralysent l'adéquation des comportements et des conduites des partenaires en jeu. Dans cette situation contextuelle et relationnelle précise habitée par les "doubles liens", on remarque trois particularités : L'importance vitale de la comprénension par l'un des partenaires du message qui lui est destiné; la présence d'un protagoniste qui émet deux messages contradictoires, l'incapacité de méta-communiquer pour décoder le double message émis . BATESON a circonscrit les nouages, la "double-contrainte" (double bind) qu'engendrent les paradoxes dans les situations inter-communicationnelles . Il observe entre autre, le fonctionnement en "boucle", une certaine "causalité circulaire" dans ce type de situation où les phénomènes de "feed-back" dans la communication ont des effets de retour. Le jeu des paradoxes se manifeste sous de multiples formes dans l'ironie, la mauvaise foi, le sophisme, la contre-vérité, l'ambiguïté et l'ambivalence etc., exprimées dans les interrelations et les interactions langagières (24) . Il importe pour nous de comprendre ces situations de double contrainte comme un ensemble interactionnel, dans la vie sociale et individuelle des personnages . Nous aurons par conséquent, à relever tout ce qui peut contribuer à animer ces paradoxes de la communication entre les personnages et particulièrement dans "la mise en scène" quotidienne . "On ne peut pas ne pas communiquer" (25), toutes interactions

en ce sens sont symboliques (26) . Mais la parole, les actes de langage jouent aussi un rôle performatif et relationnel dans l'inter-communication . La personnalité inter communicationnelle "fait" du texte ."Si parler c'est dire, dire c'est faire" (27), pour reprendre l'expression de J. AUSTIN ; l'individu-personnage constamment en interaction et sollicité par les autres interlocuteurs, doit s'affirmer dans ses performances inter-langagières et intra-langagières . Les échanges communicationnels sont constants entre l'intra-humain et l'inter-humain . " L'intra-communication personnelle (à l'intérieur même de la personne) se fait à partir d'un langage habité, dans un réseau d'images et de perceptions endogènes pleines des autres ; mais chacun est "autre" que ce qu'il (se) croit être et que ce qu'il croit être pour l'autre " (28) . Comment aborder l'intra-communication au sein des personnages ? A cet égard, le roman zolien nous donne une multiplicité de points de vue sur l'altérité, l'autre ; une dimension dialogique qu'il est nécessaire d'évoquer dans son principe . " La compréhension est toujours, dans une certaine mesure dialogique" (29).

4.3.1. Le principe de la dialogie

Dans une perspective qui valorise l'aspect productif du langage, un auteur Francis JACQUES, va comprendre que les actes du langage posent "le problème fondamental de la personne" (30) . Avec les actes de langage décrits par AUSTIN, nous restions au niveau de

l'instance énonciative. JACQUES introduit l'instance relationnelle dans le processus langagier . Cela signifie un élargissement de l'énonciation vers une communication avec soi-même et autrui : " Communiquer avec soi, ce n'est pas d'abord faire réflexion, mais faire relation avec soi-même", ou encore, " communiquer, ce n'est pas seulement envoyer une information, transmettre un message, c'est aussi, justement parce qu'on est en relation interlocutive, mettre en commun, autant que faire se peut, le sens et la référence de son discours" (31) . Pour F. JACQUES, l'énonciation est duelle, double . Le langage de par son origine sociale est aussi structuré binairement . Nous héritons d'une langue se développant dans une individualité "qui bientôt va être pénétrée par ce qui vient de l'autre" (32).

Les romans de ZOLA sont dialogiques : diverses voix peuplent le récit romanesque . Dans le langage des personnages, "aucune parole ne peut oblitérer sa référence (implicite et /ou explicite) à l'autre" (33) . Le récit zolien ouvre aux personnages des espaces favorables à l'inter-communication par la présence de dialogues, et à l'intra-communication grâce à des monologues, des soliloques, des circuits intra langagiers prêtés aux personnages . Quels peuvent être les enjeux psychologiques et psychopathologiques du dialogique, de la place de l'autre dans le langage des personnages en interaction dans le récit ? "Le domaine du psychopathologique, écrit A. FERNANDEZ-ZOÏLA, est produit en tant qu'énonciations performatives (aussi réelles que substantielles dans leur matérialité), fonctionnant en

tant qu'actes à la fois illocutoires et perlocutoires " (34). Les personnages zoliens parlent et se parlent . Cette mise en scène de la parole, crée par le romancier, fait la mise en oeuvre et en actes de la personne du personnage. Les énonciations performatives de chaque personnage participent aux "effets du réel" en tant qu' "objets langagiers" . Cette pragmatique (35) oriente le personnage en quête de sa personnalisation . Elle expose aussi ses espoirs ou ses souffrance, des indicateurs à suivre pour comprendre sa psychopathologie .

Illustrons ces propos, portons notre analyse au niveau des personnages oeuvrant pour leur personne, en nous appuyant sur ce que nous avons tenu à exposer jusqu'à présent .

BIBLIOGRAPHIE ET NOTES

(1) Ernst CASSIRER, Essai sur l'homme, Les éditions de minuit, 1975, p. 43.

(2) Ignace MEYERSON, Ecrits (1920-1983) pour une psychologie historique, in " Le signe et les systèmes de signes",PARIS P.U.F.,1987,p.105.

(3) Marthe ROBERT, La révolution psychanalytique, La vie et l'oeuvre de FREUD, 1, Petite bibliothèque Payot, 1979, p. 116 .

(4) Marthe ROBERT, La révolution psychanalytique, La vie et l'oeuvre de FREUD, 1, Petite bibliothèque Payot, 1979, p. 89 .

(5) Daniel LAGACHE, La psychanalyse, Que sais-je ?, P.U.F., 1979, p. 8 .

(6) Daniel LAGACHE, La psychanalyse, Que sais-je ?, P.U.F., 1979, p. 10 .

(7) Paul RICOEUR, Temps et Récit, T. I (1983), T.II (1984), T. III (1985), PARIS, Seuil .

(8) Hans Robert JAUSS, Pour une herméneutique littéraire, PARIS, GALLIMARD, 1988, p. 15 .

(9) Hans Georg GADAMER, Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique, PARIS, Seuil, 1976 .

(10) Hans Robert JAUSS, Pour une herméneutique littéraire, PARIS, GALLIMARD, 1988 .

(11) Adolfo FERNANDEZ - ZOILA, " Une herméneutique en psychopathologie du travail " in Revue de

Février 1990), Colloque 12 / 14 novembre 1987 Aix en Provence . Psychiatrie et Histoire. Edition : Université de Provence - C.N.R.S., p. 237 .

(21) J. RUESCH, G. BATESON, Communication : the social matrix of psychiatry , Norton and Co, New York, 1951 .

(22) J.-C. BENOIT, Les doubles liens, Nodules P.U.F., 1981, p. 5.

(23) Y. WINKIN, La nouvelle communication, Seuil, PARIS, 1981 .

(24) J.-C. BENOIT, Les doubles liens, Nodules P.U.F., 1981, p. 6.

(25) Y. WINKIN, La nouvelle communication, Seuil, PARIS, 1981 .

(26) G.H. MEAD, L'esprit, le sol et la société, P.U.F., 1963 .

(27) J.L. AUSTIN, Quand dire, c'est faire, Editions du Seuil, 1970 .

J.L. AUSTIN (1962) a innové sur la question du langage . A l'aide de sa méthode qu'il nomme "phénoménologie linguistique", une analyse des actes du langage, AUSTIN montre que toutes les énonciations sont productrices de sens, qu'elles produisent en elles mêmes, par elles mêmes sans tenir compte d'un référent explicite. Le sens est produit et sui-référencié par la performativité . Trois sortes d'actes de langage, performatifs, sont à distinguer :

1) Les locutoires qui s'adressent au locuteur, à autrui . "J'appelle (je baptise) l'acte de "dire quelque chose" dans ce plein sens du terme : exécution d'un acte locutoire. (...) On pourrait dire qu'effectuer un acte locutoire en général, c'est produire aussi et "eo ipso" un acte illocutoire - ainsi que je propose de l'appeler " (p. 109 et 112).

2) Les illocutoires (ou illocutionnaires) : Ils obligent à se référer à ce que précisément ils produisent directement en eux-mêmes (l'auto-impliqué). "L'acte illocutionnaire est ce que l'on fait en parlant . Certains sont suffisamment définis par les règles générales du langage . D'autres ont besoin que certaines conditions extra-linguistiques certes, mais encore conventionnelles, soient réalisées : conditions institutionnelles à dimension sociale " (Françoise ARMENGAUD, La pragmatique, Que sais-je ?, P.U.F., 1985, p. 78)). AUSTIN cite comme exemple, l'acte illocutionnaire généralement produit par un "président désigné" pour "déclarer une séance ouverte". Donner un ordre, remercier, autoriser, etc ... sont des actes illocutoires . AUSTIN en dresse une longue liste. Il propose aussi une classification . Il est particulièrement intéressant de pouvoir ainsi repérer ces actes de langage en les articulant dans la conduite, les comportements, les attitudes d'un personnage.

3) Les perlocutoires (ou perlocutionnaires) mettent en jeu des forces productrices d'effets."Ce sont les

effets produits par nos propos sur nos allocutaires . Entendons les effets qui sont autres que la simple compréhension de ces mêmes propos . Exemples d'effets perlocutionnaires : être convaincu, ému, agacé, intimidé . Actes perlocutionnaires correspondants : convaincre, émouvoir, agacer, intimider" (Françoise ARMENGAUD, La pragmatique,(o.c.), p. 78) .

(28) Adolfo FERNANDEZ - ZOÏLA, FREUD et les psychanalyses, NATHAN, 1986, p. 233.

(29) Mikhaïl BAKHTINE, Esthétique de la création verbale, GALLIMARD, 1979, p. 320 .

(30) Francis JACQUES, Différence et subjectivité, PARIS, AUBIER, 1982, p. 19.

(31) Francis JACQUES, Différence et subjectivité, PARIS, AUBIER, 1982, p. 33.

(32) Adolfo FERNANDEZ-ZOÏLA, "La psychothérapie et la pragmatique", in Psychothérapies n°4, pp. 235-241, 1984 .

(33) Adolfo FERNANDEZ-ZOÏLA, "Positions dialogiques V : Entre dialogie et dialogue. A propos de Mikhaïl BAKHTINE . Le principe dialogique " in L'Evolution Psychiatrique, Tome 48, Editions PRIVAT, 1983, p. 537

(34) Adolfo FERNANDEZ-ZOÏLA, "La psychothérapie et la pragmatique", in Psychothérapies n°4, pp. 235-241, 1984 .

(35) Les termes " pragmatique " et " pragmatisme " doivent être différenciés, précisons : Par pragmatisme, nous entendons désigner une position philosophique : Selon Francis JACQUES "C'est une théorie de la rationnalité

en tant que liée aux intérêts humains fondamentaux (...), (tandis que) l'attitude pragmatique concerne la production du sens dans les systèmes de signes . Elle ne regarde la rationnalité que pour autant que celle-ci dépend du discours en contexte . Elle déborde donc ses racines pragmatistes (...) La pragmatique contemporaine regroupe un ensemble de recherches logico - linguistiques aux frontières floues . Mais un consensus général se dessine pour la définir comme l'étude de l'usage du langage, qui traite de l'adaptation des expressions symboliques aux contextes référentiel, situationnel, actionnel et interpersonnel (...) . Par pragmatique au sens strict, on entendra désormais tout ce qui concerne le rapport des énoncés aux conditions les plus générales de l'interlocution, sans lesquelles une situation communicable ne pourrait se produire par discours. Cela revient à proposer de faire entrer le concept de relation interlocutive ", in Encyclopaedia Universalis, Tome Le Savoir, 1984, pp. 920 - 921.

QUATRIEME PARTIE
LES PERSONNAGES EN PERSONNE

L'oeuvre est dans l'homme .

Emile ZOLA, Le roman expérimental, 1880, (Oeuvres Complètes, T. 10, Cercle du Livre Précieux, TCHOU, 1969, p. 1296) .

1. LA PERSONNALITE ET LE CORPS DANS LES ROMANS

ZOLA a construit une oeuvre romanesque gigantesque . De cette "expérimentation imaginaire"(1), nous avons extrait quatre romans dont nous croyons pouvoir tirer un enseignement psychologique . Mais que souhaitons-nous démontrer ?

L' histoire des personnages de roman, pensons-nous, peut révèler certains aspects de l'humain , de sa personne, à travers les faits d'un récit que le psychologue peut traduire dans son langage . La notion de personne est directement liée pour nous à une observation de la **mise en oeuvre et en acte de la personnalité .** Mais il nous appartient d'analyser, de comprendre et de définir ce qu'est la personnalité à travers les personnages, en suivant les degrés, les variations, les discontinuations de leur "mises en formes" psychologiques et psychopathologiques dans le roman .

De quelle manière allons-nous procéder pour mettre en évidence la personnalité au sein des romans de ZOLA, dans l'agir des situations et des personnages que nous avons présentés ? Ouels opérateurs allons-nous choisir pour notre démonstration ?

En premier lieu, c'est à la "nature" des personnages qu'il faut s'adresser . Autrement dit, le

personnage est doté d'un corps, certes fictif, mais des **éléments constitutionnels** lui sont attribués . Quelle peut-être l'influence de cette "machine du personnage" sur le développement de sa personnalité, sur son histoire individuelle ? Il est impossible et insensé de vouloir généraliser sur le déterminisme de ces éléments constitutionnels . L'évolution de la personnalité dépend de la conjonction de l'inné et de l'acquis . Pourtant on peut repérer dans l' "ensemble constitutionnel" de chaque personnage, ce qu'il y a de constant, un potentiel qui limite, voire oriente le champ d'action du personnage .

En fait, il ne s'agit pas seulement de rechercher des structures organiques dans la narration, de dégager des "types" de constitution, mais de remarquer les **tendances** du corps, de l'individu-personnage social et historique . Nous soulignerons les apparitions et les évolutions de ces tendances dans le fonctionnement des personnages, leurs conduites, pour analyser et comprendre **les mécanismes de leur personnalité.**

A partir des grandes "orientations" concernant la nature des personnages, de leur tendances, nous pouvons distinguer la construction de certaines conduites . Comment s'élaborent-elles? Quels facteurs retenir pour suivre les changements, les modifications de ces conduites dans les situations narratives ?

Retenons : 1) Dans les indices constitutionnels, les tendances relatives à un personnage, en fonction de son âge, de son sexe, c'est-à-dire liées à une certaine maturation nécessaire de l'organisme qui orientent son comportement . En d'autres termes le corporel révèlera des dispositifs comportementaux et cognitifs, **les facteurs originels de l'individu-personnage** avec notamment, son **tempérament, ses tendances** comprises comme des **forces dynamiques avec leur dimension "inconsciente"** .

2) Dans les conduites des personnages, accordons une place aux **facteurs inhérents au milieu, du point de vue social.** Les personnages zoliens subissent les contraintes d'une société . Ils suivent des **modèles d'apprentissages,** qui leur donnent d'autres tendances, des **habitudes,** mais soulèvent aussi des **conflits,** heurtent les **motivations,** suscitent des émotions, des auto-insatisfactions . Démontrons ainsi, les effets des **identifications** dans les **attitudes,** les **comportements,** les **rôles,** le **statut** professionnel, familial et psychologique sur la personnalité dynamique des personnages, leur **"moi social"** .

3) Dans les actes des personnages examinons ce qui caractérise leur **individuation, l'unité de leur personnalité** . Le **facteur temps** dans sa **dimension historique** sera pris en compte pour souligner **la continuité des conduites** singularisant la personnalité, **l'identité** du personnage-individu.

4) Enfin, la personnalité s'élabore dans **l'histoire individuelle "mise en récit". Le langage** est une composante majeure de la personnalité .

Les événements imprévisibles, les "accidents" rappellent précisément que leur mise en récit, la manière de (se) les raconter, peuvent conforter **le destin de la personnalité,** ou le déstabiliser à travers des conduites psychopathologiques .

Mais c'est dans **l'articulation du social et du biologique** qui fait vivre le sang et les nerfs, qu'il faut examiner la personnalité des personnages . Le corps est dans un environnement, en situation où les influences du dehors sont variées . Elles s'exercent dans l'intercommunication, les interactions . Elles mettent en jeu des mimétismes et engendrent aussi des rivalités de toutes sortes, des conflits inter-individuels et intra-individuels . Car chaque roman détaille des aspects psycho-sociaux : conduites d'attente, jeu des comportements divers : passionnés, érotiques, ludiques, morbides où se produira et se révélera une psychopathologie quotidienne des protagonistes . Trois secteurs sollicitent ainsi la personnalité du personnage, vectorisent son "work in progress" : 1) **l'individuel dans la personnalité du corps** de l'individu-personnage avec ses prédispositions, ses tendances psycho-biologiques ; 2) **le psycho-social où les retombées psychologiques** dans l'agir des situations sont nombreuses : L'alcoolisme, la double vie sentimentale ou passionnelle (l'adultère, le plaisir sexuel, l'amour), la prostitution, le couple, la place de l'enfant ; 3) **le psychopathologique** avec les souffrances du corps . Une psychopathologie de l'homme brisé dont il faut lire (entendre) et comprendre le langage et l'histoire ; une psychopathologie productive dans le récit de vie des

personnages, un récit fait d'attentes et d'anticipations positives et/ou négatives pour leur devenir . Réservons une lecture attentive à ces secteurs.

1.0 Le personnage, une machine humaine

ZOLA a bâti la nature de ses personnages en la singularisant volontairement avec des composantes issues du courant de la pensée scientifique de son époque, "une avant-garde intellectuelle" (2) . Nous avons noté pour le tempérament des personnages zoliens, l'importance du sang et des nerfs . Ces mots, ce langage romanesque ne sont pourtant pas de simples effets "à la mode", ni non plus de vrais concepts scientifiques . Ils recouvrent, dans les romans de ZOLA, outre la métaphore du biologique, une réalité psychologique qui se développe dans le récit des personnages. Le sang et les nerfs sont les opérateurs d'une psychobiologie fictionnelle qui agit sur l'humeur du personnage et oriente d'une certaine manière, sa personnalité dans le flux de ses actes . Nous savons aujourd'hui mieux comprendre les composants de la "nature" de l'homme . Nous avons aussi hérité de termes du 19 ème siècle pour la décrire . D'autres termes sont apparus, d'autres apparaîtront encore... Mais la thématique humaine, le matériel clinique auxquels ils se réfèrent ont-ils varié d'un siècle à l'autre ? Gardons "le thème du corps humain comme "tempérament" (3) en actualisant sa référence aux nerfs, à ce que déjà les

physiologues, les chercheurs en psychologie-pathologique du 19 ème siècle appelaient névroses, les maladies du système nerveux . Rappelons avec le vocabulaire de notre temps ces "phénomènes d'humeur", ce "sang" des personnages que nous observons dans les discontinuités des modalités de leur thymie, autrement dit à partir des signes cliniques qui expriment une manière d'être, des modalités de fonctionnement . "Sang et nerfs" nous dit ZOLA : Nous avons un corps pour les personnages, une mouvance biologique, un fonctionnement de la "machine" humaine . Les formes d'un dérèglement physiologique, psycho-biologique de la "machine" sont possibles et multiples et les tableaux cliniques nombreux dans l'oeuvre de ZOLA . Mais étudions d'abord les aspects de cette matière vivante qu'est le "corps-machine" .

1.1. La personnalité du corps chez Gervaise, Coupeau, Jeanne, Hélène, Nana, Octave

Centrons-nous sur les particularités physiques et physiologiques de chacun, telles que nous pouvons les constater dans la narration (4). Notre but n'est pas d'arrêter une typologie des personnages précise, mais de réceptionner leur "tempérament" à partir d'indices que l'on organisera autour de valeurs psychologiques significatives telles l'affectivité,

l'irritabilité, l'allure physique et psychologique générale du personnage . C'est un ensemble de caractéristiques, les "traits saillants" de chaque personnage, établis, exposés par l'écrivain, dès les deux premiers chapitres de ses romans . Nous en avons donné l'essentiel dans la première partie . Nous ne reviendrons pas sur la description et sur le portrait des personnages, mais plutôt allons-nous insister sur les pertinences sémantiques concernant le corps des personnages, du point vue psychologique . L'affectivité d'un personnage est une manière d'être affectée, éprouvée physiquement et moralement et le plaisir ou la peine qui en résulte . L'irritabilité concerne une certaine prédisposition physiologique de l'organisme à réagir aux excitants extérieurs, mais aussi, une réaction particulière du corps à des phénomènes occasionnant une conduite dominante du personnage : la peur, la colère, la susceptibilité etc... . Affectivité et irritabilité traduisent le rôle des émotions dans le corps . Comment s'affirme le tempérament dans les apparences du corps physique et psychique des personnages ?

Dans L'Assommoir, l'allure corporelle de Gervaise (les "traits fins", "grande et un peu mince") se module, change en fonction de l'affectivité, de la mise à l'épreuve du corps . En certaines circonstances, la fatigue vieillit le corps, les peines accentuent un handicap physique, une claudication de la jambe droite . Autour de ce stigmate congénital se cristallise le passé de Gervaise, une enfance victime, soumise à la brutalité

du père , à l'alcoolisme parental . L'affectivité joue un rôle important . Elle habille et habite le corps par la rêverie, une divagation qui suscite l'originalité, mais aussi les perditions, les "laissés aller" . Les réactions émotives perturbent le fonctionnement du corps, exacerbent ses besoins . Cette irritation conduit Gervaise à attirer vers elle tout ce qui pourra apaiser son corps . Elle cherche ainsi à tout avaler pour endiguer ses songes, pour mieux s'abandonner . Gervaise se transforme physiquement, plutôt se déforme, se relâche, et révèle une nature faible, complaisante . Son mari, Coupeau, passe d'une insouciante agilité de chat à la grimace de singe, d'un corps soigné à un corps fracturé, un corps vacillant, tremblant, malade . Coupeau montre de l' indifférence , de la désinvolture pour son propre corps . Sur les toits des maisons :

> " Il s'accroupissait, s'allongeait, trouvant toujours son équilibre, assis d'une fesse, perché sur la pointe d'un pied, retenu par un doigt . Il avait un sacré aplomb, un toupet du tonnerre, familier, bravant le danger . Ca le connaissait . C'était la rue qui avait peur de lui " (p. 479).

L'allure est imprudente . Nous savons Coupeau moins assuré, beaucoup plus réservé, timoré parmi les autres . Le corps est emprunté par les émotions . La timidité domine . L'accident puis l'alcoolisme mettront en lumière des réactions particulières du langage du corps : une irritation de l'organisme par les "mots" et les maux .

Hélène Grandjean, habite Passy, les hauteurs de Paris, depuis peu . Dans la solitude de son récent veuvage, elle s'occupe de sa fille Jeanne de santé fragile .Hélène et sa fille Jeanne apparaissent comme deux êtres soudés par la maladie . Les convulsions de Jeanne renforcent les interactions et l'attachement entre elle et sa mère . Une page d'amour souligne l'attractivité de la maladie, du corps en souffrance . C'est également la puberté, l'attente d'une transformation de l'organisme pour Jeanne . La fillette est à l'aube de son adolescence . Son corps physique est en évolution, en mutation et la sensualité s'éveille . Une composante physiologique héréditaire serait à l'origine de la "névrose chloroanémique" de Jeanne . En fait, ZOLA avec ce détraquement nerveux, cette fragilité physiologique, veut nous rappeler que Jeanne est l'arrière-petite-fille d'Adélaïde Fouque . Cette aïeule est "porteuse" en quelque sorte, de la "névrose" qui se transmet de génération en génération . Est-ce une transmission génétique qui apporte ici, une maladie méconnue, "une de ces névroses qui ont une histoire dans les familles et qui déconcertent la science" (p.950) ? Ne parle-t-on pas aujourd'hui d'inconscient profond ? Le roman Une page d'amour, invite à considérer le corps de Jeanne, cette fille à l'âge de la puberté, en situation duelle, conflictuelle . La tuberculose profitera des perturbations affectives pour "occuper" son organisme . Jeanne est facilement irritable et réclame une protection permanente de son être contre les stimulations agressives de l'extérieur. A-t-elle une constitution hyperémotive ? Le corps de sa mère, Hélène, fonctionne comme un bouclier qui la sépare du monde et

contribue à éviter les émotions, sauvegarder un équilibre psychique et somatique qu'une présence étrangère pourrait compromettre . Nous pouvons aujourd'hui considérer par exemple, cette réaction physiologique singulière comme une hyper activation de certaines régions du système nerveux . En effet, ZOLA nous décrit Jeanne avec des convulsions, circonscrit les signes du fonctionnement biologique du corps : des défaillances dans la bio-régulation, le tonus musculaire . Donnons un exemple de réaction physiologique du corps de Jeanne en crise, aux prises avec les émotions douloureuses . Notons l'impact sur le tonus, les douleurs cervicales, les pleurs :

> " Elle éprouvait une terrible lassitude qui l'anéantissait . Ses jambes lui semblaient mortes, une main de fer la serrait aux épaules . Mais elle se faisait brave, elle retenait les légers cris que lui arrachaient des douleurs lancinantes dans le cou . Un moment, elle s'oublia, la tête trop lourde, se rapetissant sous la souffrance " (p.927) .

Les émotions (5) vont parcourir aussi le corps d'Hélène Grandjean affectée par les souffrances de sa fille et sa rencontre avec le docteur Deberle . Notons par exemple lors des premières crises de Jeanne :

> " Ses idées se brouillaient (...) . Il fallait du calme . Et elle faisait un effort pour avoir elle-même toute sa tête . Mais la sensation de sa fille raide entre ses bras lui soulevait les entrailles" (p. 803)

Hélène Grandjean, jeune veuve, a une allure junonienne qu'elle maintient pudiquement "sans une fièvre de la chair ni du coeur " (p. 848) . Cette silhouette froide et fière cache un corps ignorant l'amour, une méconnaissance du plaisir charnel . L'allure physique est ordonnée pour maintenir ce corps chaste et naïf . Mais la pudeur orchestre l'affectivité, la sensibilité d'Hélène . Cette "réserve de l'âme" (7) appelle le corps à éprouver du plaisir et du désir sexuel tout en s'interdisant d'en jouer et d'en jouir . La passion viendra bouleverser le corps physique et charnel, désordonner la chair, provoquer le désir .

Une puissance physique du corps avec ses avantages anatomiques se dévoile dans Nana . Le roman donne à voir le corps de son héroïne Nana . Tout son organisme est prédisposé non seulement à être vu, mais aussi à subir, endurer . Ce n'est pas tant la sensualité qu'il faut souligner dans le "tempo" corporel de Nana, encore moins une forte irritabilité physiologique, que précisément, son insensibilité, une relative indifférence des sens pour une chair à toute épreuve . L'affectivité chez Nana, son pouvoir d'être affectée, est surtout dominée par le déplaisir, l'insatisfaction qui engendrent des sauts d'humeurs colériques, les caprices . Mais Nana sait qu'elle peut compter sur sa robustesse physique pour contrer les émotions perturbatrices et désagréables :

> " - Va, va, ma fille, ne compte que sur toi ...Ton corps t'appartient, et il vaut mieux t'en servir que de subir un affront " (p.1441) .

Le corps machine ne s'essouffle pas après les secousses physiques et morales, Nana :

> " restait grosse, elle restait grasse, d'une belle santé, d'une belle gaieté (...), propre, solide, l'air tout neuf, comme si elle n'avait pas servi" (p. 1470).

Nana et Octave Mouret sont peut-être parmi les personnages des Rougon-Macquart, les mieux équipés psycho-biologiquement . La physiologie de leur corps ne se dérègle pas facilement . On ne constate pas le poids évident d'une faille héréditaire, en tous cas cela ne s'affirme pas dans le récit . Le tempérament et la constitution narrativisés échappent aux a-prioris d'une génétique . Dans Pot-Bouille, la présence physique du personnage Octave Mouret est mise en valeur par trois traits : une grande taille , une voix de ténor, une féminisation qui se mêle à son profil de "beau garçon" (p. 11) . Cette allure du personnage évoque un corps "mixte" ; la part de l'anima et celle de l'animus qui entrent dans la composante biologique et affective de l'organisme . Mais l'allure corporelle sera surtout active et ludique chez Octave Mouret . Et du reste, les personnages de Pot-Bouille nous présentent beaucoup de leur corps en jouissance . Mais "le corps-jouir confronte le corps-avoir et le corps-travail au sein même de la personnalité dans ses efforts et dans ses recherches pour être " (8) . La physiologie du corps de certain personnage, notamment celle concernant Valérie Fabre, est cependant beaucoup plus mouvementée . " Le saut du psychisme dans l'innervation somatique" (FREUD) (9)

introduit des "conversions" dans l'organisme . La physiologie du corps ici se joue et se manifeste sous l'attrait des regards, dans l'exhibitionnisme du corps .

Résumons les points importants, les tendances de la personnalité du corps qui se dégagent des personnages . Notons les facteurs d'ordre psychologique qui se rapportent au corps .

Chez Coupeau les attitudes du corps font apparaître des aspects un peu dilatés, dispersés de son énergie . Cette instabilité relative du corps dans les postures, sa "fanfaronnade", notamment dans les exemples que nous avons donnés, sont toutefois "contenues", inhibées par l'émotion . Le rôle de la peur, les tendances "surmoïques" hantent le corps de Coupeau . Nous les préciserons dans le corps en relation . La pensée introvertie, la timidité de Coupeau dominent l'organisme dans la crainte d'agir .

Gervaise présente un corps handicapé, sensible à la fatigue mais surtout, en manque de "contenus", toujours dans le besoin de se remplir, prêt aussi à se perdre, à se "laisser aller". La tendance à la passivité et à la paresse du corps alimente-t-elle la rêverie, les fantasmes de Gervaise ?

Le corps de Jeanne Grandjean, pré-adolescente, annonce plusieurs tendances critiques . Le corps est traversé par des crises multiples . Des signes

évoquent une tendance épileptoïde (contractures, convulsions, spasmes) mais, l'anxiété et les douleurs qui parcourent le corps, la sensibilité "à fleur de peau", nous invitent à considérer la tendance émotionnelle hypocondriaque liée aux transformations du corps dans cette période de "crise" que marque l'adolescence .

Hélène Grandjean par contre, montre une apparente sérénité corporelle . On y remarque une tendance à l'ordre, le corps est maintenu par la pudeur, sauvegardé des regards et des caresses de l'homme . C'est précisément cette tendance languissante du charnel, une absence ou plutôt une attente du jouir qui ouvrent le chemin du désir, une faille dans l'ordre apparent des habitudes sociales du corps . Comment vont s'investir les pulsions sexuelles ? Quels rôles joueront les émotions et les sentiments d'Hélène dans son corps ?

Le corps physique de Nana et son allure constitutive pourraient nous évoquer, dans la terminologie de KRETSCHMER, un type athlétique . Mais l'enveloppe, la peau qui dressent les formes externes du corps prennent de la valeur . La tendance érotique du corps désiré comme objet sexuel, objet de valeur, est une caractéristique majeure . Quel désir habite ce corps, quel plaisir peut-il recevoir et permettre ? Comment Nana parvient-elle à exploiter les richesses de son corps ?

Les aspects physiques du corps d'Octave Mouret montrent une carrure masculine, mais aussi une tendance féminine . Une typologie mixte ? Le corps

"animus" (l'archétype du masculin) accueille le féminin, laisse "exprimer" l' "anima" (l'archétype du féminin) pour les femmes . Quel profit en tirera la personnalité d'Octave ? .

Certaines dominantes corporelles, nous amènent à nous interroger sur d'éventuelles tendances psychopathologiques du corps de certains personnages : dans les "crises" de Jeanne par exemple ou encore, dans la "fatigue" du corps de Gervaise . Le corps en crise de Jeanne ne met-il en jeu qu'un fond épileptoïde ? Le corps n'est-il pas aussi le lieu des conflits névrotiques ? Nous avons signalé le corps de Valérie Fabre, personnage de Pot-Bouille, sujet aux "conversions somatiques" . L'évolution de toutes ces tendances "somatiques" est à suivre . Une observation clinique est nécessaire . L'existence narrative des personnages marquera l'arrivée d'autres aspects psychopathologiques du corps . Mais comment ces forces du corps vont-elles contribuer à faire la personnalité des personnages ?

BIBLIOGRAPHIE ET NOTES

(1) Michel BUTOR, Introduction in ZOLA Oeuvre critique I, vol. 10, Le roman expérimental, Cercle du Livre Précieux, Paris, Editeur Claude TCHOU, 1968.

(2) Philippe HAMON, in préface à Thérèse Raquin de Emile ZOLA, p. 8, Presses Pocket, 1991.

(3) Philippe HAMON, in préface à Thérèse Raquin de Emile ZOLA, p. 8, Presses Pocket, 1991.

(4) Toutes les références à L'Assommoir, Une page d'amour, renvoient au Tome II, celles de Pot-Bouille, au Tome III de la Pléiade, Gallimard, 1978 . Texte et appareil critique établis par Henri MITTERAND.

(5) PAPEZ mettra en évidence, en 1937, dans la substance réticulée, les circuits supposés participer à l'élaboration des émotions :
" Nous suggérons que l'hypothalamus, les noyaux extérieurs du thalamus, la circonvolution du corps calleux, l'hippocampe et leurs interconnexions constituent un mécanisme harmonieux capable d'élaborer les fonctions de l'émotion centrale et aussi de participer à l'expression émotionnelle " (PAPEZ, 1937 cité ici par Paul SIVADON et Adolfo FERNANDEZ - ZOÏLA dans leur ouvrage : Corps et thérapeutique . Une psychopathologie du corps ,

p. 93, PARIS, P.U.F., 1986). Les manifestations neuro-végétatives liées aux émotions s'observent également par l'excitation du système sympathique et parasympathique , à travers le rôle que joue l'adrénaline dans le corps . Ces deux systèmes nerveux s'impliquent dans la vie végétative et de relation . Le système orthosympatique comportant une double chaîne ganglionnaire située le long de la colonne vertébrale, fonctionne en opposition avec le système parasympatique ou "végétatif-cérébro-spinal". Toutes les excitations concernant ces systèmes vont jouer dans les manifestations neurovégétatives des émotions . Ainsi :"Elles concernent le système cardio-vasculaire (vitesse du coeur, pression sanguine, vaso-constriction et dilatation), le système digestif (bouche sèche, troubles gastriques et intestinaux), la régulation des sphincters, la température et la conductance cutanée" (FRAISSE) . Il faut tenir compte, aussi, des modifications hormonales, chimiques, non visibles, connues après-coup lors des examens bio-chimiques "pp. 93-94, rappelle Adolfo FERNANDEZ-ZOILA dans Corps et thérapeutique (o.c.).

(7) Maurice PRADINES, Traité de psychologie générale, III, p.250, PARIS, P.U.F., (Ière édition 1943), 1986.

(8) Adolfo FERNANDEZ-ZOILA, Paul SIVADON, Corps et thérapeutique, (o.c.), p. 104.

2. LES ASPECTS PSYCHO-SOCIAUX

Nous avons exposé un certain nombre de situations narratives dans notre première partie . Il s'agit à présent, de les reprendre afin d'analyser les données psycho-sociologiques et psychopathologiques concernant les personnages.

Comment s'exprime la personnalité des personnages ? Comment ces derniers vont-ils paraître en société parmi les autres ? Qu'est-ce qui engage en quelque sorte, la personnalité d'un personnage dans ses opinions, ses croyances, ses positions, dans les relations avec autrui ? Nous nous attacherons aux réactions individuelles pour étudier, de manière plus particulière, l'égo des personnages . Le développement de la personnalité, celui du moi, va s'effectuer d'abord, dans les **processus d'identification** : l'introjection de modèles de conduites qui font références à autrui. L'identification à l'autre commence dès le plus jeune âge pour former le moi et l'existence d'un pour-soi qui doit se poursuivre dans les échanges sociaux . Admettons ici la notion de **concept de soi** au sens large ou multidimensionnel (R. L'ECUYER), "c'est-à-dire un soi objet de connaissance d'un soi processus " et considérons "à la fois les éléments perceptuels et actifs" (1) qui

l'actualisent . Il s'agira aussi de reconnaître les constituants intra-psychiques de la personnalité . La théorie psychanalytique distingue les instances d'un appareil psychique sur lesquelles s'organise la personnalité : Le ça, le moi et le surmoi . " C'est l'étude de l'évolution des individus qui nous a permis de connaître cet appareil psychique" (2) écrit FREUD . Celui-ci "résume" les caractéristiques essentielles :

> "On voit qu'en dépit de leur différence foncière, le ça et le surmoi ont un point commun, tous deux, en effet, représentant le rôle du passé, le ça, celui de l'hérédité, le surmoi, celui de la tradition, tandis que le moi, lui, est surtout déterminé par ce qu'il a lui-même vécu, c'est-à-dire par l'accidentel et l'actuel " (3).

Avant FREUD et dans une perspective différente, William JAMES a été le premier à explorer la "conscience de soi" et définir un modèle dynamique, "encore tout à fait contemporain" pour bien des auteurs modernes (4), pour rendre compte de l'expérience intime de la personnalité . Autour du concept de soi les approches et les modèles sont multiples . Tous les systèmes proposés sont valables dans leur spécificité, et selon le point de vue auquel ils se rapportent . Chaque modèle, qu'il soit d'inspiration psychanalytique, phénoménologique ou béhavioriste, pourra contribuer à ouvrir des rubriques pour envisager les analyses de la personnalité de nos personnages en quête d'eux-mêmes, c'est-à-dire dans la réalisation de leur soi.

2.1. Un aperçu du rôle de l'imagination de Soi dans la personnalité de Gervaise en interaction .

JAMES (1890), BALDWIN (1897), COOLEY, (1902) ont valorisé, chacun à leur manière, la fonction du Soi-social en tant que "miroir" . L'effet "miroir" de soi et des autres dans les intéractions sociales appelle à l'imagination d'un "pour-soi" individuel : Autrui nous renvoie une certaine représentation de ce que nous sommes (le reflet de notre apparaître sur lui) et à travers cette représentation, nous imaginons ce que nous croyons ou voulons être (une estimation de soi) . Nous nous fabriquons pour ainsi dire une opinion par notre imagination, le fait de s'imaginer soi-même :

> "Par l'imagination, nous abandonnons le cours ordinaire des choses . Percevoir et imaginer sont aussi antithétiques que présence et absence . Imaginer, c'est s'absenter, c'est s'élancer vers une vie nouvelle" écrit BACHELARD (5).

Mais comment se fabrique dans le jeu des rencontres, l'imaginaire qui donne à Gervaise le désir d'adopter un rôle professionnel ?

L'adolescence de Gervaise telle qu'elle ressort dans la narration, montre bien la difficulté de la recherche de soi pour se créer une identité . Le rôle de l'autre, celui des parents et de Lantier durant cette période, participe à la réorganisation de la personnalité

de Gervaise . C'est un réajustement de l'image de soi . Le besoin de se différencier du modèle parental, d'être autonome tout en voulant se sentir en sécurité dans le monde adulte, semble être particulièrement évoqué dans les propos de Gervaise . Elle donne notamment une représentation insupportable de ses parents, des "modèles négatifs" : un père qui la roue de coups, une mère qui l'encourage à boire de l'anisette . "Alors, ma foi, on songe à s'amuser dehors" (p. 388) et à suivre, ou s'identifier à d'autres modèles . Dans sa quatorzième année, Gervaise rencontre Lantier avec qui se révèlera d'abord, l'émoi de l'expérience sexuelle, et ensuite l'inattendu de la fonction de mère, comme elle le déclare à Mme Boche, au lavoir:

"C'est arrivé comme ça arrive toujours, vous savez . Je n'étais pas heureuse chez nous " (p. 388) .

Le rôle inducteur de Lantier offre à Gervaise l'occasion d'un changement de condition d'existence . Gervaise saisit, en s'associant avec Lantier, l'opportunité d'une expansion de soi vers l'extérieur, le social . Le contexte familial l'incite à fuir et à croire aux promesses de cet homme . Gervaise n'aspire pas au mariage : "Lantier n'est pas si gentil pour qu'on souhaite d'être sa femme" (p. 388) . Mais Gervaise désire obtenir une identité sociale qui passe par la reconnaissance d'un statut professionnel . A ce sujet, Lantier en proposant de partir à Paris, nourrit les illusions de Gervaise . Répond-il aussi à son "idéal du moi" et à son besoin d'investissement objectal ? :

" Comme le père Macquart m'envoyait des gifles sans crier gare, j'ai consenti à m'en aller avec lui (...). Il devait m'établir blanchisseuse et travailler de son état de chapelier . Nous aurions été très heureux ..." (p. 389) .

Cet "idéal de soi" pour un "vouloir être" va s'affirmer avec Coupeau . Gervaise sera "obsèdée d'un rêve d'ambition : elle voulait s'établir, louer une petite boutique, prendre à son tour des ouvrières " (p. 476) . C'est bien là un désir mimétique, celui de devenir patronne comme l'avait promis Lantier . Rappelons par comparaison que ce désir ne semble pas correspondre à sa "nature profonde" plus préoccupée d' "oralité" au sens freudien . Gervaise déclare à Coupeau, au premier temps de leur rencontre :

"Je ne suis pas ambitieuse, je ne demande pas grand chose... Mon idéal, ce serait de travailler tranquille, de manger toujours du pain, d'avoir un trou un peu propre pour dormir, vous savez, un lit, une table et deux chaises, pas davantage " (p. 410).

Le niveau d'aspiration a changé, surtout l'imagination qui poursuit son travail jusque dans la personnalité de Gervaise :

" Elle avait tout calculé . Au bout de vingt ans, si le travail marchait, ils pouvaient avoir une rente, qu'ils iraient manger (oralité confirmée) quelque part, à la campagne" (p. 476) .

Est-ce que l'accident de Coupeau va briser le rêve de Gervaise ? Les économies du ménage passent dans les soins

médicaux et pharmaceutiques, mais cette réalité n'empêche pas Gervaise d'espérer "quelque miracle, un rétablissement brusque" (p. 486) qui permettrait de ne pas tout dépenser . "Cette boutique recommençait à lui tourner la tête (...). Elle faisait de nouveau ses calculs (...).Sa désolation était justement de ne pouvoir s'établir tout de suite " (pp. 490-491), d'être obligée d'attendre encore quatre ans pour en avoir les moyens . JUNG parlerait peut-être ici chez Gervaise, de "sensation" ou encore, d' "intensité de la participation sensitive subjective" (6) déclenchée par l'image anticipée de cette boutique . Comme l'écrit R. GIRARD :

> "Une perle d'imagination va s'arrondir autour de ce minimum de réel. C'est du Moi et du Moi seul que l'imagination tire sa force . C'est pour le moi qu'elle bâtit ses splendides palais " (7).

Or, Goujet va accélèrer l'éclosion de cette "perle" selon R. GIRARD, ce désir enfoui chez Gervaise, en prêtant l'argent dont elle a besoin pour réaliser son rêve . Mais être artisan, "tenir boutique" exige une adaptation particulière de la personnalité . Est-ce que Gervaise sera compétente pour exercer et assurer ce rôle ? On la voit se transformer jusqu'à donner une image qui traduit une représentation d'elle-même où le corps physique change d'allure :

> " Dans le quartier, à la voir passer ainsi, légère, ravie au point de ne plus boiter, on racontait qu'elle avait dû se laisser faire une opération " (p. 492).

Gervaise parviendra-t-elle à se maintenir à ce niveau, à conserver son "idéal de soi" ? Souvenons-nous des propos de R.B. CATTELL :

> " L'adoption d'un rôle n'est pas équivalente à la création d'une nouvelle personnalité, mais constitue simplement une partie de l'ajustement général à des niveaux d'aspiration et de conception de soi qui se poursuivent continuellement avec un enthousiasme et un succès variables, selon la personnalité, et qui provoquent des ajustements de compensation variés à l'intérieur de ces rôles mêmes" (8) .

Examinons ces variations en essayant de mieux cerner la personnalité de Gervaise dans ses interactions quotidiennes . Entre ce qu'elle désire être et ce qu'elle doit être pour réaliser son projet, des divergences et des convergences dans sa manière d'être vont se faire jour . Elles se joueront dans les tensions sociales . Chacun voudra défendre ses désirs . Quelle place gardera celui de Gervaise ?

2.2. Le désir mimétique et les rivalités sociales autour de la personnalité de Gervaise et de Coupeau .

Dans L'Assommoir, l'existence piégée par l'alcool, les illusions qui envahissent Gervaise et Coupeau, ont réclamé notre attention . Partant de là, ce qui nous intéresse maintenant, c'est de reprendre les rapports humains et sociaux, dans l'inter-individualité des personnages . Repérer surtout le jeu des mimétismes et des rivalités . La boutique de Gervaise est attractive . Mais nous voyons dans le dévoilement de l'ambition de Gervaise, se perdre les Coupeau, dans leur ascension toute relative . L'idéal de soi se joue dans les intéractions de la vie quotidienne . Le contexte social souligne, comme le dit ADLER, "l'agressivité" et "le sentiment de faiblesse de l'être humain et son besoin de sécurité" (9) . Il révèle et fait évoluer ainsi bien des aspects de la personnalité humaine . Le roman L'Assommoir est particulièrement exemplaire à cet égard en soulignant l'antagonisme des personnages dans l'évolution de leur personnalité .

ARISTOTE a montré que l'homme se distingue particulièrement de l'animal par ses compétences mimétiques :

> " Mimer est congénital au petit anthropos qui diffère des autres petits animaux en ce qu'il est le plus mimeur et que par le mimisme il acquièrt ses premières connaissances " (10) .

Ce sont ces aspects de la mimêsis des personnages que nous développerons . Autrement dit, nous examinerons dans le roman quelques formes des relations sociales ayant trait à la conduite des personnages . Par ailleurs, nous chercherons à comprendre leur désir dans la médiation inconsciente de l'autre comme modèle ou calque .

L'apprentissage des conduites humaines dépend du principe mimétique qui les gouverne et de l'enjeu du désir dans les relations interhumaines . Le désir vient le plus souvent de l'autre, d'un autre que Soi convoité, que l' on cherche à imiter et à s'approprier pour mieux lui ressembler afin de se réaliser Soi-même . Mais le modèle de l'autre, grâce auquel le désir se médiatise, peut se revendiquer comme un rival de ce même désir . Les rapports interhumains soulignent dans les processus mimétiques cette force rivale que le désir engendre . On observe ainsi de la jalousie, de l'envie, du mépris, ou de la vénération, des phénomènes de rejet et d'exclusion ou d'adoption d'autrui,en fonction d'une rivalité plus ou moins sollicitée et exacerbée . Ce sont des attitudes qui animent particulièrement les personnages zoliens dans L'Assommoir . On voit à l'oeuvre leurs rivalités : Gervaise et Coupeau en sont les deux

principales victimes. Mais ils sont surtout "victimes d'eux-mêmes", de par les actes qui les font agir d'une certaine manière . Analysons ces faits mimétiques à partir de l'histoire de Gervaise et de Coupeau .

Les mimétismes de rivalité sont présents dès l'ouverture du roman et porteurs de la "violence fondatrice" (11) de l'histoire des personnages . L'épisode de la bataille entre Virginie et Gervaise au lavoir en témoigne . Les exemples ne manquent pas dans tout le roman, aussi nous les cernerons surtout, dans le récit marqué par quelques grands événements : l'accident de Coupeau ,l'ouverture de la blanchisserie, le retour de Lantier (Cf première partie) . Nous porterons notre regard sur les conséquences de ces situations narratives, dans les intercommunications entre les personnages pour voir s'établir et s'orienter en particulier, l'existence de Gervaise, en fonction de sa personnalité .

La chute fracassante de Coupeau provoque une vive émotion chez Gervaise . Chacune de ses paroles aura des effets perlocutionnaires (12) affectifs très forts sur elle-même et sur les autres. Rien ne pourra faire obstacle au discours de Gervaise qui proclame "violemment" le désir de soigner son mari à la maison :

> " On eut beau lui expliquer que la maladie lui coûterait très cher ", la réplique de Gervaise est imparable : " Qu'est-ce que ça vous fait ? J'ai de l'argent ..." (p. 483) .

Gervaise parvient ainsi à convaincre l'entourage, ou du moins à exclure toute autre avis :

" Elle sauverait son homme, tandis qu'à l'hôpital les médecins faisaient passer l'arme à gauche aux malades trop détériorés, histoire de ne pas se donner l'embêtement de les guérir" (p. 483).

Le refus obstiné de Gervaise de transporter Coupeau à l'hôpital, son désir têtu, de jouer "l'infirmière à domicile" provoqueront de l'étonnement, de la curiosité, de la part du quartier et des proches de Coupeau . Mais très vite aussi l'attitude exclusive de Gervaise, son dévouement sans partage, excéderont, irriteront sa famille . D'abord, au sujet du malade :

" La famille, les voisins, tout le monde, s'attendaient à le voir tourner de l'oeil d'un instant à l'autre " (p. 484) .

Puis :

" L'accident de Coupeau avait mis la famille en l'air . Maman Coupeau passait les nuits avec Gervaise (...). Chaque soir, en rentrant du travail, Mme Lerat faisait un grand détour pour prendre des nouvelles . Les Lorilleux étaient d'abord venus deux et trois fois par jour ..."(p.484).

Enfin,

"des querelles n'avaient pas tardé à s'élever sur la façon de soigner les malades " (p.484).Les mimétismes de rivalité éclatent dans les propos jaloux que tient Mme Lorilleux à l'égard de Gervaise : " Mme Lorilleux prétendait avoir sauvé assez de gens dans sa vie pour savoir comment il fallait s'y prendre . Elle accusait aussi la jeune femme de la bousculer,

de l'écarter du lit de son frère . Bien sûr, la Banban (surnom qu'elle a donné à Gervaise) avait raison de vouloir quand même guérir Coupeau ; car, enfin, si elle n'était pas allée le déranger rue de la Nation, il ne serait pas tombé . Seulement, de la manière dont elle l'accommodait, elle était certaine de l'achever " (p. 484).

L'amertume travaille les Lorilleux qui n'ont jamais accepté le mariage de Coupeau avec Gervaise . C'est depuis le jour de leur noce que la soeur de Coupeau a surnommé Gervaise "la Banban", en la voyant boiter . Cette forme de rancoeur est bien un premier signe de ressentiment contre Gervaise .

Des soins efficaces rétabliront Coupeau . Mais Gervaise suscitera, sans y prendre garde, l'envie, la jalousie, non seulement des Lorilleux mais d'autres gens aussi . Deux faits souligneront les tensions et les exacerbations sociales autour de Gervaise : D'une part, l'ouverture de la blanchisserie dans les apparences d'un nouveau rang social possible pour Gervaise ; d'autre part, les effets de sa générosité qu'elle cherche à promouvoir partout ou elle le peut .

L'ouvrier Goujet ne retient les effets de la mimésis qu'à travers le courage de Gervaise . Ce forgeron, Goujet dit "Gueule d'Or", ne cessera de vénérer "le modèle" de la bonne épouse Gervaise :

" Si toutes les femmes étaient comme vous, on en

épouserait dix " (p. 437) .

Aussi, telle une offrande à une déesse, Goujet consacrera son argent au projet de Gervaise, à la construction de son "temple" rêvé, une boutique "couleur du ciel" (p. 497). Mais chacun suivra de près les opérations :

> " Dans le quartier, la boutique produisit une grosse émotion . On accusa les Coupeau d'aller trop vite et de faire des embarras . Ils avaient, en effet, dépensé les cinq cent francs des Goujet en installation, sans garder même de quoi vivre une quinzaine, comme ils se l'étaient promis" (p. 497). Toutefois, pour Gervaise "ses affaires s'annonçaient très bien (...), il y avait des mille et des cents à gagner, si l'on était raisonnable" (p. 497) .

Ce départ fait des envieux et réactive surtout la colère des Lorilleux :

> " Ah bien ! criait Mme Lorilleux dans toute la rue de la Goutte d'Or, mon imbécile de frère en voit de drôles !... Il ne manquait plus à la Banban que de faire la vie. Ca lui va bien, n'est-ce pas ? " (p. 498).

C'est un véritable appel à la vindicte du public, un cri de vengeance :

> " Les Lorilleux s'étaient brouillés à mort avec Gervaise . D'abord, pendant les réparations de la boutique, ils avaient failli crever de rage ; rien qu'à voir les peintres de loin, ils passaient sur l'autre trottoir, ils remontaient chez eux les dents serrées . Une boutique bleue à cette rien-du-tout, si ce n'était pas fait pour casser les bras des honnêtes gens ! " (p. 498).

La réussite de cette "rien-du-tout" se montrera encore plus cruelle pour les Lorilleux car : " Comme on le disait dans le quartier, elle avait de la veine ; tout lui prospérait" (p. 502) . Gervaise accuse une certaine fragilité pour préserver son avoir si durement gagné :

> " Dans le léger abandon de sa gueulardise (gourmandise), quand elle avait bien déjeuné et pris son café, elle cédait au besoin d'une indulgence générale . Son mot était : " On doit se pardonner entre soi, n'est-ce pas ? si l'on veut pas vivre comme des sauvages . " Quand on lui parlait de sa bonté, elle riait . Il n'aurait plus manqué qu'elle fût méchante ! Elle se défendait, elle disait n'avoir aucun mérite à être bonne " (p. 502) .

L'interaction sociale force l'altruisme de Gervaise . Ce niveau d'altérité et de réceptivité aux autres est-il compatible avec son rôle professionnel ?

Gervaise gentille, complaisante, dénie les rivalités humaines qui ne manqueront pas de l'assaillir . Elle-même les attire . A donner la "charité" elle provoque d'ailleurs un "jamais assez" de la part des concierges . Ces derniers, les Boche recevaient du bouillon, des fruits, du vin etc, que " Gervaise, très donnante de sa nature, lâchait à chaque instant" (p. 521). Mais Mme Boche affichera au voisinage, devant un reste de salade plaisamment offert , "un air dégoûté, sous prétexte que, Dieu merci ! elle n'en était pas encore réduite à se nourrir de choses où les autres avaient pataugé . Et, dès lors, Gervaise coupa net à tous les cadeaux " (p. 521) .

Les rapports entre les Boche et Gervaise vont se dégrader :

" A la vérité, ça n'allait plus du tout bien entre les Boche et les Coupeau (...)." Un incident avec Nana consomme la rupture : "Elle avait volé, devant la loge, un sabot à Mme Boche" (p. 520) pour jouer avec. L'enfant aura droit aux giffles de la concierge qui soulève ainsi le courroux de Gervaise : " Est-ce qu'on tapait sur un enfant comme sur un boeuf ? Il fallait manquer de coeur, être la dernière des dernières . Naturellement, Mme Boche répliqua . Lorsqu'on avait une saloperie de fille pareille, on la tenait sous clef . Enfin, Boche lui-même parut sur le seuil de la loge, pour crier à sa femme de rentrer et de ne pas avoir tant d'explications avec de la saleté . Ce fut une brouille complète " (p. 521).

Mais Gervaise continue à se mêler de toutes les misères du quartier . Elle s'intéresse notamment au sort de la mère de Coupeau :

"Gervaise trouvait honteux qu'une femme de son âge, ayant trois enfants, fût abandonnée du ciel et de la terre" (p. 522) .

Aussi est-elle décidée, "sous le coup d'une indignation " (p. 522), à monter chez les Lorilleux . Notons les premières paroles de Gervaise :

" - Oui, c'est moi ! dit Gervaise . Ca vous étonne, parce que nous sommes à couteaux tirés ? Mais je ne viens pas pour moi ni pour vous, vous pensez bien ... C'est pour maman Coupeau que je viens . Oui, je viens

voir si nous la laisserons attendre un morceau de pain de la charité des autres " (p. 522).

Cet acte par trop interventionniste, restreint d'emblée, la relation interlocutive . C'est un défi lancé aux Lorilleux qui se voient contraints de réduire leur participation, sous peine d'être plus démunis encore de leurs prérogatives sur "maman Coupeau" :

"Quand tout le monde donnera cent sous par mois, nous donnerons cent sous " (p.523) . Et imperturbable dans sa bonté, Gervaise exige davantage : " Maman Coupeau avait trois enfants ; si chacun donnait cent sous, ça ne ferait que quinze francs, et vraiment ce n'était pas assez, on ne pouvait pas vivre avec ça ; il fallait au moins tripler la somme "(p.523). Elle ne réussira qu'à activer son renvoi de chez les Lorilleux en emportant sa décision avec elle : " Gardez votre argent ! ... Je prends maman Coupeau (...) . Et elle ne manquera de rien " (p. 524) . Mme Lorilleux "brandissait la casserole, comme si elle allait jeter l'eau seconde à la figure de sa belle-soeur " (p. 524) .

En réalité le dialogue n'est pas passé . Plus exactement, il s'agit d'un pseudo-dialogue où la non-reconnaissance de l'autre habite les personnages locuteurs . La dialogie textuelle souligne les formes monologiques du discours de Gervaise et des Lorilleux : chacun s'exclut en parlant pour Soi-même sans introduire le point de vu d'autrui .

Après ce dialogue de sourds entre Gervaise et les Lorilleux, plus rien ne parviendra à ralentir la mise à l'écart de Gervaise :

"Naturellement, les Boche avaient tendu la main aux Lorilleux ... Jamais on ne se serait fâché sans cette Banban, qui aurait fait battre des montagnes " (pp. 521-522) .

Notons que Gervaise est surtout victime du rôle de l'opinion des autres car "on clabaudait sur son compte" ou bien on la "trouvait (...) bien gentille" (p. 501). Et Gervaise est sensible aux remarques qui flâtent son amour-propre ou plutôt sa vanité . Elle s'enorgueillit d'être ce qu'elle croit devoir être pour les autres . Soulignons sa vanité comme trait important dans sa manière d'être . C'est aussi un aspect négatif du soi-social dont elle ne mesure pas les conséquences . Cette vanité, sorte d'aveuglement de Soi dans le désir de paraître et de plaire, la conduit à prendre en charge la mère de Coupeau, à avoir de ce fait des frais supplémentaires qu'elle n'a pas calculés . De même, elle soigne Coupeau mais elle ignore sa vexation, s'aveugle sur ses dépenses et le courage de son époux à reprendre le travail . L'argent va ainsi filer. Depuis "les quarante sous" par jour et parfois la note supplémentaire du repas de son mari, Gervaise ne cessera de donner . Coupeau, lui, dépensera sans compter pour boire . Le bon coeur de Gervaise le conduira à la paresse . Mais peu à peu, le travail de Gervaise ne suffira plus pour satisfaire ce qui est devenu plus qu'une habitude, un besoin constant chez Coupeau, l'alcool . La vanité pointe surtout ici les incompétences, les "vides" dans la gestion de Gervaise, aussi bien dans son commerce que dans ses rapports aux autres . Il y aura trop d'argent dehors et pas assez pour payer les ouvrières .

Le bon coeur de la blanchisseuse, a réussi à catalyser les jalousies, les envies et les amertumes de tous les habitants de la rue de la Goutte d'Or . Presque ruinée, Gervaise devient une victime de la charité et la pitié . Dans l'incapacité de gérer son argent, son foyer, elle se veut "porte-malheur" des autres ; le substitut de tout un cortège de ressentiments à soulager . Il deviendra impératif de s'en débarraser, de l'évacuer . Ce sera l'exclusion, le sacrifice de Gervaise, la fin de son rêve . Les membres de son entourage immédiat ont déjà lancé ce processus d'évacuation . Le retour de Lantier accélèrera le sort tragique de Gervaise .

Gervaise apprend que Lantier rôde à nouveau dans le quartier, le jour de sa fête :

> " La blanchisseuse était devenue toute pâle . Que lui voulait-il donc, ce malheureux ? Et justement il tombait en plein dans les préparatifs de la fête. Jamais elle n'avait eu de chance ; on ne pouvait pas lui laisser prendre un plaisir tranquillement " (p. 560).

Ce monologue intérieur prêté à Gervaise est une dramatisation rétrospective où les indices de la souffrance de Gervaise sont réactivés . La peur la tiraille à l'idée de rencontrer son ancien amant, au point d'être prise de tremblement et de ne plus oser sortir (p. 561) . On peut, bien sur, remarquer le désir libidinal et évoquer le pulsionnel . Souvenons-nous de la première fois, après sept années d'absence, où Gervaise a des nouvelles de Lantier :

> " Jamais elle n'aurait cru que le nom de Lantier,

ainsi murmuré à son oreille, lui causerait une pareille chaleur au creux de l'estomac (notons la pudibonderie de ZOLA) " (p. 549).

Mais on peut voir aussi le désir de Gervaise s'inscrire dans le retour des rivalités . L'ex-amant séduira le mari, la famille, le quartier . Lantier fascine, "envoûte"; Gervaise en est la proie par excellence car le mâle rallume son désir :

" Il la fatiguait de son regard, fixait sur elle des yeux hardis, où elle lisait nettement ce qu'il lui demandait " (p. 613) .

Elle échappe à son premier assaut grâce à Goujet qui les surprend : " Goujet la face toute blanche, avait baissé le nez, en s'imaginant qu'il les dérangeait, qu'elle venait de se débattre pour ne pas être embrassée devant le monde " (p. 613). Goujet fonctionne sur le mode de l'introversion (JUNG), il parle peu, reste à l'écart des autres . Toutefois le forgeron et la blanchisseuse s'expliqueront . Goujet lui propose de partir avec elle . On retrouve le même refus qui animait Gervaise vis à vis de Coupeau, dès leur première rencontre. La timidité de Goujet double celle de Coupeau :

" Il la prit entre ses bras, la serra à l'écraser, lui posa un baiser furieux sur le cou, ... Puis, il la lâcha, sans demander autre chose ; et il ne parla plus de leur amour " (p. 617) .

C'est là aussi la différence entre ces deux hommes . Lantier comme d'ailleurs Coupeau la première fois, sait faire rire Gervaise, d'autant mieux que la place est vacante . Goujet ne saura montrer que sa force, ses muscles pour l'épater, la séduire . C'est à "coups de

marteaux" qu'il fait la cour à Gervaise, en comparant son savoir-faire de forgeron à celui d'un autre compagnon . De toutes les manières, Gervaise est de nouveau convoitée par Lantier quand Goujet lui déclare son amour . Ce retour ne déplait pas d'ailleurs à Gervaise . Il attendra le moment propice pour la posséder . Emprise du sexe ? Peut-être, mais ce sont aussi les faiblesses propres à Gervaise qui n'est ni une héroïne ni une sainte . Elle montre à l'évidence qu'elle est bien incapable de prévoir les conséquences de ses retrouvailles avec Lantier . Gervaise pense peu à demain:

> "Tout le quartier sut bientôt que, Gervaise allait retrouver Lantier (...). Alors, le quartier tomba sur Gervaise " (p. 635).

Personne ne parviendra à la tirer des rivalités qui l'encerclent et qui la piègent pour l'humilier et réduire son destin .

> Elle devient "fatiguée, les os malades comme si on l'avait battue ; elle pensait que la vie était trop dure à la fin, et qu'à moins de crever tout de suite, on ne pouvait pas s'arracher le coeur soi-même" (p.642).

Gervaise réduit elle-même son existence par son discours qui s'ouvre sur la déréliction . "La boutique était perdue" (p. 643) . Coupeau et Gervaise ne travaillent plus .

> "Ils accusaient la malchance, ils prétendaient que Dieu leur en voulait" (p. 685) .

Mais en fait, des traits de la personnalité de Gervaise se sont précisés et maintenus dans ses conduites . Notons l'imprévoyance, les "inquisitions", la générosité

maladroite, la vanité, toutes ces positions évoquent une personnalité très dépendante des autres . Les limites individuelles de Gervaise se trouvent aussi confortées dans leurs tendances "constitutionnelles" qui aident à rompre son courage, son énergie, pour la "laisser vivre" dans la mollesse de son corps . Souvenons-nous également de sa "gourmandise", cette grande importance accordée à la nourriture, au remplissage du corps et au plaisir de manger "de fins morceaux" (p.502); autant de traits qui dessinent un caractère oral . Ces faits de la personnalité ont contribué aux tensions, à la violence qui vont déchoir, corroder le foyer Coupeau, la boutique , effriter peu à peu jusqu'à l'effrondement, l'environnement immédiat de Gervaise . Le narrateur est sans complaisance à l'égard des Coupeau :

> Ils "devaient s'en prendre à eux seuls. L'existence a beau être dure, on s'en tire toujours, lorsqu'on a de l'ordre et de l'économie ..." (p. 683) .

Un appel à la sagesse, à l'éducation de la personnalité . Des pratiques sociales qui neutralisent les rivalités sont-elles possibles ?

Le désir est mimétique parce que tous ses mécanismes émergent dans le social, dans les conduites sociales . L'homme est toujours en situation intéractionnelle, parmi ses semblables . Coupeau et bien d'autres personnages de L'Assommoir nous montrent par exemple, que les mimétismes interindividuels concernent aussi le travail et la famille . La manière de participer à la vie active, d'effectuer ses tâches professionnelles, entraîne des mimétismes de rivalité . La répétition se

poursuit dans les mécanismes d'imitation au travail, dans la rue, chez soi etc... Ces mimes répétés ne garantissent pas forcément le devenir des individus pour leur épanouissement . La dynamique des mimétismes peut être négative ou positive pour soi . Le quartier de la Goutte d'Or donne des exemples d'apprentissage, de conditionnement généralisé autour de la prise d'alcool . Le modèle de la consommation répétée de l'alcool devient pour ainsi dire, contagieux comme l'est celui d'une drogue . Cette transmission mimétique persiste de nos jours, comme pourrait le montrer les chiffres sur la consommation d'alcool . Elle peut créer, chez un certain nombre d'hommes, des automatismes qui deviennent vite semi-corporels . Ces automatismes sont presque une seconde nature qui complète, ou bien compense les besoins du corps : une accoutumance . C'est ainsi que des formes de l'alcoolisme, se constatent avec quelques similitudes et quelques différences aussi dans la vie des personnages . Goujet adopte au sujet de l'alcool des positions définitives et positives pour lui-même . Coupeau reste en quête de différences en fréquentant les marchands de vin . Essayons de mieux comprendre ce dernier en observant ses attitudes, en relevant les rivalités qu'engendre l'alcool dans le contexte social des personnages de L'Assommoir .

C'est dans un environnement organisé et fonctionnel que se prépare la mimêsis des Coupeau et des habitants du quartier de la Goutte d'Or . Les marchands de vin, les cabarets, les "Assommoirs" balisent les rencontres et le champ des interactions

communicationnelles . Les personnages sont sollicités à une "même" convivialité . Nous avons une idée déjà précise, dès les premières pages, des lieux opérationnels, lieux d'accueil où se jouera l'enjeu des désirs mimétiques . Gervaise et Coupeau commencent leur idylle à l'Assommoir du père Colombe . Ces deux personnages "mangeaient ensemble une prune" (p.403) . Et quand Gervaise observe le mouvement de la foule, par les vitres de l'Assommoir " entre les bocaux de fruits à l'eau-de-vie" (p.406), elle suit de loin des ouvriers qui vont " d'un marchand de vin à l'autre" . Ce sont des individus comme elle et Coupeau, appartenant au même milieu, à la même catégorie sociale . Que font-certains ? :

> " Après s'être appelés d'un marchand de vin à l'autre, ils décidaient à reprendre le chemin de l'atelier, en traînant des pieds . Gervaise s'amusa à suivre trois ouvriers, un grand et deux petits, qui se retournaient tous les dix pas ; ils finirent par descendre la rue, ils vinrent droit à l'Assommoir du père Colombe " (p.409) .

Ce ne sont pas des exemples qui permettent de généraliser sur le monde des travailleurs, mais sur une conduite dont Coupeau et Gervaise sont les témoins . Pour Gervaise " en voilà trois qui ont un fameux poil dans la main" (p. 409) . Mais pour Coupeau ce sont ses "camarades", des "modèles d'ouvriers" qu'il reconnait et qui le désignent aussi :

> "Comment ! c'est cet aristo de Cadet - Cassis ! cria Mes Bottes " (p.409), un des compagnons de Coupeau . Et c'est la force attractive de la mimésis qui se

dévoile ainsi à travers le surnom de l'ouvrier zingueur qui ne manque pas d'étonner Gervaise : " Vous vous appelez donc Cadet-Cassis, monsieur Coupeau ?

- Oh ! répondit-il, c'est un surnom que les camarades m'ont donné, parce que je prends généralement du cassis, quand ils m'emmènent de force chez le marchand de vin ..." (p. 413) .

Les sollicitations, l'entrainement, soulignent les attitudes d'appropriation pour souder une manière d'être "ensemble". On constate ainsi une certaine stabilité dans le fonctionnement de ces personnages . C'est presque une habitude qui se noue autour du "marchand de vin", dans le désir mimétique de boire de l'alcool . Coupeau s'en défend, préfère le cassis, la liqueur douce plutôt que l'eau-de-vie . Ce choix n'est pas dû au hasard, ni à un dégoût de l'absinthe, des spiritueux :

"Une prune par-ci par-là, ça n'était pas mauvais" (p. 410) . Il est dicté par la peur : "Quant au vitriol, à l'absinthe et aux cochonneries, bonsoir ! il n'en fallait pas . Les camarades avaient beau le blaguer, il restait à la porte, lorsque ces cheulards (soulards)- là entraient à la mine à poivre . Le papa Coupeau, qui était zingueur comme lui, s'était écrabouillé la tête sur le pavé de la rue Coquenard, en tombant, un jour de ribote, de la gouttière du n° 25 ; et ce souvenir, dans la famille, les rendait tous sages . Lui (...), il aurait plutôt bu l'eau du ruisseau que d'avaler un canon gratis chez le marchand de vin" (p.410) .

Mais cette sobriété déclarée ne fonctionne que sur la peur

de Coupeau de tomber du toit, lui aussi . Chacun sait que "la peur n'évite pas le danger" . Aussi comment "résister à la tentation" de l'alcool quand celle-ci n'est pour rien dans l'accident dont il est victime ? Il y aura ensuite, la possibilité pour Coupeau, au cours de sa convalescence, de s'offrir "les marchands de vin", de goûter l'ivresse défendue, puis par le jeu des habitudes de l'alcool de "toucher le fond" . On pourrait établir ici un rapprochement avec les situations paradoxales décrites par BATESON (12), la double contrainte que les mimétismes engendrent : Ne pas boire pour ne pas tomber du toit comme son père et fréquenter les marchands de vin comme ses camarades . Et il y aura aussi les retours de cette "mise en récit", ou plutôt de la " mise en drame ", du père de Coupeau . Ce passé circulaire, que la famille exhume, répète en le racontant, finit par hanter le fils . Mais il engendrera des "feed-backs" vengeurs qui alimenteront les propos de Coupeau sur l'alcool, après son accident :

> " Le papa Coupeau, disait-il, s'est cassé le cou, un jour de ribote . Je ne puis pas dire que c'était mérité, mais enfin la chose s'expliquait ..." (p. 488) .

N'est-ce pas aussi, la part de "l'ombre", l'archétype (JUNG) qu' il redoute, sans le savoir ?

On peut supposer que l'organisation de la personnalité de Coupeau a subi ces "effets surmoïques". Notons que : sa timidité, sa soumission aux Lorilleux, sa crainte de l'alcool, sont autant de témoins qui, dans sa conduite, signalent le prolongement de l'influence parentale . La narration met en évidence des éléments

concernant son surmoi . Ces aspects psychiques ont-ils contribué à développer une personnalité plutôt immature ?

La famille Goujet victime elle aussi de l'alcoolisme préfère "la paix muette" d'un chagrin (p.473) . On ne rabâchera pas " l'ivresse furieuse" qui mena le père à se suicider en prison . Une fois suffira pour rappeler au fils que l'alcool ne laisse qu'une triste "image" de soi .

> Un jour le forgeron "était rentré gris. Alors, Mme Goujet, pour tout reproche, l'avait mis en face d'un portrait de son père, une mauvaise peinture cachée pieusement au fond de la commode . Et, depuis cette leçon, Goujet ne buvait plus qu'à sa suffisance, sans haine pourtant contre le vin, car le vin est nécessaire à l'ouvrier " (p. 474) .

Le désir de boire est neutralisé par un discours silencieux, un langage non verbal qui calme les rapports mimétiques entre le père et le fils .

Le nom de Coupeau, étiquette familiale de l'individu, n'est pas sans incidence sociale sans doute dans la programmation narrative du personnage . Les formes patronymiques, jeux romanesques de ZOLA, accusent ici le "manque d'être" et de savoir être en société, parmi les siens . On pourrait continuer le jeu : COUPE / AU, COUP /EAU , effet de coupe au sexe peut être, dans l'événement "coup" accidentel, dans le coup d'eau qui n'irrigue pas assez l'existence de Coupeau . L'absence de prénom, l'occultation du nom par le surnom "Cadet-Cassis", renforce le procédé pour faire dominer l'attitude castrée.

Ce jeu de coupe apparaît aussi bien dans la socialité du personnage que dans sa sexualité . La mimésis renvoie Coupeau à une certaine pauvreté des modèles parentaux sur l'éducation sexuelle . Mais la timidité, la castration apparente du personnage se caractérisent dans ses approches et ses relations avec autrui . Le sexuel est aussi médiatisé par le social . Les conduites sexuelles s'étayent sur des modèles moraux, juriques, religieux et d'autres modèles qui valorisent les plaisirs du sexe, des pratiques sexuelles . Les rapports mimétiques que désirent entretenir les individus entre ces modèles sont difficiles, conflictuels, rivaux . Souvent l'un des modèles domine ou exclut les autres . FREUD nous a montré le chemin du désir entre le principe de réalité et celui du plaisir . Dans ce chemin, le désir se perd souvent, parce qu'informe ou inconscient . Les mythes sociaux pour beaucoup, révèlent la difficulté qu'ont les êtres à assumer leurs désirs, à transcender leur quotidien . L'illusion que procure la fête, grâce à l'alcool, est dans L'Assommoir, organisée et sollicitée :

> "On inventait des saints sur l'almanach, histoire de se donner des prétextes de gueuletons " (p. 558) .

Mais ce sont des Bacchantes au sens girardien (13), c'est-à-dire des fêtes qui tournent mal . ZOLA insiste sur les conséquences de ce non-savoir désirer, ou cette absence de "gai savoir" comme le propose NIETZSCHE (14) qui brise les personnages . BACHELARD évoque, dans sa vision dionysiaque du feu , ce que doit être la portée du désir : "c'est dans la joie et non pas dans la peine que l'homme a trouvé son esprit . La conquête du superflu donne une excitation spirituelle plus grande que la

conquête du nécessaire . L'homme est une création du désir, non pas une création du besoin " (15).

2.3. Les conduites d'attentes des personnages d'Une page d'amour:

Dans Une page d'amour le désir sera différé par l'attente . En effet, tous les personnages de ce roman sont en position d'attente . En chacun d'eux, les désirs, les appétits d'amour et de plaisir, sont comme en suspension de par leurs actes sociaux qui en diffèrent l'élan, la préparation, l'effet .

Dans ce roman ZOLA insiste particulièrement sur le "privé du privé" à la recherche d' espaces sociaux où l'individu puisse s'exprimer ; des lieux-refuges où les personnages peuvent aussi bien "soigner" leur souffrances que prendre et avoir du plaisir . Les actes sociaux - écrit P. JANET - se font en deux parties : une partie physique extérieure et une partie sociale . Il faut réunir les deux : ce n'est pas facile . L'attente pure et simple se borne à les réunir " (16) . L'examen ici, de la pratique des conduites d'attente des principaux protagonistes soulignera, l'ancrage des habitudes dans le social, leur horizon d'attente, l'imaginaire des personnages .

2.3.1. L'attente dans la solitude d'Hélène Granjean .

Hélène Grandjean connaît la solitude d'être mère et veuve, depuis son arrivée à Paris . Cette double solitude, la rend particulièrement attentive aux perceptions, aux bruits et aux images qui l'entourent, venant de son environnement plus ou moins proche . Dans cette attente, elle perçoit, de sa fenêtre, Paris : " Son coin de solitude ouvrait sur cette immensité " (p. 822). Hélène termine sa journée, en veillant sur le sommeil de sa fille jusqu'à deux heures du matin . Mais une fois, dans le silence de la nuit, monte un "cri sourd" (p. 802). En état de veille, dans son attente maternelle, Hélène pourra surprendre les plaintes de Jeanne, constater les convulsions et prévenir un médecin . Cette conduite exige d'Hélène un "effort pour avoir elle-même toute sa tête" (p. 803), pour implorer, la visite du docteur Bodin, le médecin de famille . "Elle ne connaissait pas d'autre docteur dans Passy" (p. 803) . Mais celui-ci n'est pas présent . Ce fait inattendu relance l'attente . Celle-ci aboutie à une rencontre "inespérée", celle du docteur Henri Deberle . Hélène le mène au chevet de Jeanne . La narration suscite donc un dénouement satisfaisant l'attente d'Hélène et de Jeanne . Mais dès lors, la solitude d'Hélène, sa manière d'être dans son absence singulière de l'homme, ne sera plus la même, dans la mesure où elle sera "habitée" par le désir de revoir le docteur H. Deberle .

votre enfant que pour vous ..." (p. 872) .

Notons le pouvoir exercitif de la parole du curé, et particularisons aussi les aspects verdictifs (17) qui s'adressent à Hélène :

> " Vous vous sentez parfaitement heureuse, je le comprends . Seulement, sur cette pente de la solitude et de la rêverie, on ne sait jamais où l'on va (...)/ Vous pourriez y perdre tôt ou tard votre tranquillité . Un matin, il ne serait plus temps, la place que vous laissez vide autour de vous et en vous, se trouverait occupée par quelque sentiment douloureux et inavouable "(p. 872).

L'abbé Jouve ne sait pas ce qui tourmente déjà Hélène . Il n'y a que le lecteur qui sache vraiment Hélène amoureuse du docteur . L'abbé, sans s'en douter, fait renaître l'émotion, "le trouble qui grandissait en elle" (p. 873) depuis l'arrivée, une nuit, du docteur Deberle . Aussi, l'initiative communicationnelle de l'abbé instaure une relation d'écoute passive chez Hélène : " Je me mets entre vos mains, mon ami, murmura-t-elle . Vous savez bien que je vous ai toujours écouté " (p. 873). Alors l'abbé Jouve peut-il, à présent déclarer, comme une ultime sentence : "Ma fille, il faut vous remarier" (p. 873).

La proposition de prendre pour époux M. Rambaud calmera les réticences d'Hélène :

> "Elle ne trouvait aucune objection . M. Rambaud était le seul homme dans la main duquel elle aurait mis loyalement la sienne, sans une crainte " (p. 875).

Jeanne aussi semblait consentir à cette union . Hélène "demande à réfléchir (...) et souhaite "beaucoup de temps"

(p. 876) avant de donner son avis . Cependant, M. Rambaud se déclare confiant et adopte une conduite patiente qui lui permette d'espérer une réponse favorable . Il est prêt à attendre la réponse d'Hélène "six mois, un an, davantage "(p. 877). Ses propos se veulent rassurants :

> " Vous savez maintenant que je suis là, n'est-ce pas ? Eh bien ! dites-vous que j'y serai toujours, quoi qu'il arrive . C'est tout ce que l'abbé aurait dû vous expliquer ... Dans dix ans, si vous voulez, vous n'aurez qu'à faire un signe . Je vous obéirai " (p. 877) .

Cette mise en acte du langage objective une pleine attente, un savoir faire actif, un pragmatisme du "quoiqu'il arrive" .

L'abbé Jouve et son frère M. Rambaud proposent ainsi la solution matrimoniale pour rompre la solitude et satisfaire l'attente d'Hélène . Sans doute, le 19 ème siècle a contribué à louer la femme en tant qu'épouse, dans la tradition du mariage . Dans le cas d'Hélène, son premier mariage s'est fait fortuitement :

> " Un matin, comme elle revenait du marché avec sa mère, elle avait heurté le fils Grandjean de son panier plein de légumes . Charles s'était retourné et les avait suivies . Tout le roman de ses amours tenait là . Pendant trois mois, elle le rencontra sans cesse, humble et gauche, n'osant l'aborder . Elle avait seize ans, elle était un peu fière de cet amoureux, qu'elle savait d'une famille riche (...). Puis, on les avait mariés. Ce mariage l'étonnait encore " (p. 848).

Le choix de cette union est occasionnel et restreint par les circonstances, comme il l'est pour le plus grand nombre des jeunes femmes de son époque . Toutefois, le hasard des rencontres, le rôle de l'occasionnel sont toujours prépondérants dans la constitution d'un couple . Mais le cheminement du couple jusqu'à une reconnaissance institutionnalisée par le mariage, est-il moins directement valorisé de nos jours, qu'il ne l'était au 19 ème siècle ? Durant ce siècle, l'idée de la femme au foyer domine . On croit à une incapacité de la femme à être seule, idée en partie motivée par le refus des hommes de la voir assumer librement ses désirs, sexuels entre autres.

Comment réagit Jeanne dans ce contexte ? La conduite de l'abbé et surtout de son frère, exercent sur elle une pression sociale qui l'incite à prendre parti sur l'éventuel remariage de sa maman . Jeanne saura-t-elle anticiper ce remariage ? Hélène de son côté, attirée par la passion amoureuse d' Henri Deberle, "parasite" l'attente de sa fille . D'une certaine manière, nous pouvons mesurer les méfaits de l'attente sur cette fillette, voir se développer dans les interactions mère-fille, les intercommunications, son anticipation négative.

2.3.4. Jeanne, les méfaits de l'attente, l'anticipation négative .

Si Jeanne accepte M. Rambaud comme camarade de jeu, sera-t-elle plus réticente à partager l'amour de sa mère avec lui, ou avec un autre homme ?

Lorsque l'abbé Jouve donne son frère comme "candidat" au remariage, Hélène s'empresse surtout de questionner Jeanne : "Ca te ferait donc plaisir s'il habitait avec nous ?" (p. 877) . Les doutes de la mère vont venir ainsi (ren)forcer ceux de la fille :

> "Mais, tu sais, reprit la mère, il serait toujours là, la nuit, le jour, à table, partout "(p. 878).

Et encore ceci:

> "Il serait comme ton père, ma chérie " (p. 878) ;

un avis qui déclenchera le refus catégorique de Jeanne :

> "Oh! dis non, petite mère, dis non ... Tu vois bien que j'en mourrais ..." (p. 878) .

La position indécise d'Hélène soulève en Jeanne le besoin d' "une réponse décisive " (p. 878) qui devrait couper court à son anxiété . Hélène donne alors sa promesse de dire non à ce remariage . Abordons les singularités qui montrent :

a) **l'attachement** très fort qui existe entre elle et sa mère et réciproquement ;

b) la maladie de Jeanne provoquant une **attraction sociale**, d'autant plus importante que, les

interactions fonctionnent selon la gravité de l'état de santé de Jeanne . La fillette met en place un processus interactif qui sert ou dessert sa "guérison" qui menace sa dépendance notamment avec sa mère ;

c) les **indécisions** d'Hélène perturbant les relations **affectives** de sa fille ;

d) Enfin, relevons **l'anticipation négative** de Jeanne .

a) Les conduites d'attachement Mère-fille :

" Elle m'aime avec une passion, une jalousie qui la font sangloter, lorsque je caresse un autre enfant " (p. 809) . Telles sont les confidences qu'Hélène fait au docteur Deberle après qu'il ait "sauvé" Jeanne . L'empreinte maternelle est mise à vif par la maladie et plus tard par la passion . Plusieurs fois Hélène manifestera sa douleur et sa crainte de perdre sa fille . Mais elle aimera aussi Henri Deberle contre le gré de Jeanne .

Jeanne est toujours en attente d'amour, d'affection de la part de sa mère . Elle est aussi aux aguets, observant chaque signe provenant des autres, dans leur rencontre prévue ou imprévue . L'écho des gestes, mimiques, paroles d'autrui et surtout de la mère, semble

s'amplifier en Jeanne, hypersensible, et provoquer sa crainte, sa méfiance lorsqu'elle se sent exposée "hors" de sa mère . Ainsi, lors de la première visite chez les Deberle:

> Jeanne " s'ennuyait sur le bord de sa chaise, regardait sa mère d'un air d'impatience . Son visage de chèvre souffrait, comme si elle eût regretté ce qu'on disait là ; et elle semblait par instant, flairer les parfums lourds et violents du salon, jetant des coups d'oeil obliques sur les meubles, méfiante, avertie de vagues dangers par son exquise sensibilité . Puis, elle regardait sa mère avec une adoration tyrannique " (p. 816) .

L'enfant exerce une perpétuelle attraction sur sa mère, dans son besoin de se rassurer à ses côtés :

> "Jeanne se serrait contre sa mère, dont elle avait pris la main ; et, de ses doigts convulsifs et caressants, elle l'attirait par petites secousses vers la porte " (p. 812) .

Toutes ses conduites sont ajustées, réglées en fonction de cette présence maternelle qui doit toujours être dans son champ d'action . Par exemple, les jeux de Jeanne s'organisent dans un périmètre étroit autour de sa mère . C'est ainsi qu'elle peut déployer son imaginaire . La narration nous décrit cet espace ludique référé à la mère :

> "Alors, au milieu des meubles rangés, tandis que sa mère, devant la fenêtre, s'efforçait de lire, l'enfant, qui était dans un de ces jours de gaieté bruyante, commença une grande partie . Elle était toute seule ; mais cela ne l'embarrassait guère, elle

Il est certain que la maladie fait sérieusement son entrée chez Jeanne après les menaces successives à la fois implicites et explicites de lui ravir sa mère :

> Jeanne "se plaignait d'un mal de tête affreux . Les douleurs dans le cou et dans les épaules étaient devenues tellement vives, qu'elle ne pouvait plus faire un mouvement sans pousser un sanglot" (p.930) .

Mais que décide -t-elle en voyant le docteur Deberle ? Elle est d'abord "pensive et comme hésitante" (p. 930), puis c'est elle qui retiendra le docteur et sa mère pour la guérir :

> "Ne vous en allez pas; j'ai peur ...Défendez-moi, empêchez que tous ces gens ne s'approchent ... Je ne veux que vous, je ne veux que vous deux, tout près, oh! tout près, contre moi, ensemble ..." (p. 931).

Ainsi durant les fièvres, Hélène et Henri tiendront compagnie à Jeanne .

> Celle-ci " se réfugiait en eux, elle partageait entre eux son adoration tyrannique (...). Son exquise sensibilité nerveuse, affinée encore par la maladie, l'avertissait sans doute que seul un miracle de leur amour pouvait la sauver " (p. 932) .

Elle refusera de se laisser approcher par tout autre personne que sa mère et Henri . Le docteur Bodin sera "boudé". Rambaud devra rester à distance "dans l'embrasure d'une fenêtre, où, à demi caché derrière un rideau " (p. 933) . Les deux frères "la gênaient" (p. 933), l'empêchaient de respirer . Henri et Hélène par contre, ont tous les droits :

> " Pendant trois semaines, elle les retint ainsi .

Henri était d'abord venu deux fois par jour, puis il passa les soirées entières, il donna à l'enfant toutes les heures dont il pouvait disposer "(p.933) .

Notons l'action de Jeanne dans l'apaisement de la maladie, quand Hélène et Henri sont emportés par leur joie, et leur amour, de la savoir tirée de la mort :

" l'enfant ne les séparait pas, les rapprochait au contraire, ajoutait de son innocence à leur première soirée d'amour " (p. 937) .

Prenons quelques exemples qui illustreront l'importance de cette présence implicite d'Hélène et d'Henri auprès de Jeanne.

Les traitements du docteur Deberle accompagnés des soins maternels permettent de croire à des jours meilleurs pour la fillette . Toutefois Hélène cache à M. Rambaud et l'abbé l'évolution de la maladie, l'amélioration de la santé de sa fille :

" Et, comme ils la questionnaient, tremblant d'apprendre de mauvaises nouvelles, elle eut la cruauté de leur dire que Jeanne n'allait pas mieux . Elle répondit cela sans réflexion, poussée par le besoin égoïste de garder pour elle et pour Henri la joie de l'avoir sauvée et d'être seuls à le savoir " (p. 938) .

Pour Hélène :

"Son enfant était sauvé, cette certitude lui suffisait, elle employait les journées à guetter le retour de la santé, heureuse d'une nuance, d'un regard brillant, d'un geste gai . A chaque heure, elle retrouvait sa fille davantage, avec ses beaux

yeux et ses cheveux qui redevenaient souples . Il lui semblait qu'elle lui donnait la vie une seconde fois . Plus la résurrection était lente, et plus elle en goûtait les délices, se souvenant des jours lointains où elle la nourrissait, éprouvant, à la voir reprendre des forces, une émotion plus vive encore qu'autrefois, lorsqu'elle mesurait ses deux petits pieds dans ses mains jointes, pour savoir si elle marcherait bientôt " (p. 940) .

Henri et Hélène ensemble, suivent la convalescence de Jeanne . Mais Hélène reste inquiète :

" A plusieurs reprises, elle avait remarqué cette ombre qui blêmissait le visage de Jeanne, tout d'un coup méfiante et farouche . Pourquoi, au milieu d'une gaieté, changeait-elle ainsi brusquement ? Souffrait-elle, lui cachait-elle quelque réveil de la douleur ? " (p. 940) .

Hélène ne parvient pas à saisir la portée de ces signes . Henri "ne savait que dire" (p. 941) . Ni elle, ni lui, ne remarquent que les crises de Jeanne reprennent en présence des visites d'Henri : "les accès se produisaient toujours lorsqu'il était là " (p. 941) . Tandis que Jeanne tombe "à de grandes tristesses que sa mère désolée ne pouvait pas comprendre " (p. 941), les sentiments d'Henri et d'Hélène transforment leurs interactions au chevet de la fillette :

"Se laissant aller à cette douceur de savoir qu'ils s'aimaient, insoucieux du lendemain, oublieux du monde . Auprès du lit de Jeanne, dans cette pièce émue encore de l'agonie de l'enfant, une chasteté les protégeait contre toute surprise des sens . Cela les

calmait, d'entendre son haleine d'innocente . Pourtant, à mesure que la malade se montrait plus forte, leur amour, lui aussi, prenait des forces ; du sang lui venait, ils demeuraient côte à côte, frémissants, jouissant de l'heure présente, sans vouloir se demander ce qu'ils feraient lorsque Jeanne serait debout et que leur passion éclaterait, libre et bien portante " (p. 941).

Jeanne surprend cet amour, dans les indiscrétions de la mère et du docteur "attendris l'un et l'autre" (p. 941).

" A partir de ce jour, la jalousie de Jeanne s'éveilla pour une parole, pour un regard . Tant qu'elle s'était trouvée en danger, un instinct lui avait fait accepter cet amour, qu'elle sentait si tendre autour d'elle et qui la sauvait . Mais, à présent, elle redevenait forte, elle ne voulait plus partager sa mère . Alors elle se prit d'une rancune pour le docteur (...). Elle avait mal là, quand le docteur s'approchait trop près de sa mère (...). Elle ne pouvait pas empêcher ça; elle trouvait les gens bien injustes, elle se raidissait davantage, sans répondre, lorsqu'on la grondait d'être si méchante " (P. 944) .

Jeanne en arrive ainsi à refuser les soins du docteur Deberle, son traitement qui l'"empoisonne" (p. 945) . ZOLA est particulièrement perspicace pour montrer cette "enfant de douze ans, où luisait trop tôt toute la vie de passion d'une femme " (p. 944) . Mais l'auteur s'ingénie aussi à exposer les conduites de proximité qui aident à soigner

Jeanne . Ainsi par exemple, le retour de M. Rambaud se déroule dans une intention particulièrement pédagogique :

> Tandis que jeanne " flairait les fioles, les examinait avec méfiance sur la table de nuit . Et quand elle en avait refusé une, elle la reconnaissait ; elle serait plutôt morte que d'en boire une goutte . Le digne M. Rambaud pouvait seul la décider parfois . Elle l'accablait maintenant d'une tendresse exagérée, surtout lorsque le docteur était là "(p. 945) .

Aussi parvient-il à encourager Jeanne à prendre ses médicaments . Mais exposons la manière de faire de M. Rambaud :

> "Tiens ! tu bois donc du sirop ?"
>
> Le visage de Jeanne s'assombrissait . Elle disait à demi-voix :
>
> "Non, non c'est mauvais, ça pue, je ne bois pas de ça !
>
> - Comment ! tu ne bois pas de ça ! reprenait M. Rambaud d'un air gai . Mais je parie que c'est très bon ... Veux-tu me permettre d'en boire un peu ?"(...).
>
> Jeanne, amusée, ne se défendait plus. Elle voulait bien de tout ce que M. Rambaud avait goûté, elle suivait avec attention ses mouvements, semblait étudier sur son visage l'effet de la drogue. Et le brave homme, en un mois, se gorgea ainsi de pharmacie " (p. 946).

Mais Hélène et Henri ne peuvent freiner leur amour :

"Après les heures exquises que l'enfant leur accordait, dans ses moments de caresses passionnées, les mauvaises heures arrivaient comme des coups de fouets, qui leur donnaient le besoin d'être l'un à l'autre. /

Alors, un sentiment de révolte anima peu à peu Hélène . Certes, elle serait morte pour sa fille . Mais pourquoi la méchante enfant la torturait-elle à ce point (...). Elle souffrait trop de cette lutte entre sa maternité et son amour " (p. 948).

Hélène à l'égard de sa fille change d'attitude, montrant bien des hésitations dans sa douleur, et des maladresses à ne pouvoir choisir entre Henri ou sa fille .

c) Les indécisions d'Hélène :

"Autour d'Hélène, tout le monde regardait Jeanne comme sauvée . Elle-même s'était peu à peu abandonnée à cette certitude . Aussi finissait-elle par traiter les crises comme des bobos d'enfant gâtée, sans importance . Après les six semaines d'angoisse qu'elle venait de traverser, elle éprouvait un besoin de vivre . Sa fille maintenant, pouvait se passer de ses soins pendant des heures ; c'était une détente délicieuse, un repos et une volupté que de vivre ces heures, elle qui depuis si longtemps ne savait plus si elle existait . Elle fouillait ses tiroirs, retrouvait avec joie des objets oubliés, s'occupait à toutes sortes de menues besognes, pour reprendre le

train heureux de sa vie journalière . Et, dans ce renouveau, son amour grandissait, Henri était comme la récompense qu'elle s'accordait d'avoir tant souffert . Au fond de cette chambre, ils se trouvaient hors du monde, ayant perdu le souvenir de tout obstacle . Rien ne les séparait plus que cette enfant, secouée de leur passion " (p. 947).

Hélène est confinée par la maladie de Jeanne . Son état d'esprit l'épuise . Elle revendique un besoin de distraction, de liberté . Le désir qu'elle a de pouvoir s'évader, son "besoin de vivre", pourraient être satisfaits plus largement encore si elle pouvait assouvir sa passion . Seulement Jeanne s'interpose entre elle et Henri . Hélène subira "les changements d'humeur de Jeanne" (p. 948), de nouvelles crises . Elle devra encore une fois se résoudre "à lui donner son coeur, épouvantée de voir son amour retentir si douloureusement dans cette chère créature " (p. 950) . Jeanne obligera ainsi sa mère à repousser Henri :

"Puis, voyant que personne ne montait plus, qu'elle ne partageait plus, elle avait repris confiance, heureuse de recommencer leur bonne vie d'autrefois, toutes deux seules à travailler devant la fenêtre " (p. 951). Pourtant observant sa mère "grave, un peu pâle, avec une grande ride au front, qu'elle n'avait point auparavant "(p. 951), la fillette est prise de remords : " Elle voulait l'aimer si fort, disait-elle, si fort, qu'on n'aurait pas pu trouver une mère aussi heureuse dans tout Paris " (p. 951) .

Hélène cède à la demande de Jeanne et de Rosalie, de descendre dans le jardin des Deberle, inoccupé . Mme Deberle et ses enfants font un séjour à la mer . La pratique balnéaire est un fait qui devient à la mode sous le Second Empire . ZOLA prend cet événement en considération dans son roman, en évoquant les premiers effets du "tourisme" qui se font sentir en Normandie, sur les plages du côté de Deauville . Madame Deberle en profite, en compagnie de Monsieur Malignon, pour apprendre à nager . C'est une manière de voir se développer une vie privée qui cultive le corps par des exercices au grand air, la natation . Ce sont aussi les premiers remèdes thérapeutiques contre "l'ennui". Pendant les "vacances" de son épouse, Henri se fait oublier. Le soleil est radieux .

Hélène, après quelques craintes et "répugnances" prend goût aux après-midi ensoleillées du jardin :

> " Henri ne se montrait pas, elle avait fini par rester et s'asseoir près de Jeanne " (p. 958) . Mais dès son retour de Trouville, Madame Juliette Deberle, puis son époux, ont insisté pour revoir Hélène et Jeanne . Celle-ci qui n'était "plus fâchée contre le docteur " (p. 962), "mit une obstination à descendre dans le jardin " (p. 963) .

Hélène se laisse de nouveau entraîner par sa fille, incapable de renoncer à la "grande souffrance que ces après-midi" lui causaient :

> "Elle revenait pourtant, elle revenait malgré les révoltes de tout son être" (p963). Mais surtout

Hélène "ne pouvait plus voir le docteur s'approcher de sa femme sans changer de visage, frémissante, le poursuivant du regard enflammé d'une maîtresse trahie" (p. 963) .

Ce couple sera d'autant plus jalousé, qu'il est inaceptable pour Hélène, depuis qu'elle sait que Madame Deberle trompe son mari avec Malignon .

" C'était un coup de foudre pour elle, quelque chose d'inattendu et de monstrueux . Comment cette femme si heureuse (...). Et avec un Malignon encore ! Brusquement, elle revit les après-midi du jardin, Juliette souriante et affectueuse sous le baiser dont le docteur effleurait ses cheveux . Ils s'aimaient pourtant . Alors, par un sentiment qu'elle ne s'expliqua pas, elle fut pleine de colère contre Juliette, comme si elle venait d'être personnellement trompée . Cela l'humiliait pour Henri, une fureur jalouse l'emplissait " (p. 979) .

Hélène aimerait dénoncer cet adultère . Son "idée fixe" est de connaitre le lieu des rendez-vous de Malignon avec Juliette . C'est pour elle, une "recherche pleine d'énervement et de sourds désirs "(p. 987) qui va perturber son comportement, ses relations habituelles avec Jeanne . Ainsi par exemple, au réveil de Jeanne, le rituel n'est plus respecté . La fillette avait coutume d'embrasser sa mère, puis de repartir en courant se cacher dans son lit :

"Elle disait là-dessous d'une grosse voix étouffée : "Je n'y suis plus ...Je n'y suis plus ..."/ Mais Hélène ne jouait pas comme les autres matins "

(p. 988) .

Plus tard Rosalie s'occupera de la toilette de Jeanne .

"D'ordinaire, c'était (Hélène) qui veillait à ce soin " (p. 991) .

Au petit déjeuner ,

" Jeanne prit son bol sur ses genoux, trempant sa rôtie gravement, avec des mines de grande personne. Hélène d'habitude, lui défendait de manger ainsi . Mais elle demeurait préoccupée" (p. 992).

Hélène désirant poursuivre son enquête déclare subitement à Jeanne qu'elle doit faire "une course dans le quartier", ajoutant : "Je ne resterai pas longtemps .. Sois sage " (p. 994) . Mais elle revient "une demi-heure" en retard pour le diner . Au coucher Hélène ne retrouve pas sa sérénité . Elle est comme une étrangère à elle-même :

" Sa volonté lui échappait, des pensées inavouables faisaient en elle un travail sourd . C'était comme une femme méchante et sensuelle qu'elle ne connaissait point et qui lui parlait d'une voix souveraine, à laquelle elle ne pouvait désobéir " (p. 999) .

Aussi, sachant où se rendre pour compromettre Juliette, elle doit encore s'absenter loin de Jeanne . Celle-ci désire l'accompagner :

"Tu sors toujours sans moi, à présent ... Hier, tu es sortie ; et voilà que tu t'en vas encore . Moi, j'ai trop de peine, j'ai peur ici, toute seule ... Oh ! je mourrai, si tu me laisses . Entends-tu, je mourrai, petite mère ..." (p. 1011) .

Hélène ne répond pas comme par le passé, à sa fille inquiète :

"Je vais quelque part où les enfants ne vont pas ..." (p. 1011) .

Elle semble avoir perdu son savoir-faire maternel :

" Quelle enfant insupportable ! C'est une vraie tyrannie !... Si tu pleures, tu auras affaire à moi ! " (p. 1012) .

Les plaintes de Jeanne n'ont plus la force de pouvoir "souder" la mère à demeure . Jusqu'à présent elle avait réussi par ses crises, à la tenir, en mettant à distance les "intrus" . Il lui faut affronter la séparation .

d) L'anticipation négative de Jeanne :

La notion d'anticipation requiert des conduites d'attente positives auxquelles Jeanne est peu préparée . Le sommes-nous ? "Tout le monde se plaint de sa mémoire, et personne de son jugement" pensait LA ROCHEFOUCAULD (18) . Quelle présence d'elle-même, opposera Jeanne à l'absence de sa mère ?

Observons l'attente de Jeanne après le départ impromptu de sa mère :

"Jeanne, les yeux sur la porte, restait dans le gros chagrin du brusque départ de sa mère . Elle tourna la tête, la chambre était vide et silencieuse ; mais elle entendait encore le prolongement des bruits, des pas précipités qui s'en allaient, un froissement de jupe, la porte du palier refermée violemment . Puis,

il n'y avait plus rien . Et elle était seule" (p. 1024).

Et tout l'environnement, les objets familiers, vont se vider ainsi de cette chaleur maternelle que Jeanne ne peut plus leur accorder, sans le regard de sa mère . La souffrance et le désespoir affectent l'espace perçu par Jeanne :

"Tout seule, toute seule . Sur le lit, le peignoir de sa mère, jeté à la volée, pendait, la jupe élargie, une manche contre le traversin, dans l'attitude étrangement écrasée d'une personne qui serait tombée là sanglotante et comme vidée par une immense douleur . Des linges traînaient. Un fichu noir faisait par terre une tâche de deuil . Dans le désordre des sièges bousculés, du guéridon poussé devant l'armoire à glace, elle était toute seule, elle sentait des larmes l'étrangler, en regardant ce peignoir où sa mère n'était plus, étiré dans une maigreur de morte " (p. 1024).

Des idées noires, un sentiment de deuil, un vide soudain dans l'existence, endolorissent Jeanne :

"Son abandon lui apparaissait noir, sans bornes, d'une injustice et d'une méchanceté qui l'enrageaient . Elle n'avait jamais rien vu d'aussi vilain, elle pensait que tout allait disparaître, que rien ne reviendrait jamais plus " (pp. 1024-1025) .

Tout semble s'effondrer autour d'elle .

Pourtant, Jeanne tentera de s'accrocher à son monde ambiant, en y recherchant un secours, un ultime

espoir . Elle découvre sa poupée, assise "près d'elle", à portée de la main, " dans un fauteuil (...), le dos contre un coussin, comme une personne (...)":

> " Alors Jeanne, en voyant que quelqu'un était avec elle, se sentit un instant moins malheureuse . Elle la prit entre ses bras, la serra bien fort, tandis que la tête se balançait en arrière, le cou cassé . Et elle lui parlait, elle était la plus sage, elle avait bon coeur, jamais elle ne sortait et ne la laissait seule . C'était son trésor, son petit chat, son cher petit coeur . Toute frémissante, se retenant pour ne pas pleurer encore, elle la couvrit de baisers. / Cette furie de caresses la vengeait un peu, la poupée retomba sur son bras comme une loque . Elle s'était levée, elle regardait dehors, le front appuyé contre une vitre " (p. 1025) .

Notons l'investissement de la poupée, remarquable sensibilité zolienne . Mais constatons aussi l'altération du phénomène transitionnel (19), créé par la séparation, l'absence d'Hélène . L'aire de jeu, l'environnement ludique, sont disloqués, comme à l'image de la poupée de Jeanne .

Dans son monde immédiat, le présent aussi s'effrite, se dissout, et les souvenirs de Jeanne s'installent . Ce passé nous révèle un réseau de conduites qui caractérisent l'individualité de Jeanne . Un récit où les mots qu'elle se dit l'amènent à croire que :

> " Toujours les autres cessaient de l'aimer les premiers . Ils s'abîmaient, ils partaient; enfin, il y avait de leur faute . Pourquoi donc ? Elle ne

changeait pas, elle. Elle ne comprenait pas l'abandon " (pp. 1025-1026) .

C'est ce langage qui va épuiser l'énergie de Jeanne, par lequel aussi prend forme l'attente négative :

"Un frisson la prenait, aux pensées confuses, lentement éveillées en elle . Alors, on se quittait un jour, on s'en allait chacun de son côté, on ne se voyait plus, on ne s'aimait plus ? Et les yeux sur Paris, immense et mélancolique, elle restait toute froide, devant ce que sa passion de douze ans devinait des cruauté de l'existence" (p. 1026).

Rappelons le comportement de méfiance, le caractère facilement irritable de Jeanne sur lesquels viennent se greffer maintenant son désarroi, du regret, de la nostalgie . Cette somme de ressentiments ruine la perception de tout ce qui l'entoure, son espace intime . Son environnement proche paraît se rétracter, se réduire . C'est le retranchement de Jeanne en elle-même, un mouvement de repli de son être . On la voit ainsi se coller à la fenêtre, comme dernier recours pour accrocher l'extérieur à elle, dans le retour illusoire de sa mère :

" Son haleine avait encore terni la vitre . Elle effaça de la main la buée qui l'empêchait de voir . Des monuments, au loin, lavés par l'averse (...). Jeanne regardait en bas, (...) la vie des rues recommencer " (p. 1026).

Comme cette trace de vie stoppée sur la vitre, l'attente est sans espoir, le souffle bloqué . Jeanne se souhaiterait ailleurs, dans un lieu où elle s'imagine avec sa mère . Elle même semble se dédoubler dans une véritable nostalgie où s'installe sa souffrance :

" Elle s'intéressait surtout à une dame et à une petite fille très bien mise, qu'elle voyait debout sous la tente d'une marchande de jouets, près du pont . Sans doute, elles s'étaient réfugiées là, surprises par la pluie . La petite dévalisait la boutique, tourmentait la dame pour avoir un cerceau ; et toutes deux s'en allaient maintenant ; l'enfant qui courait, rieuse et lâchée, poussait le cerceau sur le trottoir . Alors Jeanne redevint très triste, sa poupée lui parut affreuse . C'était un cerceau qu'elle voulait, et être là-bas, et courir, pendant que sa mère, derrière elle, aurait marché à petits pas, en lui criant de ne pas aller si loin " (pp. 1026-1027) .

Et dans ce regret de ne pas pouvoir être comme cette petite fille avec sa mère, Jeanne regimbe contre l'autorité maternelle :

" Tout se brouillait . A chaque minute, elle essuyait la vitre. On lui avait défendu d'ouvrir la fenêtre ; mais elle se sentait pleine de révolte, elle pouvait regarder dehors au moins, puisqu'on ne l'emmenait pas . Elle ouvrit, elle s'accouda comme une grande personne, comme sa mère, lorsqu'elle se mettait là et qu'elle ne parlait plus " (p. 1027) .

Ce rappel de la rêverie d'Hélène devant Paris, est-ce aussi celui d'un modèle rival? Celui de la femme pour Jeanne, dans son désir d'être femme et de connaître ce dont "rêve" sa mère ?

"Pourquoi donc sa mère ne l'avait pas emmenée? Jeanne trouvait, dans cette eau qui lui battait les mains, une nouvelle tentation d'être dehors . On

devait être très bien dans la rue . Et elle revoyait, derrière le voile de l'averse, la petite fille poussant un cerceau sur le trottoir . On ne pouvait pas dire, celle-là était sortie avec sa mère. Même elles paraissaient joliment contentes toutes les deux . Ca prouvait qu'on emmenait les petites filles, quand il pleuvait . Mais il fallait vouloir . Pourquoi n'avait-on pas voulu ? Alors, elle songeait encore à son chat rouge qui s'en était allé, la queue en l'air, sur les maisons d'en face, puis à cette petite bête de moineau, qu'elle avait essayé de faire manger, quand il était mort, et qui avait fait semblant de ne pas comprendre . Ces histoires lui arrivaient toujours, on ne l'aimait pas assez fort " (p. 1028).

Ce sont des réclamations constantes d'amour qui reviennent dans les monologues indirects de Jeanne . Ce sont ces propos qui déploient la fragilité de la fillette, et qui alimenteront la suspicion à l'égard de la mère :

" Ses sourcils noirs se fronçaient, ses traits si fins prenaient cette dureté jalouse qui lui donnait un visage blême de vieille fille méchante . Elle sentit confusément que sa mère était quelque part où les enfants ne vont pas . On ne l'avait pas emmenée, pour lui cacher des choses . A ces pensées, son coeur se serrait d'une tristesse indicible, elle avait mal " (pp. 1028-1029).

Cette souffrance va envahir tout son corps . L'attente désormais se rythme avec la pluie qui pénètre le corps de Jeanne :

"Jeanne les manches trempées, eut un accès de toux .

Mais elle ne sentait pas le froid qui la pénétrait "(p. 1029).

La maladie cerne, dans l'attente, la chair vive, tout l'organisme de Jeanne, dans "le regret de quelque chose d'irrémédiable (...) . Tout lui semblait fini, elle comprenait qu'elle devenait très vieille " (p. 1033).

Cette douleur irréversible annonce la fin tragique de Jeanne . Mais il lui faudra encore attendre, attendre une délivrance d'elle-même avec ce monde qu'elle a tant redouté . La maladie et la mort seront les derniers temps de son attente .

2.3.5. La personnalité de Jeanne et d'Hélène

Revenons ici, à l'organisation intra-individuelle des personnages et aux situations qui ouvrent leur "moi-ïté" (CLAPAREDE) (20) . Distinguons en premier lieu, a) les **éléments "types" de la personnalité** chez Hélène, le rôle des identifications et de sa situation solitaire , puis b) chez Jeanne intéressons-nous aux **aspects dynamiques** de la personnalité qui sont liés à la pré-adolescence, aux jeux d'oedipe : l'oedipianisation .

a) Les éléments "types" de la personnalité "constituée" et "constitutive" d'Héléne .

Certaines données de la narration se réfèrent à un souci de l'ordre dans l'existence et la manière d'être d'Hélène Granjean . Quels sont les points essentiels concernant l'ordre chez Hélène ? Comment s'est constitué cet attachement à l'ordre ? Quelle importance lui réserver dans la personnalité d'Hélène ?

Les journées sont occupées par le travail où le "bon ordre" fait la fierté d'Hélène . Elle "ne pouvait rester inoccupée" (p. 836) et "songeait à des détails d'intérieur" (p. 849) concernant l'intendance . La "dignité", la "fermeté absolue", tout un cortège d'attributs "la rendait sévère" :

> " Quand elle interrogeait son passé, elle ne trouvait pas une faiblesse d'une heure, elle se voyait d'un pas égal suivre une route unie et toute droite " (p. 850) .

Ajoutons son intérêt "passionné" pour la justice . Hélène veut un monde parfait . Et en apparence il semble devoir l'être pour elle, du moins le rester . Cette sensibilité morale est-elle excessive ?

L'altruisme est également ordonné chez Hélène . De quelle manière ? D'abord dans les relations au sein du foyer, celles-ci sont consacrées pour une grande part à prendre soin de Jeanne sur le mode d'une communication symbiotique et à diriger la maison dans le sens de l'économie et de l'ordre ; ensuite, par des "obligations" volontaires comme par exemples les visites charitables qu'elle donne aux pauvres à la demande de l'abbé Jouve et, dans les "dîners" instaurés tous les

mardis pour accueillir l'abbé et son frère . Ce sont eux qui ont "forcé sa porte" (p. 821), pour la tirer de la solitude . Mais Hélène aime la tranquillité de "ses journées, dans une paix très douce" (p. 821) . On note que la solitude d'Hélène est peuplée de "devoirs" en quelque sorte . La maladie de Jeanne avec ses constantes sollicitations renforce les inter-dépendances mère-fille . Dans quelle mesure l'emploi du temps ordonné par la maladie de Jeanne, peut-il "convenir" à Hélène pour pallier à sa solitude ? L'ordre du corps d'Hélène "saine et forte" (p. 809) ne se sent-il pas quelque peu menacé par les crises de Jeanne, et en "devoir" d'y faire face ?

Un amour de l'ordre, de toutes les manières, semble évident chez Hélène . Cela peut suggèrer quelques points de vue concernant la "structure" de la personnalité d'Hélène . Le psychologue peut ici apprécier la clinique zolienne, le ZOLA analyste qui annonce ce que, bien des années après, FREUD et les psychanalystes confirmeront pour comprendre le fonctionnement psychique des individus .

Ainsi les aspects de l'ordre concernant Hélène pourraient être rapprochés de ce que ABRAHAM en 1921, appelle le caractère anal, en soulignant certains traits obsessionnels . Est-ce possible ? En dehors de l'ordre, la narration offre quelques indices à retenir, non sans quelques réserves concernant la tendance

éventuelle d'un caractère anal. Par exemple, rien n'indique qu'Hélène puisse être particulièrement parcimonieuse, mais elle est attentive à la gestion de l'argent, "aux comptes du mois" (p. 850) . Le goût de l'ordre et des ouvrages méticuleux tels ceux de la couture, la satisfaction d'obtenir de Rosalie "le bel ordre" (p. 862) d'une cuisine propre et bien rangée, sont sans doute là, quelques aspects non négligeables d'un "érotisme anal" (FREUD, 1908) (18) .

En revanche, nous appuyant ici sur l'histoire d'Hélène, un ensemble de points précis souligne ce qu'il y a de typique dans sa personnalité . Bien sûr l'ordre semble charpenter et organiser ces divers points . Et cela n'est pas une anomalie de la personnalité . C'est, comme le dirait H. TELLENBACH, une des particularités esssentielles de celle-ci, "la vision immédiate qu'on en a" (19) : D'abord rappelons son caractère sérieux où dominent l'ordre moral avec calme, sévérité, rigueur, puis son goût et son intérêt pour le travail méticuleux et ordonné, son infatigable dévouement à soigner sa fille . Ensuite, nous avons relevé l'altruisme dans les relations avec autrui . Cette qualité marque aussi le souci d'Hélène de rendre, de ne pas se sentir l'obligée de l'abbé et de M. Rambaud, en acceptant de les inviter régulièrement, en portant l'aumône aux pauvres sur les conseils de l'abbé . Souvenons-nous de son scrupuleux désir d'aller remercier le docteur Deberle :

> "La façon brusque dont elle l'avait forcé à la suivre, la nuit entière passée par lui auprès de Jeanne, la laissaient gênée, en face d'un service qui

lui semblait sortir des visites ordinaires d'un médecin" (p. 811).

On pourrait éventuellement comparer ces données narratives au "typus mélancolicus" dont la structure a été défini par H. TELLENBACH (1974) (20) . D'après cet auteur psychiatre phénoménologue, ce type de structure s'effectue dans l'ordre et par rapport à l'ordre : ordre dans la sphère du travail, ordre dans les relations avec les autres, ordre moral, ordre du corps . Laissons cette question d'un "typus mélancholicus" ouverte, sans préjuger de l'approche psychopathologique des sentiments et des émotions que nous ferons par la suite. La tonalité affective d'Hélène se déploie sous le jeu de la passion créée par ZOLA . Pour analyser la personnalité d'Hélène, il faut remonter aux sources, aux identifications parentales, au rôle de l'éducation, à l'influence sociale qui ont pu valoriser, peut-être, cet attachement à l'ordre chez elle . Nous aurons aussi à comprendre la solitude d'Hélène pour en mesurer les risques pour elle même et "son bon ordre".

L'enfance d'Hélène fait ressortir au premier abord, une certaine "noirceur", une existence morose . Voici comment le narrateur nous la décrit :

" Elle se vit jeune fille, à Marseille, chez son père, le chapelier Mouret . La rue des Petites-Maries était noire, et la maison, avec sa cuve d'eau bouillante, pour la fabrication des chapeaux,

exhalait, même par les beaux temps, une odeur fade d'humidité . Elle vit aussi sa mère, toujours malade, qui la baisait de ses lèvres pâles, sans parler . Jamais elle n'avait aperçu un rayon de soleil dans sa chambre d'enfant " (p. 848) .

On peut donc déjà relever, outre la tristesse des lieux, un cadre familial assombri par la maladie et le mutisme de la mère : Un modèle de la maladie et de communication restreinte . On peut penser à l'écho négatif qu'a pu avoir cette identification maternelle chez Hélène, auprès de Jeanne . Dans ce milieu de petits artisans où l'on vit à l'économie, le travail est valorisé constamment . Selon Hélène :

"On travaillait beaucoup autour d'elle, on gagnait rudement une aisance ouvrière" (p. 848).

Hélène n'aura connu durant son enfance qu'une monotonie ambiante sans loisir, aucune rencontre ne semble avoir été possible pour elle :

" rien ne tranchait dans cette succession de jours semblables" (p. 848).

Seul la rencontre occasionnelle du fils Grandjean fera événément : le mariage d'Hélène . Notons qu'après les noces "une vie grise avait recommencé" (p. 848) pour aboutir, quelques années plus tard, à un veuvage .

La manière d'être "sérieuse" d'Hélène a-t-elle été façonnée par un processus d'identification au modèle familial ? Existe-t-il un lien, ou un rapport de similitude entre l'ordre d'Hélène et la monotonie des jours passés de son enfance ? L'ordre peut être une

qualité souvent appréciée dans la sphère sociale . Certains aspects éducatifs ont joué un rôle d'intégration ou d'incorporation de l'ordre . Ainsi, Hélène a été habituée voire "conditionnée" à rester "calme", à ignorer toute autre forme d'existence que celle de ses parents. Elle est très vite avec eux "murée" par le travail ou la maladie de sa mère, en état de dépendance . Hélène est pratiquement tenue à l'écart du monde extérieur, mais toujours proche de ses parents . Elle connait une éducation pour le moins austère, privilègiant un certain ordre moral . L'éducation se doit d'être, en ce milieu du 19 ème siècle, puritaine surtout pour les jeunes filles . Lorsque veuve, Hélène sera confrontée à la solitude, comment pourra-t-elle aborder le monde pour elle-même ? Ce n'est pas une question de liberté qui se pose à Hélène mais la menace qui pèse sur son savoir-être-seule . Comment pourrait-elle faire face devant Paris où elle se perd, où s'est rétréci son univers depuis la mort de son mari ? Hélène mobilise son énergie avec ordre, pour parvenir à contenir sa solitude, retrouver les limites d'un monde à elle . Est-ce d'une certaine manière reconstruire un monde clos, peuplé seulement de sa fille et de quelques proches ? Reproduit-elle ce qu'elle a connu dans son enfance ? Peut-elle s'échapper de cette influence parentale, c'est-à-dire s'ouvrir sur l'extérieur, sans crainte ?

b) Aspects dynamiques concernant la puberté adolescence de Jeanne .

Dans la narration d' Une page d'amour concernant Jeanne, on trouve trois aspects importants : Les "crises nerveuses", c'est-à-dire les aspects psychopathologiques que nous avons indiqués dans la personnalité du corps ; la puberté au moment de l'adolescence, et enfin la relation mère-fille.

Jeanne commence en effet à être ébranlée par la puberté . ZOLA est à l'avant-garde d'un questionnement sur la puberté et l'adolescence . Il fait entrer son personnage Jeanne, dans une phase de transition où doit se former son identité, une nouvelle configuration des identifications de l'enfance, une individualisation .

Aujourd'hui, E. ERIKSON nous rappelle les étapes du moi, les "cristallisations expérimentales de l'identité" qui traversent toute l'enfance, un schéma psychosocial dans lequel la personnalité se bâtit . Le moi entre en interaction par le "mécanisme" de l'introjection, le "sort" des identifications, la "formation" de l'identité .

> "L'enfant commence très tôt à édifier une série d'attentes pour savoir à quoi cela va ressembler d'être plus âgé et ce qu'il éprouvera d'avoir été

> plus jeune - attentes qui feront partie de l'identité dans la mesure où, pas à pas, elles seront vérifiées à l'aide d'expériences décisives d' "ajustement" psychosocial "(21).

Et la puberté est une transition importante pour répondre et "ajuster" les projets en attente qui germent à cette période, chez l'enfant qui devient adolescent . Sur le plan biologique, la puberté se caractérise par un afflux des pulsions sexuelles et une affirmation du corps sexué qui se singularise pour aller à la rencontre de l'autre . Ce n'est pas que du biologique . La puberté est le signal aussi d'une source d'espérances d'où jaillissent les aspirations du moi . M. DEBESSE parle de "crise d'originalité juvénile" comme une accélération de la personnalisation pour obtenir une identité, "la preuve d'une existence individuelle" . Reste à élaborer et à ajuster ce potentiel d'originalité qui est aussi une réalité subjective, un moi idéal . M. DEBESSE souligne que

> "l'influence du milieu rend possible la révolte juvénile. Elle la conditionne. Si la contrainte ou l'incompréhension de l'entourage s'accroissent, l'hostilité des jeunes grandit " (22) .

La puberté représente un état de crise qu'il faut savoir négocier . Elle concerne les enfants entre neuf et douze ans . Ceux-ci ont besoin d' adultes de confiance auprès desquels une écoute attentive et compréhensive est possible pour leur donner une estime de soi, une force nécessaire pour affronter solidement l'existence .

ZOLA est particulièrement perspicace en dénonçant dans Une page d'amour, les failles de l'éducation pronée par les adultes (voire par la religion) pour les enfants, notamment pour les filles, les adolescentes . Rappelons que le roman est écrit en 1878, aucun traité de psychologie de l'enfant n'existe . Nous ne voulons pas comparer ZOLA à d'autres romanciers de sa génération . Nous avons choisi d'illustrer un aspect novateur du roman qui s'inscrit dans la psychologie actuelle : la relation mère-fille . Le texte soulignant les liens et la dyade entre Jeanne et Hélène, nous inspire une hypothèse: Jeanne est victime d'un jeu contre le processus de liquidation du complexe d'OEdipe . C'est dire que ZOLA pose, dans Une page d'amour, un ensemble de faits qui dans la narration, nous apprend ce que FREUD cinquante ans plus tard, évoquera comme une problèmatique du "complexe d'OEdipe" .

Quel enjeu peut avoir pour Jeanne, la relation à sa mère en ce début d'adolescence ? Autrement-dit, nous sommes à un moment charnière où les transformations qui s'opèrent en Jeanne à la conquête d'elle-même, expriment une évolution possible de sa personne. C'est une mouvance de son être . Elle s'effectue dans le prolongement du complexe d'OEdipe qui s'est manifesté entre trois et sept ans . Jeanne âgée de douze ans, entre dans une autre phase où l'oedipianisation doit affirmer le développement de sa personnalité .

Procèdons par étapes : éclairons la notion de complexe d'OEdipe en suivant FREUD de près pour ouvrir la compréhension sur l'OEdipe féminin, puis, à partir de l'histoire de Jeanne, centrons-nous sur le travail de l'oedipianisation . Les faits révèleront ce qui nous semble venir perturber l'oedipianisation, ou fixer l'OEdipe, et entraver le devenir propre de la personnalité de Jeanne .

ZOLA qui connaissait ses classiques, allait-il puiser là son inspiration pour écrire ses romans ? FREUD, sans aucun doute possible, trouva dans l'histoire d'OEdipe-Roi de SOPHOCLE (et dans Hamlet de SHAKESPEARE), un écho concernant son enfance, mais aussi "commun à tous les jeunes enfants" . Ce sont des sentiments "complexes" de jalousie, de haine et d'amour que garçon et/ou fille éprouvent envers leurs parents : "La légende grecque a saisi une compulsion que tous reconnaissent parce que tous l'ont ressentie" (23) . Mais FREUD découvre aussi la sexualité infantile et comme le souligne E. JONES, "le fait général de désirs incestueux inspirés à l'enfant par le parent du sexe opposé" (24). La notion d'OEdipe va se préciser au fil des recherches et de l'auto-analyse de FREUD (1896) . En 1909, FREUD expose dans les Cinq leçons sur la psychanalyse les bases du complexe d'OEdipe en ces termes :

" Les rapports de l'enfant avec les parents, comme le prouvent l'observation directe de l'enfant et l'étude analytique de l'adulte, ne sont nullement dépourvus d'éléments sexuels . L'enfant prend ses deux parents et surtout l'un d'eux, comme objets de désirs . D'habitude, il obéit à une impulsion des parents eux-mêmes, dont la tendresse porte un caractère nettement sexuel, inhibé il est vrai dans ses fins . Le père préfère généralement la fille, la mère le fils . L'enfant réagit de la manière suivante : le fils désire se mettre à la place du père, la fille, à celle de la mère . Les sentiments qui s'éveillent dans ces rapports de parents à enfants et dans ceux qui en dérivent entre frères et soeurs ne sont pas seulement positifs, c'est-à-dire tendres : ils sont aussi négatifs, c'est-à-dire hostiles . Le complexe ainsi formé est condamné à un refoulement rapide ; mais, du fond de l'inconscient, il exerce encore une action importante et durable . Nous pouvons supposer qu'il constitue, avec ses dérivés, le complexe central de chaque névrose, et nous nous attendons à le trouver non moins actif dans les autres domaines de la vie psychique . Le mythe du roi OEdipe qui tue son père et prend sa mère pour femme est une manifestation peu modifiée du désir infantile contre lequel se dresse plus tard, pour le repousser, la barrière de l'inceste . Au fond du drame d'Hamlet, de SHAKESPEARE, on retrouve cette même idée d'un complexe incestueux, mais mieux voilé " (25).

En 1910, FREUD précise le "choix objectal de l'homme", en introduisant dans sa conception de L'OEdipe, "le travail du désir" qui émerge dans la période de l'enfance entre la troisième et la cinquième année . La mère joue un rôle primordial comme "choix d'objet d'amour" pour le garçon et la fille . Selon FREUD, les "explications sexuelles" que se fournit le garçon, l'amènent à reconnaître que ses parents n'échappent pas à l'activité sexuelle et que :

> "après tout la différence entre la mère et la putain n'est pas si grande que cela, puisqu'en définitive elles font la même chose" (26).

Il semble bien que "la Maman et la putain" (comme le film de J. EUSTACHE) soit le même "ensemble-mère" pour le garçon . Mais, cet aspect "mère-putain" souligne surtout, pour le garçon, la partie cachée et désirée dans la mère. C'est celle de la "fémelléïté" qui contient en "germe" le désir, que le travail de l'OEdipe servira à détacher pour en favoriser l'accueil, un "terrain" chez le garçon, pour lui permettre, à son tour, de faire fleurir son propre désir. LAPLANCHE et PONTALIS notent que :

> " Le choix d'objet ne s'effectue pleinement qu'à la puberté, la sexualité infantile restant essentiellement auto-érotique . Dans cette perspective, le complexe d'OEdipe, bien qu'ébauché dans l'enfance, ne surgirait au grand jour au moment de la puberté que pour être rapidement surmonté "(27).

En 1931 FREUD affirme dans son article "Sur la sexualité féminine"(28), la primauté des relations mère-fille, dans le jeu des attractions-répulsions que soulève l'enjeu du désir sexuel. On peut évidemment porter cette caractéristique au niveau symbolique en soulignant "l'envie du pénis" chez la fille qui se transforme en désir d'avoir un enfant (du père?) . Mais le travail de l'OEdipe révèle la double naissance que la mère doit assurer : celle de la vie et celle du désir . Pour cela une séparation est nécessaire, un dédoublement doit s'opérer . La mère doit être à la fois maternelle et désirante pour que ses enfants, garçon ou fille, puissent tirer d'elle la partie la plus féminine, la plus fertile au désir et à la création de soi . FREUD dira aussi que la "bisexualité est bien plus accentuée chez la femme que chez l'homme". Mais on remarquera surtout, d'une manière générale, pour la fille comme pour le garçon, que :

> "Le complexe d'OEdipe joue un rôle fondamental dans la structuration de la personnalité et dans l'orientation du désir humain" (29).

Et cela en permettant au désir son "ajustement social" (ERIKSON), c'est-à-dire en assurant un espace propre dans l'éclosion de la personnalité . C'est du moins ce que FREUD suggère en rappelant la nécessaire coupure ou séparation qui doit se faire par le travail de l'OEdipe entre l'enfant et ses parents :

> "Il est inévitable et tout à fait logique que l'enfant fasse de ses parents l'objet de ses premiers

choix amoureux . Toutefois il ne faut pas que la libido reste fixée à ces premiers objets ; elle doit se contenter de les prendre plus tard comme modèles et, à l'époque du choix définitif, passer de ceux-ci à des personnes étrangères . L'enfant doit se détacher de ses parents : c'est indispensable pour qu'il puisse jouer son rôle social" (30).

Dans le cas de Jeanne que remarque-t-on ? D'abord que son choix d'objet centré sur la mère a été guidé par l'indigence de son corps en "crise", et ensuite maintenu par la pauvreté des relations extérieures (la solitude dans l'absence du père) . Ensuite, nous voyons l'éclosion du désir sexuel de Jeanne se manifester dans l'accueil qu'elle réserve à sa mère à l'égard des autres, notamment des hommes : "si il est ton ami, il sera aussi le mien"(p. 810). C'est une réplique de Jeanne, presque une supplique adressée au lecteur, qui nous permet de comprendre que les suites du complexe d'OEdipe dans sa liquidation, se jouent surtout à deux, entre la mère et l'enfant, Hélène et Jeanne . Mais surtout elle annonce aussi le jeu contre l'oedipianisation de Jeanne, de plus en plus incertaine de pouvoir assurer son propre désir, à travers l'écho que lui en autorise sa mère . Hélène fragilise en elle la surface d'accueil de sa fille . Elle poussera Jeanne à craindre de partager son désir entre un "nouveau père", M. Rambaud, ou un amant, Henri Deberle . Le désir d'amour, chez Jeanne, pour autant qu'il est relayé, et qu'il se développe sur celui du

choix objectal encore bivalent et ambigu porté sur sa mère, se trouve menacé . La présence de M. Rambaud et du docteur Deberle va renforcer les liens d'un complexe d'OEdipe toujours actif et négatif entre Jeanne et sa mère . La jalousie et la maladie en rendront compte en fixant les pulsions désirantes de Jeanne sur sa mère ou en les chargeant d'hostilité envers l'homme et elle-même .

Il y a peut-être un modèle plus positif qui éveille la sensibilité sexuelle de Jeanne, c'est le couple Rosalie-Zéphyrin . Elle peut en surprendre les ébats amoureux, satisfaire sans doute un certain voyeurisme, éprouver cette "tendance sexuelle partielle" pour tenter de la faire évoluer vers une forme d'amour plus complète, ou génitale . Ainsi Jeanne dans le jardin:

> "Voyait (...), entendait . Cela était très bon, très doux.(...) A présent, elle ne s'occupait plus que de la bonne et du petit soldat, cédant à une de ces curiosités d'enfants pour les choses qu'on leur cache . Sournoisement, elle baissa les yeux, voulant faire croire qu'elle ne regardait pas ; et, entre ses longs cils, elle guettait, pendant qu'elle semblait assoupie " (p. 956).

Notons la montée du désir en Jeanne, l'état de tension, la source des pulsions que fait jaillir ZOLA en une symbolique pré-freudienne :

"Un flot de santé remontait en elle et l'étouffait . Les arbres lui semblaient gigantesques et puissants, les roses la noyaient dans un parfum . Elle songeait à des choses vagues, surprise et ravie " (p. 957).

Mais là encore, il n'y a pas de place pour le propre désir de Jeanne . D'ailleurs tout est fait pour mettre à l'écart ce désir . Rosalie et Zéphyrin lui ont été présentés comme étant cousin l'un de l'autre . On ne dit jamais à Jeanne qu'ils s'aiment, qu'ils ne sont pas cousins mais amoureux. D'où ses questions sur les baisers entre cousin-cousine, leur mariage possible . Il est certain que l'éducation de Jeanne ne contribue pas à lever le sentiment d'infériorité qu'elle éprouve à l'égard de la sexualité des adultes . Hélène n'est guère préparée non plus, pour répondre aux interrogations de sa fille concernant sa puberté, l'amour, la sexualité : "L'éducateur a de sérieux devoir, qui, actuellement, ne sont pas toujours remplis avec intelligence" écrit FREUD en 1909 (31) . Hélène découvre pour elle-même ce qu'est le désir, du moins cherche-t-elle également à répondre à l'appel de l'amour qu'elle entend . Comment partager cet appel avec sa fille ? Comment écouter le désir de Jeanne, favoriser son espace lorsque le sien est en manque ? Jeanne se retrouve dans l'impossibilité de rompre avec sa mère et dans l'attente que celle-ci accueille son désir . Mais le travail du désir chez la mère comme chez la fille exige sa reconnaissance pour naître et sa différence pour être :

"Ainsi le travail de l'OEdipe serait non pas de simple identification, d'assimilation et de rejet, mais bien d'une véritable construction dans l'espace même de la relation, d'un espace intra-personnel propre à l'enfant, susceptible de contenir son propre désir . L'oedipianisation s'oriente plus vers cette acquisition majeure dans la personne-se-faisant, dans la chair même du soi, de cet espace privilégié où tous les espacements seront possibles . Dans une perspective plus opérationnelle que morale ou socio-morale, l'élaboration d'un dispositif relationnel nouveau est nécessaire "(32) .

Tout un "jeu-contre" l'oedipianisation s'est joué autour de Jeanne : dans l'éducation, la relation d'objet qui ne s'ouvre pas à son désir, le corps fragilisé (peut-être de constitution fragile) et en mutation (puberté), la perte de son père qui alimente la solitude d'Hélène . Tout ces faits intra-génétiques et interelationnels qui ont cerné l'existence de Jeanne, ont empêché le développement de sa personnalité et installé la "régression" jusqu'à la destruction de sa personne entière, sa mort .

Dans le prolongement de cette rupture d'amour et d'existence pour Jeanne, et du désir endeuillé que subit Hélène, Nana et Pot-Bouille semblent venir défendre le droit au plaisir . Ces deux romans montrent aussi comment dans leur existence narrative différente, Nana et Octave Mouret parviennent à affirmer chacun, leur personnalité .Nous suivrons les personnages et les situations narratives respectives aux deux romans (voir notre première partie) . Commençons par Nana .

Tout se passe comme si ZOLA avait donné des personnages en train d'oeuvrer pour accomplir leur niveau d'aspiration (au sens de Kurt LEWIN) . En effet, l'étude de leur "Moi-social" va nous permettre de déceler les étapes de leur mise en forme . Ces personnages dans la singularité de leur histoire, cherchent à ajuster et à différencier, voire à dédoubler leurs rôles pour satisfaire leur niveau d'aspiration . Et dans l'approche de Soi et des autres, ils apprennent à sortir de leurs illusions. Ils nous font part aussi de leurs déceptions . Une acquisition des "savoirs" faire pour un savoir être est nécessaire pour que perdurent les conduites satisfaisantes. Leurs échecs et leurs réussites témoignent des tentatives que ces individus-personnages font pour parvenir à se hisser dans les relations interpersonnelles et valoriser leur Soi. C'est en rapport avec leurs tendances et leur conduites individuelles que se joue l'évolution de leur "Moi-social". Autrement dit, nous pouvons, grâce au questionnement sur l'anticipation des personnages, à partir de leur statut et la variété des

rôles qu'ils jouent sur la scène sociale, voir comment s'élabore leur Soi personnel dans le rapport entre l'inter-individuel et l'intra-personnel .

2.4. Le désir de Nana entre la pondération et l'excès du niveau d'aspiration .

Nana, à ses débuts, tient un rôle singulier, celui d'une prostituée à qui l'on fait cadeau de ce statut particulier de comédienne . Mais à partir de là s'installe une certaine hiérarchie entre les deux "positions", celles d'actrice et de prostituée, qui appelle Nana à remettre en question ses valeurs personnelles . La scène du théâtre des Variétés exalte l'estime de soi de Nana . Le statut apparent d'artiste des Variétés est-il supérieur à celui de prostituée ? On pourrait le croire, mais ZOLA est plus subversif entre, en montrant l'impact publicitaire que la nudité d'une jeune femme a sur un public . Le nu porté sur la scène d'un théâtre de boulevard, est à cette époque, un événement . Pour Nana commence une certaine ambiguïté sur les rôles qu'elle doit tenir en tant qu'artiste de théâtre et femme sachant vendre son corps . Nous connaissons le leïtmotiv de Bordenave, directeur des Variétés, qui considère le théâtre comme un "bordel", et pour cette raison met en scène, la nudité de Nana . Il sait exploiter ce qu'il y a d'intéressant chez elle : ses véritables compétences sont physiques et charnelles .

Grâce à ce spectacle, Nana peut changer de niveau de vie, être plus riche . Comment s'y prend-elle pour affirmer ce changement ?

"Certaine de l'avenir, désirant faire peau neuve" (p. 1165), Nana organise un dîner . On notera dans cette intention, sa volonté de faire comme les célèbrités, les gens riches, en imitant les soirées des "grands" de ce monde . Quel est l'objectif de ce dîner ? Celui de rencontrer le comte Muffat de Beuville . Nana croit qu'il lui sera facile d'adopter un nouveau statut en fréquentant un homme d'un rang supérieur au sien . Notons le niveau d'aspiration très élevé de ce choix, le comte Muffat, un représentant de la noblesse et des valeurs catholiques. Elle va subir un premier échec . Le comte Muffat n'étant pas venu, Nana exprime sa déception en comparant l'image qu'elle souhaite avoir d'elle-même, à celle que lui renvoie la réalité :

> "Vers la fin du souper, elle était très grise (...). Elle avait beau être grise, elle était encore la plus chic et la plus comme il faut" (p. 1184) . (...)
> "Oui, oui, elle n'était pas une bête, elle voyait clair . On s'était fichu d'elle pendant le souper, on avait dit des horreurs pour montrer qu'on la méprisait . Un tas de salopes qui ne lui allaient pas à la cheville ! Plus souvent qu'elle se donnerait du tintouin, histoire de se faire bêcher ensuite ! Elle ne savait pas ce qui la retenait de flanquer tout ce sale monde à la porte . Et, la rage l'étranglant, sa voix se brisa dans les sanglots" (p. 1187).

Nana est malmenée dans ses intentions virtuelles qui l'ont conduite à organiser ce dîner . Désappointée par l'absence du comte Muffat, elle se cloître dans sa chambre . "Nana avait disparu" (p. 1185) . Et elle instaure une sorte de clivage entre elle et ses invités :

> "Elle s'entêtait, ses invités pouvaient bien faire ce qu'ils voudraient ; elle les méprisait trop pour retourner avec eux "(p. 1188).

Au cours de ce dîner qui a attiré beaucoup de monde, Nana renonce à l' "espérance dont elle était prise : celle de voir entrer le comte Muffat " (p. 1190) . Elle devient la maîtresse du banquier Steiner .

Mais observons en continu les aspects positifs et négatifs dans les conduites de Nana . Nana tire avantage du succès qu'elle a au théâtre et des générosités du banquier Steiner . Elle acquiert une certaine célébrité . Mais surtout, elle parvient à sortir le comte Muffat de ses réserves, à soulever un désir qui transforme son être :

> "Tout combat avait cessé en lui . Un flot de vie nouvelle noyait ses idées et ses croyances de quarante années (...). C'était sa jeunesse qui s'éveillait enfin, une puberté goulue d'adolescent, brûlant tout à coup dans sa froideur de catholique et dans sa dignité d'homme mûr " (p. 1227).

Nana en sera-t-elle satisfaite ? Elle poursuit sa liaison avec Steiner qui lui offre une propriété à la campagne . Ce cadeau soulève l'impatience de Nana :

> "Depuis que Steiner lui avait, au mois de mai, acheté cette maison de campagne, elle était prise de temps à

> autre d'une envie de s'y installer, qu'elle en pleurait ; mais, chaque fois, Bordenave refusait le moindre congé, la renvoyait à septembre sous prétexte qu'il n'entendait pas la remplacer par une doublure, même pour un soir, en temps d'Exposition . Vers la fin août, il parla d'octobre . Nana, furieuse, déclara qu'elle serait à la Mignotte le 15 septembre "(p. 1231).

C'est le désir "de prendre une possession immédiate de ces choses, dont elle avait rêvé autrefois" (p. 1225) qui anime Nana . "Etant petite, longtemps elle avait souhaité vivre dans un pré" . A la campagne :

> "Nana s'attendrissait, se sentait redevenir toute petite . Pour sûr, elle avait rêvé des nuits pareilles, à une époque de sa vie qu'elle ne se rappelait plus . (...) Elle éprouvait des choses qu'elle ne savait pas " (p. 1238).

Et Nana, par ce présent (actuel et offert) semble vouloir combler les vides d'une enfance démunie :

> "Maintenant, cette propriété, toute cette terre à elle, la gonflait d'une émotion débordante, tant ses ambitions se trouvaient dépassées . Elle était ramenée aux sensations neuves d'une gamine" (p. 1244).

Nana a aussi, "des fantaisies de fille sentimentale" . Un renoncement de soi qui la fait devenir "bête, comme elle le reconnaissait" (p. 1244) . Elle cherche à oublier ce qu'elle est et surtout ce qu'on attend d'elle . Et elle en éprouve une certaine angoisse : "Elle avait peur de mourir" (p. 1244) . Pourtant dans cette crise que traverse Nana : "Une vision se levait du crépuscule" (p. 1256),

celle "d'une Nana très riche et très saluée" (p. 1258) . Une anticipation naît à travers l'exemple d'Irma qu'elle découvre : " une ancienne (...) noceuse" (p. 1253) finissant ses derniers jours comme une châtelaine respectée par l'évêché . Mais les "quatre-vingt-dix-ans" d'Irma d'Anglars font dire aussi à Nana "qu'elle ne voulait pas faire de vieux os " : Une prémonition ? Cependant, elle en devient "sérieuse" dans "un accès d'honnêteté bête" (p. 1258) . On sait que guidée vers les tropismes de "l'avoir", Nana va tout faire pour devenir la maîtresse du comte Muffat, plutôt que d'aimer le jeune Hugon .

Des forces se font jour en Nana . ZOLA a su nous montrer l'aspect manifeste de cette latence, somme toute, inconnue de Nana elle-même . Elle ne manque pas d'énergie, d'élan vital (selon BERGSON) . Par contre, le comte Muffat et le banquier Steiner ne suffisent plus pour la satisfaire : "Nana devenait moins gentille" (p.1260) . Et le narrateur nous fait paraître la jeune femme :

> "Toujours hésitante, visiblement en proie au travail intérieur d'une personne qui tâche de se remettre et de prendre un parti " (p. 1263).

ZOLA rappelle, dans les premiers chapitres du roman, la "bêtise", la "sottise" de Nana . Est-elle "bête" ? Qu'est-ce que la bêtise chez Nana ? Est-ce dans sa manière d'anticiper les projets ? N'est-ce pas surtout pour insister sur l'enjeu et le jeu d'un désir qui prend sa source au plus profond d'elle-même ? ZOLA renvoie le lecteur d'ailleurs, à l'enfance de Nana pour le suggérer :

"Elle adorait le passage des Panoramas . C'était une passion qui lui restait de sa jeunesse pour le clinquant de l'article de Paris, les bijoux faux, le zinc doré, le carton jouant le cuir . Quand elle passait, elle ne pouvait s'arracher des étalages, comme à l'époque où elle traînait ses savates de gamine, s'oubliant devant les sucreries d'un chocolatier ..." (p. 1264).

Notons ici, le rôle que joue la perception et la mémoire . Bien des années plus tard, FREUD nous parlera mieux de "l'accomplissement du désir" en terme d'"identité de perception" et d'"identité de pensée" :

"Toute l'activité de pensée compliquée qui se déploie de l'image mnésique à l'établissement de l'identité de perception par le monde extérieur n'est jamais qu'un détour rendu nécessaire par l'expérience, dans la voie qui mène à l'accomplissement du désir" (23)

ZOLA insiste sur les simulacres qui vont entretenir les illusions et les insatisfactions de Nana :

"Depuis un mois, ce voleur de Steiner trouvait mille francs à grand-peine, les jours où elle le menaçait de le flanquer dehors, s'il ne les apportait pas . Quant à Muffat, il était idiot, il ignorait ce qu'on donnait, et elle ne pouvait en vouloir de son avarice . Ah ! comme elle aurait lâché tout ce monde, si elle ne s'était répété vingt fois par jour des maximes de bonne conduite !" (p. 1265).

En d'autres termes, FREUD pourrait accréditer ZOLA dans sa manière de mettre en scène les "fantasmes" sans objet du personnage, autrement dit "l'idéal du moi" et les aspects "surmoïques" et narcissiques chez Nana . Et ZOLA

soucieux de l' "hérédité" de ses personnages, n'en est pas moins moderne en annonçant "la bête d'or, inconsciente" (p.1271) qui habite le corps de Nana :

> "Dans les renflements charnus creusés de plis profonds, qui donnaient au sexe le voile troublant de leur ombre, il y avait de la bête " (p. 1271).

ZOLA anticipe . Il sait nous montrer dès 1878, ce qui deviendra évident pour nous aujourd'hui . Et en particulier, comment Nana s'englue dans des relations difficiles avec ses amants, à cause du décalage entre la réalité de ce qu'elle est et ce qu'elle tend à être . L'estime de soi est tyrannisé par le Moi idéal . Le Soi personnel de Nana s'affaiblit dans l'exigence du niveau d'aspiration à l'honnêteté . Nana veut d'ailleurs changer d'idéal, en fréquentant Fontan, "artiste comique" :

> "Et elle préféra tout lâcher . D'ailleurs, l'appartement du boulevard Haussmann l'assommait . Il était bête, avec ses grandes pièces dorées . Dans son coup de tendresse pour Fontan, elle rêvait une jolie petite chambre claire, retournant à son ancien idéal de fleuriste, lorsqu'elle ne voyait pas au-delà d'une armoire à glace en palissandre et d'un lit tendu de reps bleu . (...) Comme ça, les hommes ne viendraient pas se prendre après ses jupes" (p. 1287).

Mais ce changement d'aspiration entraîne un certain mal être qui provoque un désinvestissement du narcissisme, des insatisfactions qui conduiront Nana à reprendre ses anciennes habitudes pour avoir de l'argent :

> "Quand la Tricon n'avait pas besoin d'elle, ce qui arrivait trop souvent, elle ne savait où donner son corps . Alors c'était avec Satin des sorties enragées

sur le pavé de Paris "(p. 1311). (...) Elle revoit les coins noirs des boulevards extérieurs, les bornes sur lesquelles des hommes, à quinze ans, l'embrassaient, lorsque son père la cherchait pour lui enlever le derrière " (p.1312) .

Nana poursuivant son cheminement, découvre des jeux sexuels qui jusqu'alors, en elle-même, restaient interdits :

"La culbute des gens chic dans la crapule du vice surprenait encore Nana, qui gardait des préjugés, dont Satin la débarrassait . Alors, comme elle le disait, lorsqu'elle causait gravement, il n'y avait donc plus de vertu ?" (p. 1314)

Mais ZOLA oriente ce personnage (de) Nana, hors de ces propos moralisateurs . Il souligne tout le jeu du social, autour du sexe, qui influence le désir : une sexualisation que Nana parvient peu à peu à comprendre et à acquérir dans ses rencontres . Que découvre Nana qui "complétait son éducation" (p. 1314) ? C'est que " le corps peut se dérober aux LOIS et aux CONVENTIONS" (33) . Mais aussi, elle admet l'existence de ce qui lui faisait "peur" (p. 1311), cette "partie obscure, impénétrable de notre personnalité ", le "ça" comme l'écrit en 1932 FREUD :

"Il va de soi que le ça ignore les jugements de valeur, le bien et le mal, la morale" (34).

Nana s'affirme dans cette connaissance nouvelle qu'elle a du monde et d'elle-même . Elle saura en tirer les avantages que l'on sait :

> Cependant, dans son luxe, au milieu de cette cour, Nana s'ennuyait à crever . Elle avait des hommes pour toutes les minutes de la nuit, et de l'argent jusque dans les tiroirs de sa toilette, mêlé aux peignes et aux brosses ; mais ça ne la contentait plus, elle sentait comme un vide quelque part, un trou qui la faisait bâiller . Sa vie se traînait inoccupée, ramenant les mêmes heures monotones . Le lendemain n'existait pas, elle vivait en oiseau, sûre de manger, prête à coucher sur la première branche venue . Cette certitude qu'on la nourrirait, la laissait allongée la journée entière, sans un effort, endormie au fond de cette oisiveté et de cette soumission de couvent, comme enfermée dans son métier de fille " (pp. 1357-1358) .

Nana devra apprendre d'abord à maîtriser les plaisirs du sexe pour s'individualiser, d'où les jeux "pervers" avec Satin . C'est ainsi qu'elle pourra mieux régner sur les hommes en sachant développer son énergie dévorante, en élargissant et en "cultivant" le domaine de ses pulsions . La créativité du "ça" permet-elle à Nana d'accèder à son niveau d'aspiration réelle de "mangeuse d'homme" ?

> "Et tandis que, dans une gloire, son sexe montait et rayonnait sur ses victimes étendues, pareil à un soleil levant qui éclaire un champ de carnage, elle gardait son inconscience de bête superbe, ignorante de sa besogne, bonne fille toujours" (p. 1470).

Les désirs (sexuels et autres) s'élaborent aussi dans le champ social . Nana en donne bien l'exemple, en sachant tenir "à la ville les rôles de charmeuses" (p. 1346) et paraître en "femme chic" dont les journaux parlent . Chaque désir ne peut-il prendre forme que par un "détour", une pondération de l'anticipation ? Peut-être un jeu dans les distances sociales est-il nécessaire pour apporter aux tendances (les plus profondes), c'est-à-dire au Désir de l'individu et de son corps, un espace propre au jouir ?.

2.5. Octave Mouret et la bonne distance du désir:

Pot-Bouille a été jugé comme un roman obscène, pornographique, triste même . Nous pensons au contraire que ZOLA, en écrivant Pot-Bouille, a réalisé un roman drôle en parlant des plaisirs du sexe . Nous suivons l'apprentissage de la vie sentimentale et sociale, d'un jeune provençal qui arrive à Paris . L'idée n'est pas nouvelle, Octave Mouret, le personnage de ZOLA, nous fait penser à Eugène de Rastignac dans Le Père Goriot de BALZAC (1833) . Que se passe-t-il sous le toit de la maison de Pot-Bouille ? Octave Mouret constate l'ennui et le non-savoir de Marie Pichon . Il voit la place que tient l'enfant dans le couple Pichon . Il connait la solitude de Mme Juzeur . Il est attiré par le corps de Valérie Vabre et par Mme Hédouin . Et sur son chemin il rencontre Berthe

Josserand prête à le séduire pour en faire un mari . La sexualité est un thème qui n'échappe pas à ZOLA . Mais le sexuel dépend des interactions sociales, de savoir-faires et des situations de la vie quotidienne . Pour le psychologue, la maison de Pot-Bouille est un véritable laboratoire de psychosociologie . L'interêt est d'y observer les extra-pressions et les intra-pressions sociales au sein du couple, de la famille, de l'individu .

Le jeune provençal Octave Mouret, est attiré par la capitale . Paris s'ouvre à ses appétits d'homme d'affaires et stimule sa personnalité extravertie . L'objectif d'Octave est clair : après avoir "voyagé deux ans (...),conquérir Paris" (p. 13) . Les motivations et les compétences professionnelles sont fortes :

> "Le commerce le passionnait, le commerce du luxe de la femme, où il entre une séduction, une possession lente par des paroles dorées et des regards adulateurs . Et il raconta, avec des rires de victoire, comment il avait gagné les cinq mille francs, sans lesquels, d'une prudence de juif sous les dehors d'un étourdi aimable, il ne se serait jamais risqué à Paris " (p. 13).

Mais nous savons qu'Octave Mouret "rêve" de rencontrer "des dames" qui sauront l'aider dans ses projets . Et à Paris, les femmes semblent fleurir en plus grand nombre que dans les villes de province :

> "Comme il en poussait en quelques heures, sur le pavé de Paris ! Toujours il avait rêvé cela, des dames qui

le prendraient par la main et qui l'aideraient dans ses affaires" (p. 21) .

Cette présence des femmes dans les étages de la maison, rue de Choiseul, où s'installe Octave, chauffe son désir. C'est une "obstination fatigante" (p. 21) qui l'empêchera de s'endormir, la première nuit à Paris . Mais surtout :

"Il ne savait laquelle choisir " (p. 21).

Octave "avait sa position à faire, il ne pouvait seulement écouter son goût "(p. 83) . Mais nous le voyons hésiter avec les femmes : Toute une "éducation sentimentale" sera indispensable pour son devenir. Les faits concernant le parcours initiatique d'Octave Mouret sont exposés dans notre première partie . Interrogeons-nous à présent, sur la manière dont s'est effectué l'apprentissage des sentiments chez Octave Mouret et d'une manière générale, comment se fait sa personnalisation . Comment parvient-il à réguler ses émotions-sentiments à l'égard des femmes et de la "société parisienne" ? Comment sa personnalité s'ouvre-t-elle aux autres ?

Les émotions-sentiments sont des formes de communications . Octave Mouret, par ses propos échangés avec les femmes, concernant son métier de calicot, a un certain "feeling". La féminisation apparente d'Octave est ici un atout . Du reste, ce n'est pas un personnage dénué de virilité comme en témoignent les souvenirs de "ses succès de Marseille" (p. 181) et ses aventures parisiennes . Cependant il s'adresse aussi aux femmes avec un mépris, un "fond de brutalité" (p.21) qui cachent

parfois sa sensibilité dans ses attitudes, son langage, sa manière d'être . L'arrogance d'Octave peut même tomber sous l'émotion comme, par exemple, lors de son premier entretien avec Mme Hédouin . Soulignons l'appauvrissement de la parole, l'échange bref, des signes qui traduisent bien l'état émotionnel d'Octave :

> "Octave, peu timide de sa nature pourtant balbutia . Tout fut réglé en quelques mots " (p. 16).

Par la suite :

> "Octave était blessé qu'elle ne le regarda pas davantage" (p. 16).

Cela démontre aussi, qu'il est surtout préoccupé par son amour-propre . Il finit d'ailleurs par émettre un jugement contrarié sur Mme Hédouin :

> "Le jeune homme ne put s'empêcher de faire remarquer que cette dame était très belle, mais qu'elle n'avait pas l'air aimable "(p. 17).

Octave Mouret préfère se détourner de Mme Hédouin pour "les yeux ardents de Mme Valérie" (Vabre) (p. 21). La narration nous fera part alors du "plan hardi de séducteur" (p. 60) qu' il met en place . Octave Mouret en analysant l'emploi du temps de Valérie, peut se situer au bon moment sur son chemin et choisir la posture et le geste qu'il faut pour séduire . Il réserve ainsi à son propre corps la bonne distance pour être perçu par Valérie . Notons toute la mise en scène que doit réaliser Octave pour donner forme à ses émotions-sentiments . ZOLA met en évidence ici un langage (silencieux) (35) exprimé par le personnage :

"Octave s'occupa de Valérie. Il guetta ses habitudes, sut l'heure où il courait la chance de la rencontrer dans l'escalier ; et il s'arrangeait pour monter souvent à sa chambre (...). Bientôt, il remarqua que, tous les jours, vers deux heures, la jeune femme,(...) passait par la rue Gaillon . Alors, il se planta sur la porte du magasin, il l'attendit, la salua d'un de ses galants sourires de beau commis" (p. 59)

Les aspects conventionnels, sociaux, concernant l'émotion d'Octave à l'égard de Valérie ne s'arrêteront pas au jeu des politesses et des attitudes . Tout un parcours sera prévu pour attirer Valérie jusqu'à la chambre d'Octave . Les pièges à déjouer ne manqueront pas, notamment la porte ouverte de la cuisine des Pichon :

"En tous cas, jamais Valérie ne pourrait monter, si la porte des Pichon s'ouvrait ainsi continuellement" (p. 60).

Aussi Octave, est-il décidé à régler sa mise en scène, en ayant l'idée "de lier amitié avec Mme Pichon" (p. 62) pour gagner son silence, "si elle surprenait jamais Valérie" (p. 62) . Finalement, Octave devra partager ses sentiments affectifs (JANET) (36)) avec les Pichon, confinés dans le respect des convenances . Octave sera invité un dimanche, à prendre le café chez eux, en famille :

"Il s'ennuyait mortellement et ne savait de quelle façon se retirer . Dans la petite salle à manger froide, ces gens passaient ainsi l'après-midi, en mâchant toutes les cinq minutes des paroles lentes, où ils ne parlaient que de leurs affaires . Les

dominos eux-mêmes les dérangeaient trop" (p. 66).

Chez les Pichon, le vide des habitudes engendre l'inertie de leur esprit . Pourtant, Octave Mouret "animé d'intentions fraternelles" envers le couple Pichon se montre pédagogue . Il encourage Marie Pichon à lire et pousse son mari à l'emmener au théâtre . Remarquons toutefois que Marie Pichon "finissait par l'intéresser (...), cette petite femme n'avait besoin que d'être secouée" . Mais Octave s'en chargera à la place de Jules Pichon . Ce mari,

> "lui sembla moins éveillé encore que sa femme, plein de manies commençantes, tout entier au souci de ne pas crotter ses souliers, par temps de pluie" (p. 71).

Le savoir-vivre de Jules Pichon est fait d'obéissance, inclination majeure de tout son être . Son corps est "plié déjà à la vie mécanique du bureau" (p. 64) . Son respect de la hiérarchie sociale le fait parler "de son sous-chef, continuellement" (p. 71). Ces traits, soulignés par ZOLA, ne sont-ils pas révélateurs du "self-control" des émotions, réclamé par la société ? N'est-ce pas un critère de bonne éducation pour l'homme du 19 ème siècle ? Ainsi M. Vuillaume, le beau père de Jule Pichon, donne l'exemple d'un comportement calqué sur le modèle de la discipline :

> "On m'a décoré à l'âge de soixante ans, le jour où j'ai eu ma retraite, après avoir été pendant trente-neuf ans commis rédacteur au ministère de l'Instruction publique . Eh bien ! Monsieur, ce jour-là, j'ai dîné comme les autres jours, sans que l'orgueil me dérangeât de mes habitudes ...La croix

m'était due, je le savais . J'ai été simplement pénétré de reconnaissance " (pp. 64-65).

Tout au contraire, la femme peut laisser aller plus facilement ses émotions ; laisser paraître ses "états d'âme", s'évanouir, pleurer, rougir . Marie Pichon :

"rougit de nouveau, et si fort, que ses mains elles-mêmes devinrent roses" (p. 64).

L'absence de maîtrise des émotions du corps, prouve-t-elle l'immaturité de Marie ? Cette jeune mère, ne sait pas s'occuper de sa fille âgée de deux ans :

"Marie avait l'air de ne point oser toucher aux membres nus de sa fille . Elle la regardait toujours, avec l'ébahissement d'une vierge, stupéfaite d'avoir pu faire ça . Et, outre la peur de la casser, il entrait dans sa maladresse une vague répugnance de cette chair vivante"(p. 69).

C'est peut-être là, une manière d'observer toute la difficulté qu'ont les hommes et les femmes à affirmer leurs émotions et leurs sentiments à travers leur personnalité .

ZOLA nous invite aussi, non sans ironie, à comprendre les limites de la personnalité dans le cadre de l'individualisme qui se forge dans le 19 ème siècle . C'est une démarche importante des personnages de Pot-Bouille, que de chercher à garantir leur individualité dans leur existence sociale (familiale, professionnelle, conjugale et extra-conjugale) . Et à propos de l'individu du 19 ème siècle Georg SIMMEL écrit :

"Ce n'est pas toute la personnalité qui est valorisée dans la société par l'exigence de singularité, mais le service objectif de la personnalité au profit de la société" (37).

Et nous le comprendrons mieux peut-être, en suivant Octave Mouret qui demeure attaché à son souhait de conquérir Paris et en retrait, par rapport au "service objectif" que sa personnalité devrait apporter aux autres pour cela . C'est un point important qui montre à la fois les illusions qu'a encore Octave sur la société, et pas seulement à propos des femmes . Ces illusions sont à la base de ses difficultés personnelles pour ajuster ses compétences professionnelles et sentimentales, à la réalité sociale .

Ainsi, le discours social tenu sur Valérie lui fait croire que cette femme peut offrir son corps facilement . Campardon, l'ami d'Octave, la déclare hystérique et mariée à un mari impuissant . ZOLA suggère une hypothèse sur la représentation que se font les hommes de l'insatisfaction féminine . Mais la rencontre inattendue entre Octave et Valérie mettra en évidence les symptômes d'une certaine souffrance sexuelle et la naïveté d'Octave. En fait, en confrontant le désir d'Octave à celui détourné par la mise en scène du corps de Valérie, ZOLA insiste aussi sur la possibilité d'établir un mode de jouissance :

"(Octave) s'excitait à la regarder, il la trouvait provocante au milieu de son désordre, avec son teint de plomb, son visage tiré par la crise comme par

"C'était une affaire de prudence, une longue tactique de galanterie, où se plaisait déjà son sens voluptueux de la femme" (p.98).

Mais l'anticipation d'Octave ne tient pas compte ici, en dépit d'une certaine prudence, du tempérament de Mme Hédouin qui ne se laisse pas émouvoir comme Marie Pichon . Octave Mouret songe au "cabinet du fond, une pièce étroite" (p. 171) pour imposer son désir . Mais la femme d'affaires sait dominer les situations délicates . Sa parole tranche sur le jeu des émotions et des faux sentiments d'Octave qu'elle sait déceler :

"Voyons, vous qui êtes si bien organisé, comment n'avez-vous pas compris que jamais je ne ferai ça, parce que c'est bête d'abord, inutile ensuite, et que, heureusement pour moi, je n'en ai pas la moindre envie !"(p. 173).

Octave qui ne sait pas encore déjouer son amour propre devra payer sa sottise et les frais de son désir dans les bras d'une autre : Berthe, la fille Josserand mariée depuis peu avec Auguste Vabre (voir tableau dans la première partie) .

"Enfin, il était autre chose que l'amant de la petite Pichon !" (p. 246).

On note l'extra-pression sociale que subit Octave Mouret avec "le bon accueil" (p. 182) de Berthe qui l'encourage à travailler dans son magasin, pour lui soutirer ensuite ses économies . L'adultère provoque des intra-pressions sur Octave Mouret . Sa relation avec Berthe l'entraîne peu à peu en effet, à réfléchir sur ses conduites sentimentales:

"Décidément, Paris lui portait malheur : d'abord, des échecs ; ensuite, ce coup de coeur imbécile, qui vidait sa bourse . Certes, on ne pouvait l'accuser d'arriver par les femmes . Il en tirait maintenant un honneur comme consolation, dans la rage inavouée de son plan si maladroitement mené jusque-là "(p. 258).

Octave aurait-il continué longtemps sa liaison avec Berthe si le mari ne les avait surpris tous les deux ? On peut supposer que non, dans la mesure ou Berthe ne répond pas à son attente : "Chaque fois qu'elle se résout en rien, l'attente déçue suggère un soudain renversement du cours de la vie " écrit G. BATAILLE (38) .

On ne verra que commencer la mise en oeuvre de la personnalisation chez Octave Mouret . Elle permettra un "renversement" de sa position sociale et de sa vie sentimentale . Mais la diégèse du roman opère par prolepse pour nous apprendre la fin des illusions d'Octave . Une pondération des sentiments affectifs apportera une bonne distance à ses désirs . Deux événements y contribueront aussi : son retour au Bonheur des Dames et "Mme Hédouin en grand deuil", prête à accepter Octave Mouret (p. 314), une indication propice de la chance fortunée qui se présente pour le jeune homme, dans la mesure où il sait reconnaître chez Mme Hédouin, des compétences professionnelles, apanages de l'homme à cette époque :

"Des mois se passèrent, (...) . On parlait, rue de Choiseul, du prochain mariage d'Octave avec Mme Hédouin (...)". Octave "très actif, travaillé de son besoin de grand commerce, était arrivé, en peu de temps, à prendre dans la maison une importance décisive . Du reste, encore irrité de ses amours imbéciles avec Berthe, il ne rêvait plus d'utiliser les femmes, il les redoutait même . Le mieux lui semblait de devenir tranquillement l'associé de Mme Hédouin, puis de commencer la danse des millions . Aussi, se rappelant son échec ridicule auprès d'elle, la traitait-il en homme, comme elle désirait être traitée" (p. 339).

Les activités de travail menées aux côtés de Mme Hédouin promettent l'ascension rapide d'Octave Mouret . Le travail ne doit pas seulement être entendu ici comme un simple gain financier, quel qu'il soit pour subsister . Le travail peut être aussi un ensemble de conduites au service de la personnalisation . ZOLA ne démentira pas cette perspective en valorisant par le travail, psychiquement et psychologiquement, la personne du personnage Octave Mouret dans Au Bonheur des Dames .

Que ce soit dans Pot-Bouille comme dans Nana, ZOLA met l'accent sur des organisations de vie sociale : le travail, le couple en sont des exemples . La vie sentimentale, amoureuse, familiale, conjugale sont autant de "modes de vie" et de "modes d'emploi" de formes qui singularisent l'existence . Nous souhaiterions en quelques lignes, parler du couple, de la vie conjugale et

extra-conjugale, autour de l'intimité des échanges . Quelques points de vue seront retenus à partir de Nana et de Pot-Bouille afin d'extraire les données utiles à la compréhension de la personnalisation des personnages .

2.6. Le couple : intimité, plaisirs et failles .

Les activités du couple concernent surtout ses sentiments et ses pratiques sexuelles, un ensemble d'échanges qui constituent une sphère privée . Mais, et c'est un apport essentiel des romans de ZOLA, le lecteur peut suivre les péripéties du couple dans le quotidien . Il est tout de suite frappé par la découverte d'un lit conjugal plutôt froid, une pauvreté des relations intimes entre mari et femme légitimes . En revanche, la vie sexuelle des personnages se découvre ailleurs, dans les lieux réservés au plaisir que peut procurer la rencontre adultère . Nous savons, Nana l'illustre assez, que le sexe peut prendre valeur telle une marchandise extirpée du corps . La prostitution offre une forme singulière au plaisir . Nana, sait mettre en émoi tous les présupposés (sociaux, culturels, éducatifs), de la femme et de l'homme concernant les choses du sexe . Il faut dire aussi qu'elle profite des failles du couple qui d'ailleurs, sont plutôt lucratives pour Nana :

> "Ah ! oui, le fruitier et sa femme ... Eh bien ! mon cher, ils ne se sont jamais touchés, pas ça !... Elle était très portée là-dessus, tu comprends . Lui, godiche, n'a pas su ... Si bien que, la croyant en bois, il est allé ailleurs, avec des roulures qui

l'ont régalé de toutes sortes d'horreurs, tandis qu'elle, de son côté, s'en payait d'aussi raides avec des garçons plus malins que son cornichon de mari ... Et ça tourne toujours comme ça, faute de s'entendre . Je le sais bien, moi! " (p. 1275).

On pourrait sourire ou s'étonner du fait, si ZOLA ne nous faisait pas entendre aussi les vicissitudes du couple . Elles peuvent se ressentir par des aspects économiques, l'argent joue un rôle important, il exerce une influence parfois "surmoïque" dans les relations conjugales, familiales, professionnelles .

Et nous référant aux couples reconnus ou non par les institutions du mariage, nous découvrons dans les romans de ZOLA, une véritable étude psychologique des sentiments . Citons quelques exemples . Dans Nana, bien entendu on retient plus facilement l'histoire dégradante du couple chez les Muffat de Beuville . Mais le plus intéressant est de voir apparaître, dans les conduites sociales de ce couple, le rôle qu'a joué la religion dans l'éducation du comte et de la comtesse Muffat de Beuville. On peut parler d'une censure morale et d'une tradition familiale qui se sont exercées dès le début, sur leur vie conjugale . Muffat, le mari a reçu de sa mère "cette belle éducation : tous les jours à confesse, pas d'escapades, pas de jeunesse d'aucune sorte" (p. 1149) . Il a conservé ainsi sa virginité jusqu'au mariage et n'a pas su apporter, faute de connaissance, l'affection et le plaisir attendus par son épouse Sabine . Le couple s'est installé et enferré dans le non-savoir de la sexualité et des pratiques du corps . On comprend mieux le rôle d'un

troisième et la fonction de l'adultère pour remplir les manques et venir aussi briser la monotonie du couple, construire une forme de jouissance . Mariée à dix-sept ans, la comtesse Sabine à trente quatre ans, "ne sait rien de rien" (p. 1149), comme le dit Fauchery qui deviendra son initiateur . Nana se chargera de soulager l'ignorance du comte Muffat qui :

> " avait trouvé chez sa femme une stricte obéissance aux devoirs conjugaux ; lui-même éprouvait une sorte de répugnance dévote . Il grandissait, il vieillissait, ignorant de la chair, plié à de rigides pratiques religieuses, ayant réglé sa vie sur des préceptes et des lois . Et, brusquement, on le jetait dans cette loge d'actrice, devant cette fille nue (Nana) . Lui qui n'avait jamais vu la comtesse Muffat mettre ses jarretières ..." (p. 1213) .

Dans Pot-Bouille, il est intéressant de souligner les enjeux du jouir comme des possibilités d'épanouissement du couple dans ses manières d'être . Cela n'est pas sans soulever quelques difficultés dans le comportement de chaque protagoniste, au sein des relations intimes qui se nouent . Mettons en avant " le principe de plaisir" qui semble faire courir les personnages à tous les étages de la maison, rue de Choiseul, pour se confronter à la réalité du couple .

Ainsi Duveyrier, haut fonctionnaire, marié et père de famille, apprécie "sa femme qui se résigne de temps à autre ; seulement, elle le ratione" (p. 262), aussi rejoint-il Adèle, la bonne des Josserand, au

sixième . Duveyrier a par ailleurs entretenu une maîtresse, Clarisse . Les Campardon, au troisième étage, font ménage à trois tandis que le couple Josserand, au dessus, s'entre-déchire . Les premiers : la cousine, le mari, la femme arrivent à partager leur affection . On s'arrange pour s'aimer ensemble, en laissant à l'épouse sa "beauté d'idole sans sexe" (p. 177) . Le couple Josserand n'existe qu'en négatif comme celui de leur fille (Berthe Josserand avec Auguste Vabre) . La vie familiale et conjugale des Josserand est tyrannisée par l'insatisfaction . Le plaisir se prend dans les incomplétudes sociales que la vie du couple réduit à un jeu de haine et de mépris . Quant au couple Pichon, notons la banalité des relations, l'absence de "technique" érotique nécessaire à son évolution amoureuse . Octave Mouret compensera les effets d'un conformisme ambiant en devenant l'amant de Marie . Il rompt ainsi la monotonie du couple en devenant le géniteur de deux enfants . Deux figures se dégagent dans les jeux d'Eros que nous propose Pot-Bouille, celle de l'ancillaire délivrant l'amour vénal à domicile, très appréciée par Trublot; celle de la femme apeurée par les "choses du sexe", en quête de plaisir "non coupables": Mme Juzeur est un exemple . Les bonnes, les domestiques, en dehors des fantasmes qu'elles peuvent susciter chez les hommes, rappellent les origines pulsionnelles du désir, celles venant du corps, de l'organique . Adèle ou les autres servantes évoquent la profondeur du désir dans les archaïsmes de la sensualité, une âcreté du corps, la sueur, la peau sale . Mais la domestique est aussi un trait-d'union entre les différentes couches de la bourgeoisie, un lien, dans la

servitude, entre les étages de la maison de Pot-Bouille . La communication trouve ici une issue sexuelle dans la promiscuité de l'espace domestique, et les distances sociales sont par ailleurs respectées . Ce paradoxe du langage des sexes soulève la question d'une éducation du plaisir par le jeu charnel , n'est-ce pas ce qui préoccupe les hommes et les femmes de ces romans ? Mme Juzeur en compagnie d'Octave Mouret nous invite à y réfléchir :

> " Et, au fond du large canapé, tous deux en étaient arrivés à une bonne causerie intime, qu'ils coupaient, sans y penser, de chatteries promenées un peu partout . Elle le traitait de grand nigaud, car il avait raté Valérie par sa faute . elle la lui aurait fait avoir tout de suite, s'il était simplement entré demander conseil . Ensuite, elle le questionnait sur cette petite Pichon, des jambes affreuses et rien là-dedans, pas vrai ? Mais elle revenait toujours à Berthe, elle la trouvait charmante, une peau superbe, un pied de marquise . A ce jeu, elle dut le repousser bientôt .
> - Non, laissez-moi, il faudrait être sans principes, par exemple ! ... D'ailleurs, ça ne vous ferait pas plaisir . Hein ? vous dites que si. Oh ! c'est histoire de me flatter . Ce serait trop vilain, si ça vous fait plaisir ... Gardez ça pour elle . Au revoir, mauvais sujet ! " (p. 257).

La question, qui traverse tous les siècles, n'est-elle pas celle-ci : Comment mettre en forme le désir pour que les plaisirs, y compris ceux du sexe, soient suffisamment autosatisfaisants pour soi ?

BIBLIOGRAPHIE ET NOTES

(1) René L'ECUYER, Le concept de soi, p. 37, PARIS, P.U.F., 1978 .

(2) Sigmund FREUD, Abrégé de psychanalyse (1938), pp. 3-4, PARIS, P.U.F., 1978 .

(3) Sigmund FREUD, Abrégé de psychanalyse (1938), p. 6 (o.c.).

(4) René L'ECUYER, Le concept de soi, p. 46 (o.c.).

(5) Gaston BACHELARD, L'air et les songes (1943), p. 10, cité par Paul FOULQUIE in Dictionnaire de la langue philosophique : entrée imagination, PARIS, P.U.F., 1986.

(6) Karl Gustave JUNG, Les types psychologiques (1921), PARIS, BUCHET-CHASTEL, 1950.

(7) René GIRARD, Mensonge romantique et vérité romanesque, p. 35, GRASSET, 1961.

(8) R.B. CATTELL, La personnalité (1950), PARIS, P.U.F., 1956 .

(9) Adolfo FERNANDEZ-ZOILA, FREUD et les psychanalyses, p.113 (Les psychanalyses non-freudiennes, 1 Alfred ADLER (1870-1937) et la psychologie individuelle comparée), NATHAND, 1986 .

(10) ARISTOTE, Poétique IV, 2, T.III, p. 31, (traduction de Marcel JOUSSE), cité par Jean-Michel OUGHOURLIAN in Un mime nommé désir, GRASSET, 1982.

(11) René GIRARD, La violence et le sacré, GRASSET,

1972 .

(12) Grégory BATESON, Vers une écologie de l'esprit 1, (La cybernétique du "soi" : une théorie de l'alcoolisme) p. 245, SEUIL, 1977.

(13) René GIRARD, La violence et le sacré, GRASSET, 1972 .

(14) Friedrich NIETZSCHE, Le gai savoir (1881-87), GALLIMARD, 1950.

(15) Gaston BACHELARD, La psychanalyse du feu (1938), p.34, GALLIMARD, 1949.

(16) Pierre JANET, L'évolution de la mémoire et de la notion de temps, p. 221, A. CHAHINE, 1928 .

(17) Ce sont des actes de langage qui prononcent un jugement : " Les (actes) verdictifs entretiennent évidemment des rapports avec la vérité ou la fausseté, dans la mesure où ils peuvent être bien ou mal fondés, corrects ou incorrects " précise J.L. AUSTIN in Quand dire, c'est faire, p. 155, SEUIL, 1970;

(18) LA ROCHEFOULD, Maximes et Réflexions diverses (1664), (maxime 89) p. 58, GALLIMARD, 1976 .

(19) D. W. WINNICOTT, Jeu et réalité, L'espace potentiel, GALLIMARD, 1976.

(20) Le terme "moi-ïté" signifie selon CLAPAREDE, un sentiment d'appartenance au moi dans sa dimension historique autour des "moments de l'existence" comme le dit M. PRADINES in Traité de psychologie, T. III . Cf : H. PIERON Vocabulaire de psychologie ; CLAPAREDE, Recognition et moi-ïté, Archives de Psychologie, XI, 1911, cité par M. PRADINES .

(21) Erik H. ERIKSON, Adolescence et crise, la quête de l'identité, p. 168, FLAMMARION, 1972 .

(22) M. DEBESSE, La Crise d'originalité juvénile, p. 57, PARIS, P.U.F., 1948 .

(23) Sigmund FREUD, La naissance de la psychanalyse, pp. 198-199,(Lettre à FLIESS du 15 Octobre 1897), PARIS, P.U.F., 1956 .

(24) Ernest JONES, La vie et l'oeuvre de FREUD, T. 1, p. 354, PARIS, P.U.F., 1958 .

(25) Sigmund FREUD, Cinq lecons sur la psychanalyse, pp. 55-56, Petite Bibliothèque PAYOT, 1972 .

(26) Sigmund FREUD, La vie sexuelle, p. 52, PARIS, P.U.F., 1969.

(27) J. LAPLANCHE et J.B. PONTALIS, Vocabulaire de la Psychanalyse, sous la direction de Daniel LAGACHE, entrée : Complexe d'OEdipe, PARIS, P.U.F., 1978 .

(28) Sigmund FREUD, La vie sexuelle, PARIS, P.U.F., 1969.

(29) J. LAPLANCHE et J.B. PONTALIS, Vocabulaire de la Psychanalyse, sous la direction de Daniel LAGACHE, entrée : Complexe d'OEdipe, PARIS, P.U.F., 1978 .

(30) Sigmund FREUD, Cinq lecons sur la psychanalyse, pp. 56- 57, Petite Bibliothèque PAYOT, 1972 .

(31) Sigmund FREUD, Cinq lecons sur la psychanalyse, p. 57, (o.c.) .

(32) Adolfo FERNANDEZ-ZOÏLA, FREUD et les psychanalyses, p. 84 (o. c.).

(33) Adolfo FERNANDEZ-ZOÏLA, Corps et thérapeutique, une psychopathologie du corps, p. 119, PARIS,

P.U.F., 1986 .

(34) Sigmund FREUD, Essais de psychanalyse appliquée, p. 100, PARIS, GALLIMARD, 1971 .

(35) Edouard T. HALL, Le langage silencieux, SEUIL, 1984 .

(36) Pierre JANET, L'amour et la haine, PARIS, MALAOINE, 1932 ;

(37) Georg SIMMEL, Sociologie et épistémologie, p. 157, PARIS, P.U.F., 1981 .

(38) Georges BATAILLE, Oeuvres complètes, T. II, GALLIMARD, 1970, cité par Adolfo FERNANDEZ-ZOILA, in Ruptures de vie et névroses, la maladie langage post-traumatique, p. 203, PRIVAT, 1979 .

3. ASPECTS PSYCHOPATHOLOGIQUES DANS LE RECIT ET L'HISTOIRE DE LA PERSONNALITE DES PERSONNAGES .

Dans la connaissance que nous avons de l'histoire individuelle des personnages, nous relevons des singularités psychopathologiques . Elles sont nombreuses dans l'oeuvre de ZOLA . Nous voudrions ici nous limiter à quelques exemples précis . Par "singularités psychopathologiques", nous entendons tenir compte des signes de souffrance qui peuvent aboutir à des formes cliniques mineures ou majeures, et des créations originales propres à la personnalité d'un personnage . Le style indirect libre (1) de ZOLA prête au personnage la mise en forme d'un récit, avec ses "manifestations humaines", ses "modes de vision" (A. de WAEHLENS) (2) que la narration spécifie . Tout fonctionne comme si le personnage faisait sa propre histoire au cours d'une mise en forme personnelle de son récit . Le personnage a son langage . Il s'exprime par des actes ; il se manifeste par des comportements . Il s'adresse aux autres et se parle à lui-même aussi : une double histoire . C'est le travail de ce double récit qui nous intéresse dans la mesure où il fait à la fois l'être et le mal-être, les souffrances apparentes ou inapparentes de l'individu-personnage . Enfin l'existence narrative accorde à l'événement fortuit, c'est-à-dire à ce qui est inattendu ou imprévisible par les personnages, un rôle important. L'accident de Coupeau,

la rencontre avec le docteur Deberle pour Hélène Grandjean, par exemple se répercutent sur leur manière d'être. L'événement s'annonce parfois comme une situation critique qui peut déstabiliser la personnalité et faire apparaître des troubles psychopathologiques . Mais le rôle des événements et les mises en formes du pâtir sont à resituer et à comprendre dans l'histoire individuelle des personnages . Nous avons retenu quelques épisodes dans l'existence de Coupeau, d'Hélène Grandjean, de Nana et de Valérie Vabre . Nous porterons une attention clinique sur:

Le langage de Coupeau après son accident et pendant sa convalescence,

Le dérèglement des sentiments d'Hélène dans ce que ZOLA appelle "le coup de passion" avec Deberle,

Chez Nana, nous observerons quelques dérives autour de la sexualité et des pratiques du corps, des aspects de la "perversion" sexuelle dans ses relations avec Fontan, Satin et Muffat .

Le personnage Valérie Vabre nous permettra, grâce à l'orientation de la clinique zolienne vers la névrose et particulièrement l'hystérie, de retenir à partir d'elle l'enjeu de l'espace dans les productions psychopathologiques (3).

Entrons dans le récit, dans le manifeste et les inapparences des personnages mettant en évidence leur psychopathologie .

3.1. Le psychopathologique, les aspects manifestes et inapparents .

En suivant les personnages d'Une page d'amour, différentes conduites d'attente, en rapport avec les situations des personnages, se sont révélées . Nous ne proposerons pas une psychopathologie des attentes (4) . Rappelons brièvement, l'attente implicite d'un acte charnel entre Hélène et Henri Deberle, l'attente active de M. Rambaud pour réaliser son mariage avec Hélène, l'attente négative de Jeanne entrainée par toutes les formes de rétentions possibles à la mère : la jalousie, les convulsions, l'alitement, la maladie . Au fond, ZOLA nous offre à travers ces attentes, un échantillon de faits passionnels, une étude, non pas d'une passion, mais des états passionnels dont font preuve Henri Deberle, Jeanne et Hélène Grandjean . Insistons par contre sur le récit de la conduite d'attente d'Hélène désirant connaître enfin l'amour .

Une page d'amour est écrit en 1877. ZOLA dénonce les méfaits de l'éducation que l'on dispensait aux jeunes filles, ses effets sur leur imagination . Hélène s'interroge dans son imaginaire . Sa manière d'agir la confronte en permanence à sa manière de dire, de raconter son passé où personne ne lui a enseigné une forme d'amour autre que maternelle . C'est en évoquant ce non savoir aimer que commence la quête du sentiment d'amour chez Hélène et ses interrogations . Son imaginaire cherche

aussi à combler un vide, à remplir les incomplètudes affectives, une inexpérience du sentiment d'amour . "Une curiosité singulière, lui était venue" (p. 846) à la lecture d'un roman Ivanhoe .

ZOLA insiste sur les diverses couches de la production imageante chez Hélène, nous renvoyant ainsi à sa temporalité, sa manière de traiter le présent, de mettre en récit l'attente dans son langage . Ce sont en effet, les descriptions narratives de Paris que nous propose ZOLA, qui aideront à déployer les strates de l'imaginaire d'Hélène :

> "Hélène, depuis huit jours, avait cette distraction du grand Paris élargi devant elle . Jamais elle ne s'en lassait (...)" .
>
> "Hélène goûtait là toutes les mélancolies et tous les espoirs du large; elle croyait même en recevoir au visage le souffle fort, la senteur amère (...) (p.847).

La pensée d'Hélène se précise avec ses "regards fixés sur le vaste horizon" (p.846) . L'attente d'un sentiment d'amour prend forme dans la forces des mots qu'Hélène évoque et retient en elle : "Certains mots sont appelés "tenseurs" du fait qu'ils expriment les intensités, les forces, les variations et la continuité du temps, et introduisent des oscillations sémantiques les concernant" (5) :

> " Aimer, aimer ! et ce mot qu'elle ne prononçait pas, qui de lui même vibrait en elle, l'étonnait et la faisait sourire" (p. 847).

Notons cette énergie douce du langage libèrant la rêverie d'Hélène :

> Le livre glissa de ses mains . Elle rêvait, les yeux perdus . Quand elle le lâchait ainsi, c'était un besoin de ne pas continuer, de comprendre et d'attendre . Elle prenait une jouissance à ne point satisfaire tout de suite sa curiosité . Le récit la gonflait d'une émotion qui l'étouffait . Paris, justement, ce matin-là, avait la joie et le trouble vague de son coeur . Il y avait là un grand charme : ignorer, deviner à demi, s'abandonner à une lente initiation, avec le sentiment obscur qu'elle recommençait sa jeunesse" (p. 847).

L'imaginaire parvient à bousculer l'attente d'Hélène en trois moments : d'abord statique, l'attente fait venir à elle le docteur Deberle :

> "Entre elle et lui (Henri Deberle), elle (Hélène) s'avouait maintenenant qu'il y avait quelque chose de très doux, d'autant plus doux que personne au monde ne le partageait avec eux . Mais elle portait son secret paisiblement, sans un trouble d'honnêteté, car rien ne l'agitait " (p. 882).

Puis, l'attente est passive, encore ressentie dans l'horizon de Paris qui "emplissait sa solitude" (p.945) lorsque Hélène doit rester au chevet de sa fille :

> "Souvent aussi, dans les heures d'espoir, elle avait confié l'allégresse de son coeur aux lointains perdus des faubourgs (...). Paris vivait de son existence" (p. 966).

Et enfin, une attente par trop active d'Hélène "au comble

de l'agitation" (p. 969) d'aimer Henri Deberle . On passe ainsi de la rêverie, d'un vide existentiel où le passé est le temps majeur de l'attente, au désir précipité de remplir ce vide : L'attente d'une passion amoureuse se poursuit dans l'incohérence des actes, dans des heurts qui bousculent le temps présent de l'attente .

3.1.1. La sensibilité affective et ses tendances dans la mise en forme des sentiments chez Hélène:

Avant de saisir les particularités de la passion amoureuse, établissons une distinction entre l'amour, le besoin et le désir . L'exemple d'Hélène Grandjean caractérise à lui seul, l'ensemble de ces trois particularités fondamentales de "la motricité affective" (M. PRADINES) . Ce sont les formes de la sensibilité affectives qu'il est intéressant d'étudier dans le cas d'Hélène . Mais il n'est pas simple de bien effectuer cette séparation de la sensibilité affective de la sensibilité représentative . En fait, il existe une corrélation entre elles : "La sensibilité représentative n'est qu'une sensibilité affective changée de fonction . Le langage n'est donc pas tellement mal avisé en leur assignant le même nom" (6). Nous remarquons une mise en jeu du perceptif et de l'affectif dans l'attente d'Hélène . Le perceptif trouve d'ailleurs toujours une origine affective . Le mouvement affectif pousse Hélène vers la passion . Comment le comprendre ?

M. PRADINES différencie dans la motricité affective, l'aversion et la propulsion . C'est une manière de séparer les conduites de défenses et d'appropriation . D'une part, il y a une motricité affective de l'aversion qui met en jeu la douleur et déclenche un mécanisme de défense : "une motricité d'aversion à l'égard de l'excitant qui la provoque"; d'autre part, il existe une motricité affective de propulsion qui est, contrairement à l'autre, introduite par le plaisir entrainant le "mouvement autonome d'appropriation" . M. PRADINES précise:

> "En d'autres termes, si le mouvement de défense est un élément intégrant de la douleur, il n'en est pas la cause ; au contraire, le mouvement autonome d'appropriation, lié aux déficiences périodiques de l'organisme, est à la fois pour le plaisir (ou le dégoût), une cause et un élément intégrant . Supprimez le besoin, vous supprimez le plaisir même" (7).

L'appropriation est un élan, une activité anticipatrice, ce que M. PRADINES appelle tendance ou encore besoin, ou appétit . Mais une force, ou tendance fondamentale chez l'être humain, explique le maintien de son espèce et le singularise du monde animal ou végétal . Cette tendance, c'est un besoin particulier, c'est le désir qui,

> "nous met en présence du fait biologique et psychologique de l'amour comme source et en même temps condition nécessaire de l'exercice d'appropriation chez un être mobile . La tendance n'est que cette "amour élémentaire", en qui se

retrouvent, cependant, déjà tous les caractères essentiels de l'amour-sentiment : spontanéïté (c'est-à-dire indépendance à l'égard des excitations ou sensations données), orientation définie, et reconnaissance intuitive de son objet" (8).

L'amour élémentaire, on le conçoit dans l'histoire d'Hélène, n'est pas construit sur un choix préférentiel. Le hasard des rencontres fait la nécessité de son premier mariage et permet une passion amoureuse avec un amant . N'est-ce pas souvent ainsi dans la vie ? Ce qui différencie l'amour élémentaire, ou l'amour sentiment de l'amour passionnel, s'explique par une mutation qui privilègie le choix de l'objet du désir . Ce désir peut se faire à partir de l'accidentel aussi . Mais la transposition de cet accidentel premier mariage d'Hélène avec Charles Grandjean, ne peut se faire sur M. Rambaud . Car elle se heurte au choix passionnel d'Hélène pour Henri, contre la position de l'abbé Jouve qui ne connait pas le désir d'Hélène . Le lecteur, seul est averti . Il peut deviner avant l'abbé Jouve, ce que cache Hélène : "L'amour passion est d'abord une préférence passionné " (9).

3.1.2. Le déréglement des sentiments dans la passion :

La rencontre d'Hélène avec Henri va satisfaire en partie son besoin d'amour . ZOLA a voulu

ensuite que cela ne se fasse pas sans une "furieuse lutte à l'intérieur" (10) d'Hélène . Résister au désir et maintenir son sentiment maternel, telles sont les prérogatives pour que l'état passionnel puisse gagner Hélène . Il y a d'abord l'amour courtois entre Henri et Hélène puis, l'éveil d'une érotisation virtuelle qui progressivement dérègle le sentiment d'amour (élémentaire) chez Hélène :

> "C'était, dans son coeur un sentiment de protestation indignée, d'orgueilleuse colère, mêlé à une sourde invincible volupté qui lui montait des entrailles et la grisait" (p. 903).

La passion comme l'explique M. PRADINES est "un phénomène de désorganisation, de défonctionnalisation du sentiment, qu'elle détache de la considération de l'objet et des circonstances, pour le faire vivre d'une vie subjective intense " (11) :

> "Qu'avait-elle besoin de connaître Henri ? Il lui semblait plus doux de l'ignorer à jamais, et de l'accueillir comme celui qu'elle attendait depuis longtemps . Pourquoi se serait-elle étonnée et inquiétée ? Il venait de se trouver à l'heure dite sur son chemin . Cela était bon . Sa nature franche acceptait tout" (P. 911).

ZOLA n'a pas joué "l'exaltation romantique" et n'a pas "un goût dépravé pour les maladies de l'âme" (M. PRADINES) . Certes, nous avons constaté, chez Hélène cet "escape of control de l'automatisme à l'égard des régulations de sentiment auxquelles la pensée préside "

(12) qui est la "nature" même de la passion . Mais ZOLA a contenu la passion, en véritable psychologue, dans l'état amoureux où se trouve Hélène . La passion atténuée dans ses formes instinctivo-primitives et ses effets psychologiques sur les sentiments, telle est la mise en récit d'Hélène Grandjean . Ecoutons-là se plaindre auprès de l'abbé Jouve:

> " Mais, je vous en prie, dîtes-moi ce qui se passe au fond de mon coeur . J'étais si calme, j'étais si heureuse . C'est un coup de foudre dans ma vie . Pourquoi moi ? Pourquoi pas une autre ? car je n'ai rien fait pour cela, je me croyais bien protégée ... Et si vous saviez ! Je ne me reconnais plus ... Ah! aidez-moi, sauvez-moi" (p. 970).

Pour conclure dans le sens de M. PRADINES, la passion nous inspire "au total, comme psychologue, un diagnostic assez sévère, que nous refusons d'atténuer par aucun adoucissement romantique " (13) . La justesse romanesque de ZOLA est de montrer un état passionnel. Ainsi ces propos d'Hélène, ce monologue intérieur qui désorganise les sentiments, et la tendance à l'ordre dominant habituellement tout son être :

> "Dire qu'elle s'était crue heureuse d'aller ainsi trente années devant elle, le coeur muet, n'ayant pour combler le vide de son être, que son orgueil de femme honnête ! Ah ! quelle duperie cette rigidité, ce scrupule du juste qui l'enfermaient dans les jouissances stériles des dévotes ! Non, non, c'était assez, elle voulait vivre (...). Sa raison ! en vérité, elle lui faisait pitié, cette raison (...)

> Elle avait nié la chute, elle avait eu l'imbécile vanterie de croire qu'elle marcherait ainsi jusqu'au bout, sans que son pied heurtât seulement une pierre . Eh bien ! aujourd'hui, elle réclamait la chute, elle l'aurait souhaitée immédiate et profonde. Toute sa révolte aboutissait à ce désir impérieux . Oh ! disparaître dans une étreinte, vivre en une minute tout ce qu'elle n'avait pas vécu" (pp. 906-907).

La vie apparaît au centre de l'oeuvre de ZOLA et au coeur des personnages, comme une puissance conflictuelle . Elle n'est pas toujours "rose" et ZOLA rejoint sans doute la pensée de SCHOPENHAUER ." Ah, la vie n'est pas facile !" confirmera FREUD . Dans la narration, il faut distinguer, toutefois, la description sans indulgence de la vie quotidienne, de la vitalité - qui est une "lutte pour l'existence" (selon DARWIN) . ZOLA pressent-il "l'élan vital" de BERGSON ? La vitalité n'est pas décrite dans le même rapport à la narration que l'est la vie au jour le jour . Elle est sans doute plus suggérée, et elle marque parfois de son absence le personnage . Mais elle est bien présente dans le tissu narratif . Pour Hélène, Une page d'amour, évoque un moment intense de sa vie, sans doute trop intense, un excès vital qui côtoie de trop près la mort . Cependant, c'est bien un "élan vital" qui relance l'existence d'Hélène . C'est la vie qui fait retour sur elle-même et qui chasse la "passion" . Elle épousera M. Rambaud, deux ans après la mort de Jeanne . Certes, on peut y voir de la résignation et beaucoup de regrets ; mais Hélène retrouve ainsi un

calme "fait de sa douleur ancienne" (p.1084), en ne refusant pas un mariage de raison avec M. Rambaud . Entreprend-elle, peut-être sans le comprendre entièrement, un oubli actif de son aventure troublante ?

> " Un souffle avait passé, elle était tombée par terre . A cette heure encore, elle ne s'expliquait rien . Son être avait cessé de lui appartenir, l'autre personne agissait en elle . Etait-ce possible ? elle faisait ces choses ! " (p.1089).

L'inconscient n'est-il pas sûrement pressenti par ZOLA, dans ce virtuel, ce double qui échappe à Hélène Grandjean ?

C'est dans la vie amoureuse des personnages que ZOLA a su montrer avec acuité les difficultés du jouir avec ses manques, ses déficits . Hélène Grandjean est un exemple . Nous en verrons d'autres . ZOLA apporte un regard nouveau, sur la question du sexe et son corollaire plaisir ou déplaisir . Il choque ses comtemporains comme FREUD lorsqu'il aborde le même sujet en 1905 .

Dans tous ses romans, ZOLA met en évidence la motivation sexuelle dans les conduites des personnages. Quand ZOLA commence à écrire Pot-Bouille en 1881, et qu'il publie cette même année Nana, il n'a vraisemblablement pas oublié, entre autres, les études cliniques du docteur E. MATHIEU sur "les maladies des femmes" (14) . Mais il a

voulu aussi souligner l'enjeu de l'érotisation du corps dans les interactions entre les personnages . Un enjeu qui dévoile le désir informe de la jouissance . A partir de deux cas de personnages, Valérie Vabre et Nana, ZOLA nous invite à considérer tout un complexe de fonctions autour de leur sexualité : physiologiques, liées au corps mais aussi, des fonctions psychiques intriquées dans le culturel et l'affectif, une psycho-culture .

L'hystérie lancée au 19 ème siècle, comme un tableau clinique, devient un mot à la mode . On l'emploie à l'époque de ZOLA (15), comme on emploie à la fin du 20 ème siècle dans les médias, les mots "psychose" ou "parano", en leur donnant un sens très lointain de celui des sciences humaines . Notons que l'on commence, à peine en 1882, à entendre parler des études de CHARCOT sur l'hystérie . ZOLA préfère en donner une approche clinique qui tient compte des situations et des relations propres aux personnages de ces romans . Partant de ce principe, ZOLA innove dans la mesure où il nous propose, pour ainsi dire, sa "théorie de la sexualité". Car la sexualité des personnages est basée sur les dispositions sexuelles du corps du personnage, et sur les métaphores d'une sexualité érotique qui ouvre aux plaisirs . Cette vision narrative provoque toutes les difficultés de la mise en forme du désir sexuel par les personnages eux-mêmes . Les sciences humaines aujourd'hui, permettent-elles d'apprécier au mieux l'éclairage de ZOLA sur la sexualité des personnages ? Par exemple, de différencier "le corps entre le sexuel et la sexualisation" afin de distinguer entre

"sexualisation, processus qui correspond à l'acquisition psycho-physiologiques, et sexuation, ensemble d'opérations purement psychiques ayant pour but l'acquisition en une seule personne d'une double sexualité-métaphorique"(16). Avec ZOLA apparaît un questionnement sur cette "double sexualité métaphorique" qui n'est pas seulement une sexualité de reproduction, mais une mise en oeuvre des pratiques du corps pour libérer le plaisir sexuel . Ce double fonctionnement de la sexualité n'est pas simple à mettre en jeu . Les personnages zoliens sont peu préparés culturellement pour jouir de leur corps et sont socialement conviés à contenir leurs insatisfactions . Nous avons évoqué le self control du corps social plus évident chez les hommes, et les émotions parfois théâtralisées chez les femmes . Revenons sur ce dernier point concernant "l'émotion théâtralisée" . La psychopathologie prend forme dans le tissu social . Comment comprendre les troubles somatiques de Valérie en dehors du contexte relationnel où les situe ZOLA ?

3.1.3. L'hystérie de Valérie, l'enjeu de l'espace et des regards d'autrui:

La notion de névrose est ancienne (17) tout comme l'est celle d'Hystérie . Dans Pot-Bouille les "crises de nerfs" de Valérie apparaissent comme des manifestations d' une "hystérique" qui soulèvent les craintes et la curiosités d'autrui . Valérie attire ainsi

les regards des autres sur elles . Ses crises perturbent aussi bien l'espace dans son propre corps qu'autour d'elle . Les manifestations du corps intime de Valérie finissent par alerter le corps social . La bonne de Valérie, la première surprise, contribue à élargir les effets d'une crise en prévenant Octave Mouret . Qu'observera-t-il ? :

> " Valérie était allongée dans un fauteuil de sa chambre, les membres rigides . La bonne l'avait délacée, sa gorge sortait de son corset ouvert" (p. 73).

Les symptômes corporels sont donc bien exposés . S'agit-il de conversions hystériques ? N'allons pas trop vite . Constatons, que sous les yeux d'Octave Mouret, "la crise céda presque tout de suite" :

> " Elle ouvrit les yeux, s'étonna d'apercevoir Octave, agit du reste comme devant un médecin" (p. 73).

Ce passage souligne l'importance du regard d'Octave sollicité pour soutenir comme "un médecin" l'exhibition du corps de Valérie :

> "Sa tranquillité parfaite à ôter son corset et à rattacher sa robe, gêna le jeune homme" (p. 73).

D'autres "crises" viendront confirmer de multiples convulsions . ZOLA, avant de mettre en jeu les crises, insiste sur le paraître, la présentation du personnage, une manière sans doute de nous avertir d'un souci d'identification, voire d'une faille qui se jouent ici dans le rapport à l'autre chez ce personnage . Retenons ces détails vestimentaires le jour de la

cérémonie du mariage de Berthe Josserand:

"Valérie entrait, dans une toilette rouge, d'une singularité provocante" (p. 140).

Mettons en évidence, le rôle de l'émotion qui peut être à l'origine des symptômes corporels et notons ensuite leur théâtralisation .

On parle dans la matinée, à quelques heures de la cérémonie, des soupçons d'un adultère concernant Valérie . Une peur s'empare de Valérie . Elle est provoquée par la jalousie de son mari, Théophile Vabre, durant le repas des mariés . Valérie nous donne une expression exagérée de son émotion :

"La jeune femme, effrayée, retenant un cri de douleur était devenue toute blanche . Campardon la sentit s'abandonner sur son épaule, en proie à une de ces crises de nerfs qui la secouaient pendant des heures. Il eut à peine le temps de la conduire dans la pièce réservée aux deux familles, où il la coucha sur un canapé " (p. 152).

Le témoignage de Théophile Vabre, concernant le comportement de sa femme Valérie nous apprend que :

"Jeune-fille elle était délicate, on disait en plaisantant que le mariage la remettrait "(p. 153).

Mais ZOLA rend le mari "impuissant" contre les délicatesses (phobies?) de Valérie vis à vis du sexe et de ses plaisirs . Ecoutons ses confidences auprès d'Octave Mouret :

"Eh bien ! monsieur, le mariage ne l'a pas remise, loin de là ... Au bout de quelques semaines, elle

était terrible, nous ne pouvions plus nous entendre . Des querelles pour rien du tout . Des changements d'humeur à chaque minute, riant, pleurant, sans que je sache pourquoi . Et des sentiments absurdes, des idées à vous renverser, une perpétuelle démangeaison de faire enrager le monde ... " (p. 153).

L'épisode aigu d'une crise de Valérie, survenant le jour du mariage de Bertne avec Auguste Vabre, le frère de Théophile, attire l'attention des convives :

"Le bruit courait parmi les intimes, que Valérie se débattait dans des convulsions affreuses . Il aurait fallu des hommes pour la tenir ; mais comme on avait dû la déshabiller à moitié, on refusait les offres de Trublot et de Gueulin " (p. 154).

L'humour de ZOLA fait singulièrement ressortir les dimensions sociales et culturelles dans le rapport entre la pudeur et le désir sexuel . Toutefois, on retrouve les idées de LETOURNEAU sur le désir : une "impulsion franchement irraisonnée" et l'émotion qui amène "surtout du désir" et qui peut être "contagieuse" (18):

"On cachait la crise aux mariés, pour leur éviter des émotions dangereuses"(p. 154).

Mais c'est dans l'investissement de l'espace-relation par le corps de Valérie, que ZOLA souligne l'attirance qu'exerce l'hystérie sur les autres :

"L'architecte (Campardon), par effusion galante, s'inquiétait de l'état de Valérie, tout en ne manquant pas une danse . Il eut l'idée d'envoyer sa fille Angèle prendre des nouvelles en son nom . La petite, dont les quatorze ans, depuis le matin,

brûlaient de curiosité autour de la dame qui faisait tant causer, fut ravie de pouvoir pénétrer dans le salon voisin . Et elle ne revint pas, l'architecte dut se permettre d'entr'ouvrir la porte et de passer la tête . Il aperçut sa fille debout devant le canapé, profondément absorbée par la vue de Valérie, dont la gorge tendue, secouée de spasmes, avait jailli hors du corsage dégrafé . Des protestations s'élevèrent, on lui criait de ne pas entrer; et il se retira, il jura qu'il désirait seulement savoir comment ça tournait" (p. 155).

Notons encore ce ballet autour de Valérie :

"Il s'était formé là un groupe . On y commentait à demi-voix les moindres phases de la crise . Des dames, averties, arrivaient d'un air d'apitoiement entre deux quadrilles, pénétraient dans le petit salon, puis rapportaient des détails aux hommes et retournaient danser . C'était tout un coin de mystère, des mots dits à l'oreille, des regards échangés, au milieu du brouhaha grandissant" (pp. 155-156).

En définitive, dans cet exemple d'"hystérie vraie", les intensités physiologiques (spasmes, paresthésies, convulsions etc...) sont autant de formes intra-communicationnelles qui ne s'expriment qu'à la surface du corps, dans un délire corporel . Ces atteintes ici motrices dans la spatialisation du corps, s'adressent à l'espace social pour en faire un théâtre, pour capturer

le regard de l'autre . Dans l'hystérie " l'espace est la sphère de tous les investissements pourvu que l'oeil de l'autre entre dans l'oeil de soi" (19).

On constate souvent dans l'oeuvre de ZOLA, que le regard des personnages est un indicateur de leur désir . Le regard sert aussi à stimuler ou exacerber les plaisirs sexuels dans l'observation qu'il fait du corps. Et le corps, érotisé par le regard, exerce son influence sur autrui . Agrémenté d'artifices pour séduire, le corps défend ses valeurs érotiques . Il apprend à devenir un objet de valeur, en fonction des modes, des apports culturels, d'une éducation selon le milieu social . Valérie par exemple, préfère ne pas passer inaperçue dans sa "toilette rouge" . Les vêtements, les parures, les bijoux, la coiffure etc ..., tout le social et le culturel concourent à dénaturer le corps et à en faire un objet de convoitise et de séduction . Ainsi valorisé, le corps n'est plus seulement voué à procréer, mais à autonomiser ses modes de jouissance . Les conduites sexuelles vont promouvoir les actes érotiques . On peut séparer l'acte de procréation des conduites érotiques . Est-il possible de garder une notion de norme dans le domaine des activités sexuelles des humains ?

3.1.4. La sexualité, les dérives du plaisir :

Une psychopathologie sexuelle est connue depuis longtemps . Quelques noms célèbres nous le rappellent : Le marquis de SADE, SACHER-MASOCH ont contribué indirectemnt, dans leurs fantasmes écrits, à nommer toute une clinique que KRAFFT-EBING, entre autres, a su répertorier (20) . ZOLA s'est-il intéressé à cette clinique ? Toujours est-il, que dans son roman Nana, on retrouve, à partir des conduites de quelques personnages, des formes d'**érotisations diverses** : l'**ondisme** du marquis de Chouard avec Satin par exemple . Plus manifeste est le **voyeurisme** : les spectateurs du théâtre des Variétés sont conviés culturellement à être voyeurs du corps de Nana. Le lecteur du roman aussi . Ce "corps-miroité" affirme parfois son besoin d'aimer . Un narcissisme, chez Nana, domine sous le regard des autres :

> "Un des plaisirs de Nana était de se déshabiller en face de son armoire à glace / Toute nue, elle s'oubliait, elle se regardait longuement . C'était une passion de son corps (...). Souvent, le coiffeur la trouvait ainsi, sans qu'elle tournât la tête" (p. 1269).

Nana complète son observation d'elle-même par un **auto-érotisme** . Sa scène devant le miroir, sous les yeux de Muffat, est éloquente :

> "Un frisson de tendresse semblait avoir passé dans ses membres . Les yeux mouillés, elle se faisait petite, comme pour mieux sentir . Puis, elle dénoua les mains, les abaissa le long d'elle par un

glissement, jusqu'aux seins, qu'elle écrasa d'une étreinte nerveuse . Et rengorgée, se fondant dans une caresse de tout son corps, elle se frotta les joues à droite, à gauche, contre ses épaules, avec câlinerie. Sa bouche goulue soufflait sur elle le désir . Elle allongea les lèvres, elle se baisa longuement près de l'aisselle, en riant à l'autre Nana, qui, elle aussi, se baisait dans la glace " (p. 1271).

Ce n'est qu'en 1931, que FREUD distingue des types libidinaux . ZOLA nous offre sans doute ici, ce que FREUD appellera un type mixte : "érotico-narcissique".

Dans le roman Nana, l'**homosexualité féminine** est d'abord évoquée par l'existence d'un personnage, Mme Robert (onomastique évocatrice du prénom masculin qui porte "robe") . L'homosexualité entre Nana et Satin commencera dans les confidences des "coups", des "raclées" (p. 1298) qu'elles reçoivent des hommes : " Par un besoin de parler de ça (...) / Heureuses, étourdies" (p.1298) . On repère les composantes **sadiques** et **masochistes**, voire les deux ensemble, dans le comportement et la conduite de Nana . Ainsi, voit-on s'éveiller le plaisir de Nana, sous les châtiments corporels que lui inflige Fontan :

" La gifle l'avait calmée (...), la joue chaude, les yeux pleins de larmes, dans un accablement délicieux, dans une soumission si lasse (...). Le matin, quand elle se réveilla, elle tenait Fontan entre ses bras nus (...). Elle l'aimait trop; de lui, c'était encore bon, d'être giflée" (p. 1295).

Soumise à la souffrance et à l'humiliation durant son engouement pour Fontan, Nana en retire une satisfaction, un jouir :

> " Et plus il tapait sur elle, plus elle tenait bon, goûtant une jouissance amère dans cet héroïsme de sa toquade, qui la rendait très grande et très amoureuse à ses propres yeux . Depuis qu'elle allait avec d'autres pour le nourrir, elle l'aimait davantage, de toute la fatigue et de tous les dégoûts qu'elle rapportait . Il devenait son vice qu'elle payait, son besoin, dont elle ne pouvait se passer, sous l'aiguillon des gifles" (p. 1317).

La situation change lorsque Nana décide d'exercer le pouvoir de son sexe sur les hommes . Effectivement, ZOLA nous montre, comment elle y parvient. Nana devient celle qui avale "d'une bouchée"(p. 1351) la fortune des hommes . Le roman met en évidence ce qui se manifeste chez Nana, dans son idée de dominer les hommes : un "cannibalisme oral". Nana est "la mangeuse d'hommes" (p. 1393) . ZOLA décrit et démontre en 1879, l'importance d'un "cannibalisme oral", dans l'agir de Nana, bien avant l'existence de la psychanalyse . Ainsi le sadisme de Nana, est une position sociale . Son agressivité tournée contre les hommes est la condition de sa réussite après son "grand désastre" (p. 1346) en tant que comédienne . Certes "elle gardait une amertume de son insuccès" (p. 1349) . "Mais elle voulut et obtint davantage" (p. 1350). "L'idée d'intérêts vint ensuite" (p. 1351) . Comme le précise ZOLA, ce sont des comportements psychosociaux qui alimenteront la "perversité" de Nana : "De grandes dames

l'imitaient" (p. 1347) et les hommes sont prêts à payer, pour obtenir de Nana, "des tendresses à jours fixes" (p. 1351) . Cependant, Nana va vite se lasser de sa fortune . Et pourquoi ? Parce qu' "elle sentait comme un vide quelque part" (p. 1357), engendré par son fonctionnement unilatéral envers les autres . Nana est "comme enfermée dans son métier de fille " (p. 1358) . Une "unique attente de l'homme, qu'elle subissait d'un air de lassitude " (p. 1358) . Et ce sont les souffrances de l'ennui, provoquées par l'absence d'autrui chez Nana qui apparaissent . Ces souffrances mettent à jour les difficultés de Nana à assurer sa sexuation . Car la "sexuation exige ,

> "la double présence de soi et de l'autre, dans un même ensemble "unaire" . C'est-à-dire que le même et le non-même d'une simple identité ne suffisent pas à faire l'un" (21) .

L'homosexualité se confirme alors entre Satin et Nana :

> " Des après-midi de tendresse commencèrent entre les deux femmes, des mots caressants, des baisers coupés de rires (...) . Puis, un beau soir, ça devint sérieux" (p. 1360).

Une telle homosexualité peut-elle aider Nana dans son individuation ? Avec Satin, Nana regarde en elle et autour d'elle . C'est une appréciation de soi :

> "C'était un élargissement brusque d'elle-même, de ses besoins de domination et de jouissance, de son envie de tout avoir pour tout détruire . Jamais elle n'avait senti si profondément la force de son sexe . Elle promena un lent regard, elle dit d'un air de

grave philosophie :

" Ah bien ! on a tout de même joliment raison de profiter, quand on est jeune ! "

Mais déjà Satin, sur les peaux d'ours de la chambre à coucher l'appelait " (p. 1375).

Retrouvant avec Satin "la force de son sexe", Nana fait subir au comte Muffat les effets sadiques de sa domination:

"Lorsqu'elle le tenait dans sa chambre, les portes closes, elle se donnait le régal de l'infamie de l'homme (...) . Elle l'amusait en ours, il riait, il se mettait aussi à quatre pattes, grognait, lui mordait les mollets, pendant qu'elle se sauvait (...). Mais ces petits jeux se gâtèrent bientôt . Ce ne fut pas cruauté chez elle, car elle demeurait bonne fille ; ce fut comme un vent de démence qui passa et qui grandit peu à peu dans la chambre close. Une luxure les détraquait, les jetait aux imaginations délirantes de la chair (...) . Puis, un jour, comme il faisait l'ours, elle le poussa si rudement, qu'il tomba contre un meuble ; et elle éclata d'un rire involontaire, en lui voyant une bosse au front . Dès lors (...), elle le traita en animal, le fouilla, le poursuivit à coups de pied" (p. 1460).

Concluons sur la difficulté de chacun des individu-personnages que nous présente ZOLA, à effectuer leur "sexuation" . ZOLA nous a proposé plusieurs variantes de pratiques érotico-sexuelles . Est-ce que ce sont des

"aberrations sexuelles" ? Il appartient à chacun d'avoir ses préférences et ses choix amoureux . Par contre, il existe bien des contraintes dans la manière d'assumer ses désirs et d'accomplir ses plaisirs dans le ressentiment d'autrui . ZOLA montre à travers l'homosexualité et le "sado-masochisme" le retour d'un non-jouir, d'un pâtir chez Nana . Comment le comprendre ? ZOLA remarque les doubles dispositions féminines et masculines de la sexualité humaine . FREUD développera l'idée d'une bisexualité où le psychique (dans la dimension dynamique que lui accorde FREUD) et l'anatomique, ne coïncident pas toujours . Le caractère sexuel apporté biologiquement ne suffit pas pour affirmer sa sexualité . Son identité reste à bâtir en soi dans l'intra-personnel et hors soi dans les inter-communications avec autrui . WINNICOTT, inspiré par les travaux d'Erick ERIKSON rattachera à la notion de bisexualité, celle d'identité de soi . Retenons "l'idée d'un soi, avec le sentiment du réel qui naît de la conscience d'avoir une identité" (WINNICOTT) . Elle tient à relier au sein de l'individu les "éléments masculins et les éléments féminins à l'état pur" . Selon WINNICOTT il y a lieu de considérer une "identité sujet-objet":

> "L'élément masculin <u>fait</u> (does) alors que l'élément féminin <u>est</u> (is) " (22).

Mais il appartient au Soi de réaliser la co-existence de ces deux éléments dans l'individu pour en faire un être entier. C'est un travail difficile qui implique les jeux du langage de l'individu dans ses inter-relations et dans son environnement .

3.2. La "notion de site" dans la mise en récit de la psychopathologie des personnages .

Le personnage zolien se présente au sein d'un monde qui le renvoie à un moment précis de l'Histoire et dans lequel ses activités fixent son **historicité** . Ainsi campé, le personnage doit exister pour lui-même en fonction des autres protagonistes . Sa **vie intérieure** (historialité) s'objective dans la narration . C'est un ensemble des représentations que se fait le personnage de son existence, de son vécu, selon les circonstances que la vie narrativisée lui a réservée . Le personnage dans cette double histoire, doit assurer son Soi-même, le "site de sa personne"(23) . Le "site" est le support de ses conduites. L'individu-personnage doit l'élaborer et le faire évoluer sans cesse pour toujours "être Soi dans son Soi-même" (24). Le "site" intervient comme une "plaque tournante" pour permettre les échanges avec le Monde qui l'entoure . Dans cet univers singulier du personnage des crises et des ruptures peuvent survenir . Il arrive en effet, qu'un événement vienne menacer le site, jusqu'à y déloger son occupant, mettant ainsi l'individu "hors de soi". C'est ce que Emile ZOLA a su décrire dans L'Assommoir, avec l'exemple de la rupture de vie (25) que subit Coupeau . Nous allons reprendre cette "rupture", en souligner les souffrances dans les incidences d'un langage propre à Coupeau.

3.2.1. La mise en récit de la souffrance de Coupeau .

Nous connaissons l'histoire de Coupeau . Nous l'avons détaillée (première partie et annexe). En deux mots rappelons les faits . Coupeau, ouvrier zingueur, tombe d'un toit . Gervaise avait alors en tête le désir de devenir "patronne" . Des économies qu'elles avaient lui auraient permis de louer un local pour monter une blanchisserie . Elles seront utilisées pour payer les soins relatifs aux suites de l'accident de Coupeau . Gervaise a la vanité de vouloir garder "son homme" à la maison pour le soigner, et lui éviter l'Hôpital . Elle croit bien faire . La suite nous montrera les limites et les méfaits de cette conduite où "être tout pour l'autre", ne remplace pas cet "autre dans son Soi-même" . En quelques mois, c'est "une débâcle de leurs économies" (p. 486) . Les "assurances- maladies", la "sécurité sociale" n'existent pas sous le Second Empire . Néanmoins, les soins prodigués par Gervaise rétablissent Coupeau . Mais c'est durant la période nécessaire à une bonne reprise des forces que la **rupture** s'annonce :

> "Coupeau, au bout de deux mois, put commencer à se lever (...). Ce blagueur qui allait rigoler des pattes cassées les jours de verglas était très vexé de son accident . Il manquait de philosophie . Il avait passé ces deux mois dans le lit, à jurer, à faire enrager le monde . Ce n'était pas une existence, vraiment, de vivre sur le dos, avec une quille ficelée et raide comme un saucisson . Ah ! il

connaîtrait le plafond, par exemple ; il y avait une fente, au coin de l'alcôve, qu'il aurait dessinée les yeux fermés . Puis, quand il s'installa dans le fauteuil, ce fut une autre histoire . Est-ce qu'il resterait longtemps cloué là, pareil à une momie ? la rue n'était pas si drôle, il n'y passait personne (...) " (pp. 487-488).)..

Les monologues indirects soulignent ici, le langage intérieur, le discours fait à Soi-même . Coupeau tente d'épancher les blessures que l'accident fait subir à son "site". C'est le temps d'une intra-histoire, celui d'un langage que se tient Coupeau . L'événement traumatique fait déjà date, dans l'histoire extérieure à Coupeau . Des mois se sont écoulés depuis sa chute, une historicité . Le travail du récit (P. JANET) que l'ouvrier zingueur se fabrique autour de sa chute, a commencé . Une historialité s'élabore dans la discorde d'un moment traumatique passé :

"Il venait toujours à des accusations violentes contre le sort . Ca n'était pas juste, son accident ; ça n'aurait pas dû lui arriver, à lui, un bon ouvrier, pas fainéant, pas soulard . Et quand les jambes lui revinrent, il garda une sourde rancune contre le travail" (p.488).

Notons le rôle que ZOLA accorde aux indicateurs de la temporalité dans le langage du personnage . Le temps vécu (cf. E. MINKOWSKI) chez Coupeau a du mal à s'écouler, dans le mécontentement, les revendications :

" Il se faisait trop vieux, il aurait donné dix ans de sa vie" (p. 488) pour ne plus remonter sur les toits . " C'était un métier de malheur, de passer ses

journée comme les chats (...)". Tandis que " Eux pas bêtes, les bourgeois ! ils vous envoyaient à la mort" (p. 488) .

C'est le temps des ressentiments :

"Puis, il regrettait de ne pas avoir appris un autre métier, plus joli et moins dangereux, celui d'ébéniste pas exemple . Ca, c'était encore la faute du père Coupeau ; les pères avaient cette bête d'habitude de fourrer quand même les enfants dans leur partie" (p. 488).

E. BENVENNISTE nous a appris à distinguer un temps linguistique différent d'un temps physique et d'un temps chronique (26) . Retenons ces propos pour comprendre l'intra-individuel chez Coupeau :

"L'intersubjectivité a ainsi sa temporalité, ses termes, ses dimensions . Là, se reflète dans la langue, l'expérience d'une relation primordiale, constante, indéfiniment réversible, entre le parlant et ses partenaires . En dernière analyse, c'est toujours à l'acte de parole dans le procès de l'échange que renvoie l'expérience humaine inscrite dans le langage" (27).

Cette intersubjectivité se développe dans une sorte de syndrome pseudo-neurasthénique, malgré une nette amélioration de l'état physique du zingueur Coupeau :

"La gaieté lui revenait (...). Et il prenait là, avec le plaisir de vivre, une joie à ne rien faire (...); c'était comme une lente conquête de la paresse, qui profitait de sa convalescence pour entrer dans sa peau et l'engourdir, en le chatouillant (...). Sans doute, il s'y remettrait, il le fallait bien ; mais

ce serait le plus tard possible . Oh ! il était payé pour manquer d'enthousiasme . Puis, ça lui semblait si bon de faire un peu la vache" (pp. 488-489).

Les inter-communications entre Coupeau et la famille vont augmenter les forces réactives de son langage . Une dramatisation sociale accentue les positions de Coupeau dans son rôle de victime :

"Les après-midi où Coupeau s'ennuyait, il montait chez les Lorilleux . Ceux-ci le plaignaient beaucoup, l'attiraient par toutes sortes de prévenances aimables" (p. 489).

Ce type de communication n'encourage pas Coupeau à se re-socialiser . Et aucun organisme ne peut suppléer au mécontentement de Coupeau, ou proposer "un reclassement professionnel" en ce milieu du 19 ème siècle ! Les habitudes de travail seront abandonnées peu à peu :

" Au bout de six mois, sa convalescence durait toujours" (p.490).

Ainsi, d'un corps accidenté et en apparence soigné, une "rupture" dans la vie du personnage, comme une souffrance "inapparente", se fait jour . Après la chute de Coupeau, la blessure dans son "site" personnel ne se referme pas . La souffrance se forme dans l'intra-langage où les plaintes, les mécontentements qui surgissent, invalident l'existence de l'ouvrier zingueur . Ces maux d'existence que Coupeau a ruminés dans son langage, le feront glisser progressivement hors de son site . La narration l'entraine dans la toxicomanie alcoolique. Sans doute ZOLA est-il sensible au fléau de

l'absinthe, drogue "dure" de son époque, dans les quartiers populaires .

ZOLA nous offre beaucoup d'exemples de "crises" et de "ruptures" dans son oeuvre . L'individu-personnage est en "situation", comme un être humain . On le voit tisser des relations, avoir des interactions constantes qui complexifient son système d'échanges avec les autres . Tel est leur site . Les personnages zoliens paraissent également avec leur "dimension invisible" (28) qui les entoure et qui délimite leur situation proche . Elle contient leur manière d'être, les particularités de leur langage, leur gestion singulière du temps vécu, leur vie intérieure . Le "site" du personnage tient à préserver tout cela pour maintenir l'individu dans son Soi-même . Selon nous, et ce sera notre conclusion, les romans de ZOLA ne réduisent pas le domaine du psychopathologique aux aspects intra-organiques, ni uniquement dans ce qui relie l'individu-personnage à son "milieu" . Ils nous montrent précisément que c'est une série de conduites soutenues par le fil d'un discours, d'un langage mis en oeuvre . Le récit des "crises" et des "ruptures" de la vie d'un personnage peuvent perturber les points les plus fragiles du site ou espace de vie du personnage . Cela arrive couramment au cours d'une existence humaine . Un événement, intervenant comme un des "petits faits de la vie" - comme se plaisait à écrire ZOLA, peut avoir le temps d'un récit, dans les effets du langage de la souffrance, des conséquences graves sur le devenir d'un être humain.

BIBLIOGRAPHIE ET NOTES

(1) Le "style indirect libre" se rapporte à "l'effet du réel" que l'écrivain souhaite attribuer à son roman, par la description de la réalité narrativisée, par le jeu des dialogues et des monologues, et /ou par l'intermédiaire d'un discours que le narrateur prête aux personnages. Nous avons développé cette intéressante question dans notre deuxième partie (Cf.4.).

(2) Alphonse de WAEHLENS, à propos de "La phénoménologie du roman" que nous avons évoquée dans notre deuxième partie (Cf. 4.).

(3) Nous nous référons à l'ouvrage d'Adolfo FERNANDEZ-ZOILA : Espace et psychopathologie, (3. L'espace dans les productions psychopathologiques, I / Les névroses, p.78) Col. Nodules, P.U.F., 1987.

(4) P. SIVADON et A. FERNANDEZ-ZOILA, Temps de travail, temps de vivre, (Cf au chapitre 4 : Le temps d'attente et le présent du temps et, 4.4.3. Psychopathologie des attentes, pp. 83-106), coll. Psychologie des sciences humaines, BRUXELLES, Pierre MARGADA, éditeur, 1984 .

(5) P. SIVADON et A. FERNANDEZ-ZOILA, Temps de travail, temps de vivre, p. 97, (o.c.), 1984 .

(6) Maurice PRADINES, Traité de psychologie générale, (3 Tomes), T. 1, p. 282, PARIS, P.U.F.(première édition 1943), 1986 .

(7) Maurice PRADINES, Traité de psychologie générale, (3 Tomes), T. 1, p. 286, (o. c.) .

(8) Maurice PRADINES, Traité de psychologie générale, (3 Tomes), T. 1, p. 299, (o. c.) .

(9) Maurice PRADINES, Traité de psychologie générale, (3 Tomes), T. III, p. 318, (o. c.) .

(10) Emile ZOLA, dans son "ébauche" du roman Une page d'amour, cité par Henri MITTERAND in La Pléiade T. II (Etude) p. 1613 ;

(11) Maurice PRADINES, Traité de psychologie générale, (3 Tomes), T. I, p. 676, (o. c.) .

(12) Maurice PRADINES, Traité de psychologie générale, (3 Tomes), T. I, p. 337, (o. c.) .

(13) Maurice PRADINES, Traité de psychologie générale, (3 Tomes), T. I, p. 337, (o. c.) .

(14) ZOLA connaissait l'oeuvre des GONCOURT, notamment, Germinie Lacerteux (1865), où il est question de l'hystérie . Les Goncourt ont étudié le Traité du docteur Jean-Louis BRACHET (voir notre deuxième partie, cf. 3.3.). ZOLA a lu une Histoire physiologique, anthropologique et morale de la femme, par E. MATHIEU . Ce docteur a publié ses Etudes cliniques sur les maladies des femmes en 1847 .

(15) Emile ZOLA, avant la publication de Pot-Bouille, a précisé son point de vue sur l'"hystérie", dans un article, "L'adultère et la bourgeoisie" paru dans le Figaro, le 28 février 1881 :
" Oui, l'hystérie ravage la classe bourgeoise ; seulement, il faut s'entendre sur ce mot d'hystérie, auquel on donne couramment un sens

anti-scientifique . D'après les derniers travaux des physiologistes et des médecins, l'hystérie est une névrose dont le siège serait dans l'encéphale, un diminutif de l'épilepsie, qui n'entraîne pas forcément des crises de fureur sensuelle ; ces crises sont le propre de la nymphomanie, distinction qui ne me paraît pas avoir été faite avec assez de netteté (...). L'hystérie, dans dix cas contre deux, n'est donc qu'une perturbation nerveuse qui se produit le plus souvent héréditairement, chez les femme de nature froide, et qui pervertit surtout les sentiments et les passions". Nous ne sommes pas très avancé, à la lecture de cette article, sur l'explication de l'hystérie . Le roman Pot-Bouille, en revanche, nous propose, non pas une explication clinique, mais un fonctionnement du personnage Valérie Vabre qui montre l'attraction sociale à partir de son corps.

(16) Adolfo FERNANDEZ-ZOILA, Corps et thérapeutique, Une psychopathologie du corps, p. 118, PARIS, P.U.F., 1986 .

(17) Selon LAPLANCHE et PONTALIS, le terme "névrose" fut utilisé par William CULLENT dans son traité de médecine en 1777.

(18) Charles LETOURNEAU, Physiologie des passions, PARIS, Germer-Baillière, 1868, résumé par ZOLA dans la Pléiade T. V, pp. 1674-1691 .

(19) FERNANDEZ-ZOILA : Espace et psychopathologie, p.78, Col. Nodules, P.U.F., 1987 .

(20) Richard Von KRAFFT-EBING, psychiatre allemand,

étudiant les incidences médico-légales de la perversion a publié en 1886 Psychopathia sexualis, apportant une contribution clinique originale sur les troubles sexuels .

(21) Adolfo FERNANDEZ-ZOILA, FREUD et les psychanalyses, p. 97, NATHAND, 1986.

(22) D.W. WINNICOTT, Jeu et réalité, L'espace potentiel, p. 113, GALLIMARD, 1981.

(23) La notion de site évoque l'environnement proche du personnage zolien qui comprend ses habitudes, ses manières d'être avec les siens, ceux qu'il fréquente dans sa vie quotidienne . Le site est ce que le personnage délimite ainsi, autour de lui, un espace de vie qui lui est familier . Les personnages zoliens sont porteurs d'un site bien à eux . Ce site est particulièrement évoqué dans toute sa complexité par la narration, l'art du romancier ZOLA . Cette idée de site est également une hypothèse proposée par le docteur Adolfo FERNANDEZ-ZOILA, dans la perspective d'une psychopathologie du travail à laquelle nous avons déjà fait référence . .

(24) A. FERNANDEZ-ZOILA et J. L. LEBRETON, donnent un éclairage sur la notion de Soi et plus particulièrement sur l'expression "être présent à soi" que nous avons réutilisée :

" Etre-présent répond à la traduction française (selon Henri MALDINEY) du Dasein heideggerien d'après l'utilisation psychopathologique exposée par L. BINSWANGER . Etre-là est mieux saisi par être présent, ce qui introduit dans le "là" de l'être, une

notation temporelle marquée au présent du temps . Là et non ailleurs, là et non plus tard ou plus tôt .

A soi : attribution qui implique le Soi ou déjà-là, mais qui renvoie aussi directionnellement (direction vers) l'être présent dans "le site" du Soi. Etre-présent et Soi se relient entre eux dans une conjonction qui "n'est pas donnée" au départ . Ce travail de rapprochement, d'élaboration d'une proximité, est à faire, constamment .

Dans son Soi-même : le Soi habite "son site" une fois que le soi l'a élaboré (fait sien) . Ici dans la proximité "la plus proche", la préposition "dans" impose "la situation", l'emplacement, la spatialité, dans le champ du Soi-même . Le "même" redoublant en quelque sorte l'opération de renvoi ou de réflexion vers le Soi.

Etre présent dans son soi-même est plus que l'état habituel de l'homme, toujours un peu tangentiel à lui-même dans "l'à peu-près" ou dans "le presque rien" (JANKELEVITCH). Cet état peut subir des accrocs", "Aspects d'une psychopathologie du travail", in Revue de Médecine Psychosomatique n°20, Editions La pensée Sauvage, 1989, p. 87.

(25) Nous avons profité des analyses du docteur Adolfo FERNANDEZ-ZOILA concernant les "ruptures de vie" . En ce qui concerne le personnage Coupeau:

"Je ne savais pas, nous confie A. FERNANDEZ-ZOILA, en écrivant ma thèse de doctorat en psychologie en 1977 sur Ruptures de vie et névroses (Privat, 1979) que juste cent ans auparavant Emile ZOLA décrivait

déjà ce type de ruptures . Je n'avais pas su le lire lors de ma première lecture de L'Assommoir (1877)" in Revue de Médecine Psychosomatique, (o.c.), n° 27, 1991, p. 42 .

(26) En étudiant les catégories du temps et de la personne, E. BENVENISTE distingue un temps catégorisé dans le langage qu'il différencie de deux autres notions du Temps : le temps physique dont on peut repérer le déroulement et la spatialisation (rôle des calendriers, de la montre, de l'horloge biologique aussi). Cette notion de temps physique peut s'apprécier dans le subjectif, une durée intérieure qui est variable d'un individu à l'autre . Le temps chronique est le temps des événements . Il appartient à l'Histoire . Ce temps historique se double d'une version subjective : le temps vécu selon MINKOWSKI .

(27) Emile BENVENISTE, Problèmes de linguistique générale, Vol. II (p.78), GALLIMARD, 1974 .

(28) Nous rattachons à la notion de site l'idée de "dimension invisible" pour rappeler qu'elle est aussi un système de communication . Le langage "silencieux", se joue dans cette dimension "cachée", pour reprendre les termes d' Edward R. HALL (cf. Le langage silencieux (1959) et La dimension cachée (1966), parus aux éditions du Seuil, Coll. Points) . C'est aussi un espace pour que le langage virtuel puisse prendre forme, s'élaborer pour soi et autrui .

POUR UNE SYNTHESE
DU PERSONNAGE A LA PERSONNE

Ces quatre "romans laboratoires" qui nous occupent ont exprimé, une manière de voir et de comprendre l'homme . Dans le roman naturaliste les personnages ne sont pas des héros au sens du théâtre classique . Ils n'ont pas de grandes missions à accomplir, mais ils ont à vivre dans le quotidien, à évoluer dans un monde moral où ils doivent élaborer leur monde propre . Ils ont à s'auto-façonner à travers ce qu'ils font, ce qu'ils sentent, ce qu'ils pensent pour assurer leur identité - une certaine pérennité dans la durée . Ils essaient, instant après instant d'assurer, leur être d'homme et de femme . Les conditions sociales et économiques varient en fonction des romans et des personnages . Certains protagonistes ont un niveau de vie relativement élevé, d'autres, la plupart, ont une situation plus modeste . Mais les mutations sociales sont possibles et elles étaient fréquentes vers le milieu du 19 ème siècle .

Nous n'avons pas cherché à savoir de manière précise si les personnages sont conformes à des gens de l'époque (celle représentée dans le roman, ou celle de l'écriture) . Nous avons pensé plus simplement que, tels quels, les personnages détiennent des caractéristiques globales, propres à l'espèce humaine (nous pensons au poids du passé biologique par le truchement des influences du patrimoine, de l'hérédité, des marques de la nature), des particularités liées aux

clivages entre les tempéraments . Et nous les avons observés avec leur appartenance sociale singulière, le monde environnant (en l'occurrence celui de la ville de Paris en pleine reconstruction, dans la phase extensive) . De plus, l'évolution et l'auto-façonnage de ces individus romanesques ne vont pas sans l'élaboration tantôt positive, tantôt négative d'un "treillis" relationnel complexe qui passe tant à l'intérieur qu'à l'extérieur d'eux-mêmes . L'analyse de cet ensemble d'échanges en mutation nous a paru utile pour mieux cerner les enseignements à retenir dans une étude psychologique à partir des matériaux romanesques . Bien sûr, ZOLA a choisi des situations, il a pris en charge des concrétudes naturelles et sociales . Cette orientation nous a paru primordiale pour mieux assurer notre tentative de déchiffrage . Ces quatre oeuvres sont très riches et nous avons seulement retenu les situations qui servent d'axe référentiel à leur action. Elles nous semblent toujours d'actualité .

Dans L'Assommoir (1877), il nous est offert un inventaire du rôle de l'alcool dans le monde social . Une page d'amour (1878) nous plonge dans des situations enchassées, sortes de construction en abîme . D'une part la grande ville qui se construit fascine ZOLA . Il tient à consacrer à cette mégapole qu'il connait bien une sorte d'hymne lyrique . D'autre part, il décide de décrire un monde "calme" (tout est relatif chez cet auteur). Il va tisser devant nous les sentiments très forts entre une veuve, un peu mûre, et un médecin huppé déjà marié . Des pages subtiles essaient de montrer la manière dont une

fillette dans la phase de la puberté peut participer de loin, dans son vécu, à une telle idylle . Nana (1880), va nous offrir un éventail d'attitudes touchant les sexualités parallèles, un accès à ce paradis apparemment défendu qui est l'univers du jouir . Enfin, la présence d'un tiers dans le couple est abordée dans Pot-Bouille (1882), à la fois comme un tropisme de convivialité, une quête de l'autre qui va fonctionner dans le cacné, dans un système de relations en "back-street" (a) et aussi d'une manière "drôle", ironique, peut-être satirique . M. BAKHTINE pourrait parler ici de "structure carnavalesque". ZOLA introduit dans sa panoplie des pages qu'il convient de lire avec tout leur sel . Il a beaucoup vu et observé . Il sait que son écriture doit donner l'impression d'une mise en vitrine, d'une exposition des allées et venues susceptibles d'attirer l'attention . D'où certaines positions d'écriture qui peuvent paraître moralisatrices aujourd'hui . Rappelons que la plupart des critiques de son temps l'ont traité de pornographe et de bien d'autres attributs que l'on peut enregistrer historiquement, comme appartenant à une "bataille littéraire", un affrontement des opinions et des idéologies .

Essayons de rester pour ce qui nous concerne, au seul niveau psychologique. Suggèrer le fonctionnement possible de certaines de ces situations

(a) Back-street : Littéralement "arrière-rue", disons aussi "côté cour".

romanesques avec leurs actants, c'est aussi tenter d'apprendre comment "le mode d'emploi" de l'humain à l'égard de lui-même et à l'égard des autres fonctionne. Les personnages de ZOLA sont des gens simples et comme tels, ils ont aussi à être . Voilà qui est de notre ressort . D'où cette tentative de reprendre ici, dans une sorte de résumé, sinon de synthèse, ce que nous avons appris dans une longue fréquentation de ces oeuvres .

Nous avons évoqué le corps avec son tempérament et son caractère . C'est la constitution propre à un individu . Le personnage dans les métapnores de la chair est aussi un individu social . La narration nous indique sa mise en oeuvre, dans les aléas de son existence fictive . C'est là que prend forme l'individu-personnage . Il est appelé à apprendre à être, à se singulariser parmi les autres . La personnalité prend en charge le corps du personnage qui exprimera des motivations et des tendances sur le plan social. L'individu-personnage a une histoire ; et la diversité de sa manifestation nous permet d'aborder la notion de personne . Car ZOLA ne s'arrête pas à la "notion d'individu" dans ses romans pour parler de l'homme. Il nous propose des formes d'existence humaine . Et nous les avons mises en relief à partir de la ligne de vie des personnages zoliens et de leurs modalités d'existence exposées dans chaque roman .

La personne du personnage est un ensemble complexe, porteur et acteur de rôles et de statuts . C'est aussi un être qui a sa propre histoire, un vécu comprenant ses attentes, ses projets et ses activités . Dans la continuité des conduites du personnage individu-social et historique, c'est la personne qui s'élabore . Elle est dans les actes du personnage les formes fortes qui créent son existence . Quelle idée avons-nous de la personne du personnage zolien ?

◊ Le corps : les intrigues de la "personne-machine"

Le corps, sorte de substance organisée et fonctionnelle, supporte déjà des différences entre les personnages . La notion d'individu singulier fait son entrée à l'aide des descriptions physiques et des **composantes constitutionnelles** (le caractère, le type), que laisse entendre la narration . En cela, le corps a son enveloppe externe et une dimension interne . L'existence du personnage est incarnée. Mais avec cette incarnation s'annoncent les compétences physiques et virtuelles de la personne humaine .

Les nerfs, le sang,la lymphe, leurs mélanges dans les personnages zoliens, nous invitent à sonder les profondeurs, les forces en puissance de leur organisme . Cette physiologie implique des **constances individuelles** que le milieu social ne modifiera pas de manière décisive . Il y a bien la reconnaissance d'**un**

individu à la fois saisissable du dedans et du dehors. Un individu est rendu concret par sa morphologie mais il est également une entité virtuelle grâce à son patrimoine, son hérédité . Cette virtualité du corps est le lieu des mystères de l'homme : une réserve de symboles, une machine à produire du sens . Le corps rejoint l'image intrigante de l'alambic de L'Assommoir : "un souffle intérieur, un ronflement souterrain" (p. 411). ZOLA, écrivant le corps, a imaginé parfois d'en accentuer les antagonismes et les accidents . Nous avons alors pu constater l'expression de certaines **tendances** propres aux personnages . Doit-on reconnaître a-priori une réaction conflictuelle entre le corps biologique et le corps social ? SPENCER et RIBOT parlent d'**instinct** transmis par l'expérience organique où pourra se développer la cognition, FREUD désigne l'instinct comme "représentant psychique" : Une **pulsion** qui provient de l'intérieur de l'organisme . Peut-être est-ce cette même "source" qui suscite le "frisson" des personnages, leurs sentiments, leurs émotions, leur intelligence ? Nana semble en jaillir. Quoique nous puissions affirmer concernant les origines de ces forces virtuelles, une métamorphose est attendue dans ce cadre - une individuation dirait JUNG . La personne est sollicitée pour extraire les formes de toute sa "nature", sexuelle et autre . Que devient le corps dans son existence sociale? Il donne un pourtour à la personnalité et des traits déterminants . Mais cette concrétisation ne garantit pas une stabilité de l'individu qui est parfois amené à changer d'identité dans le champ des activités sociales, en fonction des conduites individuelles .

◊ **L'individu social et ses masques**

L'histoire particulière de chaque personnage nous a amenés à observer la succession de ses actes pour mettre en forme ses tendances . Pour étudier les motivations, les désirs d'un individu, il faut saisir leur floraison, c'est-à-dire reconnaître leur **maturation** consécutive à un "terrain", un certain milieu, et à une **progression des conduites** individuelles . Le corps du personnage zolien, sensible aux avatars de l'hérédité, est aussi l'objet d'un enjeu social et psychologique . Le personnage romanesque nous montre qu'il est simultanément un individu social et une personnalité .

Les Rougon-Macquart sont soumis à la pression d'une société en pleine expansion industrielle et économique . Les personnages zoliens se sont "délocalisés" de la région provençale à Paris . On remarque leur plus ou moins grande résistance à s'adapter, à défendre leurs tendances et à les intègrer dans l'élaboration de leurs conduites . La société, dans la trame romanesque de Paris, met ainsi en jeu l'individualité de chacun, son **statut et ses rôles** . Les personnages dans le roman naturaliste occupent une position sociale . ZOLA essaie de nous décrire un système de société qui pousse l'individu-personnage à faire des efforts pour rester lui-même parmi les autres . Ce n'est guère facile d'ouvrir son salon, d'inviter, d'attirer l'attention vers soi pour partager, échanger, obtenir quelque chose pour soi, ou pour l'autre . Cela s'apprend. Il y a des traditions et des

une réalité, c'est-à-dire en les médiatisant, en usant de son langage . Les contraintes ne manquent pas dans les romans de ZOLA pour souligner les difficultés que représente cette **affirmation de Soi** . Nous voyons des personnages se débattre avec leurs conflits aussi bien internes qu'externes . ZOLA nous relate une dynamique interindividuelle et intra-personnelle . Les comportements sont mis à l'épreuve, compte tenu des obstacles extérieurs, et des événements imprévus qui mettront en jeu la volonté et la dignité de chaque protagoniste.

Le social, au sens large l'extériorité avec ses systèmes d'échanges, a une influence interne . L'homme en tant qu'individu-social intériorise et assimile par mimétismes, un certain nombre de valeurs culturelles et sociales . L'influence de telles valeurs, l'impact des processus d'identifications, notamment ceux des modèles parentaux (rôle du surmoi, et de l'idéal du moi), se retrouvent dans les niveaux d'aspiration du personnage . Les personnages de ZOLA ne sont donc pas figés par leur "nature" ou leur tempérament. Ils évoluent dans un champ social . La narration les rend producteurs d'activités psychiques, créateurs de leur langage . Leur façonnage se fait dans la temporalité par une succession d'identifications à des rôles, à des modèles, à des êtres. L'actant s'attache à la fois aux expériences de son passé et à la mise en récit de ses souvenirs dans la continuité de ses actes . La narration nous le montre comme un être constituant lui-même son histoire avec son propre langage. Son identité change et se singularise par l'expérience et par une mémoire qui prend forme dans l'exercice d'un

langage . Nous voyons Nana évoluer, se transformer à travers de nouvelles identifications tout en préservant les tendances exceptionnelles de son organisme. Et c'est aussi la Nana des identifications passées, celles qui se sont formées dans les faubourgs populaires et qui l'ont poussée à devenir une autre . Mais tous les personnages zoliens dans leur soi-même sont en quête de leur personne, une multiplication de moi pour être soi . Comment pouvoir être et rester soi même dans la diversité? Autrement-dit, doté d'une personnalité parvient-on à se transformer ? Nous avons observé que la société peut être créatrice pour l'homme, si il sait tirer bénéfice en jouant de son "opposition", en faisant face aux obstacles imposés . Mais "le milieu", la société pourront au contraire être inibiteurs et conservateurs de ses états psychologiques . Le rôle psychologique de Gervaise par exemple ne s'adapte pas aux pressions conservatrices et aux rivalités du quartier de la Goutte d'Or . La solitude d'Hélène Grandjean est renforcée par l'horizon inconnu de Paris, qui introduit des micro-différences dans son comportement et sur la connaissance qu'elle a d'elle-même. Passy, aux portes, de Paris ouvre pour Hélène un réseau d'échanges et de rencontres que n'offrirait peut-être pas la province, à cette époque, à une jeune veuve . C'est la fonction de la personne du personnage qui nous permet de comprendre la notion de changement . On constate en effet, que l'histoire du personnage nous renvoie à un individu social, avec son identité, un "pour Soi", à une personnalité et à son paraître . Mais on doit distinguer ces éléments qui appartiennent à la personnalité du

personnage et à ses divers masques, de sa personne qui actualise et concrétise la connaissance du moi .

ZOLA s'interroge et nous interroge sur **les limites de l'autonomie de la personne .** Les processus d'identification, l'introjection de certains modèles, apportent une connaissance et une reconnaissance de soi, mais aussi des restrictions sur une réflexion de soi . L'idée d'un homme fragmentaire, incomplet, apparaît dans l'oeuvre de ZOLA . Parfois, en suivant des modèles de conduites sociales, l'individu s'aliène, la personne se fragilise . Comment exister par soi-même sous une influence sociale intense et avec les événements et les faits inattendus que réserve l'existence ? Chacun veut prouver son originalité ou du moins, se distinguer des autres . Mais **la personne se fait et se diversifie dans son histoire .** Prenons le cas d'Octave Mouret dans Pot-Bouille et celui de Coupeau dans L'Assommoir. Leur histoire personnelle n'a rien de semblable . La période historique externe, le cadre où se situent ces personnages est presque identique, par contre, le contexte, l'historicité sont différents d'un roman à l'autre . Pour Coupeau, la vie intérieure est brusquement perturbée par un événement extérieur . Un accident marque le temps historique du personnage . Il introduit un changement dans le temps vécu, dans l'histoire interne de Coupeau qui désorganise ses conduites . La personne est déstabilisée . Chez Octave Mouret, le sentiment de continuité reste toujours régulé dans son histoire intime . L'histoire externe l' actualise, quelles que soient les épreuves, sans que l'on constate de rupture dans la continuité de

ses conduites . Coupeau perd la liberté de ses actes dans la dépendance de l'alcool, l'homme est brisé . Octave Mouret autonomise sa personne dans son sentiment d'être maître d'oeuvre de ses actes . Octave Mouret est un "self made man" . Il se met au travail pour continuer à s'élaborer et ce faisant, il met en forme sa propre personne .

◊ L'homme est une oeuvre en cours dans son individuation et sa personne inachevées

La personne est le tout formé par le personnage-individu social et psychique, le corps machine soumis au biologique, et surtout l'être dans ses actes et dans ses créations . Les personnages zoliens dans les romans que nous avons analysés, nous montrent une ébauche de leur personne . L'écart entre le paraître et l'être est encore très accentué, pour la majorité d'entre eux . Sans doute Octave Mouret et avec plus de force Nana, nous font part d'un sentiment d'existence plus élaboré . Déjà Nana sait faire oeuvre de sa vie et de sa personne . Elle bâtit son empire, elle laisse un récit témoignant de sa "construction" comme un exemple légendaire . Octave Mouret s'oriente vers une vie plus intense grâce à une meilleure connaissance de lui . Prendre connaissance de soi n'est possible que par la médiatisation de ses actes dans les interactions de la personne . C'est la notion de fonctionnement indissociable du facteur temps qui retient notre attention dans l'édification de la personne . ZOLA a

innové sur la façon de concevoir des personnages romanesques, en les considérant dans leur totalité "corps et âme", mais aussi dans leur propre "faire" . Ainsi, les changements, les transformations concernent l'être présent dans les variations de ce qui constitue sa personne, et dans la variété de ce qu'il fait pour être ce qu'elle (sa personne) est . C'est le présent, temps majeur des actes dans la narration qui ouvre l'avenir au personnage . Ce processus n'est-il pas identique aussi pour l'homme dans la vie courante? Le roman, et plus particulièrement le roman naturaliste de ZOLA, nous dit que c'est le présent qui explique le passé et non le contraire . Et aussi que le futur proche nous éclaire sur l'aujourd'hui . L'historique des personnages met en évidence cet aspect de la temporalité qui nous semble fructueux pour comprendre mieux l'homme en train de faire et/ou de se faire . Les observations qui ont porté sur les personnages, soulignent parfois des troubles dans leur manière d'être . Comment comprendre ces troubles ? Nous avons parlé des sentiments qui sont élaborés dans un temps perçu et vécu . Mais le langage joue un rôle actif dans la façon de percevoir et de vivre le temps qui peut perturber le fonctionnement de l'être, dérégler l'affectivité . L'exemple de Coupeau est plus particulièrement instructif . L'ouvrier-zingueur met en cause, à partir d'un événément, sa chute d'un toit, son passé dans la similitude de l'accident de son père . Comment le fait-il? Il met en récit, il parle . Le produit de son temps linguistique, de l'ensemble de ses actes de parole bute sur un passé . Le langage réactive le passé et Coupeau ressasse sa douleur et son mécontentement dans le ressentiment de ce temps passé qui l'envahit . Et c'est

bien le présent actuel du langage de Coupeau qui élabore ce passé .

Les romans de ZOLA semblent pressentir ce que sera l'homme demain, celui de notre temps, dans son "mal de vivre" . Les traits anthropologiques tels que ZOLA nous les présente, annoncent le développement de l'individualisme . Les signes de cet individualisme montant apparaissent dans le rôle de l'avoir que suscite l'argent et toutes les extra-pressions socio-économiques dans le relationnel . Octave Mouret tend à défendre le rationnalisme et à en accentuer les valeurs dans le commerce . Un pas est franchi vers les "grandes surfaces commerciales" que nous connaissons . Les personnages croient (dans L'Assommoir, Une page d'amour, et dans Nana et Pot-Bouille) à certaines valeurs idéologiques, surtout morales et religieuses. Si ces valeurs sont discutées, les idéologies n'ont pas encore pris la force que leur accordera notre début de siècle . Peu importe, l'individualisme souligne des formes d'insatisfactions, celles d'un non-jouir qui expriment précisément les failles de l'individuation, les contraintes subies par la personne . Sur le plan clinique, ZOLA attire notre attention sur les difficultés que le personnage éprouve à paraître, à se singulariser . Aussi avons-nous constaté un contrôle des conflits, sorte d'intériorisation par le self chez les hommes, et au contraire une théâtralisation chez les femmes . Valérie Vabre évoque l'hystérie, une forme névrotique . Quelles que soient les typopologies cliniques retenues, le souci du corps est relayé par le fonctionnement de soi dans la relation aux autres dont

l'intérêt est sollicité . Les personnages, comme les humains, ne parviennent pas toujours à trouver la bonne adéquation en soi, pour remédier à leurs insatisfactions . ZOLA a le mérite et le génie romanesque d'exposer les dérives de l'individuation et de poser son problème fondamental : l'incomplétude humaine .

Les troubles des personnages, leur difficulté de jouir ont des effets réactifs qui se font sentir dans leur corps, se font jour dans leurs comportements et à travers leur discours . Ce mal-être résulte d'un fonctionnement inadéquat du mental et du discursif . C'est notamment le langage qui en est à l'origine . Le langage distribue les affects, construit les sentiments, objective la pensée, met en acte la personne. Il est l'outil indispensable à la transformation de soi, aux possibilités d'approfondir la connaissance de soi . Mais ces possibilités langagières, l'homme doit les acquérir . C'est le défi que ne relèvent pas toujours les personnages zoliens . Plusieurs exemples d'individuation bloquée nous montrent que l'existence humaine reste une aventure difficile . Il faut continuer d'exister et d'être en maintenant son individuation pour croire en soi . Autrement l'individu se retranche dans son individualisme. Coupé dans ses relations, dans l'appauvrissement des échanges, l'individu se barricade contre l'autre, refuse les autres, et le pâtir s'installe dans son intra-organisme, son mental . L'homme est sans doute fait d'organes et de fonctions, il est aussi le producteur de sa personne pour tenter un art d'exister .

En définitive, Emile ZOLA, a su créer tout un monde romanesque où prennent forme des existences humaines . Notre souci aura été de dégager certaines données pour servir la psychologie en contribuant à étudier la notion de personne . Nous avons pénétré dans les romans et découvert ainsi des fondements du Moi des personnages . Grâce à eux, nous souhaitons, avoir approfondi quelques connaissances pour une meilleure compréhension de l'homme . Comprendre l'homme est selon nous, une vision active et continue de ce qu'il fait, dans l'accomplissement de l'être inachevé qu'est sa personne.

CONCLUSION

L'étude de la personne avec son évolution, ses troubles psychopathologiques, nécessite des étapes pour progresser dans notre analyse . L'articulation en quatre parties correspond à l'exigence que nous avons eue de séparer les niveaux d'approche : le travail romanesque de ZOLA, l'esthétique et la poétique du roman, l'historique d'une psychologie des personnages zoliens, la mise en oeuvre des protagonistes.

En premier lieu, nous avons évoqué l'influence du romantisme, la montée du réalisme et du naturalisme, pour mieux comprendre le dynamisme du romancier ZOLA et l'homme dans son écriture, dans sa créativité . L'esthétique zolienne, dessine une nouvelle poétique du roman . De nos jours, notre lecture des Rougon-Macquart met l'accent sur la modernité de la description, sur l'impact du détail qui font de ZOLA, l'un des précurseurs du nouveau roman . Nous nous sommes attelés ainsi à la fabrication de ses romans et de son oeuvre critique, pour proposer une lecture choisie dans une tranche précise des Rougon-Macquart, qui va de L'Assommoir à Pot-Bouille . Dans cet "échantillon" de l'oeuvre de ZOLA, chaque roman a fait l'objet d'une courte présentation . Seuls quelques personnages ont été retenus, ainsi que les situations narratives qui ont servi à notre analyse . Le lecteur trouvera, pour un complément

d'information une annexe, avec le résumé des romans, une approche topographique de la narration et des notes sur les personnages .

La notion de personnage, telle que nous la découvrons dans sa modernité, c'est-à-dire depuis l'avénement du roman moderne a une histoire complexe . Le personnage est un "objet-construit" qui devient peu à peu le représentant de l'homme d'une société . Nous avons cherché à comprendre mieux cette progression dans l'objectif de pouvoir cerner le faire du personnage, sa poïèse dans la fiction du roman .

Nous découvrons à partir du roman, du texte, le fonctionnement des personnages . ZOLA les considére comme des êtres humains avec un corps, une personnalité . Il s'appuie sur des points de vue scientifiques dans un désir de mieux connaître l'homme. Son utilisation métaphorique des connaissances scientifiques, nous a conduits à actualiser les données concernant les composantes psychologiques et psychopathologiques des protagonistes .

Enfin, nous avons mis en évidence l'expression de la personnalité des actants . Une étude du moi des personnages dans l'analyse des situations romanesques, nous a permis d'objectiver des éléments de leur auto-façonnage .

Cela nous a valu d'étudier chaque personnage comme un individu social, historique, symbolique et sémantique . La personnalité de chacun construite dans le récit s'affronte au jeu du récit . De véritables stratégies d'existence naissent . ZOLA nous offre des situations romanesques où le processus intéractionnel balaie le schéma linéaire de la causalité . Le personnage est dans l'agir des situations . Dans la mise à plat de son quotidien, il est à l'épreuve pour exister . Nous l'avons suivi pour observer quelques variations de sa personne . Le psychopathologique affecte parfois sa manière d'être jusqu'à incarner les souffrances dans le corps éprouvé . Nous sommes ainsi témoins de ses insatisfactions et de ses difficultés à être présent à soi dans son Soi-même . ZOLA appelle ses protagonistes à aimer et à s'aimer pour défendre leur existence et assurer leur savoir-être . Dans l'inter-communication, les pratiques du langage s'avèrent décisives pour l'élaboration de Soi et pour faire oeuvre de soi . En ce sens, le roman aura été notre champ d'observation pour psychanalyser des personnages, ou du moins les analyser comme des êtres présents au monde. C'est dans la somme de nos analyses que nous sommes parvenus à découvrir quelques éléments-clés qui président à la construction de la personne et à ses productions .

ANNEXE

Cette annexe propose :

1) Les résumés des chapitres ou des parties principales des quatres romans de ZOLA (L'Assommoir, Une page d'amour, Nana, Pot-Bouille) .

2) Une approche topographique de chaque roman. Pour L'Assommoir et Pot-Bouille deux tableaux mettent en évidence les lieux de vie des principaux personnages et les caractéristiques socio-relationnelles de ces romans.

1) LES RESUMES DES ROMANS

L'ASSOMMOIR

L'Assommoir comprend treize chapitres que nous résumons brièvement.

I) L'Histoire se déroule dans le quartier de la Goutte d'Or. Gervaise Macquart est abandonnée avec ses deux jeunes fils Claude et Etienne, par son amant, Auguste Lantier. Lantier est parti avec Adèle. Au lavoir, la soeur de celle-ci nargue Gervaise. Une bagarre a lieu, à grands coups de battoirs. En dépit du chagrin qu'elle éprouve, Gervaise remporte la victoire.

II)
Gervaise fait la connaissance de Coupeau, un ouvrier zingueur, qui lui propose le mariage. Après un refus, suivi de bien des hésitations, elle finit par accepter. Coupeau lui présente sa soeur et son beau frère, les Lorilleux, qui la terrorisent. Néanmoins, la date de la noce est fixée au 19 Juillet.

III)
Gervaise et Coupeau empruntent de l'argent pour régler la noce. Celle-ci a lieu. Après l'église, pour passer le temps, l'assemblée fait une visite extravagante du Louvre. Le soir, les invités doivent payer leur repas comme prévu, mais l'addition provoque leur mécontentement et ils se séparent fâchés.

IV)
Pendant quatre ans, Coupeau et Gervaise travaillent durement et économisent. Le ménage s'entend bien. Ils ont une fille, Anna dite Nana. Gervaise rêve de louer une boutique pour s'établir blanchisseuse, mais Coupeau tombe d'un toit où il travaillait, brisant du même coup sa jambe et le rêve de Gervaise, qui, par crainte de l'hôpital, décide de le soigner à la maison. Les économies disparaissent peu à peu, la convalescence est longue. Gervaise tolère que son mari ne retourne pas travailler. Goujet, un voisin, qui s'est pris d'une grande affection pour elle, lui prête l'argent nécessaire à l'achat de sa boutique.

V)

A vingt huit ans, Gervaise devient patronne d'une blanchisserie aménagée à grands frais avec l'argent de Goujet. Coupeau reprend son travail, mais fréquente de plus en plus souvent les marchands de vin ...
Gervaise, quant à elle, goûte au bonheur de la réussite.

VI)

Coupeau ne travaille presque plus. L'argent que rapporte la boutique ne suffit pas à rembourser. Gervaise demande un nouveau prêt à Goujet qui aime toujours la blanchisseuse mais ne parvient pas à lui ouvrir son coeur. Gervaise commence à avoir peur de l'avenir, elle se laisse aller physiquement, devient gourmande et paresseuse, mais conserve sa générosité. Elle prend à sa charge la maman Coupeau et l'hiver, recueille le père Bru.
Coupeau, lui, se met à boire le "vitriol" que l'on distille un peu partout dans le quartier, notamment à l'Assommoir du père Colombe.

VII)

Les Coupeau organisent à tout propos des festins. Ainsi, pour la fête de Gervaise, le 19 Juin, la boutique est transformée en véritable bacchanale. Ce jour-là, Lantier rôde autour de la blanchisserie ; Virginie l'aperçoit. Coupeau, d'abord en colère, finit par inviter Lantier à s'asseoir à la table des convives.

VIII)

Lantier est un grand séducteur ; tout le monde, y compris les Lorilleux, le trouve sympathique. Coupeau insiste pour qu'il vienne habiter chez eux où il devient vite le maitre des lieux. Il ne paie pas sa pension ; la boutique court vers la faillite. L'ivrognerie de Coupeau empire. Goujet se décide enfin à proposer à Gervaise de partir avec lui, mais elle refuse.
Un soir, où Coupeau, plus ivre que de coutume, est couché dans ses vomissements, elle va rejoindre Lantier dans sa chambre ; Nana la surprend.

IX)

La rue de la Goutte d'Or critique la conduite de Gervaise. La boutique sombre dans la crasse, la clientèle déserte. Lantier, qui n'a plus rien à prendre, cherche un autre lieu. Maman Coupeau meurt. Gervaise cède sa boutique à Virginie et son mari, le sergent de ville Poisson. Gervaise a tout perdu, y compris Goujet qui rompt avec elle.

X)

Les Coupeau emménagent sous les toits, dans l'escalier B de la grande maison, rue de la Goutte d'Or. Ils se sont rapprochés des Lorilleux qui les méprisent. Nana a treize ans, elle fait sa communion (l'hiver est rude, le père Bru meurt de froid et de faim). Coupeau a une première crise de delirium tremens et est conduit à l'hôpital Sainte-Anne, mais dès qu'il en sort, il recommence à boire. Pour calmer sa faim et oublier ses soucis, Gervaise, elle aussi, s'adonne à l'eau de vie. Ils s'entre-déchirent et tombent dans la misère.

XI)

Nana, devenue une jolie jeune fille, est en apprentissage dans un atelier de fleuriste. Elle ne supporte plus la misère et l'ivrognerie de ses parents et quitte le quartier de la Goutte d'Or. A quarante ans, Coupeau en est à son septième séjour à Sainte-Anne. La déchéance physique et morale gagne Gervaise qui en est réduite à faire le ménage dans son ancienne boutique sous le regard vengeur de Virginie. Lantier engraisse, au détriment des Poisson dont le commerce commence à péricliter.

XII)

Les Coupeau ont vendu leurs meubles. Gervaise fouille les poubelles pour trouver à manger. Le ventre vide, un soir, elle mendie et essaie même de se prostituer sur un boulevard. Goujet, dont la mère est décédée, l'aperçoit, l'emmène chez lui et lui donne à manger. Elle est vieillie, laide, mais il est toujours amoureux d'elle.
L'ancienne blanchisseuse ne réclame que son amitié. Elle se sent couverte de honte. Elle repart, bouleversée, ne souhaitant plus que mourir.

XIII)

Gervaise boit les maigres sous qu'elle gagne, en faisant le ménage ou en mendiant. Coupeau meurt sous ses yeux, à Sainte-Anne, en pleine crise de delirium.

Le sergent Poisson a surpris sa femme avec Lantier. Celui-ci s'en va roder autour de la fille d'un restaurateur qui veut ouvrir une triperie. Sans un sou, Gervaise ne peut plus payer sa chambre sous les toits. Elle se retrouve dans une niche de l'escalier, récupérée autrefois par le père Bru . C'est là, qu'un jour, on la retrouvera morte.

UNE PAGE D'AMOUR

Le roman comprend cinq parties de cinq chapitres que nous résumons ici.

Première partie

Hélène Mouret, veuve de Grandjean, est réveillée par sa fille Jeanne prise de convulsions. Son médecin de famille étant absent, elle sonne à la porte du docteur Henri Deberle, un voisin. Le médecin sauve la fillette. A son chevet, Hélène et Henri s'observent. Le médecin est surpris par la beauté de cette jeune veuve, elle, est perturbée par la présence inaccoutumée d'un homme chez elle. Il lui faudra deux jours pour maitriser son trouble, se tranquilliser, se rendre au domicile du docteur et le remercier. Là, elle fait connaissance de son épouse Juliette avec qui elle se lie d'amitié. Hélène lui raconte son passé. Elle vient de Marseille, son mari est mort dès leur arrivée à Paris. L'abbé Jouve et son frère, M. Rambaud, des amis du défunt, les ont aidées, elle et sa fille, à s'installer dans le quartier de Passy. Ce sont les seules personnes qu'elles connaissent. Ils dînent ensemble tous les mardis soir. Ces rencontres brisent un peu la solitude d'Hélène, qui, cloîtrée chez elle, passe de longues heures à sa fenêtre, à contempler Paris.

L'abbé Jouve encourage Hélène à sortir de cet isolement, lui conseille de fréquenter les Deberle et de pratiquer la charité. C'est au cours d'une visite chez une femme pauvre et malade, dénommée la mère Fétu, qu'Hélène revoit le docteur Deberle. A cette occasion, ils se découvrent des goûts communs et ils multiplient leurs rencontres. Hélène se met à fréquenter le salon et le jardin de Juliette. Là, elle aperçoit le "beau Malignon" chevalier servant de son hôtesse. Un jour où elle fait de la balançoire avec sa fille, surprise par l'arrivée du docteur Deberle, elle saute et se foule la cheville. Mal à l'aise, elle n'accepte pas les soins du docteur. Devant malgré tout garder la chambre plusieurs jours, elle se distrait en contemplant Paris et en lisant un roman, Ivanohé, dont l'intrigue amoureuse éveille sa curiosité et suscite une interrogation sur son propre mariage et sa conception de l'amour.

Deuxième partie

Un nouveau venu fait son entrée une fois par semaine chez les Grandjean. Il s'agit de Zéphyrin Lacour, fiancé de la cuisinière Rosalie. Par pudeur, Hélène l'a présenté à Jeanne comme le cousin de leur servante, ce qui ne va pas sans troubler la petite, étonnée des comportements qu'elle observe.

Un mardi soir, l'abbé propose à Hélène un remariage avec son frère Perplexe, ne ressentant pas vraiment d'amour pour lui, elle en parle à sa fille qui en est fort contrariée. Jeanne, dans le jardin des Deberle, accuse M. Rambaud de vouloir lui prendre sa mère. Le docteur surprend cette scène. Hélène, le voyant, ne dément pas et le laisse bouleversé. Ils ne se voient plus pendant plusieurs jours, mais, au cours d'un bal costumé organisé par Juliette pour les enfants, Henri ne peut s'empêcher de lui avouer son amour. Prise de panique, elle s'enfuit chez elle et se réfugie dans sa chambre. Contemplant les couleurs changeantes du ciel parisien, elle réfléchit à cet amour qui l'envahit subitement.

Troisième partie

Les cérémonies du mois de Marie, remplissent l'église Notre-Dame-de Grâce dans la paroisse de Passy dont s'occupe l'abbé Jouve. Hélène, Juliette et les enfants s'y rendent chaque jour. Ils sont attendus à la sortie par Henri Deberle. Pendant quinze jours, Hélène se transforme en dévote, et même le jour où Juliette se lasse, Henri, feignant d'ignorer l'absence de sa femme, est présent à la sortie de l'église. Hélène se sent heureuse jusqu'à ce que Jeanne, fatiguée, fasse une nouvelle crise de convulsions. Dans le fiacre qui les emporte, Hélène se couvre de reproches. Dans la soirée, Henri se rend chez elle pour lui déclarer sa passion et ce n'est qu'en voyant Jeanne qu'il réalise la gravité de la situation.

Pendant trois semaines, on craint qu'elle ne soit perdue ; elle ne tolère que la présence du docteur et de sa mère. Quand enfin elle est sauvée, Hélène, folle de bonheur, ne peut retenir son amour, ce qui rend Jeanne méfiante et hostile envers eux deux. Hélène est déchirée.

En août, Jeanne va mieux et descend au jardin où elle observe Zéphyrin et Rosalie. Elle se rend compte aussi, que le docteur n'aime pas que sa mère, qu'il aime également sa femme et celà la rend furieuse. Elle prétexte un rhume pour faire revenir Henri chez elle. Hélène est malheureuse pendant l'automne qui suit de ne pas pouvoir mieux partager son amour.
Un mardi soir, l'abbé la surprend en pleurs, elle se confie à lui, mais pour tout conseil, il réitère la proposition de mariage avec son frère. "Laissez-moi vivre" répond-elle en contemplant le ciel étoilé de Paris, qu'elle compare à son amour aussi inconnu d'elle que le nom des étoiles.

Quatrième partie

Un soir qu'elle est chez Juliette, Hélène surprend une conversation entre celle-ci et Malignon. Elle comprend qu'ils ont rendez-vous, un vendredi à trois heures. Hélène, par un réflexe de femme honnête et pour l'amour d'Henri, essaie d'empêcher la "faute". Elle cherche à connaitre le lieu, y parvient grâce à la mère Fétu. Elle veut parler avec Juliette mais celle-ci est trop occupée. Alors, elle glisse un billet anonyme dans la boite aux lettres. Bientôt, assaillie par le remords, Hélène décide de prévenir son amie de l'arrivée de son mari. Jeanne veut absolument venir avec elle, sa mère refuse et provoque une violente colère. Hélène arrive à temps à l'appartement pour prévenir les "amants" qui s'enfuient, et c'est elle que le docteur Deberle trouve en arrivant. Il croit à un rendez-vous organisé par elle qui ne le dément pas. Ils s'aiment tandis qu'une sourde angoisse la tourmente : "Il lui semblait qu'elle oubliait quelqu'un sanglotant dans l'ombre". Pendant ce temps, Jeanne qui n'a pas supporté l'absence de sa mère, s'est accoudée à la fenêtre sous la pluie, pour y ruminer son désespoir. Contempler l'immensité de Paris nourrit son sentiment d'abandon. Elle prend froid et vaincue par son chagrin s'évanouit sur le rebord de la fenêtre.

Cinquième partie

A son retour, Hélène réveille sa fille, mais pour Jeanne, sa mère est devenue une étrangère. Elle ne reconnait ni son odeur, ni sa voix. Elle ne désire plus que mourir. Le docteur Bodin l'examine et conseille un voyage en Italie. Juliette ayant appris cette nouvelle (elle rêve de visiter Naples) persuade son mari de l'emmener là-bas pour accompagner Jeanne et sa mère. Quand la petite apprend cette décision, elle rechute gravement ; peu à peu, la maladie l'emporte. Hélène, rongée de remords et de chagrin, laisse Juliette s'occuper de l'enterrement au cours duquel elle prend appui sur le bras de M. Rambaud. Deux ans plus tard, on retrouve Hélène mariée à M. Rambaud. Elle a repris son air de femme honnête, et se demande encore ce qui lui est arrivé, comment un jour elle a pu aimer cet homme. Elle quitte la ville, laissant à l'horizon parisien ses souvenirs, à l'amour et à la vie leurs mystères.

NANA

Résumé des quatorze chapitres.

I)

Bordenave, le directeur du Théatre des Variétés, lance, à l'aide d'une campagne publicitaire sans précédent, son tout nouveau spectacle "La blonde Vénus". Il a décidé de propulser Nana sur le devant de la scène. Bien qu'elle n'ait aucun talent de comédienne, elle obtient un triomphe grâce à son corps dont la mise en scène dévoile les charmes. Le tout Paris se presse pour la découvrir.

II)

Nana ne réalise pas son succès. De riches personnalités viennent lui rendre visite. Elle s'en irrite et cherche à les fuir. Ne changeant rien à ses habitudes, elle se prostitue pour payer la nourrice de son fils Louiset.

III)

De nombreux admirateurs de Nana appartiennent à la haute bourgeoisie des affaires et de la politique, et à la vieille noblesse. Dans le salon du Comte Muffat de Beuville, chambellan de l'Impératrice, et de son épouse, dite la Comtesse Sabine, on ne parle que de Nana. On la compare à la Comtesse, car toutes deux portent un signe identique au coin des lèvres.

Pour célébrer son succès, Nana organise un dîner et envoie des invitations aux habitués du salon de la Comtesse. Elle aimerait attirer le Comte chez elle, mais son rang et sa moralité, très surveillée par son ami M. Venot, ne permettront pas à Muffat de se rendre à ce diner.

IV)

Le diner ne se déroule pas comme prévu. Ni le Comte Muffat, ni Mme Robert, modèle d'honnête femme, ne sont venus. Nana, très fâchée, n'assure pas son rôle de maitresse de maison. Bientôt ses invités ne pensent plus à elle. En fin de soirée, elle décide de devenir la maitresse du banquier Steiner.

V)

Nana fait engager Satin, son amie d'enfance, au Théâtre des Variétés. Elle est à l'apogée de sa gloire. Le prince d'Ecosse devient son amant, le banquier Steiner lui offre une propriété à la campagne, la Mignotte. Le Comte Muffat visitant les coulisses du théâtre, "égaré" par l'odeur féminine qui s'échappe des loges, fou de désir, lui donne par surprise un baiser sur la nuque.

VI)

Nana prend possession de sa propriété "La Mignotte". A la campagne, elle éprouve le besoin de materner son fils Louiset. Un ami, Georges Hugon vient la rejoindre. C'est un jeune homme de dix-sept ans qui, à Paris, le jour de la première, était venu lui apporter des fleurs chez elle. Elle ne peut résister à sa tendresse et à son désir ; elle en tombe follement amoureuse. Les parents de Georges se trouvent non loin de là, aux Fondettes, en compagnie des Muffat et de M. Venot; ils surprendront Georges sur la route, avec Nana ...

Bordenave, pour assurer son spectacle, remplace Nana qui, loin de Paris, rêve de devenir une femme honnête, comme Irma, une demi-mondaine qui, à quatre vingt dix ans, coule des jours heureux dans le luxe de son château.

VII)

De retour à Paris, Nana est insatisfaite. L'argent de ses amants ne lui suffit plus. Fauchery, journaliste au Figaro, écrit contre elle un réquisitoire sévère. Il la compare à une "Mouche d'Or" pourrissant la bourgeoisie. Nana ne comprend pas bien la portée de cet article, elle qui vénère son corps, qui semble n'aimer que son reflet dans le miroir. Elle rejette ses amants Steiner et Muffat. Avant de chasser Muffat, elle lui fait reproche de sa naïveté à l'encontre des femmes et de l'amour et lui révèle que son épouse le trompe avec Fauchery.

Elle retrouve ensuite un camarade des Variétés, Fontan, dont elle devient la maitresse.

VIII)

Nana s'installe avec Fontan. Elle devient femme au foyer, fidèle, reniant tout son passé. Mais son bonheur est de courte durée, Fontan la brutalise. Résignée et soumise, elle continue à l'aimer. Elle a peur de rester seule. Elle retrouve son amie Satin à qui elle confie ses malheurs, et, découvre avec elle le Paris des lesbiennes chez Mme Robert, cette "honnête femme" qu'elle avait attendue autrefois pour son premier dîner. Comme à ses débuts, elle se prostitue. On lui propose de recommencer sa carrière d'actrice, mais s'accrochant à Fontan, elle refuse. Bientôt celui-ci la renvoie. Elle se réfugie chez Satin d'où elle doit repartir pour échapper à la police qui recherche les prostituées. Elle arrive alors chez Mme Lerat, sa tante (la soeur de Coupeau) qui garde son fils Louiset.

IX)

A nouveau au Théâtre des Variétés, Nana n'est pas contente du rôle qu'on lui propose. Elle veut le premier, celui de la femme honnête. Elle manoeuvre auprès du Comte Muffat qu'elle a revu, pour l'obtenir. Le Comte, prêt à tout pour elle, obtient de Bordenave qu'elle soit satisfaite, moyennant un dédommagement financier. Le spectacle est un désastre, mais Nana, sûre d'elle, a décidé de mettre tout Paris à ses pieds.

X)

"Nana devient une femme chic", une célébrité parmi les gens du spectacle. Le Tout-Paris l'admire ; les femmes du monde la prennent pour modèle. Elle fait aménager luxueusement un hôtel particulier. Muffat ne lui refuse rien. Elle multiplie les amants, sans souci de leur jalousie. Et malgré tout cela, elle s'ennuie, elle n'éprouve aucun plaisir. Une période d'homosexualité commence avec Satin.

XI)

Le Comte Vandeuvres, propriétaire d'une écurie, cherche à faire gagner un cheval baptisé Nana pour s'attirer les faveurs de la "dame". Il y parvient et Nana, qui assiste à la course, est célébrée par la foule.

Mais à l'arrivée, on découvre qu'il s'agit d'une supercherie. Ne pouvant supporter le scandale, le Comte de Vandeuvres se donne la mort, en mettant le feu à ses écuries.

XII)

Nana a peur de mourir. Elle est prise d'angoisses et de regrets. Enceinte de trois mois, elle fait une fausse-couche et doit garder le lit un moment. Elle réussit à persuader Muffat de ne pas intenter un procès à sa femme qui le trompe et lui conseille raisonnablement de trouver un compromis avec elle, ce qui en plus, réglerait ses difficultés financières.

La réconciliation a lieu, à la grande joie de M. Venot. Il est décidé que chacun restera libre, Sabine garde Fauchery et le Comte, Nana. Une apparente tranquillité règne chez les Muffat qui s'apprêtent à marier leur fille à Daguenet. Le jour même de son mariage, celui-ci couche avec Nana.

XIII)

Nana dévore tout le monde. En devenant son amant, Fauchery perd un journal qu'il venait de lancer. Le Comte Muffat, ruiné, est contraint de démissionner de son poste de Chambellan, il ne lui reste que M. Venot et la religion. Quant à Georges Hugon, chassé par Nana, et apprenant que son frère Philippe est aussi . son amant, il se suicide.

XIV)

Après avoir vendu toutes ses richesses, Nana s'éloigne de Paris. On parle d'elle comme d'une figure de légende. On la croit partie faire fortune à l'étranger. De retour dans la capitale, quelques mois plus tard, elle voit mourir son fils de la petite vérole. Ayant contracté la maladie, elle meurt à son tour dans la chambre du Grand-Hôtel où elle était installée, entourée de ses anciens amants et amis. C'est à ce moment que la guerre contre la Prusse éclate.

POT-BOUILLE

Le roman comprend dix huit chapitres résumés ici.

I)

Octave Mouret originaire de Plassans, arrive à Paris. Il s'installe, rue de Choiseul, au quatrième étage d'une maison bourgeoise où un ami, M. Campardon, lui a retenu une chambre. Cet ami, ainsi que sa femme, est originaire du même village que lui. Invité à dîner chez eux, retrouvant la maîtresse de maison, Octave se remémore leur passé commun. Il obtient peu après, une place de commis au magasin "Au bonheur des Dames", grâce à Gasparine, cousine de Mme Campardon, et maîtresse de son mari. Là, il est vivement impressionné par la patronne, Mme Hédouin. Toute la journée, Octave croise de nombreuses jeunes femmes. Lui qui souhaite réussir grâce à une femme, n'a que l'embarras du choix.

II)

Madame Josserand rentre d'une soirée ; elle est très fâchée qu'aucune de ses filles, ni Berthe, ni Hortense, n'ait réussi à trouver un mari. La colère monte peu à peu. Elle reproche à son époux de manquer d'ambition pour ses enfants ; lui, rétorque qu'elle vit au dessus de ses moyens et n'est jamais satisfaite. De fait, c'est elle qui décide avec autorité de leur éducation et de leur avenir. Les Josserand ont aussi deux garçons, Léon et Saturnin, un enfant attardé et caractériel.

III)

Les Josserand ont invité l'oncle Bachelard (le frère de Mme Josserand) et quelques amis à dîner. Berthe et Hortense essaient de le faire boire pour lui soutirer un peu d'argent. Saturnin craignant qu'on ne cherche à marier sa soeur Berthe qu'il adore, se met en colère. Il faut l'enfermer dans sa chambre, avant d'ouvrir le salon à de nombreux hôtes. Madame Josserand vante à Octave les qualités de sa fille Berthe, mais elle comprend qu'il n'a pas l'intention "d'épouser". Encore une soirée de perdue pour elle ... Pourtant, Mme Juzeur lui

fait remarquer que M. Auguste Vabre, le fils du propriétaire, cherche à se marier. Pourquoi pas avec Berthe ?

IV)

Octave songe à séduire Valérie Vabre, mais dans l'escalier, il rencontre Marie Pichon, à qui il rend service. il fait ensuite la connaissance de son mari, Jules et de ses parents, les Vuillaume. Pour répondre à la curiosité de Marie, il lui prête un roman. En passant devant le palier de Valérie, Octave est interpellé par la bonne, qui nouvellement engagée, est désemparée par la crise de nerfs de sa maîtresse. La présence d'Octave finit par calmer celle-ci, mais lui, est troublé par son corps dénudé... Valérie repousse froidement ses avances ; Octave est étonné et déçu. Il remonte chez lui quand il rencontre Marie Pichon, toute émue par la lecture du roman. Elle se laisse aller dans ses bras. Octave en profite pour calmer l'ardeur éveillée par Valérie.

V)

Les Duveyrier donnent une réception ; ce sont les plus riches de la maison. Tous les locataires sont là, sauf les Pichon aux revenus trop modestes. Des personnalités extérieures sont aussi invitées l'abbé Mauduit, le Dr Juillerat, Mme Dambreville (maîtresse de Léon Josserand) et Mme Hédouin, grande amie de Clotilde, la maîtresse de maison. Mme Josserand manoeuvre habilement pour qu'Auguste Vabre, le frère de Clotilde (Mme Duveyrier) devienne son gendre. Elle réussit Berthe et Auguste sont surpris ensemble, il faudra les marier ...

VI)

Octave voit souvent M. Trublot monter dans les chambres des domestiques. Un matin où il l'aide à retrouver ses affaires dans la chambre de Julie, la bonne des Duveyrier, ils entendent par la fenêtre, les conversations des cuisinières. Elles en savent long sur la vie de leurs maîtres. Malgré les apparences, la maison n'est pas aussi "honnête" que le prétend M. Gourd, le concierge.

VII)

Les Josserand cherchent à obtenir la dot promise à Berthe par l'oncle Bachelard. Ils l'invitent presque tous les jours. Avare et rusé, l'oncle évite la question, mais trouve un compromis en faisant payer ce qu'il doit par Josserand et Duveyrier ... Octave, Trublot, Bachelard et Gueulin son neveu, se retrouvent dans un restaurant pour aller ensemble chez Clarisse, la maîtresse de Duveyrier. En route, Bachelard propose un détour chez sa maîtresse qu'il veut présenter à Octave. C'est une jeune fille blonde, prénommée Fifi, qui vit avec sa vieille tante... Mme Josserand s'arrange pour faire interner Saturnin à l'asile d'Issy-les-Moulineaux, car il risque de compromettre la cérémonie du mariage de Berthe.

VIII)

Chacun se prépare pour la noce. Le jour dit, Théophile Vabre trouve un billet compromettant et soupçonne sa femme Valérie de le tromper. Il accuse même Octave. Pour éviter un scandale, Mme Josserand négocie. La cérémonie, conduite par l'abbé Mauduit, n'est pas troublée. Mais pendant le bal, Théophile exige la vérité. Valérie fait une crise de nerfs. Les esprits se calment quand Trublot fait courir le bruit que le billet appartient à la bonne.

IX)

Gasparine vient vivre chez les Campardon à la grande joie de Rose. Invité chaque jour, Octave se sent maintenant de trop. La famille Pichon apprend avec stupeur que Marie est enceinte. Jules, son mari, se demande comment ... Octave décide de faire la cour à sa patronne, Mme Hédouin. Celle-ci le rabroue, mais persuadée qu'il a de réelles qualités de commis, elle ne le renvoie pas. Octave, mortifié, préfère quitter le "Bonheur des Dames". Presque aussitôt, il accepte la proposition de Berthe qui lui offre de venir travailler au magasin de soieries que tient son mari..

X)

Octave, invité par Mme Duveyrier à chanter lors de son prochain salon, répète avec elle, quand se produit un incident. M. Vabre, son père, est victime d'une attaque. Sachant que son mari est chez sa maîtresse, elle demande à Octave d'aller le chercher. Losque celui-ci arrive chez Clarisse, il y trouve Duveyrier désemparé , sa maîtresse est partie, en emportant les meubles. Cet enchainement de circonstances permet à Duveyrier de se réconcilier avec Clotilde, sa femme.

XI)

Mme Josserand défend auprès de Duveyrier, les droits du contrat de mariage engageant l'argent des Vabre. Mais le père Vabre meurt en ne laissant aucun testament... Mme Juzeur se laisse conquérir par Octave Mouret tout en lui interdisant de passer à l'acte. Seules "les caresses les plus vives et les plus secrètes sont permises". La succession de Vabre soulève une querelle familiale. Le vieux n'avait pas d'argent ; il a même hypothéqué la maison. Duveyrier reprend la situation à son avantage. Il achète la maison à bas prix grâce à la complicité d'un notaire. La famille trompée, se brouille avec lui.

XII)

Lorsque Saturnin sort de l'asile des Moulineaux, sa mère s'inquiète de son comportement. Berthe apprend à son frère son mariage et le rassure en lui offrant de le prendre avec elle, pour qu'il aide au magasin. Auguste reproche à Berthe ses dépenses. Saturnin, voyant sa soeur malheureuse, demande à Octave d'être bon pour elle. Celui-ci se montre généreux, et en tombe amoureux. Auguste et Berthe ne s'entendent plus. Octave parvient à gagner la confiance d'Auguste et réussit à prendre Berthe. Elle n'en éprouve aucun plaisir, mais c'estle premier véritable triomphe d'Octave sur une femme.

XIII)

Le concierge cherche à savoir de qui la "piqueuse de bottines" est enceinte ; il épie ses locataires. Octave se demande s'il est au courant de sa liaison avec Berthe. En pleine nuit, Berthe est venue lui réclamer de l'argent pour régler une dette que son mari n'aurait pas supportée. Octave paie en échange d'une nuit passée avec elle. Mais, au matin, Berthe qui s'est réveillée trop tard, est surprise par sa bonne Rachel, à son retour chez elle. Il lui faudra acheter son silence. Une autre fois, ils se voient dans la chambre de Rachel, momentanément absente ; de là, il entendent les discours des bonnes qui n'ignorent rien de leurs relations et même ,les commentent crûment. C'est par cette voie aussi, qu'Octave apprend la mort de M. Hédouin.

XIV)

Berthe ne désire plus voir Octave ; se sentant coupable, elle se confesse à l'abbé Mauduit. Mais les présents d'Octave lui manquent et elle accepte un autre rendez-vous. En attendant l'heure, Octave dîne chez les Campardon où le ménage à trois est heureux. A mots couverts, on parle de Duveyrier qui, après avoir couché avec Adèle la bonne des Josserand,a retrouvé Clarisse.Quand Berthe revoit Octave, elle n'est pas satisfaite de son cadeau. Ils se disputent lorsqu'Auguste frappe à leur porte. Rachel, fâchée contre sa maîtresse, a prévenu le mari. Berthe trouve refuge chez Marie Pichon.

XV)

Le lendemain, la maison a retrouvé sa dignité apparente . Auguste, pour retrouver son honneur, veut se battre en duel avec Octave. Il cherche à voir son beau frère Duveyrier pour lui demander conseil. Il se rend chez Bachelard, qui, après une longue course en fiacre, le conduit chez Clarisse où se trouve Duveyrier. Fatigué, découragé par son entourage, il renonce au duel et choisit de se contenter des excuses d'Octave ... Cette cassure relance la narration. Octave, sans emploi, rencontre Mme Hédouin au cours d'une promenade. Elle

lui propose de revenir au "Bonheur des Dames". Il commence dès le lendemain. Dans la rue, il croise Valérie Vabre qui lui avoue n'avoir jamais eu de sympathie pour Berthe et sa famille et lui fait quelques confidences sur le peu de plaisir qu'elle éprouve avec les hommes. Saturnin, ébranlé par le bruit fait autour de l'adultère de sa soeur, veut poignarder Auguste. Il faut l'enfermer à nouveau à l'asile.

XVI)

Mme Josserand a repris sa fille. Berthe et Hortense se retrouvent dans la même chambre, comme avant. Léon Josserand veut se marier avec la nièce de sa maîtresse. Mme Dambreville ne peut se résoudre à l'accepter et vient supplier Mme Josserand d'intervenir en sa faveur auprès de son fils. Au même moment, Auguste monte expliquer à ses beaux-parents la conduite de son épouse. M. Josserand découvre la vérité qu'on lui cachait. Une dispute éclate entre les deux femmes, qui se font mutuellement des reproches. M. Josserand, ne pouvant en supporter davantage, est pris d'un malaise. Mme Dambreville annonce à Mme Josserand qu'elle accepte les conditions de Léon.

XVII)

Devenu prudent avec les femmes, Octave se construit une situation au "Bonheur des Dames". Mme Hédouin accepte ses projets d'agrandissement Leurs rapports deviennent plus intimes. Elle songe à se remarier pour assurer la bonne marche du magasin, et c'est lui qu'elle choisit. Les Vabre et les Duveyrier chargent l'abbé Mauduit de réclamer aux Josserand une dot de cinquante mille francs pour que Berthe puisse revenir chez Auguste. A l'issue de l'entretien, Mme Josserand refuse. Toute la scène a lieu devant M. Josserand qui, anéanti par de telles manigances, meurt dans la nuit même. Duveyrier, malmené par Clarisse, tente de se suicider. Théophile et Valérie s'occupent du magasin de soieries tandis qu'Auguste songe à Berthe. Le soir de l'enterrement, Berthe réintègre son foyer ; Rachel, chassée par son ancienne

mâitresse, hurle des injures dans l'escalier. Tous les locataires l'entendent.

XVIII)

Madame Josserand est fière de l'embonpoint de sa bonne qu'elle croit dû à sa gourmandise (ce qui prouve qu'elle la nourrit bien). En fait, Adèle est enceinte, elle accouche discrètement au cours de la nuit. Personne ne le saura. Au petit matin, elle dépose l'enfant Passage Choiseul. Exténuée, elle garde le lit toute la journée. Le soir, les Duveyrier donnent une réception. Toute la maison est là. Octave Mouret est déjà devenu le mari de Mme Hédouin, (désormais Caroline). Duveyrier, la bouche tordue et la voix déformée par son coup de révolver manqué, reprend ses discours moralisateurs. "Alors Octave Mouret eut une singulière sensation de recommencement".

2) UNE APPROCHE TOPOGRAPHIQUE
(Des lieux et des personnages
Plans et tableaux)

Par "approche topographique" nous entendons préciser les différents lieux où se rencontrent et interagissent les personnages . " Ce sont surtout des localisations dans des espaces "réalistes" soigneusement nommés, balisés et circonstanciés qui définissent le personnage" remarque P. HAMON (o.c., p. 208, 1983) à propos des Rougon-Macquart . La narration détache des zones relationnelles et pousse les personnages à les affronter, à être opérationnels pour bâtir leur propre espace, leur "site" . Selon P. HAMON, l'originalité de la psychologie des personnages zoliens vient "de sa dépendance à l'égard de la topographie" (1983) . Disons que la psychologie est en rapport avec la réalité du personnage et le monde qui l'environne .

LA TOPOGRAPHIE DANS L'ASSOMMOIR, REPERES POUR UNE APPROCHE DU FONCTIONNEMENT DE GERVAISE ET COUPEAU

Des frontières définissent le cadre des personnages de L'Assommoir, leur univers : un abattoir, un hôpital et l'horizon comme une "muraille grise et interminable" (p. 376).
Le périmètre du quartier de la Goutte d'Or est tracé (voir plan). Dans cet espace symboliquement (1) enclavé, des lieux vont pulluler comme des cavités où prennent place les personnages. Les différentes aires qui servent la mise en scène, les relations entre les personnages sont des surfaces qui restent à conquérir par les protagonistes, afin de cerner leur propre territoire. Dans l'extériorité, l'environnement que la topographie zolienne a balisé, le personnage doit définir et défendre son territoire et surtout, parvenir à s'y maintenir en bâtissant son propre monde, un ensemble de micro-lieux pour l'intimité, le familial, le relationnel.

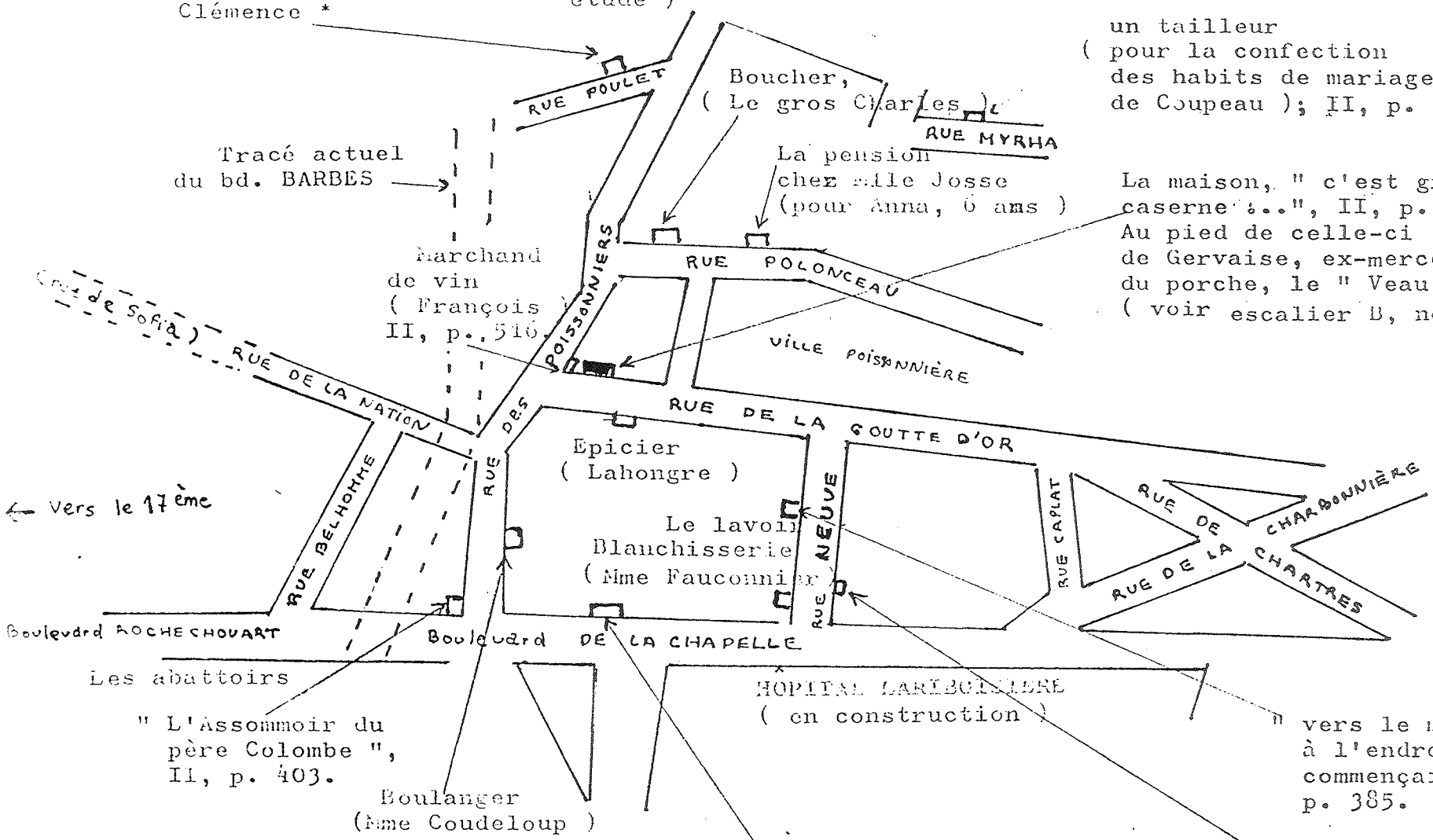
Ce que va révéler notre approche de la topographie, ce sont les intentions, les projets des Coupeau pour parvenir à s'implanter dans le quartier de la Goutte d'Or. Un certain nombre de lieux-repères nous servent à observer leur modalité d'être, dans la manière d'habiter ces lieux.

- La série des anticipations du couple Coupeau : La rue Neuve-de-la-Goutte-d'Or

Après leur mariage, les Coupeau parviennent à quitter l'hôtel Boncoeur pour s'installer rue Neuve-de-la-Goutte-d'Or. C'est un endroit qui contraste avec l'aspect habituel du quartier. Un coin calme et peu fréquenté, si l'on en juge par les rares commerçants en place dont "un marchand de vin en faillite" (p. 466). Le site est agréable, il évoque la nature, la campagne : "Les constructions, en devenant plus rares et plus basses, laissaient descendre l'air et le soleil /.../ Des terrains profonds, des allées s'enfonçant entre des murs noirs, mettaient là un village" (p. 466). Les Coupeau sont comme projetés dans un autre univers. La narration leur accorde ici, un espace symbolique de joie, d'espérance, de force. Gervaise "charmée, croyait retourner en province ; pas de voisines, pas de cancans à craindre, un coin de tranquillité qui lui rappelait une

(1) Les personnages semblent en effet, être cernés par la maladie (l'Hôpital) ou la mort (les abattoirs)

LE QUARTIER DE LA GOUTTE D'OR (D'après un plan de ZOLA, p. 1552 et notre étude)



un tailleur
(pour la confection
des habits de mariage
de Coupeau); II, p. 433.

La maison, " c'est grand comme une caserne ...", II, p. 413.
Au pied de celle-ci : La boutique de Gervaise, ex-mercerie; à droite du porche, le " Veau à deux têtes "; (voir escalier B, notre tableau)

" vers le milieu de la rue à l'endroit où le pavé commençait à monter ", I p. 385.

Mme Lerat, la soeur ainée de Coupeau, " travaillait dans les fleurs et habitait la rue des Moines, aux Batignolles " II, p. 413.

L'hôtel " Boncoeur " " sur le boulevard de la Chapelle, à gauche de la barrière Poisonnière ", II, p. 376.

Le premier logement de Gervaise et Coupeau, avant la boutique . " Une grande chambre, avec un cabinet et une cuisine,..., presque en face de la blanchisseuse " II, p. 464. Par la suite, ce logement sera repris par Virginie et son mari M. Poi son.

* Clémence est mentionnée ici dans " l'ébauche " de Zola. La narration ne précise pas. II, p. 502.

ruelle de Plassans, ... et, pour comble de chance, elle pouvait voir sa fenêtre de son établi, sans quitter ses fers, en allongeant la tête" (p. 464). Et une fois dans l'appartement, "la joie de Gervaise était, à gauche de sa fenêtre, un arbre planté dans une cour..." (p. 466). Les Coupeau vont se sentir à l'aise .Leur espace de vie s'est élargi, comparé à la chambre d'Hôtel. Et le couple en est fier "Devinez combien nous payons ici ?" demande Gervaise, "ravie d'être si bien pour si peu d'argent" (p. 466). L'horizon du couple est à la prospérité. Gervaise donne en ce lieu paisible, naissance à Anna. Les Coupeau fréquentent leurs voisins, les Goujet, des gens sérieux et sympathiques.

Ainsi, la rue Neuve-de-la-Goutte-d'Or renferme les micro-lieux (l'atelier de Gervaise et l'appartement proche) qui vont satisfaire, dans un premier temps, l'idéal des Coupeau. Cette zone idyllique favorisera les ambitions, surtout celles de Gervaise. Le fonctionnement du couple ira en s'appuyant sur les anticipations de Gervaise. La jeune femme songe en effet, à réaliser le projet qu'elle avait en tête autrefois, celui de s'établir blanchisseuse.
Elle n'attend pas trop. La boutique du mercier se libère au moment où les Coupeau ont suffisamment d'économies. Toutefois, l'évènementiel brouille cette espérance. L'accident de Coupeau rompt la perspective, brise l'élan de Gervaise bien décidée à louer cette boutique. Elle est prise au dépourvu. Crainte de l'hôpital ou refus d'admettre la gravité de la situation et ce faisant, l'arrêt brutal de son projet? Gervaise décide de garder Coupeau auprès d'elle.

L'attente ne sera plus la même. Les espaces d'accueil de la rue Neuve-de-la-Goutte-d'Or se transforment en lieux de ressentiment. Nous avons décrit la maussaderie de Coupeau durant sa convalescence. C'est, à présent, sur un terrain ou un territoire, celui des Coupeau, miné par l'évènement, que le désir de Gervaise ressurgit. Cette nouvelle relance du projet se fonde sur les esquives et les craintes de Gervaise face à la maladie et au désoeuvrement de son mari. Dès lors, la rue Neuve-de-la-Goutte-d'Or est la voie de l'anticipation négative de Gervaise, un appel vers une zone d'ombre.

Nous ne donnerons ici qu'un aperçu des affres qui guettent les Coupeau dans la description de l'escalier B, de la grande maison ouvrière, rue de la Goutte-d'Or (voir tableau). Mais voyons comment se comporte Gervaise ailleurs, dans la blanchisserie qu'elle a tant rêvé d'avoir.

- La boutique de Gervaise : une aire d'attraction

La boutique, lorsqu'elle ouvre, entièrement rénovée, embellie, grâce à l'argent prêtée par Goujet, fait sensation dans le quartier. C'est "une grosse émotion" (p. 497) pour les habitants de la rue de la Goutte d'Or. C'en est une aussi pour Gervaise qui, transformée physiquement, est encore plus ravissante depuis qu'elle est patronne. "Dans le quartier, à la voir passer ainsi, légère, ravie au point de ne plus boiter, on racontait qu'elle avait dû se laisser faire une opération" (p. 492).
Si la blanchisserie sert à attirer les regards, elle permet aussi à Gervaise de les attraper. Dans la perception qu'elle a du quartier, l'espace intime cherche à englober l'espace social. De sa boutique, elle contemple la rue "avec le gonflement de vanité d'une commerçante, qui a un bout de trottoir à elle. La rue de la Goutte d'Or lui appartenait, et les rues voisines, et le quartier tout entier" (p. 500).
Le territoire des autres devient, en quelque sorte, le sien. Très vite, c'est un espace actif qui se confond avec l'espace intime de Gervaise. Le lieu l'enveloppe comme une seconde peau. Le périmètre de sa personne enfle à partir du seuil de la boutique.

La générosité de Gervaise draine presque tout le quartier et alimente la force centripète de ce commerce qui devient alors un lieu-refuge. Gervaise, en donnant, attire beaucoup de monde dans son univers.
L'hiver : "Toute la rue de la Goutte d'Or savait qu'il y faisait chaud" (p. 552). Elle "avait l'orgueil de cette bonne chaleur,... elle tenait salon, comme disaient méchamment les Lorilleux et les Boche. Le vrai était qu'elle restait obligeante et secourable, au point de faire entrer les pauvres, quand elle les voyait grelotter dehors" (p. 552). Elle abrite souvent le père Bru, un vieillard qui ne travaille plus, pour le nourrir, le réchauffer. Elle prend avec elle maman Coupeau : "J'ai ramené un chat l'autre soir, je peux bien ramener votre mère" (p. 524) lancera-t-elle aux Lorilleux, dans un besoin de s'accaparer les autres. Elle retient même Virginie, celle qu'elle avait rossée autrefois au lavoir, dans sa boutique, pour avoir des nouvelles de Lantier.

La blanchisserie contribue à marquer la structure de l'espace dans lequel se meut Gervaise. C'est une aire d'attraction envahie par les autres, à la fois hôtes et otages du corps de Gervaise.

Cet espace est jalousé, convoité par ceux qui ne veulent pas se laisser happer par Gervaise, préférant gagner, eux mêmes et pour eux seuls, leurs prérogatives aussi maigres soient-elles dans le quartier de la Goutte d'Or. C'est précisément ce que tenteront de faire les Boche et les Lorilleux.

ETAGES	L'ESCALIER B, DE LA "GRANDE MAISON" RUE DE LA GOUTTE D'OR PRESENTATION DES LOCATAIRES, DESCRIPTION DES LIEUX
6ème	"C'était sous les toits" (p. 423), une série de mansardes côté cour où demeurent : - Melle REMANJOU, " une petite vieille qui chantait en habillant des poupées à treize sous" (p. 423) - Melle CLEMENCE, repasseuse : elle reçoit très souvent des hommes, c'est une "belle fille... Elle adorait les animaux, elle possédait un coeur d'or" (p. 427) - Les LORILLEUX : Mme LORILLEUX parait "très vieille pour ses trente ans, l'air revêche ... Le mari d'une année plus âgé seulement, lui, semblait un vieillard" (p. 425) ; c'est un ouvrier chaîniste travaillant à domicile, aidé par son épouse (une soeur de Coupeau). Pour arriver jusqu'à leur porte, il faut emprunter le long corridor du 6ème qui "s'allongeait toujours, se bifurquait, resserré, lézardé " montrant une file de portes uniformes et "des intérieurs de misère et de travail" (p. 423). Au bout, les LORILLEUX occupent "une pièce étranglée , une sorte de boyau, qui semblait le prolongement même du corridor" (p. 423,424) La maman Coupeau vivra longtemps chez eux. - Les BIJARD et leurs deux filles Eulalie dite Lalie (4 ans) et Henriette, petite dernière. "La chambre mansardée, très propre, était nue et froide, vidée par l'ivrognerie de l'homme" (p. 556) BIJARD, ouvrier serrurier, est un éthylique violent, sa femme est laveuse. - Le père BAZOUGE est un "croque-mort d'une cinquantaine d'années" (p. 462), souvent entre deux verres d'alccol. Il demeure dans la troisième chambre du corridor, juste avant les LORILLEUX. - Les COUPEAU occuperont, peu avant leur mort, une pièce à côté du père BAZOUGE. Une chambre "large comme la main" (p. 672)
5ème	- Les LINGERLOT, couple avec un enfant. La famille utilise le palier pour "laver des assiettes sur un petit fourneau de terre, près du plomb ... la mère, adossée à la rampe, nettoyait le bambin" (p.423)
4ème	- Les BENARD : "un effroyable tapage de jurons et de coups" (p. 423) "Ce qui n'empêchait pas les voisins d'en face de jouer aux cartes, la porte ouverte" (p. 423)
3ème	- "Le second étage et le troisième, plus tranquilles, laissaient passer seulement par les fentes des boiseries la cadence d'un berceau, les pleurs étouffés d'un enfant, la grosse voix d'une femme coulant avec un sourd murmure d'eau courante ..." (p. 422)
2ème	- Mme GAUDRON, cardeuse - M. MADINIER, Atelier de cartonnage
1er	- M. BAUDEQUIN, dessinateur
R.D.C.	- A chaque escalier : "Les rez-de-chaussée étaient aménagés en immenses ateliers, fermés par des vitrages noirs de poussière ; la forge d'un serrurier y flambait ; on entendait un menuisier ; ... près de la loge, un laboratoire de teinturier" (p. 415).
l'Escalier	"L'escalier B, gris, sale, la rampe et les marches graisseuses, les murs éraflés montrant le plâtre, était encore plein d'une violente odeur de cuisine. Sur chaque palier, des couloirs s'enfonçaient, sonores de vacarme, des portes s'ouvraient, peintes en jaune, noircies à la serrure par la crasse des mains ; et, au ras de la fenêtre, le plomb soufflait une humidité fétide, dont la puanteur se mêlait à l'âcreté de l'oignon cuit" (p. 422)
Loge	- Elle avance dans la cour de la maison. Elle sera tenue par les BOCHE.
La Cour	- "Salie de flaques d'eau teintée, de copeaux, d'escarbilles de charbon, plantée d'herbe sur ses bords, entre ses pavés disjoints, la cour s'éclairait d'une clarté crue, comme coupée en deux par la ligne où le soleil s'arrêtait. Du côté de l'ombre, autour de la fontaine dont le robinet entretenait là une continuelle humidité, trois poules piquaient le sol..." (p. 415). Trois escaliers A, B, C donnent dans la cour

L'escalier B s'intègre à une immense maison de "trois cent locataires" (p. 416)
Cet immeuble donne l'impression "d'un organe vivant, au coeur même d'une ville,... une personne géante" (p. 415). Cette bâtisse débouche sur la rue de la Goutte d'or : "En bas, quatre boutiques occupaient le rez de chaussée : à droite de la porte, une vaste salle de gargote graisseuse ; à gauche, un charbonnier, un mercier et une marchande de parapluies" (p. 414). La boutique du mercier deviendra celle de Gervaise.

LA TOPOGRAPHIE D'UNE PAGE D'AMOUR POUR LA MISE EN OEUVRE DE L'ACTION

Reconstituons ici, quatre plans, d'après ceux dessinés par l'auteur (1) (à main levée). Ces plans ont l'avantage d'offrir une vision macroscopique et microscopique des lieux qui nous permet de comprendre, voire d'explorer, l'univers des personnages proche de leur intimité.

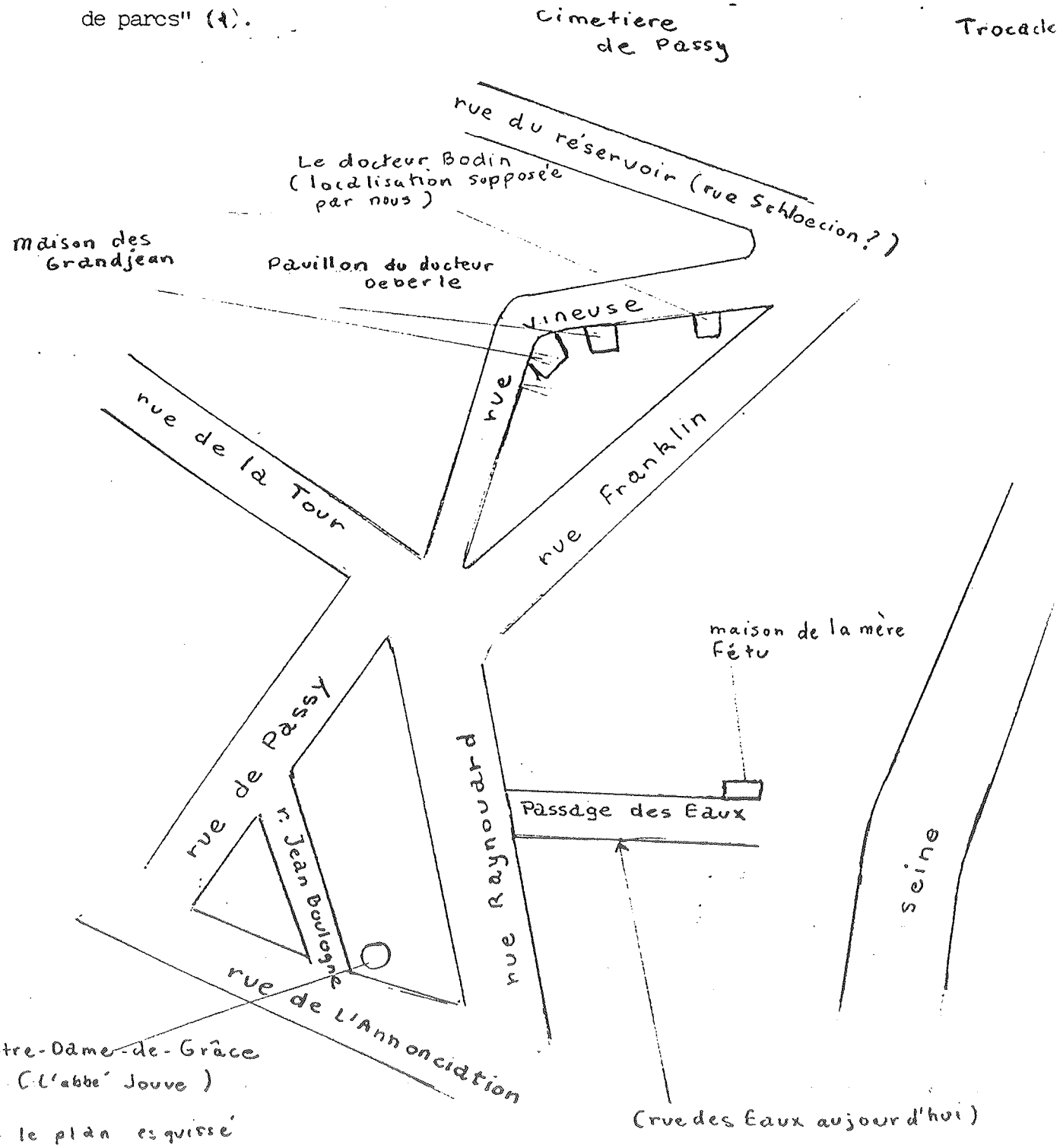
Dans l'ordre, apparaissent le plan général du quartier où nous situerons les maisons, celles du docteur, d'Hélène, de la mère Fétu, le plan du pavillon du docteur Deberle, le plan du jardin que nous orienterons en fonction des maisons. Enfin, le plan de l'appartement d'Hélène.

(1) Nous reproduisons les plans établis par ZOLA, donnés, T.II pp. 1606-1618-1619-1620. Nous y avons ajouté les remarques suggérées par la narration et le plan actuel de Paris.

- LES PLANS -

a) - Le quartier de Passy.

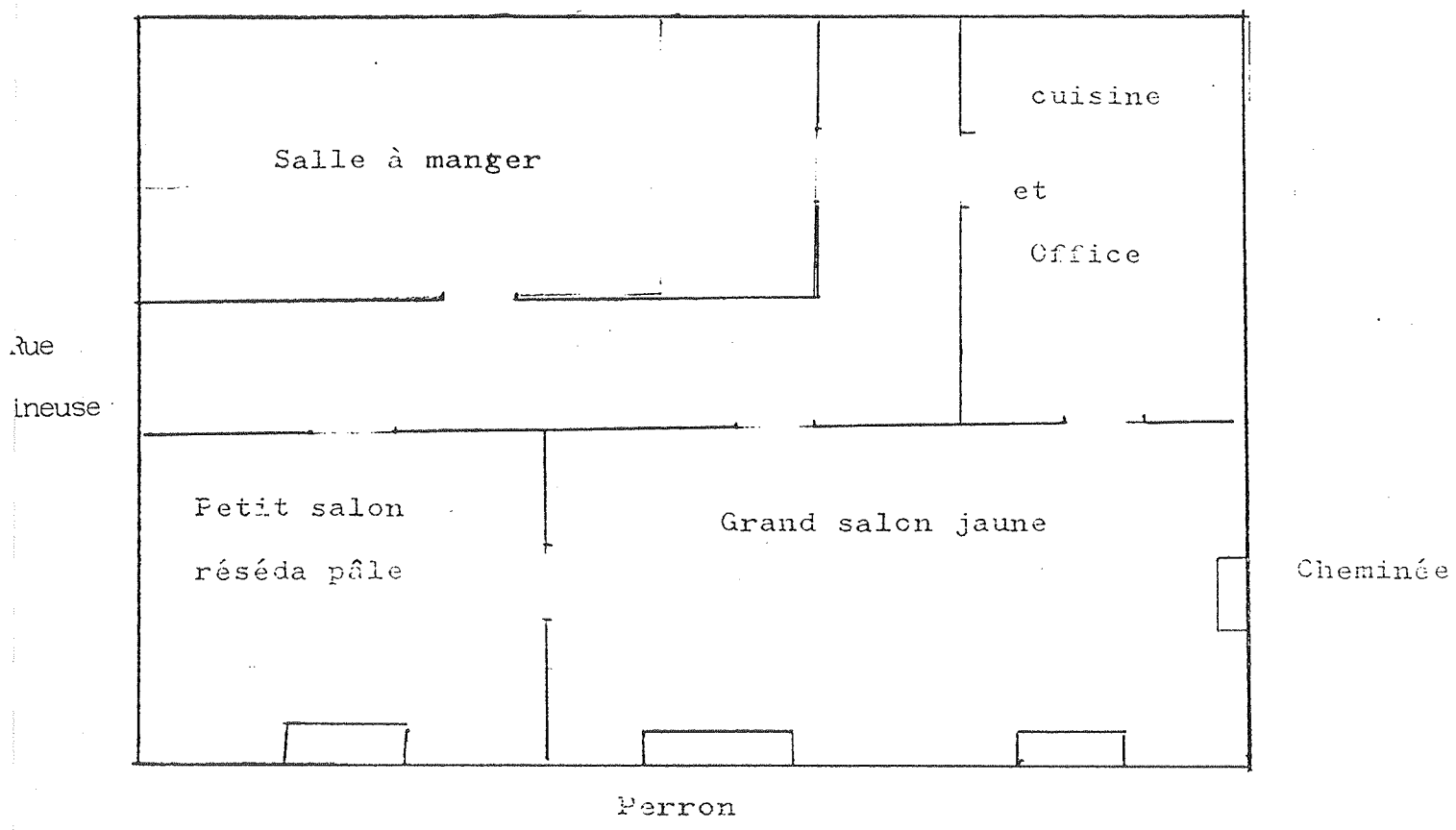
"A l'époque où est censé se passer le roman, et jusqu'à l'annexion de 1859, Passy était encore une commune indépendante de Paris. C'était sur une colline bordant la Seine, un quartier riche, retiré et silencieux, bâti seulement de pavillons et d'hôtels particuliers, entourés de parcs" (1).



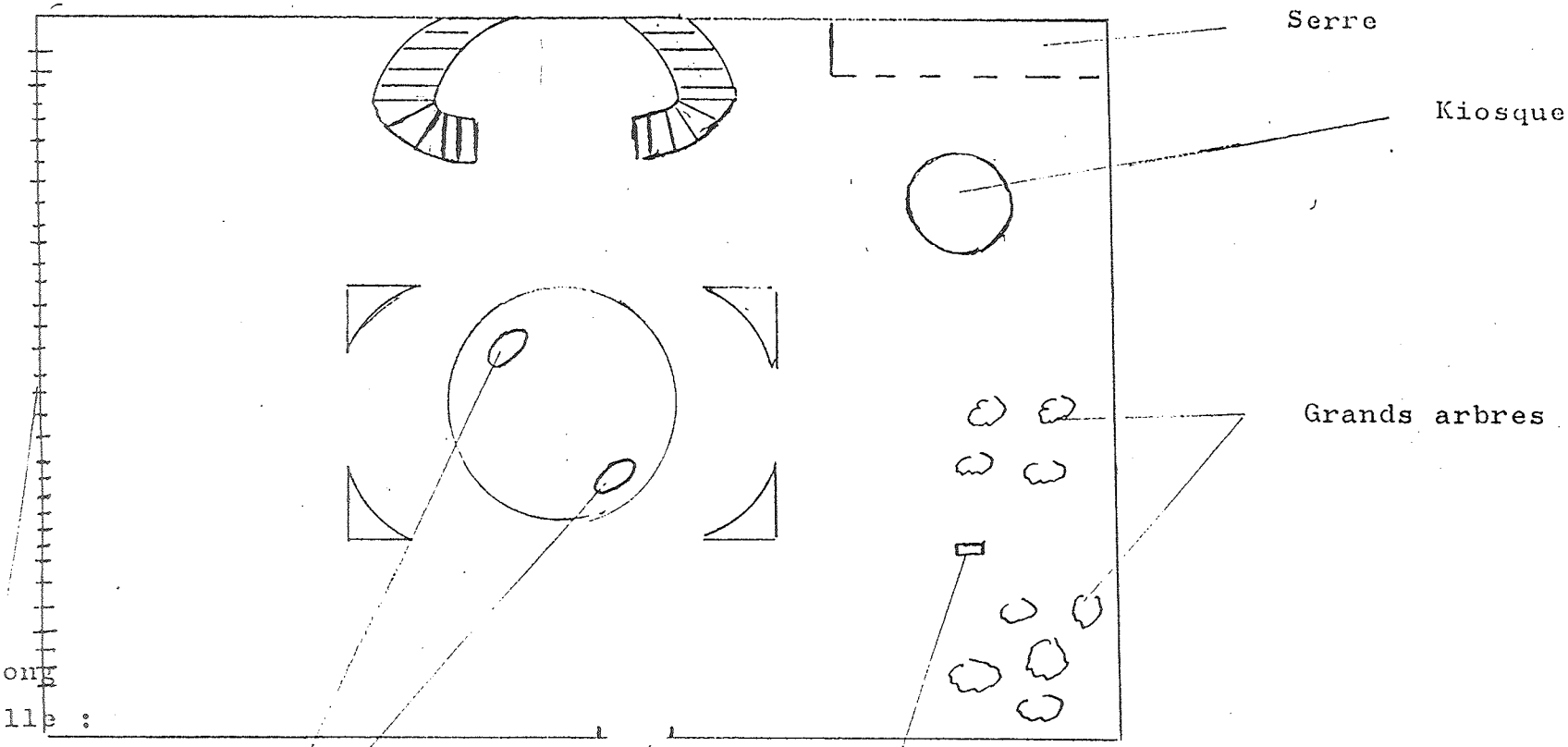
Sur le plan esquissé par ZOLA, on remarque un rond. S'agit-il de Notre-Dame-de-Grâce qu'il situe, dans la narration, rue de L'Annonciation ?

(1) Henri MITTERRAND cf. notes et variantes, p. 163

b) - Plan du pavillon du Docteur Deberle



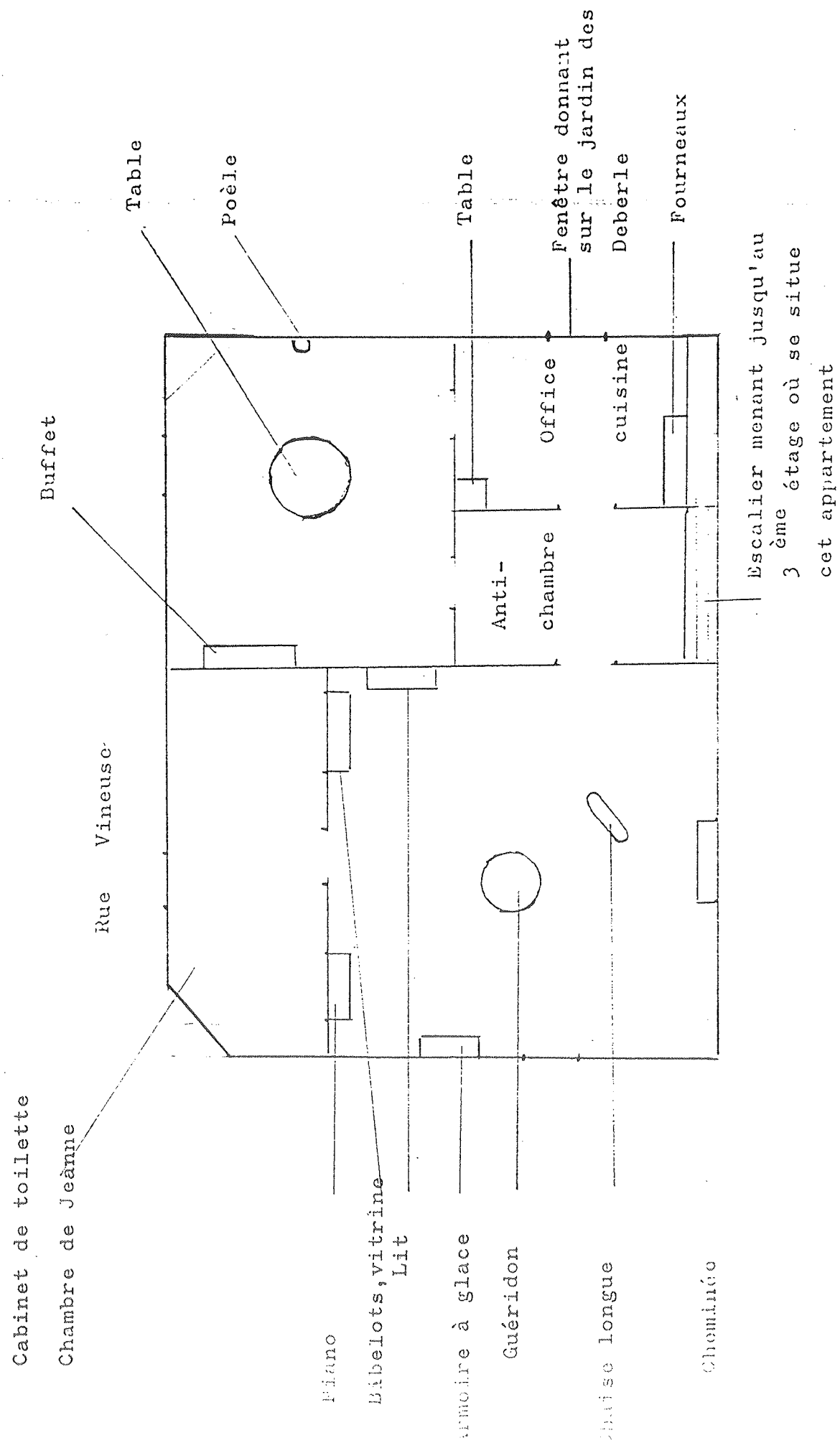
Escalier du pavillon du docteur Deberle



Grille

avec le long de la grille : lierres, chevrefeuilles etc ...

d) - L'appartement d'Hélène Grandjean



- Relations triangulaires des personnages en fonction des lieux.

La première partie du roman met en place la presque totalité des personnages, les lieux de leur action, ainsi que les relations apparentes qui les unissent. Des systèmes d'échanges entre personnages s'établissent dans une spatialisation précise.

Jeanne et Hélène forment un couple mère/fille très soudé. L'ouverture sur l'extérieur est restreinte et ritualisée : tous les mardis soir avec l'abbé et son frère, l'appartement s'anime ; dans la journée, ce sont les regards sur Paris qui invitent à l'extériorité, pendant "les longues heures de travail" passées dans ce même lieu.

Juliette et Hélène forment aussi un couple femme/femme amical (adulte) appelé à exister sur le seul "territoire" des Deberle . Notons que le jardin entourant leur maison, offre un passage pour accéder à la maison des Grandjean.

Certaines alliances vont naitre à partir de ces couples pour créer des relations triangulaires : Hélène-Jeanne et le docteur Henri Deberle mais aussi, Hélène-la mère Fétu et Henri, ainsi qu'Hélène-Juliette et ses amis du salon, enfin, Jeanne-M. Rambaud et l'abbé Jouve. La singularisation des lieux favorise (ou défavorise) les alliances et infère sur le fonctionnement relationnel des personnages. Ainsi le salon des Deberle, la maison de la mère Fétu, celle des Grandjean, sont des mondes différents ayant chacun leurs règles, qui révèlent et régulent la manière d'être des personnages, lorsqu'ils sont inclus dans l'un de ces mondes. Les lieux suscitent certaines attractions. Henri et Hélène se trouvent attirés chez la mère Fétu ; l'abbé et son frère chez les Grandjean. Jeanne, qui veut garder sa mère à son chevet, fait de sa chambre une aire attractive. Deux espaces attractifs, l'un autour de Jeanne, l'autre, autour de la mère Fétu activent les enjeux entre les personnages et complexifient les interactions.

NANA, LES LIEUX DANS LA NARRATION

ZOLA dans l'ébauche de ce roman réalise deux esquisses topographiques, l'une représente la table du dîner que Nana donne pour son premier succès ; elle répartit et localise de manière précise les convives ; l'autre dessine le plan du Théâtre des Variétés et ses abords. Nous ne reproduirons pas celles-ci, dans la mesure où elles sont pour nous, d'un intérêt restreint pour comprendre l'action et le devenir des personnages, de Nana notamment. Nous évoquerons les lieux romanesques tels que les propose le récit. Nous les avons séparés en trois rubriques ou catégories descriptives. La première réunit les lieux semi-clos où Nana semble retenue, presque captive, contrainte à réaliser des faits et des gestes. Les Variétés et le premier appartement de Nana serviront d'exemples. La deuxième catégorie montrera des lieux de passages qui révèlent la naïveté et les égarements de Nana, nous pensons à la propriété à la campagne et à l'appartement qu'elle partagera avec Fontan. Enfin, dans la dernière rubrique, les lieux décrits reflèteront le pouvoir et la légende de Nana ; l'hôtel particulier en est l'exemple majeur. Ce qu'il nous importe de montrer par le jeu de la topographie narrative, c'est le personnage Nana. C'est une caractéristique zolienne que de proposer une description des lieux pour induire un état ou une attitude du personnage et son fonctionnement psychologique. Nous nous limiterons à montrer l'attitude de Nana, en fonction de la singularité des lieux que nous avons retenus.

Nana est entièrement "manipulée", dirigée par Bordenave qui sait qu'une femme n'a pas "besoin de savoir jouer et chanter" (p. 1098) pour plaire à son public. "Je l'ai flairée, c'est joliment fort chez elle ..., toute la salle tirera la langue ..." (p. 098) pense avec conviction Bordenave. Ce n'est donc pas Nana qui a choisi d'être comédienne mais bien le directeur des Variétés : "Il avait connu Nana et il voulait la lancer ... Lui, ne s'embarrassait pas longtemps d'une femme ; il aimait mieux en faire profiter le public" (p. 1098).
Nana sait-elle pourquoi elle joue dans ce lieu ? Elle est à la merci de Bordenave qui l'a installée dans son théâtre et sans doute se croit-elle une artiste en ce lieu et non "une fille" dans un bordel. L'enjeu que Bordenave introduit entre son public et elle, se passe en dehors de la scène.
Ainsi, cet espace semi-clos du Théâtre des Variétés échappe à Nana, tout comme le lieu qui la propulse, malgré elle, vers le public qu'elle ignore.
Lorsque Nana fête son succès, elle utilise son appartement. Celui-ci reflète, non pas la grande artiste, ou du moins la femme qu'elle souhaite qu'on admire, mais la Nana d'avant, la petite courtisane qui a du mal à joindre les "deux bouts" pour vivre. Elle habitait "boulevard Haussmann, le second étage d'une grande maison neuve, dont le propriétaire louait à des dames seules, pour leur faire essuyer les plâtres. Un riche marchand de Moscou, qui était venu passer un hiver à Paris, l'avait installée là, en payant six mois d'avance. L'appartement trop vaste pour elle, n'avait jamais été meublé complètement ; et un luxe criard, des consoles et des chaises dorées s'y heurtaient à du bric-à-brac de revendeuse... Cela sentait la fille lâchée trop tôt par son premier monsieur sérieux, retombée à des amants louches, tout un début difficile, un lançage manqué, entravé par des refus de crédit et de menaces d'expulsion" (p. 1122). Nana se donnera beaucoup de mal pour faire de ce lieu, un espace socialement accueillant. C'est pourquoi elle fait venir un traiteur. "Nana n'aurait pas trouvé une douzaine de serviettes au fond de ses armoires et, n'ayant pas encore eu le temps de se montrer dans son nouveau lançage,

la laissait frissonnante, un bsoin de rire et de pleurer, toute une virginité inquiète, traversée de désirs, dont elle restait honteuse. Jamais elle n'avait éprouvé cela. La campagne la trempait de tendresse ... Maintenant, cette propriété, toute cette terre à elle, la gonflait d'une émotion débordante, tant ses ambitions se trouvaient dépassées. Elle était ramenée aux sensations neuves d'une gamine..." (p. 1244). C'est dans ce lieu champêtre que Nana se découvre une passion amoureuse avec Georges Hugon. Ce jeune homme, rappelons le, est presque aussi jeune qu'elle. Nana qui est une femme mûre pour Paris, retrouve à la campagne l'âge de son adolescence, tout juste ses dix-huit ans. "Nana eut, à ce moment, des fantaisies de fille sentimentale. Elle regardait la lune pendant des heures" (p. 1244), se met à sangloter dans sa chambre. "Enfin, elle était bête, comme elle le reconnaissait elle-même" (p. 1244). Nana ne veut plus quitter la campagne, elle oublie Bordenave. Le directeur des Variétés a trouvé une remplaçante. Lorsque Nana l'apprend, elle devient "sérieuse" (p. 1246), mais elle n'a pas l'intention de revenir à Paris. Elle est impressionnée par Irma d'Anglars" propriétaire du château de Chamont ... une ancienne du temps de Napoléon ..., une noceuse comme il n'y en a plus. Maintenant, elle est dans les curés" (p. 1253). Cette grande dame, ancienne courtisane comme Nana, suscite l'admiration et le respect de tous, avec ces quatre-vingt-dix ans, et sa richesse. Et Nana, déjà bercée par la campagne, ressentant avec Georges "les voluptueuses épouvantes d'une première faute" (p. 1244), rêve de devenir une femme respectée et riche comme Irma. Elle renvoie le petit Georges auprès de sa mère, réfléchissant qu'à cause de son jeune âge, "elle s'était conduite d'une façon pas très honnête" (p. 1258). On connait la suite, elle prend Muffat comme amant, mais elle ne réalise pas encore ce dont elle rêvait à la Mignotte : "les yeux perdus, voyant se lever la vision d'une Nana très riche et très saluée" (p. 1258).

C'est brusquement que Nana abandonne son désir d'être une respectable femme du monde pour vivre la vie d'une honorable femme au foyer avec Fontan. "Dans son coup de tendresse pour Fontan, elle rêvait une jolie petite chambre claire, retournant à son ancien idéal de fleuriste,

elle "dansait d'impatience" (p. 1232). Maintenant, sûre d'elle, Nana construit son monde, organise son espace. Elle trie et compare les bibelots, redistribue les pièces, réaménage les surfaces pour bâtir un univers à elle. "Nana était ainsi tombée sur un fond de mobilier artistique, d'un choix très fin, dans le tohu-bohu des époques. Mais, comme l'atelier, qui occupait le centre de la maison, ne pouvait lui servir, elle avait bouleversé les étages, laissant au rez-de-chaussée une serre, un grand salon et la salle à manger, établissant au premier un petit salon, près de sa chambre et de son cabinet de toilette. Elle étonnait l'architecte par les idées qu'elle lui donnait, née d'un coup aux raffinements du luxe, en fille du pavé de Paris ayant d'instinct toutes les élégances. Enfin, elle ne gâta pas trop l'hôtel, elle ajouta même aux richesses du mobilier, sauf quelques traces de bêtise tendre et de splendeur criarde, où l'on retrouvait l'ancienne fleuriste qui avait rêvé devant les vitrines des passages" (p. 1347). L'intérieur est cossu et bourgeois : "on aurait cru entrer dans une chapelle traversée par un frisson dévot, et dont le silence, derrière les portes closes, gardait un mystère" (p. 1348). Enfin Nana est satisfaite, son hôtel incarne sa réussite de "grande dame". Son train de vie" dépassait trois cent mille francs. Il y avait huit chevaux dans les écuries, et cinq voitures dans les remises... Et Nana, au milieu de cette fortune, se casait, faisait son trou. Elle avait quitté le théâtre..." (p. 1349).

Commence alors, la période de voracité destructrice auprès des hommes riches qui deviennent ses amants. Elle dépense autant d'argent qu'elle en accumule. Nana est légendaire pour sa richesse et pour son pouvoir. "Elle demeurait seule, debout, au milieu des richesses entassées de son hôtel, avec un peuple d'hommes abattus à ses pieds". On ne voit plus très bien ce qui peut arrêter Nana dans sa gloire, si ce n'est peut-être ZOLA lui-même qui préserve "son inconscience de bête superbe" (p. 1470). Nana continue à se renouveler, à renaître toujours plus forte et plus riche qu'avant. Ainsi, "son hôtel lui semblait idiot, trop petit, plein de meubles qui la gênaient. Une misère,

simplement histoire de commencer. Aussi rêvait-elle quelque chose de mieux ; et elle partit en grande toilette pour embrasser Satin une dernière fois, propre, solide, l'air tout neuf, comme si elle n'avait pas servi" (p. 1470).

Et Nana disparait encore, mais "une légende se formait, elle était la maitresse d'un prince .../, les plus étranges histoires circulaient ... Elle avait fait la conquête du vice-roi, elle règnait au fond d'un palais, sur deux cents esclaves etc ..." (p. 1471). Un jour, on apprend son retour à Paris. A peine arrivée, elle tombe malade gravement et meurt. Mais elle est tellement célèbre que son ancienne amie et rivale du Théâtre des Variétés, Rose Mignon, la "fait transporter... au Grand Hôtel, pour qu'elle mourût au moins dans un endroit chic..." (p. 1472).
Ce dernier lieu, montre à quel point Nana est restée puissante et respectée jusqu'à sa mort.

Cette description des lieux et l'attitude générale qu'ils dévoilent, devra nous permettre de mieux comprendre et analyser, la présence du personnage Nana, ses modalités d'êtres.

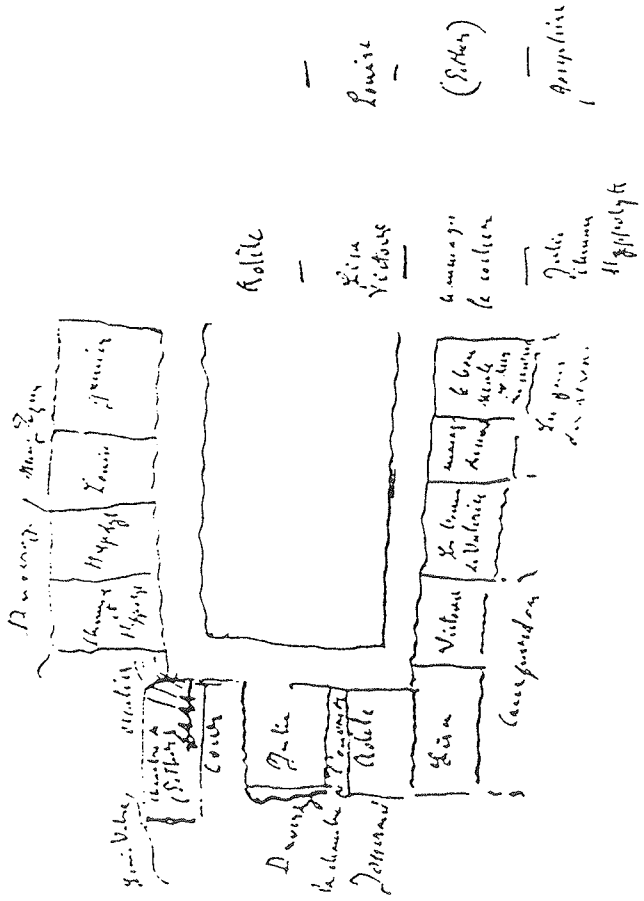
LA MAISON BOURGEOISE RUE DE CHOISEUL
Une topographie pour des rencontres

Dans Pot-Bouille, des espaces narratifs distincts apparaissent en un même lieu géographique : Paris. On y découvre les endroits archaïques de la capitale, les rues étroites et sombres mais aussi des espaces dynamiques, un Paris actif, propice au travail des hommes, ouvrant le récit aux projets et aux ambitions des personnages, témoignage du nouveau Paris du second Empire.
Mais Pot-Bouille se focalise sur un monde restreint, celui de la maison bourgeoise. Paris est réduit à un habitat, une maison bourgeoise. Et c'est cette spatialité qui retient la presque totalité du récit, fait vivre son déroulement. Nous allons la décrire, et délimiter ainsi, le principal cadre socio-relationnel des personnages. De par l'importance accordée à la "maison", au fonctionnement de ce lieu, dans ce roman, il nous a semblé intéressant de proposer une topographie en la reliant aux personnages, et en donnant les plans esquissés par ZOLA, et un tableau des personnages. Nous ferons une approche externe et interne du lieu en suivant Octave Mouret depuis son arrivée à Paris devant la maison, et dans les étages.

Sémiotique socio-relationnelle des habitants de la maison bourgeoise

Niveaux	PRESENTATION DES LOCATAIRES ORIENTATION SPATIALE ET DESCRIPTION DES LIEUX COTE RUE	COTE COUR	EFFETS DES LIEUX, PROXEMIQUE SOCIALE ET NIVEAU DE VIE
Combles	. Chambres (mansardes) des domestiques : Clémence et Hyppolite, Julie (Duveyrier) : Adèle (Josserand) ; Rachel (Vabre) ; Lise et Victoire (Campardon) ; Françoise (Vabre Valérie) ; Louise (Juzeur) ; le cocher (les gens du second) ; Une chambre est louée en premier par un ouvrier et sa femme Amélie, puis par une piqueuse de bottines.	. Le grenier : "se trouvait sur la cour, dans l'aile de droite" (p. 101). TRUBLOT, un ami des Josserand, vient parfois s'y cacher en attendant de pouvoir rejoindre une une bonne, dans les chambres à côté.	Séparées par de minces cloisons, les chambres des domestiques ou louées par les ouvriers, sont en principe, destinées au repos. Mais le temps du repos est aussi celui des plaisirs. Les chambres deviennent des lieux de rendez-vous pour les ébats amoureux. C'est le monde intime des domestiques. Si les bonnes partagent un peu de joie dans ces lieux, elles cachent aussi leur misère et restent cependant vulnérables et soumises à leurs maitres. On ne trouvera à ce niveau que les classes pauvres (ouvrier, domestique). (En 1866, la France compte 1.272.177 domestiques. D'après Pierre Guiral, in, La V.Q. En France, à l'age d'or du capitalisme 1852-1879, hachette 1976).
4ème	. Les JOSSERAND, le père est caissier, marié avec Eléonore Bachelard. Quatre enfants : Léon, Saturnin, Hortense et Berthe. Voir descriptif de l'appartement des Campardon ci-dessous.	. Octave Mouret. Ce calicot occupe une chambre meublée. . Les Pichon ont l'appartement mitoyen. Jules PICHON est employé de ministère, son épouse Marie Vuillaume, a, au début du récit une fille Lilitte agée de deux ans environ. Appartement identique à celui de Mme JUZEUR (voir ci-dessous).	Le niveau social des JOSSERAND et des PICHON est sensiblement identique, mais les JOSSERAND sont très ambitieux, du moins Madame JOSSERAND qui cherche un bon parti pour ses filles. Le fils aîné des JOSSERAND, Léon, ne vit pas ici ; Saturnin, l'autre fils, est attardé, débile et caractériel ; il sera placé pour un moment en institution. Les JOSSERAND organisent des réceptions auxquelles ne se rendent jamais les DUVEYRIER et le propriétaire, par principe, ainsi que les PICHON qui ne sont pas invités. C'est le niveau de la petite bourgeoisie (ceux que l'on appelle de nos jours les employés).
3ème	. Les CAMPARDON, Achille Campardon est Architecte du diocèse d'Evreux, marié avec Rose Domergue. Une fille est née de leur union, Angèle. L'appartement est "très riche" selon l'expression d'Octave Mouret (p. 8) Il comprend : un petit et un grand salon, deux chambres, une salle à manger, une cuisine. Ils ont deux domestiques (voir Combles)	. Mme JUZEUR, environ trente ans, délaissée par son mari "après dix jours de mariage", son "logement est toujours clos" (p. 41). Appartement : un salon, une chambre, une salle à manger, une cuisine. Prend comme compagnie, une jeune fille orpheline, Louise, souhaitant l'éduquer. . "Un monsieur très distingué" (p. 6) occupe la chambre mitoyenne.	On remarque le standing assez élevé des CAMPARDON, évoquant celui des cadres supérieurs aujourd'hui, et une certaine réussite sociale. Le troisième étage impose le respect et la notoriété apparente de l'immeuble. A priori, la morale est incontestable, malgré la présence "une fois par semaine" d'un Monsieur qui occupe une chambre à ce niveau pour y faire un "travail inavouable". Les CAMPARDON sont en bon terme avec tout le monde Madame JUZEUR reçoit les confidences des hommes et semble connaitre tous les secrets de la maison.
2ème	. "Les gens du second", on ne mentionne qu'un seul appartement à ce niveau, situé semble-t-il aussi bien côté cour que côté rue. Vit ici un couple marié ayant des enfants. "Le monsieur fait des livres" (p. 6). Un domestique : un cocher.		Ici tout est singulier, l'appartement est immense pour des personnages "invisibles" et en dépit du haut niveau de vie qui y parait, ces locataires sont à l'écart. "la maison s'en passerait volontiers" dit CAMPARDON. Ils représentent le droit à la différence, voire un anti-conformisme symbolisé par le métier d'écrivain de romancier
1er	. Monsieur VABRE, propriétaire de l'immeuble, ancien notaire de Versailles, loge ici chez son gendre. . M. DUVEYRIER, conseiller à la cour d'appel et marié avec Clotilde Vabre. Les Duveyrier ont eu un fils Gustave. Appartement semblable aux Campardon. Trois domestiques.	. VABRE Théophile, sa femme Valérie et leur fils Camille. C'est l'appartement côté cour le plus grand (une chambre de plus que les autres). La surface est comparable à celle du logement des Campardon ou des Duveyrier. Domestique : Une femme de chambre	Théophile VABRE se présente sans grande compétence, aucune qualification professionnelles et pas de richesse Sa femme Valérie se montre frivole à l'égard du devoir conjugal, mais il n'est guère capable de contenir ses ardeurs. On le dit impuissant. Valérie a des crises convulsives qui évoquent l'hystérie. Tous deux sont en dehors du clan familial proche du père VABRE et donc éloignés de l'argent.
Entresol	. M. Auguste VABRE, fils ainé du propriétaire occupe tout l'entresol et possède le magasin de soieries côté rue. Une surface immense pour un seul homme.		Auguste VABRE se présente comme un solitaire, vieux garçon à la santé fragile (maux de tête) Son habitat se confond avec le magasin, l'espace privé ou intime semble etre absorbé par l'espace professionnel. Qui voudra partager sa solitude, rompre le célibat ?
Rez de Chaussée	. Les gardiens, M. et Mme GOURD, habitent la loge. Monsieur Gourd est l'ancien valet de chambre du duc de Vaugelade (p. 5) et Mme GOURD remariée, est la veuve d'un petit huissier. Leur loge s'inspire des interieurs bourgeois des locataires.		Les GOURD sont les gardiens des valeurs morales de la maison, les ambassadeurs du propriétaire. Ils savent aussi, que la morale peut-être "bonne".

Plans esquissés par ZOLA



Pot-Bouille. Plan de l'immeuble, de la main de Zola.
(B.N., Ms., n.a.f. 10321, f° 394.)