



HAL
open science

**”La société comme matière romanesque”. Convergences
naturalistes dans les romans de Zola, Clarín, Pérez
Galdós et Emilia Pardo Bazán**

Martine Rebiere Cornet

► **To cite this version:**

Martine Rebiere Cornet. ”La société comme matière romanesque”. Convergences naturalistes dans les romans de Zola, Clarín, Pérez Galdós et Emilia Pardo Bazán. Littératures. Université Bordeaux III - Michel de Montaigne, 2004. Français. NNT: . tel-02302186

HAL Id: tel-02302186

<https://hal.science/tel-02302186>

Submitted on 1 Oct 2019

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 DE BORDEAUX III – MICHEL MONTAIGNE
U.F.R des Lettres

Année
2004-2005

THESE

DOCTORAT DE L'UNIVERSITE DE BORDEAUX III

En Littérature Comparée

Martine REBIERE-CORNET

« LA SOCIÉTÉ COMME MATIÈRE ROMANESQUE ».
CONVERGENCES NATURALISTES DANS LES ROMANS DE
ZOLA, CLARÍN, PÉREZ GALDÓS ET EMILIA PARDO BAZÁN.

TOME I

Directeur de thèse :
M^{me} Paule BETEROUS, professeur de Littérature comparée

JURY

Soutenance du 01/09/2004 à 14h30

M. Guy LARROUX Professeur des Universités Université Toulouse 2
Président du Jury

Mme Andrée MANSAU Professeur des Universités Université Toulouse 2
M. Gérard PEYLET Professeur des Universités Université de Bordeaux 3
Mme Paule BETEROUS Professeur émérite Université Bordeaux 3

« LA SOCIÉTÉ COMME MATIÈRE ROMANESQUE ».
CONVERGENCES NATURALISTES DANS LES ROMANS DE
ZOLA, CLARÍN, PÉREZ GALDÓS ET EMILIA PARDO BAZÁN.

TOME I

A la mémoire de mon père

Remerciements

Je tiens à exprimer ma gratitude à Madame Paule Bétérous, professeur à l'Université de Bordeaux III, qui a accepté de diriger cette thèse. Je ne saurais oublier ici les conseils éclairés qu'elle m'a toujours prodigués.

Je remercie aussi mon mari qui m'a permis grâce à son dévouement de mener à bien ce travail.

Sommaire

Sommaire	1
Avant-propos	4
Introduction	6
PREMIERE PARTIE	20
Le naturalisme et sa vision de la société moderne	20
CHAPITRE I.....	22
Quelques points de repères préliminaires.	22
1. Repères historiques	23
2. Bourgeoisie et peuple : deux notions problématiques dans les romans naturalistes étudiés.	29
3. La Restauration espagnole et le Second Empire français : Histoire naturelle et sociale de quelques familles.....	55
CHAPITRE II.....	71
Le concept de naturalisme.	71
1. Le concept de naturalisme en France.....	72
2. Le concept de naturalisme en Espagne	76
3. L'imaginaire et l'idéalisme : l'avvers et le revers du naturalisme.	94
CHAPITRE III	100
La polémique autour du concept de naturalisme.....	100
1. La querelle naturaliste à partir de 1870 : réalisme espagnol et naturalisme français.	100
2. La bataille naturaliste en France.....	115
3. La filiation historique du concept de naturalisme	119
DEUXIEME PARTIE	136
Le naturalisme espagnol face au déterminisme zolien : Entre rejet et compromis.	136
CHAPITRE IV	138
Déterminisme biologique ou social : Quel déterminisme en Espagne ?	138
1. Le déterminisme zolien ou la vie à « pile ou face » !	139
2. Les <i>Rougon-Macquart</i> : Une triste épopée sociale de la fin du XIX ^e siècle.....	144
3. Quel déterminisme en Espagne ?	152
CHAPITRE V	168
Le déterminisme physiologique et ses conséquences sur la présentation des personnages.....	168
1. La présentation indirecte des personnages naturalistes	169
2. L'ambiguïté des personnages naturalistes.....	188
3. La vie intérieure des personnages naturalistes devient matière romanesque.	204
CHAPITRE VI.....	218
Le déterminisme et la présentation indirecte de la société et des personnages.....	218

1. La présentation indirecte de la société moderne	219
2. L'identité sociale du personnage naturaliste	230
3. Quelques destins exceptionnels.....	241
TROISIEME PARTIE	248
De l'illusion du réel au mythe.....	248
CHAPITRE VII.....	251
Les structures spatio-temporelles.	251
1. L'espace urbain et ses métamorphoses.....	252
2. La ville : un espace social convoité ou rejeté.....	262
3. La quête d'un espace à soi.	277
CHAPITRE VIII.....	281
Une mythologie naturaliste.	281
1. De l'espace réel à l'espace fictif : une topographie déterministe.....	282
2. L'absence de détermination spatiale et la tentation de l'imaginaire	286
3. Temps réel et fiction romanesque.....	300
CHAPITRE IX.....	310
L'écriture naturaliste : effets de réel et discours savamment naturel.	310
1. A la recherche du document humain	312
2. Un langage qui « sonne vrai ».....	327
3. L'impersonnalité de l'écrivain naturaliste : un leurre.....	343
QUATRIEME PARTIE.....	355
La dynamique des romans naturalistes	355
CHAPITRE X.	358
La description naturaliste.....	358
1 Description naturaliste ou déterminisme descriptif ?	359
2. La description naturaliste : un procédé poétique ?	376
3. Lumière et atmosphère dans la description naturaliste.....	383
4. La symbolique de la description naturaliste vers une esthétique de la contiguïté.....	390
CHAPITRE XI.	410
La dynamique du récit naturaliste.	410
1 Le récit naturaliste : entre science et mythe.	412
2. Le jeu des oppositions et des ressemblances : Le motif de la revanche.	417
3 Des symétries symptomatiques de la contamination d'une classe sociale par une autre	433
CHAPITRE XII.....	446
Les incertitudes idéologiques des romanciers naturalistes.	446
1. Des rêves de fusion à l'impossible harmonie sociale.....	448

2 Les écrivains naturalistes et leur volonté de changer la société?	458
3 L'universalité des romans naturalistes.....	471
Conclusion	485
Annexe :	490
BIBLIOGRAPHIE	498
Eléments de Bibliographie.....	501
I. Manuels de littérature comparée.	501
II. Ouvrages consultés sur Zola :.....	501
A. Etudes générales sur Zola et son oeuvre.	501
B. Etudes partielles sur des oeuvres de Zola.....	503
1 Sur des oeuvres de Zola.	503
2 Sur des aspects particuliers de l'œuvre de Zola.	503
C. Articles de revues consultés.	504
1 Articles sur Zola et ses œuvres.....	504
2 Articles portant sur des aspects particuliers de l'œuvre de Zola.....	505
III. Sur le naturalisme français.	505
IV. Ouvrages consultés sur Galdós.	506
A. Etudes générales sur Galdós et son oeuvre.	506
B. Actes de congrès tenus sur Galdós.....	507
V. Ouvrages consultés sur le romancier Clarín.....	508
A. Etudes générales sur Clarín et son oeuvre.....	508
B. Actes de congrès tenus sur Clarín.....	509
VI. Ouvrages consultés sur Emilia Pardo Bazán.....	509
A. Etudes générales sur doña Emilia et son œuvre.	509
B. Articles de revues consultés sur Emilia Pardo Bazán.	510
VII. Sur le naturalisme espagnol.	510
VIII. Manuels d'Histoire espagnole.....	512
Index Nominum.....	516

Avant-propos.

Dans le corps du texte, nous avons tenu à conserver le titre espagnol des romans de Galdós, de Clarín et de doña Emilia. Toutes les références des éditions consultées se trouvent dans la bibliographie.

Introduction

*La critique a longtemps affiché son antipathie envers les ouvrages de Zola qu'elle considérait comme des œuvres mineures ou d'un intérêt limité, à cause de leur style peu soigné voire vulgaire. A l'auteur des *Rougon-Macquart*, elle a aussi reproché l'absence de morale. Il serait vain de dresser une liste exhaustive des défauts attribués tant à l'écrivain qu'à l'homme. A cette outrance dans la critique, il faut opposer quelques éloges tout aussi démesurés. Dans tous les cas, Zola ne laisse pas indifférent. Forçés autour du romancier, favorables ou non, ces préjugés n'ont pu que nuire à la représentation impartiale de son œuvre. Quant à nous, dans ces pages, il serait aussi risqué de prétendre proposer une connaissance objective de l'œuvre d'un romancier que nous avons choisi comme objet d'étude. Tout au plus, pouvons-nous désirer faire partager des années de recherche sur l'entreprise romanesque de Zola et sur l'influence du romancier hors de nos frontières, notamment en Espagne.*

Au fil de notre étude sur l'écrivain des *Rougon-Macquart*, l'idée nous est venue de comparer ce dernier avec ses confrères naturalistes espagnols. La verve de la critique française s'étant plus volontiers épanchée sur la réputation du romancier français que sur l'ascendant de ce dernier à l'étranger, nous restions plus libres d'analyser la réception des idées du Maître de Médan outre-Pyrénées. Du moins, en 1995, date à laquelle nous avons entrepris cette thèse, car depuis les études comparées se multiplient tant sur le naturalisme français que sur le naturalisme espagnol.

En effet, ce mouvement littéraire a été étudié par W. Pattison dans son livre : *Le Naturalisme espagnol*. Quant au sous-titre de cet

ouvrage critique, « *Histoire externe d'un mouvement littéraire* », il indique à lui seul que, comme bien d'autres critiques, Pattison s'est surtout attaché à évoquer les raisons extérieures du naturalisme en Espagne. Aussi a-t-il examiné les débats autour de l'influence que Zola a pu exercer sur ses confrères espagnols sans entrer dans l'analyse des œuvres naturalistes de cette époque. Pattison n'a pas expliqué les raisons, internes, historiques et sociales qui facilitèrent cette influence¹.

Par ailleurs, en Espagne, au XIX^e siècle, la critique s'accorde aisément à réduire le concept de naturalisme au couple réalisme-naturalisme. Un tel amalgame a engendré une attitude assez négative consistant à parler du réalisme et du naturalisme comme s'il s'agissait de deux manifestations successives d'un même phénomène littéraire. Cette conduite revenait à considérer le naturalisme comme une forme inachevée, voire décadente du réalisme, avec en corollaire deux conséquences prévisibles. Le naturalisme devient un mouvement révolu et donc sans avenir. Dans le même temps, comparé au réalisme, il est chargé de connotations péjoratives. A l'époque, une telle interprétation du naturalisme semble répandue dans les traditions littéraires française et espagnole. Souvent, cette analyse s'est terminée par des discussions stériles, car elle ne tournait qu'autour des mots au lieu de s'appuyer sur des observations précises, recueillies dans les textes naturalistes.

Peu de critiques ont envisagé le naturalisme comme un mouvement littéraire autonome par rapport au réalisme et dans lequel, en Espagne comme en France, Zola a joué un rôle à part grâce à la méthode qu'il a organisée autour de cette notion. Actuellement, la critique littéraire se préoccupe davantage de différencier, et même de

¹ Dans sa préface, Pattison écrit: « Le présent ouvrage n'aspire pas à être une histoire complète du mouvement naturaliste en Espagne. Plus encore, il se limite à l'histoire externe : études critiques d'auteurs espagnols, [...] » W.T. Pattison, *El Naturalismo español*, Madrid, Editorial Gredos, 1969, p. 7.

dépasser le clivage naturalisme-réalisme. Par exemple, outre-Pyrénées, on montre plus volontiers qu'un centre d'intérêt intervient dans le naturalisme espagnol, touchant au rôle de la littérature et à la place de l'écrivain dans la société. Ainsi, les études récentes mettent plus en relief comment Galdós, Clarín et Emilia Pardo Bazán ont fait entrer les classes sociales les plus humbles dans la littérature espagnole du dernier tiers du XIX^e siècle. Cette attitude les rapproche de Zola et elle crée une filiation particulière, différente de l'imitation.

Aussi, notre recherche s'attachera-t-elle à analyser les œuvres naturalistes retenues, afin de mieux rendre compte des procédés rhétoriques et des thèmes communs aux quatre auteurs. Concernant les écrits de Galdós, de doña Emilia et de Clarín, nous avons travaillé sur le texte en langue espagnole. Par ailleurs, nous avons cité des ouvrages de critique littéraire : *Le Roman expérimental* de Zola, *La Cuestión Palpitante* d'Emilia Pardo Bazán et certains articles de Galdós ou de Clarín. Ce choix nous a permis de mieux cerner les théories de ces auteurs et leurs jugements sur leur propre activité littéraire ou sur les autres romans de leur époque.

Notre étude ne prétend pas offrir une vision exhaustive de la littérature naturaliste de la seconde moitié du XIX^e siècle en Espagne et en France. Pour des raisons de synthèse, il a fallu limiter notre corpus à certains romans espagnols. Notre choix est lié aux dates de publication des œuvres naturalistes espagnoles et à l'influence, directe ou indirecte, exercée sur elles par le naturalisme français. De ce fait, nous avons retenu *La Desheredada* (1881), *La de Bringas* (1884) et *Fortunata y Jacinta* (1887) de Galdós, *Los Pazos de Ulloa* (1886) et *La Tribuna* (1882) d'Emilia Pardo Bazán. Carmen Bravo-Villasante² affirmera que *La Tribuna* a été écrit par

² Dans *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid : Magisterio español, 1973, 313p. (collection *Novelas y cuentos*). Aux chapitres VII et VIII, p 81 à 104, Carmen Bravo-Villasante précise que le roman *La Tribuna* fut publié par « la Pardo Bazán para remachar el clavo de *La Cuestión palpitante* ». Cette citation y figure à la page 84. Nous traduisons.

doña Emilia « pour enfoncer le clou de *La Cuestión palpitante* ». Enfin, *La Regenta* (1884-1885) et *Su Unico hijo* (1891) sont les deux romans de Clarín figurant dans notre sélection³.

Du cycle des *Rougon-Macquart*, nous évoquerons principalement : *L'Assommoir*, *La Faute de l'abbé Mouret*, *La Bête humaine*, *La Conquête de Plassans*, *Germinal* et *Nana* ; les œuvres de Zola les plus connues par les auteurs espagnols étudiés. Nous envisagerons dans quelle mesure ces romans ont marqué le naturalisme espagnol. Nous avons aussi fait appel à d'autres textes des *Rougon-Macquart*, comme *Pot-bouille*, pour mettre en évidence les échos de quelques procédés d'écriture et d'esthétique zoliennes dans les écrits naturalistes espagnols.

Dans leurs œuvres, les auteurs naturalistes, espagnols ou français, ont mêlé ou distingué l'Histoire qui leur était contemporaine et la fiction romanesque. Considérer l'actualité comme matière fictionnelle est un dénominateur commun aux quatre romanciers de notre corpus. Par l'actualité, il faut comprendre que les événements historiques rapportés dans leurs œuvres sont rarement éloignés de plus de dix ans de la date où l'auteur les a intégrés dans sa fiction.

Compte tenu de ces éléments, nous avons été confrontés aux interrogations suivantes: quand et où se rejoignent l'Histoire et le romanesque? Par quels procédés le romancier naturaliste a-t-il démarqué la matière fictive de celle liée à l'histoire ? Dans quelle mesure, les hommes et les événements représentés dans les romans naturalistes appartiennent-ils à l'Histoire ou à l'auteur? Enfin, s'intéresser à l'époque contemporaine ne risque-t-il pas de donner une version partielle de la réalité vue ou connue? A l'image du jour-

³ La traduction des titres cités est, successivement, *La Déshéritée*, *Madame Bringas*, *Fortunata et Jacinta* pour les romans de Galdós. *Le Château d'Ulloa* et *La Tribune*, pour les romans de doña Emilia. *La Régente*, pour le premier roman de Clarín, *Son Fils unique*, pour son deuxième et dernier roman. Pour plus de détails sur le titre du roman *La Régente*, nous renvoyons à la page 230 de notre étude.

naliste trop préoccupé de ce qui fut ou est en train de se faire sous ses yeux, le romancier naturaliste ne négligerait-il pas l'avenir? Autant de questions essentielles qui seront au cœur de notre recherche et auxquelles nous tenterons de répondre.

Notre étude comparée du naturalisme français et du naturalisme espagnol s'est trouvée facilitée par les témoignages relatifs aux connaissances, directes et personnelles que Galdós, Clarín et Emilia Pardo Bazán détenaient sur Zola et son œuvre. Il en va tout autrement de certains écrivains naturalistes, européens ou latino-américains à propos desquels il est difficile de démontrer qu'ils ont rencontré Zola, qu'ils l'ont lu dans le texte ou qu'ils ont éprouvé pour lui une réelle admiration. Cette remarque s'est imposée après la lecture de thèses soutenues sur le Naturalisme en Amérique Latine, notamment celle de María Cecilia Gonzalez-Scavino portant sur l'œuvre romanesque de Cambaceres⁴. Nous avons noté qu'il n'y est jamais précisé que le romancier argentin connaissait directement Zola. Cela n'empêche guère Cambaceres d'être le représentant privilégié du naturalisme français et l'introducteur de ce mouvement littéraire en Amérique Latine. Toutefois, le comparatiste reste déçu par l'absence de contacts directs entre le romancier français et Cambaceres, d'autant que ce dernier était aussi contemporain de Zola qu'ont pu l'être les naturalistes espagnols.

En revanche, Emilia Pardo Bazán maîtrisait la langue française, comme tous les auteurs espagnols du corpus, elle lisait aussi dans le texte : Hugo, Lamartine, Musset, et Zola⁵. Par ailleurs, dès 1868, elle commença à voyager en France avec son mari pour

⁴ Gonzalez-Scavino (María Cecilia), *Un Naturalisme hybride : Recherche sur l'œuvre romanesque d'Eugenio Cambaceres*, Thèse de doctorat en littérature comparée. 2 tomes, Université de Bordeaux III, 1999, 457p.

⁵ Parmi les témoignages sur le caractère cosmopolite de la romancière espagnole, nous citons celui de Carmen Bravo-Villasante, tiré de : *Vida y Obra de Emilia Pardo Bazán*.- Madrid : Magisterio, 1973.- p. 43. « Emilia lee [...], en francés a Hugo, a Lamartine y a Musset, y se pasa tardes enteras traduciendo a Shakespeare: [...] ». Nous traduisons : « Emilia lit [...] en français Hugo, Lamartine et Musset, et elle passe des soirées entières à traduire Shakespeare : [...] ».

échapper à l'agitation politique de la Révolution espagnole. Ce fut son premier contact direct et culturel avec notre pays ; un contact préparé par ses nombreuses lectures. Pour des raisons de santé, elle revint en France, en 1880, à Vichy. La comtesse de Pardo Bazán lit alors *L'Assommoir* de Zola, et, presque en même temps, elle écrit son roman *Un Viaje de novios* dont le prologue⁶ est un véritable manifeste littéraire sur le naturalisme. Toujours à la faveur de son séjour en France, elle rencontrera Victor Hugo. Doña Emilia s'avouera déçue par l'ignorance du romancier français en matière de culture espagnole. Ses réactions ont été rapportées par Carmen Bravo-Villasante :

«Cependant, malgré son enthousiasme, Victor Hugo la déçoit. Elle le trouve ampoulé, avec un ton déclamatoire, verbeux et vide de théorie, et ce qui est pire, mal informé sur les questions historiques. Pour ce qui concerne l'Espagne, il possède la culture d'un petit enfant qui n'aurait pas voulu étudier [...] Emilia revient en Espagne, française et anti-française à la fois. Elle admire la supériorité du pays voisin qui, d'autre part, l'irrite quand celui-ci s'appuie sur des mensonges et la méconnaissance de sa patrie»⁷.

La romancière retournera en Espagne avec une désillusion qui expliquera, peut-être, l'ambiguïté de son attitude à l'égard de son confrère français. Dans les prises de position de doña Emilia sur le naturalisme français, nous aurons l'occasion d'observer un mélange d'admiration et d'agacement pouvant aller jusqu'au chauvinisme.

⁶ Le titre français est : *Un Voyage de noces*, (1881).

⁷ « Sin embargo, a pesar de su entusiasmo, Víctor Hugo le desilusiona. Le encuentra ampuloso, declamador, palabrero y vacío de doctrina, y lo que es peor, mal informado en cuestiones históricas. Por lo que respecta a España tiene la cultura de un chiquillo que no quisiera estudiar. [...] Emilia vuelve a España, francesa y antifrancesa a la vez. Admira la superioridad del país vecino que, por otra parte, la irrita cuando se funda en mentiras y desconocimiento de su patria ». Bravo-Villasante (Carmen), *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, *op.cit.*, p. 61-62. Nous traduisons.

Les techniques et les outils modernes de communication sont aussi des sources de renseignements inattendus sur les relations entre Zola et ses confrères espagnols. Ainsi, la consultation du site Internet créé en 1996 par l'Université de Toronto, site intitulé *Centre d'Etudes sur le Naturalisme*,⁸ nous a informés de tous les documents détenus par cette Université sur Zola et des manifestations qu'elle organise à la mémoire de l'auteur des *Rougon-Macquart*. De ce fait, nous avons pu accéder à l'inventaire du fonds des photographies de Zola prises par Nadar et de celles réalisées par le romancier lui-même. En outre, on peut consulter sur ce site une abondante iconographie constituée de caricatures et d'illustrations qui portent sur l'auteur français ou sur son œuvre. Par exemple, en 1994, dans son inventaire, l'Université de Toronto mentionne l'acquisition de photos relatives à l'affaire Dreyfus et d'une caricature intitulée : « *tout à l'égout* ». Celle-ci représente les œuvres zoliennes versées dans les égouts. De plus, un portrait du romancier avec pour autographe : « *à Pérez Galdós, fraternelle sympathie, Emile Zola* »⁹ figure dans les nouvelles acquisitions de cette Université.

Par ailleurs, en 1997, sur le même site, ce centre d'études publiait une série de notes biographiques sur la correspondance d'Emile Zola. On y trouve, notamment, une fiche biographique sur Galdós. Dans celle-ci, nous avons lu que Galdós fut un « *Grand admirateur de Zola, il lui rendit visite à Paris en février 1900.* » Pour le chercheur, la difficulté reste de vérifier l'exactitude de telles informations. Toutefois, concernant Galdós, ces renseignements restent intéressants, car il fut un romancier très secret sur sa vie privée. A telle enseigne que, comme Guillermo de Torre, les biographes espa-

⁸ Site internet, intitulé Centre d'Etudes sur le Naturalisme. Université de Toronto (Canada). Ce site a été créé et dirigé par Rod Heimpel en 1996, en 97 et en 98. Directeur du Département de Français : Dr. Dorothy E. Speirs. <http://www.chass.utoronto.ca/french/zola/bios/pere.htm>. [Consultation en ligne le 16 mai 98]

⁹ Toutes ces informations ont été diffusées sur le site internet mentionné ci-dessus.

gnols de don Benito se plaignent des « *rare effusions intimes* »¹⁰ de cet auteur.

Le critique espagnol insistera sur l'embarras de Galdós à parler de soi :

« L'inhibition de soi-même atteint une extrémité [...] que avec tout notre respect- nous qualifierons d'irritante. Don Benito nous cache ce qui a trait à son enfance, partie essentielle dans sa vie comme dans celle de tout créateur artistique. [...] Nous ne trouvons aucun fait illustrant la gestation de ses œuvres fondamentales. [...] Aucune mention sur ses lectures - excepté celle de Balzac- et sur les influences ou incitations qui agirent sur le développement de sa personnalité »¹¹.

Ces remarques expliquent pourquoi nous avons favorablement accueilli toute information liée à des rencontres possibles entre Galdós et Emile Zola. L'entrevue, citée précédemment, n'a jamais été signalée par les biographes des deux écrivains. Cependant, un article de Luis López Jiménez mentionne que le romancier espagnol s'était rendu très souvent à Paris entre 1867 et 1902¹². De plus, ce critique nous apprend que don Benito avait sollicité une rencontre avec Zola, vers 1900, par l'intermédiaire du poète José Maria de Heredia. L'article de Luis López Jiménez reproduit la lettre réponse de Zola. Celle-ci est datée de « *Paris, le 16 février 1900* ». Adressée à José Maria de Heredia, elle fixe le rendez-vous réclamé par Galdós.

¹⁰ « [...] sus escasas efusiones íntimas, [...] ». De Torre (Guillermo), *Del 98 al Barroco*, Madrid: Gredos, (collection Campo abierto.), 1969, p. 207. Nous traduisons.

¹¹ « La inhibición de sí mismo llega en estas páginas a un extremo que -con todo respeto- calificaremos de irritante. Don Benito nos escamotea lo referente a su infancia, parte esencial en su vida como en la de todo creador artístico.[...]No encontramos ningún dato ilustrativo sobre la gestación de sus obras máximas [...] Ninguna mención sobre sus lecturas - excepto la de Balzac - y las influencias o incitaciones que obraron sobre el desarrollo de su personalidad. » *Ibid.*, p. 221. Nous traduisons.

¹² López Jiménez (Luis), « Emile Zola et Pérez Galdós » in : *Les Cahiers naturalistes*, Paris : Fasquelle, 1985, n°59, p. 202 à 207.

Par les termes favorables¹³ qu'elle contient, cette lettre laisse entendre que Zola connaissait Galdós, même s'ils ne s'étaient pas encore rencontrés. Luis López Jiménez a cité une autre lettre de Zola¹⁴. Cette fois, Emile Zola l'adresse personnellement à Galdós après que l'auteur espagnol lui a envoyé un exemplaire de son roman *Misericordia*. Par ailleurs, le critique espagnol cite six romans des *Rougon-Macquart* faisant partie de la bibliothèque personnelle de Pérez Galdós. Ils sont en français et imprimés en 1878¹⁵.

Tous ces renseignements nous ont déterminés à rechercher l'influence de Zola en Espagne avec plus de conviction encore, alors même que ses confrères espagnols refusaient de reconnaître leur dette envers lui. Pourquoi avoir adopté la démarche comparatiste? Même s'il est trop tôt pour aborder cette question, Zola peut y apporter un début de réponse. Dans une de ses lettres à Albert Savine, après avoir évoqué des « *cousinages* » entre la littérature française et la littérature espagnole, le romancier propose une définition « *des évolutions littéraires* » susceptible d'éclairer notre propre projet. Emile Zola écrit :

¹³ Voici la fin de cette courte lettre, citée par Luis López Jiménez, dans son intégralité à la page 205 de son article : « Mon cher de Heredia, [...] Veuillez dire à notre bon et illustre confrère Pérez Galdós que je serai très heureux de le recevoir, le matin qu'il lui plaira, à onze heures .» *Ibid.*, p. 205.

¹⁴ Cette seconde lettre figure en français, page 206 de l'article de Luis López Jiménez. Elle est datée du 16 mars 1900. Elle atteste d'une entrevue entre Zola et Galdós. Nous n'en citerons qu'une partie : « Cher confrère et ami, je vous remercie bien de l'aimable envoi de *Miséricorde* [...] C'est moi qui garde un délicieux souvenir de votre visite, et qui suis heureux d'avoir serré la main d'un grand et bon confrère, mon frère en humanité [...] .» *Op. cit.*, p. 206.

¹⁵ Les six romans sont: *La Fortune des Rougon*, *La Curée*, *Le Ventre de Paris*, *La Conquête de Plassans*, *La Faute de l'abbé Mouret* et *Son Excellence Eugène Rougon*. Selon l'enquête menée par Luis López Jiménez, ces six volumes ont été achetés par le romancier espagnol peu après leur impression vers 1878. Le critique confirme que don Benito a étudié Zola dans le texte, ce qui a influencé la manière d'écrire du romancier espagnol, sa « *seconde manière* » comme l'écrira Galdós. Dans cette liste, on peut être étonné par l'absence de *L'Assommoir*. Grâce au catalogue des publications de Zola en Espagne, dressé par Walter T. Pattison, on sait que ce roman fut, avec *Une Page d'amour*, le premier des *Rougon-Macquart* à paraître outre-Pyrénées. Compte tenu du scandale que suscita *L'Assommoir*, on peut supposer que Galdós connaissait ce roman, tout comme Emilia Pardo Bazán et Clarín. *Ibid.*, p. 203.

« *Les évolutions littéraires sont comme les coups de mistral qui emportent et sèment la poignée de graines dans tous les champs d'alentour : selon le terrain, la plante se modifie, est la même en devenant autre; selon la nation, la littérature pousse de rameaux différents, emprunte au génie du peuple et de sa langue des fleurs d'un éclat original* »¹⁶.

Derrière cette métaphore végétale ne pourrions-nous lire, de manière imagée, le mécanisme subtil de la réception du naturalisme français en Espagne? Comment la littérature de Zola a-t-elle fait « *poussé(r) des rameaux différents* »? De quelle manière le naturalisme du Maître de Médan s'est-il modifié au contact d'écrivains aussi talentueux que Galdós, que Clarín et qu'Emilia Pardo Bazán? Tenter de répondre à ces questions a été un facteur déterminant pour notre travail.

Le père des *Rougon-Macquart* a su éveiller l'attention, parfois même l'admiration, des trois romanciers espagnols déjà chevronnés. Galdós, Clarín et Emilia Pardo Bazán étaient loin d'être des auteurs secondaires, ils avaient déjà écrit des œuvres connues avant de s'intéresser au naturalisme zolien.

Une telle situation vient confirmer l'affirmation des comparatistes, Pierre Brunel, Claude Pichois et André-Michel Rousseau :

« *C'est la valeur de l'auteur influencé qui donne son prix à l'influence, autant, sinon plus que celle de l'émetteur, car*

¹⁶ Lettre de Zola, adressée à Albert Savine, le 15 octobre 1885. Dans celle-ci, à la demande de A. Savine, Zola donne son opinion sur *Le Papillon*, un roman de Narcís Oller. *Le Papillon* est le premier roman de l'auteur catalan. En catalan, le titre du roman est *La Papallona*. Cette missive de Zola permet aussi de connaître les impressions du romancier français sur son influence au delà de nos frontières. *Emile Zola. Correspondance*, Tome V, p 309-311. La correspondance d'Emile Zola a été éditée sous la direction de Bakker (B.H) et Becker (Colette), aux éditions du CNRS à Paris et aux presses de l'Université de Montréal.

c'est l'œuvre produite par l'influence qui prouve la force de l'énergie littéraire »¹⁷.

¹⁷ Brunel (Pierre) Pichois (Claude) et Rousseau (André-Michel), *Qu'est-ce que la littérature comparée ?* Paris : Armand Colin, (collection Lettres U), 1983, p. 54.

En effet, autant que du génie de Zola, c'est de la qualité des récepteurs, en l'occurrence Galdós, Clarín et doña Emilia, qu'a résulté un naturalisme espagnol de valeur. Le romancier français avait élaboré l'image végétale, citée précédemment, pour exprimer les ressemblances et les divergences qu'il partageait avec Narcís Oller. Emile Zola pressentait l'influence qu'il aurait en Espagne et dans d'autres pays. Dans cette même lettre, il semble le prédire en déclarant:

« Partout, en Espagne, en Italie et en Hollande surtout, même en Allemagne et en Angleterre, sans compter la Russie où le mouvement a débuté, partout le romantisme agonise sous le nouvel esprit d'observation et d'expérimentation. C'est un fait, la victoire s'élargit chaque jour. Et je vous disais un de mes désirs, un de ces désirs qu'on ne réalise jamais, celui d'étudier ce mouvement, d'en chercher les causes et d'en marquer les progrès. Mais quelle besogne »¹⁸.

Nous tenterons de répondre au désir d'Emile Zola, en observant ce que le naturalisme a semé en Espagne.

Aussi, le premier volet de notre étude s'attachera-t-il à analyser dans quelles mesures les semences du naturalisme français ont donné, sur le sol social espagnol, des germes stériles ou des bourgeons. En Espagne, nous verrons que l'influence de l'auteur des *Rougon-Macquart* se heurte à bien des obstacles. Le premier est inhérent aux différences politiques et sociales entre les deux pays durant cette seconde moitié du XIX^e siècle. Pour le Maître de Médan, le Second Empire était à l'origine du mouvement littéraire. Le naturalisme français était donc censé exprimer la mort d'une société délimitée et une circonstance historique précise.

¹⁸ Zola (Emile), *Emile Zola. Correspondance, op. cit.*, p. 310.

En même temps, pour l'auteur des *Rougon-Macquart*, il s'agissait de dire la ruine d'un régime politique détesté. Compte tenu de ces éléments, comment Galdós, Clarín et doña Emilia ont-ils pu trouver dans les thèses de Zola des observations transposables à leur propre société ? Dans quelle mesure le roman naturaliste est-il parvenu à s'imposer dans une Espagne marquée par l'échec de la révolution de 1868 et par la Restauration des Bourbons ? Peut-on parler d'un naturalisme français du Second Empire et d'un naturalisme espagnol de la Restauration ?

Un deuxième obstacle à l'adoption du naturalisme zolien en Espagne est lié au fait que la patrie de Galdós, de Clarín et de doña Emilia était culturellement dominée par le catholicisme. Les confrères espagnols de Zola, notamment la comtesse de Pardo Bazán, étaient eux-mêmes éduqués dans la religion catholique. Dès lors, comment les théories positivistes ont-elles réussi à pénétrer la manière d'écrire des trois romanciers espagnols ? Quelles concessions au déterminisme zolien les auteurs de *La Tribuna*, de *La Regenta* ou de *La Desheredada* ont-ils dû consentir ? Telles seront les questions abordées dans la deuxième partie de notre étude.

Si Galdós, Clarín et doña Emilia ont dosé l'apport des thèses zoliennes et s'ils en ont refusé le pessimisme, en revanche, ne peut-on admettre qu'un certain potentiel du naturalisme français, thématique, stylistique ou mythique, ne les a vivement séduits ? En outre, la volonté commune de Zola et des auteurs espagnols de transcender le réalisme ne les a-t-elle pas conduits sur la même pente de l'idéalisme ? Ces interrogations marqueront la troisième partie de notre travail.

Nous avons souhaité terminer sur la difficile analyse des incertitudes, voire des contradictions idéologiques, présentes chez les quatre auteurs étudiés. Seraient-elles les conséquences des longues observations que les romanciers naturalistes ont menées sur un XIX^e

siècle à son crépuscule ? Doña Emilia, Zola, Clarín et Galdós ont souhaité témoigner sur leur époque de la manière la plus exhaustive et la plus cohérente. Pour le critique, quelles sont les suites d'une telle ambition ? Doit-il considérer l'ensemble de leurs productions littéraires afin d'en saisir la pertinence et la transformation ?

Enfin, cette évolution des romanciers naturalistes serait-elle liée à une mutation naturelle de la société moderne ou à une remise en question personnelle de leurs façons de penser et d'écrire ? Autrement dit, faut-il parler d'une modification du naturalisme ou de son retour à des valeurs morales et religieuses ayant déjà fait leurs preuves ? C'est ce que nous chercherons à déterminer dans la dernière étape de notre recherche.

Mais, avant tout, il convient d'identifier la société et les milieux que les écrivains naturalistes ont choisi de peindre dans leurs œuvres.

PREMIERE PARTIE

Le naturalisme et sa vision de la société moderne

Le naturalisme et sa vision de la société moderne.

Le titre de notre étude « *La société présente comme matière romanesque* » s’inspire de celui donné par Galdós¹ à son discours d’entrée à l’Académie Royale Espagnole. Grâce au titre de son discours, l’auteur indiquait sa volonté de prendre pour sujet d’étude la société qui lui était contemporaine. Comme Galdós, ses confrères espagnols et Zola ont observé le monde qu’ils avaient sous les yeux. Aussi, commencerons-nous par un chapitre réservé au rappel chronologique des événements marquants, politiques et sociaux, de la seconde moitié du XIX^e siècle en France et en Espagne. Malgré leur désir de peindre toute la société moderne, les naturalistes ont surtout valorisé deux catégories sociales : la bourgeoisie et le peuple. Mais, qu’entendent-ils par les mots peuple et bourgeoisie? Ces deux termes renvoient-ils à la même réalité sociale de part et d’autre des Pyrénées?

Le deuxième chapitre portera sur la vive et féconde polémique qui s’est développée autour de la notion de naturalisme. Quelle part des doctrines zoliennes les auteurs espagnols ont-ils retenue? L’âpreté de telles querelles littéraires n’est-elle pas le grand ressort de toute évolution artistique ? Entre Emile Zola et ses confrères espagnols, les divergences et les convergences n’ont-elles pas permis à chacun d’exprimer ses talents et à certains chefs d’œuvre espagnols de s’épanouir ?

¹ Voir le discours de Galdós sur « La sociedad contemporánea como materia novelable ». Ce discours de don Benito est inclus, avec d’autres textes significatifs des théories littéraires du romancier espagnol, dans le livre de Laureano Bonet : *Benito Pérez Galdós. Ensayos de crítica literaria*, Barcelone: Península, 1972, p. 45.

CHAPITRE I

Quelques points de repères préliminaires.

*I*ci, seuls seront évoqués les épisodes marquants de l'époque où, dans les romans étudiés, l'action est censée se dérouler. Pour nous, la difficulté est de discerner l'Histoire « réelle » de celle racontée et mise en forme dans les fictions naturalistes. Trop marquée par la réalité historique, l'histoire privée des personnages ne se retrouve-t-elle pas extérieure au récit naturaliste ?

Par ailleurs, en cette seconde moitié du XIX^e siècle, l'évolution de la société française et de la société espagnole était différente. Cette distinction est de nature à troubler la perception de la réalité sociale ; telle que celle-ci se manifestait dans les deux pays concernés. Aussi devons-nous aborder la délicate problématique des notions de bourgeoisie et de peuple alors qu'ils se trouvaient en pleine mutation de part et d'autre des Pyrénées.

Enfin, nous envisagerons les stratagèmes grâce auxquels les auteurs naturalistes ont réussi à incorporer dans leurs écrits la somme des témoignages qu'ils ont accumulés sur la société du XIX^e siècle . La famille des *Rougon-Macquart* a permis à Zola de mener à bien une telle entreprise. Comme lui, ses confrères espagnols n'ont-ils pas été tentés d'écrire des histoires de familles, sortes de chroniques de leur temps ?

1. Repères historiques

Les romans naturalistes espagnols étudiés ont pour cadre historique l'Espagne des années 1866 à 1876. Ces dix années furent ponctuées d'événements importants. Parmi ces épisodes historiques, nous retiendrons la Révolution de 1868, la première République espagnole de 1873 et la Restauration de la monarchie en 1875. Ces trois dates sont très présentes dans les romans naturalistes espagnols étudiés. Appelée la Révolution de Septembre ou encore *La Gloriosa*, la Révolution de 1868 marqua la fin du règne d'Isabelle II. A cette date, la bourgeoisie espagnole et le peuple sont encore liés contre la monarchie d'Isabelle II. Le 28 septembre 1868, la Révolution est terminée. Après maints débats politiques, elle fait place à une nouvelle Constitution proclamée en 1869. Dans la réalité, cette Constitution remplacera la monarchie d'Isabelle II par celle d'un étranger, Amédée de Savoie. Installée progressivement au pouvoir et nouvellement enrichie, la bourgeoisie abandonnera le peuple à son sort. Elle aurait pu jouer un rôle essentiel dans l'évolution sociale de la péninsule, mais elle manquera de perspective politique.

En février 1873, la première République espagnole est proclamée, elle durera jusqu'à la Restauration de la monarchie des Bourbons. En effet, le 29 décembre 1874, le général Martínez Campos nomme roi d'Espagne Alphonse XII, le fils d'Isabelle II. Etabli à la tête du pays par un coup d'Etat, ce roi sera considéré par la bourgeoisie comme l'homme providentiel. Jusqu'en 1885, date de la mort d'Alphonse XII, Cánovas et Sagasta alterneront au pouvoir, symbolisant la corruption politique et un simulacre de démocratie.

Très brièvement rappelés, ces référents sociaux et historiques jouent un rôle déterminant dans les romans naturalistes espagnols. En effet, Galdós écrit le cycle de ses romans « *contemporains* » de

facture naturaliste, entre 1881 et 1887, dans la mesure où l'on considère *Fortunata y Jacinta* comme la clôture du cycle. Les trois romans de Galdós, *La Desheredada* (1881), *La de Bringas* (1884) et *Fortunata y Jacinta* (1887) ont pour cadre historique l'Espagne des années 1866 à 1876. Une telle époque sera marquante non seulement pour ce pays mais pour l'auteur lui-même. En effet, Galdós a bien connu ces événements qui culminent avec la chute d'Isabelle II et le triomphe de la Révolution de septembre 1868, la « *prétendue Révolution* »¹ dans *La de Bringas*. Appuyée par le peuple, cette révolution fut surtout bourgeoise. Elle fut celle des financiers, des commerçants et des propriétaires. Elle entraîna à sa suite de grandes convulsions sociales : d'abord, un Etat sans véritable chef, puis le règne très court, de 1871 à 1873, du monarque Amédée I^{er} de Savoie. Ce dernier règne fut suivi d'une République, très éphémère, d'un coup d'Etat et d'une nouvelle Restauration des Bourbons, en 1875, avec la monarchie d'Alphonse XII, fils d'Isabelle II. Au total, dix années de transformations politiques et sociales que Galdós représentera dans chacun de ses trois romans.

De fait, dans *La Desheredada*, l'action se situe entre 1873 et 1875, entre la fin du règne d'Amédée I^{er} et les débuts de la Restauration des Bourbons. Comme dans ses autres romans naturalistes, l'auteur établit des parallélismes entre le monde de son personnage Isidora Rufete et l'Histoire de la société espagnole. En héritant d'un titre de noblesse et de la fortune qui accompagne celui-ci ; la jeune femme aspirait à gravir l'échelle sociale.

Mais, chassée par la marquise d'Aransis et perdant ainsi tout espoir de retrouver un titre de noblesse, Isidora en vient à comparer son funeste destin à celui du roi Amédée I^{er}. Celui-ci était sur le point d'abdiquer et d'être dépossédé, comme la protagoniste, de sa

¹ « *llamada Revolución* ». Cette expression est employée par Francisco Bringas, dans *La de Bringas*, à la page 268.

couronne. Non sans ironie, Galdós nous livre les réflexions d'Isidora:

« Elle aussi dédaignait une couronne. Elle aussi était une reine qui s'en allait »².

La jeune femme voulait tracer son chemin dans la société, sans travailler. Elle copiait ainsi l'existence oisive de la bourgeoisie nouvellement enrichie et de la noblesse au bord de la ruine. La citation précédente révèle toute la désillusion du personnage. Finalement, ses rêves de grandeur la mèneront à la prostitution et à la folie. Autant de désordres qui résument ceux de la société contemporaine de Galdós. L'époque où est supposée se dérouler l'action de *La Desheredada* étant caractérisée, selon l'auteur, par l'attitude stérile de la bourgeoisie qui, au lieu de s'améliorer, va devenir égoïste, mesquine, et surtout matérialiste. A travers les mésaventures d'Isidora Rufete, le romancier ne cessera d'explorer les plaies sociales de l'Espagne de son temps.

Avec *La de Bringas*, dont l'action commence aux alentours de février 1868, don Benito introduit son lecteur dans le monde de Rosalía Bringas, une jeune femme obsédée par les apparences, le gaspillage et l'argent. Aux yeux du romancier, Rosalía Bringas représente la société espagnole d'Isabelle II et celle de la Révolution de 1868 dans leur commun échec. Quant au récit de *Fortunata y Jacinta*, il se passe entre 1869 et 1875 ; six années séparant la Révolution de 1868 et la Restauration de la monarchie. A travers l'histoire d'une famille de commerçants et celle de leur fils unique, Juanito Santa Cruz, le romancier va démontrer combien la Restauration des Bourbons, facilitée par la bourgeoisie, fut une mauvaise chose pour l'Espagne.

² « Ella también despreciaba una corona. También ella era una reina que se iba .» *La Desheredada*, p. 229. Nous traduisons.

Les Santa Cruz, et tout particulièrement leur fils, illustreront une thèse chère au romancier espagnol : facilement gagné ou hérité, le capital est un instrument d'oisiveté. Seuls le travail et l'harmonie sociale peuvent tirer l'Espagne moderne de ses nombreuses difficultés.

A partir de 1882, Emilia Pardo Bazán produit ses romans les plus influencés par Emile Zola, tant dans l'expression que dans le contenu. Benito Varela Jácome parle « *d'une constante assimilation des procédés naturalistes* »³. Cette incorporation des thèses zolliennes débute dans *La Tribuna*, publié en 1882, elle culmine dans *Los Pazos de Ulloa*, en novembre 1886, pour s'achever, vers 1891, avec le roman *La Piedra Angular*. Pour notre étude, nous avons surtout cité *Los Pazos de Ulloa* et le premier roman espagnol sur le milieu ouvrier : *La Tribuna*. Ce dernier fut publié en même temps que la romancière espagnole écrit sa série d'articles sur le naturalisme dans la revue *La Epoca*. Pour ces raisons, en Espagne, *La Tribuna* fut accueilli comme la mise en pratique du dogme naturaliste. Même si *La Madre Naturaleza* et *La Piedra angular* présentent encore des influences naturalistes ; ces deux œuvres annoncent trop une nouvelle tendance esthétique chez Emilia Pardo Bazán. En effet, on y trouve une autre orientation, vers un idéalisme chrétien plus notable que dans *Los Pazos de Ulloa* et dans *La Tribuna*.

Quelle est l'époque représentée dans les romans de doña Emilia ? La réponse figure dans le prologue même de *La Tribuna*. On y apprend que la romancière se fera l'écho des luttes idéologiques de son temps, notamment des résonances de la Révolution de 1868. L'intérêt du roman repose sur l'analyse de l'effervescence politique

³ « En el corpus novelístico de Emilia Pardo Bazán encontramos, desde 1882, una constante asimilación de procedimientos naturalistas. » Varela Jácome (Benito), *Estructuras novelísticas de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela, Cuadernos de estudios gallegos, anejo XXII, 1973, p. 47.

créée autour de la proclamation de la première République dans le monde ouvrier des cigarières de Marineda.

Avec *La Regenta* publié entre 1884 et 1885, Clarín écrit un des meilleurs romans naturalistes du XIX^e siècle, le meilleur selon certains critiques espagnols. Yvan Lissorgues le considère comme le chef-d'œuvre du genre. L'auteur espagnol a déjà un passé de critique littéraire quand il rédige son premier roman, ainsi qu'en témoignent les divers articles qu'il a publiés entre 1880 et 1901. Consacrées à Emile Zola, certaines de ces chroniques montrent que Clarín fut un commentateur lucide de l'œuvre du romancier français. Dans *La Regenta*, Clarín évoquera la nature même de la société espagnole sous la Restauration. Le critique espagnol, Juan Oleza voit dans cette œuvre :

« *Le roman qui reflète la première décennie d'un nouveau régime, la Restauration, avec tout ce qu'il contient de survivance de l'ancien, de contrefaçon du nouveau, et d'authentique aspiration au changement* »⁴.

Le deuxième roman de Clarín *Su Unico hijo* est le plus difficile à classer. Cependant, par l'éclairage naturaliste de ses personnages, comme l'héroïne Emma Valcárcel, il mérite de figurer dans notre étude. A propos de la jeune femme, le critique J. Oleza affirme : « *Le personnage hystérique d'Emma [est] un parfait exemple de la manière zolesque* »⁵.

Les commentateurs de *Su Unico hijo* n'ont-ils pas trop retenu la maladie nerveuse d'Emma comme seul critère de la veine naturaliste des personnages clariniens ?

⁴ « *La Regenta* es la novela que refleja la primera década de un régimen nuevo, la Restauración, con todo lo que tiene de supervivencia de lo viejo, de falseamiento de lo nuevo, y de aspiración auténtica al cambio. » *La Regenta*, ed de Juan Oleza, Introduction, Tome 1, Cátedra, Letras Hispánicas, 1986, p. 58. Nous traduisons.

⁵ *Su Unico hijo*, ed de Juan Oleza, Cátedra, 1995, p. 69.

Serafina Gorgheggi, autre protagoniste féminine du roman, nous semble présenter davantage de caractéristiques propres au naturalisme zolien. En effet, dans son incapacité à dépasser la détermination sociale qui scelle son existence, la jeune femme est la victime désignée, au même titre que beaucoup de personnages des *Rougon-Macquart*. Chronologiquement antérieur à *La Regenta*, le cadre historique de *Su Unico hijo* reste cependant flou. Toutefois, on peut situer les événements narrés dans le roman aux alentours des années 1860, autrement dit, à la fin du règne d'Isabelle II.

Quant à Zola, en dépit de ses affirmations, il peint bien la société française du Second Empire et celle de la troisième République. Il écrira :

*« Je ne veux pas peindre la société contemporaine, mais une seule famille [...] en montrant le jeu de la race modifiée par le milieu. Si j'accepte un cadre historique, c'est uniquement pour avoir un milieu qui réagisse... »*⁶.

En limitant son terrain d'observation à « *une seule famille* », le romancier s'est volontairement imposé des contraintes, en partie pour valoriser ses talents littéraires. Par ce choix, il souhaitait se démarquer de Balzac qui, disait-il, « *a tout un monde dans ses livres* »⁷. Emile Zola se fera le témoin de l'instabilité politique et des grandes mutations sociales du Second Empire. Par exemple, il s'intéressera aux grands travaux entrepris à Paris par Haussmann et aux rouages de la spéculation amenée par leur réalisation.

Enfin, malgré les titres et les sous-titres donnés à certains de leurs textes théoriques et à certains de leurs romans, tels que « *La société comme matière romanesque* », pour Galdós, et « *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* », pour Zola ; les romanciers naturalistes, espagnols ou français, n'ont pas peint

⁶ La Pléiade, tome V, des *Rougon-Macquart*, 1967, p. 1737.

⁷ *Ibid.*, p. 1744.

avec la même acuité toutes les classes de la société qui leur était contemporaine. Ils se sont surtout passionnés pour les catégories sociales les plus représentatives des mutations de la société, espagnole ou française, du XIX^e siècle : la bourgeoisie et le peuple. Or, nous allons voir que ces derniers désignaient des concepts différents d'un pays à l'autre.

2. Bourgeoisie et peuple : deux notions problématiques dans les romans naturalistes étudiés.

Au cours de la fin du XIX^e siècle, les bouleversements politiques, traversés par l'Espagne, créent des perturbations sociales entre la montée d'une nouvelle bourgeoisie qui vit au-dessus de ses moyens et à crédit, et la disparition progressive de l'aristocratie gardienne d'anciennes valeurs. Toutefois, durant cette période, il serait faux de penser que la société espagnole s'est transformée de manière profonde. Certes, il y eut des changements, mais ils furent plus lents et plus instables qu'en France. Il est temps d'exprimer les difficultés pour un lecteur moderne de différencier les notions de bourgeoisie et de classe moyenne, d'autant que dans le langage espagnol, et parfois dans les discours des romanciers espagnols de notre corpus, ces deux concepts restent ambigus. Les manuels d'histoire spécialisés dans cette période se révèlent d'une aide précieuse.

On y trouve confirmée une certaine confusion attachée à la définition des classes sociales, composantes de la société espagnole du XIX^e siècle. Toutefois, il ressort de notre étude⁸ qu'il est plus aisé, à cette époque, de délimiter certaines catégories sociales comme

⁸ Pour cette partie de notre étude, nous renvoyons au livre de Javier Paredes : *Historia contemporánea de España (1808-1939)*, et plus particulièrement sur le chapitre 2, « *Demografía y sociedad (1797-1877)* », p. 25 à 57. Javier Paredes (coordinador), *Historia contemporánea de España (1808-1939)*, Barcelone: Ariel Historia, 1996, 639 p.

l'aristocratie et le peuple que de vouloir définir les concepts attachés aux termes de bourgeoisie et de classe moyenne.

En ce temps-là, on peut estimer que l'ancienne aristocratie espagnole a perdu un rôle dominant, mais qu'elle a continué à exercer une influence importante dans la vie sociale et politique. Elle maintient une grande représentation au sein des institutions politiques comme le Congrès et le Sénat. Elle garde aussi un quasi-monopole de certaines charges publiques, celles diplomatiques par exemple. Malgré un certain déclin, la haute aristocratie héritée de l'Ancien Régime n'a donc pas disparu de la scène espagnole, politique et sociale, comme ce fut le cas en France. Au contraire, il semble que certains nobles espagnols ont su mieux s'adapter aux nouvelles circonstances historiques que dans notre société. Beaucoup d'entre eux ont acheté des terres en zones rurales et urbaines provenant de la *desamortización*. Ils ont réalisé ainsi de bonnes opérations financières. Parfois illégales, ces actions leur permettaient d'enrichir leur patrimoine. A propos de cette noblesse espagnole, l'historien Javier Paredes constate que :

« [...] Dans les années du milieu du XIX^e siècle leurs fortunes ont continué à se constituer de biens immobiliers (ruraux et urbains), sans qu'ils aient à peine investi dans l'industrie.

Toutefois, Javier Paredes concède que d'autres grandes familles de cette ancienne aristocratie se sont mal adaptées à la nouvelle économie libérale. Il poursuit son analyse :

Au lieu de créer de nouvelles richesses, elles ont continué à dépenser comme si elles avaient gardé les mêmes rentes et les mêmes droits que sous l'Ancien régime »⁹.

⁹ « [...] en los años centrales del siglo XIX sus fortunas seguían consistiendo en bienes inmuebles (rurales y urbanos) sin que apenas invirtieran en industria. » [...] « Varias familias se adaptaron mal a la nueva economía liberal. En vez de crear nuevas riquezas siguieron gastando como si tuvieran las mismas rentas y derechos que en el Antiguo Régimen. » Javier Paredes (coordinador): *Historia contemporánea de España (1808-1939)*, op. cit., p. 36-37. Nous traduisons.

Ces dernières observations se trouvent illustrées dans les deux romans clariniens, *La Regenta* et *Su Único hijo*. En effet, on y rencontre des personnages d'aristocrates ayant su, plus ou moins bien, s'adapter aux nouvelles données sociales. Ainsi, parmi les Valcárcel, famille issue d'une vieille aristocratie de province, seul le père d'Emma, « *le plus fort tempérament de la famille* », poursuivra des études de droit. Ce dernier ouvrira un cabinet d'avocat. Le romancier écrit que don Diego « *brilla dans les salons avec l'éclat d'un phare de première classe* »¹⁰. Leopoldo Alas achève le portrait de cet aristocrate en soulignant le rôle que ce dernier jouera pour son lignage:

« [...] Grâce à don Diego, le nom des Valcárcel atteint un degré de splendeur qu'il n'avait pas eu depuis les siècles lointains où il s'était illustré dans les armes »¹¹.

Vers la fin du roman, le lecteur apprendra que le père d'Emma avait acheté quelques métairies acquises sur les biens nationaux. Toutefois, l'attitude de don Diego contraste avec celle des autres membres de sa famille qui pensent qu'un mariage d'intérêt est la seule solution pour échapper à la ruine et à la perte de leur ancien prestige. Clarín nous les décrit semblables à une horde de prétendants. Ceux-ci pourchassent « *les richards de village, bardés de parchemins et d'écussons en pierre taillée* »¹² à seule fin d'en épouser les filles.

Ensuite, l'auteur évoquera l'abondante progéniture des Valcárcel qui croît et multiplie en dépit du bon sens. « *Incapables de travailler* »¹³, leur seule activité consistera à passer des heures autour d'un tapis vert pour perdre leur fortune et ainsi s'endetter. Nous cite-

¹⁰ « [...] brilló en estrados con fulgor de faro de primera clase. » *Su único hijo*, p. 173. Nous traduisons.

¹¹ « [...] llegó el apellido de los Valcárcel, gracias a D. Diego, a un grado de esplendor que no había tenido desde los siglos remotos en que había brillado por las armas. » *Ibid.*, p. 175.

¹² « [...] seduciendo a los ricachos de pueblo con pergaminos y escudos de piedra. » *Ibid.*, p. 172. Nous traduisons.

¹³ « incapaces de trabajar » *Ibid.*, p. 176. Nous traduisons.

rons l'exemple de Sebastián, le cousin d'Emma qui a joué et a dilapidé sa part d'héritage maternel aux cartes. Dans *Su Único hijo*, le romancier résume les effets désastreux de l'oisiveté sur une partie de l'aristocratie du XIX^e siècle. En conséquence, ces nobles seront condamnés à sombrer dans l'indigence, contraints à paraître et à donner le change aux autres. Clarín note qu'ils y parviennent auprès des plus défavorisés qui rêveront, à l'instar de Serafina, d'appartenir à l'aristocratie. Pour les déshérités, cette classe sociale reste synonyme de stabilité.

Hélas, Emma Valcárcel ne saura pas marcher sur les traces de son père ! Elle sera grugée par son oncle, administrateur incompetent et malhonnête du patrimoine d'Emma. Elle sera aussi volée par un contremaître de second ordre qui a détourné à son profit le montant des baux et des fermages des métairies dont il avait l'administration. Enfin, son goût pour une vie mondaine et désordonnée arrive à corrompre et ruiner la jeune femme. En des termes crus, le mari d'Emma, Bonis sera chargé d'exprimer cette terrible situation :

«[...] sa maison, celle de sa femme, était auparavant ennuyeuse, [...], mais aujourd'hui, c'était pire que tout, c'était un ...bordel. Oui, un bordel! Et, en lui-même, il se disait : « Tous viennent ici pour s'amuser et nous ruiner! » »¹⁴.

Une autre caractéristique intéressante de l'époque réside dans l'accumulation des fortunes, réalisée par des mariages concertés entre de hauts lignages et des familles issues d'une « *nouvelle haute classe sociale* »¹⁵ : la bourgeoisie des affaires. Très présente dans les romans naturalistes espagnols, cette réalité sociale explique pour-

¹⁴ « [...] su casa, la de su mujer, antes era aburrida, [...] ; pero ya era peor que todo esto, era un ...*burdel*, sí, *burdel* ; y se decía a sí mismo : « Aquí todos vienen a divertirse y arruinarnos » » *Su único hijo*, p. 409. Nous traduisons.

¹⁵ « [...] la nueva clase alta : la burguesía de los negocios [...] » Javier Paredes (coordinador), *Historia contemporánea de España (1808-1939)*, Barcelone: Ariel Historia, 1996, 639p. *Op.cit.*, p. 37. Nous traduisons.

quoi Bonifacio Reyes se sentira inférieur à sa femme Emma Valcárcel, car il n'appartient ni à l'aristocratie ni à la nouvelle bourgeoisie des affaires. Ne possédant aucune fortune personnelle et aucun sens du commerce ; Bonifacio sera incapable de trouver sa place dans la société espagnole contemporaine. Pour beaucoup d'autres personnages naturalistes, le problème essentiel sera dans cette inaptitude à s'intégrer dans la société moderne, compte tenu des nouvelles circonstances historiques.

Face au déclin de l'ancienne aristocratie, se détache l'opulence d'une nouvelle classe constituée des *indianos*. Ce terme désigne les émigrés espagnols ; ceux qui sont revenus d'anciennes colonies espagnoles, comme Cuba et Puerto Rico, enrichis par le commerce avec la métropole. Dans *La Regenta*, par deux fois, Clarín évoquera la richesse de cette nouvelle catégorie sociale, devenue la plus riche de la province d'Oviedo-*Vetusta*. La *Colonia* désigne la toute nouvelle zone de *Vetusta*, exclusivement réservée aux *américains*. Même la bourgeoisie locale, constituée de riches industriels, ne peut résider dans ce quartier. Leopoldo Alas expliquera aussi que, pour Ana Ozores, le seul espoir de s'établir dans la société vétustaine est d'épouser un riche *américain*. La jeune femme ne connaît qu'une seule alternative : « *le couvent ou l'indiano* »¹⁶.

C'était avant qu'elle ne rencontre Victor Quintanar. Dans *Su Unico hijo*, à travers le personnage de Sariegos, le romancier remettra en scène cette catégorie sociale, toujours connotée de manière assez péjorative par Clarín qui lui reprochait d'être superficielle et arriviste.

¹⁶ L'*indiano* ou *americano* était le nom donné à l'Espagnol qui était allé faire fortune aux Indes Occidentales et particulièrement à Cuba, une des dernières colonies espagnoles à l'époque de *La Regenta*. L'Espagne perdra cette colonie en 1898. Dans *La Regenta*, les références à l'*Americain* se trouvent aux pages 161, 286 et 293. L'alternative, « El convento o el americano », est exprimée à la page 306. Nous traduisons.

Le mot bourgeoisie est donc omniprésent dans les articles, dans les romans naturalistes espagnols et dans les travaux d'historiens consultés au cours de notre étude. Toutefois, il semble qu'il y ait eu plusieurs bourgeoisies et plusieurs classes moyennes dans la société espagnole du XIX^e siècle. L'historien Javier Paredes résume notre pensée:

« Quand nous lisons le mot bourgeoisie dans la plupart des travaux, nous nous trouvons face à un concept fréquemment équivoque »¹⁷.

La notion de bourgeoisie semble donc affectée de nouvelles données sociales et historiques, car depuis les années 1830-1840 environ, les hommes d'affaires deviennent plus entreprenants dans tous les secteurs économiques en pleine expansion. Il faut entendre par hommes d'affaires, les banquiers, les nouveaux industriels, les riches commerçants, et les grands propriétaires terriens qui spéculent et tirent des bénéfices de leurs biens. Certaines professions très différentes, comme les hauts fonctionnaires de l'Etat, entrent aussi dans la constitution de cette nouvelle grande bourgeoisie dont le privilège semble être l'esprit d'initiative.

Dans ses relations avec les autres classes de la société espagnole de l'époque, cette bourgeoisie tente d'imiter les manières de l'aristocratie. Cette ambition la fait passer pour une sorte de nouvelle noblesse.

Quant à la frontière entre la bourgeoisie et la classe moyenne, ou les classes moyennes devrions-nous dire, elle semble encore plus difficile à délimiter. Souvent écrite au pluriel, l'expression « *clases moyennes* » désigne une réalité sociale très complexe en Espagne. L'historien Raymond Carr parle d'une classe moyenne qui n'était,

¹⁷ « Cuando leemos la palabra burguesía en la mayoría de los trabajos nos encontramos ante un concepto frecuentemente equívoco. » Javier Paredes (coordinador).- *Historia contemporánea de España (1808-1939)*, Barcelone: Ariel Historia, 1996, p. 39. Nous traduisons.

à l'époque, « *ni socialmente ni politicamente coherente* »¹⁸. Il constate que le langage espagnol établissait alors une distinction, non seulement entre la classe moyenne florissante et la bourgeoisie, mais encore entre cette classe moyenne aisée et la classe moyenne proprement dite. On peut parler de deux niveaux différents au sein de ce nouveau groupe social : une classe moyenne prospère et une autre plus nécessiteuse. Raymond Carr considère que l'une des caractéristiques de l'Espagne, en ce temps là, fut la précarité de cette catégorie sociale moyenne dans les « *couches inférieures* » qui la composaient. Il propose l'analyse suivante :

« *Un des traits caractéristiques de l'Espagne a été l'instabilité de cette classe dans ses couches inférieures : son histoire aux XIX^e et XX^e siècles a été un calvaire pour sauver les apparences grâce au moyen du « double emploi »* »¹⁹.

L'historien envisage les petits fonctionnaires, les journalistes et certains intellectuels, comme faisant partie intégrante de cette classe moyenne et peu fortunée. Sous la plume des naturalistes espagnols, notamment de Galdós, la frontière entre bourgeoisie et classe moyenne tend progressivement à s'effacer. Pour désigner cette classe moyenne souhaitant imiter, malgré son impuissance financière, la bourgeoisie ou la classe sociale immédiatement supérieure; le romancier créa une expression : « *quiero y no puedo* »²⁰.

¹⁸ Carr (Raymond), *España 1808-1939*, Barcelone : Ariel, 1969, 734 p. (édition espagnole du livre de Raymond Carr.), p. 281. Nous traduisons.

¹⁹ « Uno de los rasgos característicos de España ha sido la inestabilidad de esta clase en sus capas inferiores: su historia en los siglos XIX y XX ha sido un calvario por cubrir las apariencias por medio del doble empleo. » *Ibid.*, p. 281. Nous traduisons.

²⁰ Expression écrite en italiques par Galdós, dans *La Desheredada*, chapitre 4, p. 78: « Miquis veía lo que todo el mundo ve; muchos trenes, algunos muy buenos, otros publicando claramente *el quiero y no puedo* en la flaqueza de los caballos, vejez de los arneses y en esta tristeza especial que se advierte en el semblante de los cocheros de gente tronada... » Nous traduisons : « Miquis voyait ce que tout le monde voit, beaucoup d'équipages, certains en bon état, d'autres affichant clairement le “*je veux et je ne peux*” dans la maigreur des chevaux, l'usure des harnais et dans cette tristesse particulière que l'on perçoit dans l'apparence des cochers des personnes désargentées... »

Celle-ci peut se traduire par : je veux et je ne peux pas. Récurrente dans *La de Bringas*, cette formule permet à son auteur d'exprimer l'attitude des bourgeois qui se livrent à la *cursilería*. Ce mot est dérivé de l'adjectif *cursi* qui signifie ridicule et de mauvais goût. Ainsi formé, le nom *cursilería* désigne l'attitude grotesque de ceux qui vivent au-dessus de leurs moyens. Ils seront caricaturés dans le personnage de Rosalía Bringas.

En France, la course aux richesses et aux plaisirs monopolise aussi toute la convoitise de la bourgeoisie qui veut égaler l'aristocratie. A ce propos, en 1881, Emile Zola constatera de manière ironique :

« *Le désir de paraître, la passion des toilettes et des réceptions entraînent beaucoup de ménages bourgeois aux lésineries secrètes : le beurre est sacrifié aux rubans* »²¹.

En 1883, le roman *Au Bonheur des Dames* mettra en scène ces dames de l'aristocratie et ces petites bourgeoises qui se bousculent devant les rayons du grand magasin. Malgré l'impression, ou l'illusion, donnée par les romanciers naturalistes d'avoir peint dans leurs œuvres l'ensemble de la société contemporaine, on s'aperçoit que la bourgeoisie, la classe moyenne et le peuple y sont les plus représentés. Certes, oublié par la Révolution de 1868, le peuple sera présent dans les textes de Galdós. Mais, le grand modèle de ses romans d'intention naturaliste restera la bourgeoisie moderne désignée progressivement par une autre expression : la classe moyenne. A propos du réseau complexe de relations que celle-ci tisse désormais avec les classes les plus défavorisées de la société, l'auteur espagnol notera :

²¹ Emile Zola dans *Le Figaro* du 28 février 1881. Extrait cité par Anna Krakowski, dans son livre : *La Condition de la femme dans l'œuvre d'Emile Zola*, Paris : Nizet, 1974, p. 41.

« La classe moyenne, la plus oubliée de nos romanciers, est le grand modèle, la source inépuisable. Elle est aujourd'hui la base de l'ordre social : elle assume par son initiative et par son intelligence la souveraineté des nations, et en elle se trouve l'homme du XIX^e siècle avec ses vertus et ses vices, sa noble et insatiable aspiration, sa soif de réformes, son activité surprenante [...] »

Galdós développe son analyse en expliquant pourquoi il a choisi de mettre en scène dans ses œuvres la bourgeoisie moyenne :

[...] Le roman de mœurs moderne se doit d'être l'expression de tout le bon et le mauvais qui existe au fond de cette classe, de l'incessante agitation qui la constitue, de cette obstination qu'elle montre pour trouver certains idéaux [...] La grande aspiration de l'art littéraire de notre temps est de donner forme à tout cela »²².

Cette bourgeoisie moderne espagnole se révèle bien moins déterminée encore que la bourgeoisie française à la même époque. Pour résumer le romancier espagnol, elle est la résultante de la décomposition d'une partie de l'aristocratie et de l'ascension sociale de quelques groupes de la classe ouvrière. En somme, comme Galdós le précisera, elle est devenue une zone moyenne et « *sans caractère propre* »²³, mais d'un dynamisme surprenant. La bourgeoisie représente une réalité historique très problématique à l'époque des romanciers naturalistes espagnols. Cependant, elle est mise à l'honneur par Galdós.

²² « Pero la clase media, la más olvidada por nuestros novelistas, es el gran modelo, la fuente inagotable. Ella es hoy la base del orden social: ella asume por su iniciativa y por su inteligencia la soberanía de las naciones, y en ella está el hombre del siglo XIX con sus virtudes y sus vicios, su noble e insaciable aspiración, su afán de reformas, su actividad pasmosa. La novela moderna de costumbres ha de ser la expresión de cuanto bueno y malo existe en el fondo de esa clase, de la incesante agitación que la elabora, de ese empeño que manifiesta por encontrar ciertos ideales[...]. La grande aspiración del arte literario en nuestro tiempo es dar forma a todo esto. » Bonet (Laureano), *Benito Pérez Galdós. Ensayos de crítica literaria*, Barcelone: Península, 1972, p. 122-123. Nous traduisons.

²³ « **sin carácter propio**, [...] » Article de Galdós: « Observaciones sobre la novela contemporánea en España », cité par Laureano Bonet in: *Benito Pérez Galdós. Ensayos de crítica literaria*.- Barcelone: Península, 1972, p. 178. Nous traduisons.

A travers elle, pour le romancier espagnol, toute la société espagnole de la seconde moitié du XIX^e siècle devient matière littéraire. Dès lors, par son organisation interne, le roman naturaliste se veut le reflet de la société moderne²⁴.

Aussi, Pérez Galdós s'attachera-t-il à observer et à exprimer les changements sociaux et économiques de son pays à partir de cette classe moyenne. En pleine mutation, cette bourgeoisie moderne lui offre des situations et des péripéties propres à créer des romans, tels que : *La de Bringas*, *Fortunata y Jacinta* et *La Desheredada*. Par sa perception de la bourgeoisie moderne, petite et grande, Galdós représentera la société de son temps ; même s'il porte l'action de quelques romans, comme *La Desheredada* et *Fortunata y Jacinta*, vers les classes plus modestes, et donc vers une peinture de la réalité populaire. De cette façon, il souligne son évolution idéologique au fil de sa production romanesque. Plus favorable à la bourgeoisie au début de son œuvre, don Benito écrira contre elle dans *Fortunata y Jacinta*. L'action de *Fortunata y Jacinta* est censée commencer en 1869, soit un an après le triomphe de la Révolution de Septembre. Ce roman semble concentrer à travers l'histoire, avec un petit « h », de la famille Santa Cruz, l'Histoire de la bourgeoisie espagnole. En effet, le récit s'ouvre sur l'arbre généalogique de la dynastie des Santa Cruz. A travers lui, non sans amertume, l'auteur exprime la dégradation de cette famille issue de l'ancienne bourgeoisie. Par ancienne, il faut comprendre la fin du XVIII^e siècle ; Galdós faisant remonter à 1796 l'histoire des Santa Cruz. L'auteur rappelle comment l'ancienne bourgeoisie espagnole s'est formée, sans titre nobiliaire mais propriétaire de commerces et de terres. Puis, comment celle-ci s'est développée grâce à l'exercice de vertus telles que le respect du travail, le goût de l'ordre et de la morale.

²⁴ « L'état social actuel, avec toute sa confusion [...] n'a pas été stérile pour les romans en Espagne » et encore « cette même confusion et ce désordre ont favorisé l'essor d'un si bel art [...] ». Se reporter à l'article de Galdós, cité par Laureano Bonet, dans: *Benito Pérez Galdós. Ensayos de crítica literaria*, op.cit., p. 55.

Dans *Fortunata y Jacinta*, ces valeurs héritées de la bourgeoisie du siècle passé seront successivement incarnées dans don Baldomero I, le fondateur de la dynastie, puis dans don Baldomero II, et enfin dans don Baldomero Santa Cruz, le père de Juanito. Les Baldomero auront réussi à s'enrichir par le négoce et par le travail. Juanito Santa Cruz détruira cet héritage. Il représente la forme dégradée de la vieille bourgeoisie espagnole. Il finit par évoquer le personnage type d'une nouvelle génération de bourgeois, oisifs et égoïstes. Ceux-ci vivent du capital gagné par leurs parents. Ils auront beaucoup reçu de la vie, mais ils donneront peu en retour. A l'exemple de quelques fils de l'ancienne bourgeoisie espagnole, Juanito se contentera de dépenser l'argent de sa famille, de courir des aventures et de perdre les valeurs morales, traditionnellement attachées à sa classe sociale. Par sa mentalité dépravée, Juanito ressemble au personnage de *La Curée*, Maxime, le fils d'Aristide Saccard. Si la bourgeoisie espagnole est historiquement différente de la bourgeoisie française, car moins ancienne, elle évoluera plus rapidement vers une société protéiforme, « *une énorme masse* »²⁵ selon Galdós.

L'expression précédente signale que, dès l'époque du romancier, les frontières de la bourgeoisie espagnole deviennent floues. Parallèlement, celle-ci va subir l'hostilité du peuple, plus précisément, du prolétariat urbain. Le chapitre IX de *Fortunata y Jacinta* est consacré à cette nouvelle catégorie sociale, constituée par la masse de paysans venus à Madrid à la recherche d'un travail. De 1845 à 1875, Madrid voit ainsi doubler sa population. Cet accroissement démographique a surtout profité à la bourgeoisie qui a spéculé sur la croissance urbaine. Entre 1860 et 1864, par la voie du commerce ou par celle de la promotion immobilière, la bourgeoisie espagnole sera la principale bénéficiaire de la modernisation de Madrid. Non seulement les biens de consommation, comme l'alimentation ou les vêtements, mais aussi les matériaux de construction pas-

²⁵ « Esta enorme masa », Laureano Bonet, *op. cit.*, p. 178.

seront par les mains de la bourgeoisie, la consolidant dans son pouvoir face au prolétariat urbain. Dans *Fortunata y Jacinta*, la famille Santa Cruz illustrera cette circonstance historique.

Néanmoins, Pérez Galdós manifesterà une préférence, voire une certaine sympathie pour la bourgeoisie de son temps. Contrairement à son ami, Clarín n'adhère pas à cet éloge de la bourgeoisie qui la transformerait en acteur privilégié de la modernité, du progrès et du savoir. Bonifacio, le héros de *Su Único hijo* rejettera les théories inspirées de ces manuels qui parlent « *du progrès et de la sagesse de la classe moyenne.* » Le protagoniste s'interdit toute possibilité de devenir : « *le digne fils de son siècle et de se régénérer par la science* »²⁶. Comme son personnage, l'auteur semble douter de la capacité de jugement de la classe moyenne espagnole.

Mais, étant donné que pour Clarín, ni le peuple ni l'aristocratie ne semblent capables de discernement, par défaut, mieux vaut encore croire en la bourgeoisie moderne ! Cette attitude distinguera Leopoldo Alas d'Emile Zola. Plus volontiers, le romancier français évoquera les classes défavorisées du Second Empire. Toutefois, à l'instar des naturalistes espagnols, l'auteur des *Rougon-Macquart* élargira son enquête sociale à la bourgeoisie montante et triomphante du Second Empire. En France, dès la veille et au lendemain de la Révolution de 1789, la bourgeoisie est présente dans le monde politique, économique et social. La montée de la bourgeoisie française sera constante. A tel point qu'à l'époque du romancier, elle représentera la classe dominante, car celle-ci possédait tous les moyens de production. Avec l'arrivée au pouvoir de Napoléon III, elle tendra à adopter de nouveaux comportements.

²⁶ « En fin, Bonis [...] hablando del progreso y de la sabiduría de la clase media [...] de hacerse digno hijo de su siglo y regenerarse por la ciencia .» *Su único hijo*, Chapitre IX, p. 284. Nous traduisons. Dans le texte espagnol, l'expression citée est entre parenthèses.

Au lendemain du Coup d'Etat du 2 décembre 1851, l'ancienne bourgeoisie va changer de ton en admettant dans son sein des hommes d'affaires arrivistes. C'est le cas d'Octave Mouret, le héros d'*Au Bonheur des dames*. Dans *La Curée*, le parcours d'Aristide Saccard illustre aussi ce type nouveau de bourgeois nés avec le Second Empire. Ces derniers se livrent au libertinage tout en affichant de manière ostentatoire leur grande fortune. Vite réalisées sur des escroqueries immobilières, ces fortunes deviennent l'objet d'un véritable culte. Dans son enquête préliminaire à l'écriture du *Ventre de Paris*, Zola explique qu'il veut y décrire « *la bedaine et pleine et heureuse* » d'une bourgeoisie qui avait soutenu l'Empire, parce que « *l'Empire lui donnait la pâtée matin et soir* »²⁷. Toutefois, cette bourgeoisie moderne, issue comme Saccard du régime impérial, n'est pas toujours nettement définie. Comme en Espagne à la même époque, une certaine ambiguïté va s'attacher au mot bourgeoisie ; des types sociaux très différents en revendiquant l'appartenance. Dans les romans de Zola comme dans la réalité sociale de l'époque, il est beaucoup question de bourgeoisie, mais on ne sait pas toujours de laquelle il s'agit. Est-ce la bourgeoisie issue de l'ancien régime ou la bourgeoisie moderne constituée de récents parvenus identiques à Aristide Saccard?

Saccard symbolise aussi l'avènement d'un règne où la spéculation s'affiche. Entre 1865 et 1869, la création de grandes banques, comme le *Crédit lyonnais* (1863), la *Société générale* (1867) et le *Crédit industriel et commercial* (1869), marque la volonté de rassembler des capitaux et d'imposer un règne nouveau; celui de l'argent et du capital. Aristide Saccard et Octave Mouret rendent compte de cette réalité sociale. Ils incarnent un type d'hommes nouveaux qui graviront rapidement les échelons de la société grâce à leur énergie, leur audace et leur opportunisme. Plus qu'à une nou-

²⁷ Mitterand (Henri), *Carnets d'enquêtes, Une ethnographie inédite de la France par Emile zola*, Paris : Plon, « Terre humaine », 1986, p. 343.

velle classe sociale, de tels parvenus donnent corps à une nouvelle mentalité bourgeoise. Un état d'esprit est né qu'on peut qualifier d'égoïsme où se mêlent l'amour du gain et du capital vite amassé. Pour mieux préserver leur propre pouvoir, ces nouveaux riches exploiteront les plus faibles, comme les femmes et les enfants : ils ne leur donneront aucune possibilité d'émancipation. De tels défauts expliquent que ces bourgeois seront progressistes sur le plan économique, mais qu'ils resteront conservateurs sur le plan social ou politique. Aristide Saccard, écrit Zola :

*«[...] sentait venir ce flot montant de la spéculation, dont l'écume allait couvrir Paris entier.... Pour le protagoniste de *La Curée*, le Paris du Second Empire se transforme en un lieu d'« aventures », « d'affaires véreuses », « de consciences vendues » et « de femmes achetées »²⁸.*

L'énumération précédente contient toutes les caractéristiques du nouvel état d'esprit de cette bourgeoisie dont Saccard ne signale que les prémices. Révélateur de son ascension sociale, son changement de nom donnera lieu à un passage clé de *La Curée*. On y apprend la métamorphose du personnage et le commentaire élaboré par Aristide Rougon sur sa nouvelle identité :

« Aristide Sicard... pas trop mal... n'est-ce pas? [...] Il rêva un instant encore et d'un air triomphant : J'y suis, j'ai trouvé, cria-t-il... Saccard, Aristide Saccard! ... avec deux c... Hein! Il y a de l'argent dans ce nom-là ; on dirait que l'on compte des pièces de cent sous »²⁹.

Comme tous les discours que les personnages tiennent sur eux-mêmes ou sur d'autres personnages, celui-là instruit sur la perversité d'une catégorie sociale perdue dans le seul souci de la réussite. Pour le lecteur, Renée analysera pourquoi son mari a changé son nom, de Rougon pour Saccard. Dans le seul dessein, pense-

²⁸ *La Curée*. - p. 97.

²⁹ *Ibid.*, p. 92.

t-elle, de se vendre et de l'épouser. Renée se souvient comment, à sa première rencontre avec Saccard, « *les deux syllabes sèches* » de ce nom « *avaient sonné à ses oreilles, [...] avec la brutalité de deux râ-teaux ramassant de l'or* »³⁰. Elle redouble ainsi le commentaire d'Aristide sur l'origine de son nom d'emprunt. La protagoniste confirme que Saccard a bien trouvé son nom et qu'il a provoqué l'effet escompté sur celui, ou celle en l'occurrence, qui l'entendrait. Le son du nom de *Saccard* n'a rien de gai. Les allitérations contenues dans la phrase prononcée par Renée suggèrent la violence de son mari et la répulsion mêlée de fascination infligée à ceux qui rencontreront Saccard. A travers le bruit des « *râ-teaux* », le lecteur peut aussi imaginer les gestes d'Aristide qui aplanit tout sur sa route ou qui rafle tout comme au Casino.

Les deux sens coexisteront dans le roman. Saccard sera le parvenu-type méprisant les autres y compris sa femme, mais toutefois sortant vainqueur, de ses aventures douteuses et de ses spéculations. Le lecteur de Zola ne peut que constater les incertitudes sémantiques liées à la notion même de bourgeoisie. Pour cette raison, dans l'article du *Figaro* du 23 février 1881, Emile Zola a tenu à définir le mot. Il précise :

*« Par ce mot bourgeoisie, j'entends surtout cette classe vague et si nombreuse, qui va du peuple aux intelligents et aux riches de ce monde. Ce sont les employés, les petits commerçants, les petits rentiers, tout ceux qui s'agitent dans des situations médiocres et qui se battent furieusement pour la maigre satisfaction de leurs appétits »*³¹.

Une telle conception rend bien compte du caractère indéfini ou imprécis du milieu bourgeois. Dès l'époque, « *petits rentiers* » et « *petits commerçants* » y côtoient « *les riches de ce monde* », pour

³⁰ *Ibid.*, p. 52.

³¹ Mitterand (Henri).- *Carnets d'enquêtes Une ethnographie inédite de la France par Emile zola.- Une ethnographie inédite de la France par Emile zola*, Paris: Plon, (Collection Terre Humaine.), 1986, p. 120.

constituer un espace social difficile à circonscrire. Dans l'univers romanesque d'Emile Zola, comme dans la réalité sociale du XIX^e siècle, le monde des mineurs, des paysans et des ouvriers parisiens reste plus facile à délimiter. On notera les verbes d'action, tels que « *s'agitent* » et « *se battent* », retenus par le romancier pour qualifier le nouvel espace social créé par la bourgeoisie moderne. Ces verbes résument l'activité intense menée par la bourgeoisie pour gravir les échelons de la société.

En outre, ils expriment la fascination exercée sur Zola par ce milieu social, vaste et incertain. Constitué de la bourgeoisie moderne, grande ou petite, parisienne ou provinciale, mais ne cessant de lutter pour l'argent et pour le pouvoir ; un tel espace social ne pouvait que séduire Zola. Dans le même temps, les verbes cités précédemment signalent le caractère paradoxalement dynamique de la bourgeoisie moderne. Celle-ci entraîne la mort d'anciennes classes sociales issues de l'Histoire. De ce fait, sous la plume du romancier, de nombreuses connotations ambiguës restent attachées au mot bourgeoisie.

Galdós a aussi évoqué cette « *incessante agitation* », caractéristique, selon lui, de la vitalité de la bourgeoisie espagnole de son temps. Il parlera de la « *bataille* »³² que cette classe sociale mène pour trouver sa voie. Le même vocabulaire de l'action se retrouve, signalant l'intérêt commun de Zola et du romancier espagnol pour la société moderne en pleine mutation. Tantôt synonyme de classe moyenne ambitieuse, tantôt synonyme de zone grise, pour eux, la bourgeoisie témoignera de la vigueur de l'époque contemporaine.

³² Se reporter à l'article de Galdós: « Observaciones sobre la novela contemporánea en España », cité par Laureano Bonet in: *Benito Pérez Galdós. Ensayos de crítica literaria*, Barcelone: Península, 1972.

De nos jours, il s'agit de ne pas commettre d'anachronismes. Si, par son histoire, la bourgeoisie espagnole se distingue de la bourgeoisie française ; dans les fictions de Galdós ou de Zola, cette catégorie sociale adopte les mêmes traits et aboutit à des réalités littéraires comparables. Ce sont les mêmes manières de recevoir, de se marier, d'aimer et de régler la vie familiale. Pour employer un langage plus direct, ce sont les mêmes mariages arrangés, les mêmes cupidités et les mêmes adultères, dans les romans de Galdós ou dans les *Rougon-Macquart*. Les réalités littéraires tendent ainsi à se rejoindre à travers des personnages de bourgeois, en somme, très semblables.

Considérée comme une nécessité née de la société contemporaine, l'influence naturaliste rapprochera beaucoup Galdós de Zola. Pour les deux romanciers, la plus grande misère engendrée par la réalité historique est celle qui touche le peuple, car elle le conduit à une dégradation morale. De son côté, Clarín ne restera pas insensible à la question sociale. Aussi, concernant le peuple, retiendrons-nous les vœux prononcés par l'auteur de *La Regenta* :

« *La première chose à laquelle il faut veiller, c'est de sauver son esprit* »³³.

Dans *La République et la littérature*, à propos du peuple français, Zola émet une revendication presque semblable :

« *Ce qu'il faut c'est élever le peuple, l'arracher à sa misère matérielle et morale, et cela pour le bien de tous, par l'enseignement* »³⁴.

Les mêmes termes se retrouvent donc dans les discours tenus par les naturalistes espagnols et par Zola sur la misère morale du

³³ Clarín in : *Los Lunes del Imparcial*, 24 oct 1881; Article sur *La Desheredada* cité par C. Nicolle Robin in : *Le Naturalisme dans La Desheredada de Pérez Galdós* ; Annales littéraires de l'Université de Besançon. Paris, Les Belles Lettres, 1976, p. 39.

³⁴ Zola (Emile), *Le Roman expérimental*, p. 341 et sq.

peuple ; la catégorie sociale la plus déshéritée de cette fin du XIX^e siècle. Cette attention grandissante accordée par les naturalistes à la réalité, sociale, économique ou contemporaine s'explique aussi par la croissance du prolétariat de part et d'autre des Pyrénées. De quel type de prolétariat s'agit-il ?

Dans les deux pays concernés, il est question du prolétariat urbain, alors que le prolétariat ouvrier, issu de l'industrialisation, est plus présent en France qu'en Espagne. Etant à l'ordre du jour, la question sociale s'inscrit naturellement dans les œuvres naturalistes étudiées. Cependant, la notion de peuple se révèle sensiblement différente entre Zola et ses confrères espagnols. La société espagnole ne possède pas un prolétariat ouvrier semblable à celui que Zola décrit, par exemple, dans *Germinal* et dans *La Bête humaine*. A la même époque, l'Espagne ne connaît pas la même industrialisation que le reste de l'Europe et que la France en particulier.

Pour certains historiens contemporains, comme Gabriel Tortella Casares, cette absence d'industrialisation est un des aspects qui rend « *fascinante* »³⁵ l'étude du XIX^e siècle espagnol. Sans trop développer cette idée, nous ne présenterons que les informations susceptibles de faciliter la compréhension des allusions historiques présentes dans les romans de notre corpus. En effet, l'échec de l'industrialisation en Espagne est un constat souvent abordé dans les œuvres étudiées. Cet échec dépendait de plusieurs facteurs très complexes, parmi lesquels, outre le poids d'un passé conservateur, figure la géographie même de l'Espagne.

La localisation de l'Espagne est excellente, car la péninsule ibérique est bien reliée par la mer et la terre à l'Europe du nord et du sud. En revanche, son relief très montagneux rend difficile le trans-

³⁵ « Lo que hace el estudio del siglo XIX español tan fascinante es precisamente lo autóctono del fracaso en materia de industrialización. » Tortella Casares (Gabriel), *Los Orígenes del Capitalismo en España*, p. 3. Nous traduisons : « Ce qui rend l'étude du XIX^e siècle espagnol si fascinante est précisément le caractère autochtone de l'échec en matière d'industrialisation. »

port intérieur. A l'époque, ces caractéristiques géographiques expliquent l'importance de développer un vaste réseau ferroviaire pour favoriser l'essor économique du pays. Or, jusqu'aux environs de 1840, les différents gouvernements marqueront, soit de l'hostilité soit de l'indifférence, à l'égard de l'expansion ferroviaire sur le territoire espagnol. Pire, une loi votée en 1840 recommande une largeur d'écartement de voie ferrée supérieure à celle adoptée dans le reste de l'Europe³⁶.

Quelle qu'en fût la raison, cette loi a isolé encore plus l'Espagne du reste de l'Europe. En matière d'expansion ferroviaire, le désengagement de l'Etat espagnol explique pourquoi cette activité a été livrée à des secteurs privés, voire à l'apport de crédits étrangers notamment français. Le roman de Clarín *Su Unico hijo* évoque précisément cette circonstance historique. Unique héritière de la fortune de son père, Emma Valcárcel a confié l'administration de ses biens à son oncle Nepomuceno. Celui-ci a placé, en partie, l'héritage de sa nièce dans des usines de produits chimiques.

L'occasion est donnée à l'auteur d'informer sur la situation désastreuse traversée par l'industrie espagnole au milieu du XIX^e siècle. Le contexte économique est rendu calamiteux par le manque de réseau ferroviaire. Grâce à cette allusion, le lecteur parvient à dater l'époque où l'action de *Su Unico hijo* est censée se dérouler. Comparé à *La Regenta*, ce roman est avare en références spatio-temporelles. En établissant un lien entre la faillite des usines Valcárcel et la quasi-absence de voie ferroviaire en Espagne, Clarín permet de situer l'action de *Su Unico hijo* dans les années 1860 :

³⁶ Pour plus de détails, nous renvoyons aux travaux de Gabriel Tortella Casares, *Los Orígenes del Capitalismo en España*, notamment, au chapitre v, « Los ferrocarriles ». *Op.cit.*, p. 163 à 200.

« *L'usine de produits chimiques languissait; [...] en théorie, le négoce était infaillible; dans la pratique, c'était une calamité.[...] Le matériel acquis, aux prix de sacrifices importants et improductifs sur les fonds Valcárcel, était employé à d'autres applications, à des essais risqués, fous, d'un point de vue économique ; à des essais [...] qui dans le commerce, dans le malheureux commerce espagnol, surtout dans ce coin d'Espagne, presque privé de voies de communication et encore dépourvu de chemin de fer, s'avéraient désastreuses, une pure folie* »³⁷.

Tout au long du roman, l'auteur exposera les multiples et vaines tentatives de l'oncle pour investir et pour faire fructifier les biens d'Emma, dans des industries situées, pense-t-on, dans une province du Nord de l'Espagne. Leopoldo Alas laisse percer son pessimisme à l'égard de sa patrie qui est incapable d'une révolution industrielle, faute de communications internes. Son défaitisme est assez représentatif de celui de ses compatriotes. On comprend qu'un roman comme *La Bête humaine*, dont l'intrigue est partiellement centrée sur l'univers des chemins de fer, n'ait pu voir le jour dans la littérature naturaliste espagnole. Pourtant, un tel sujet était de nature à fasciner un artiste moderne, français ou espagnol. En France, chargée de potentialités, l'invention du chemin de fer se voit considérée par le grand public comme l'instrument magique du progrès technique et social. L'imaginaire de l'artiste moderne, romancier ou peintre, ne pouvait que se saisir de ce qui allait devenir, en partie grâce à lui, le mythe du chemin de fer. Le célèbre tableau, *La gare Saint-Lazare*, peint par Claude Monet, en 1877, est représentatif de la fascination exercée sur l'artiste du XIX^e siècle par tout ce qui touche à l'univers des trains. Cela deviendra le thème de prédilection

³⁷ « La fábrica de productos químicos languidecía ; [...] en *teoría*, el negocio era infalible ; en la *práctica*, una calamidad.[...]. El material adquirido, a costa de grandes e improductivos sacrificios de *los fondos Valcárcel*, se empleaba en otras aplicaciones de tanteos aventurados, locos, desde el punto de vista económico ; en pruebas [...] que en el comercio, en el triste comercio español, sobre todo en aquel rincón de España, sin comunicaciones apenas, sin ferrocarril todavía, resultaban desastrosas, una locura. » *Su único hijo*, p. 453 et 454. Nous traduisons.

des impressionnistes et de leurs successeurs, comme Paul Signac qui peindra en 1885 une série de toiles autour de l'embranchement de Bois-Colombes.

Dans le développement de ce nouveau moyen de transport, l'homme du XIX^e siècle voyait aussi une possibilité de rapprocher les peuples, autrement dit, un symbole positif de fraternité. Cependant, ces remarques méritent d'être nuancées au regard des propos tenus dans *La Bête humaine* par la tante Phasie. Cette vieille femme vit dans une maison de garde-barrière, et sa seule distraction est de regarder passer les trains. Ce spectacle l'amène à des réflexions mitigées sur le progrès :

« Cela lui semblait drôle de vivre perdue au fond de ce désert, sans une âme à qui se confier, lorsque, de jour et de nuit, continuellement, il défilait tant d'hommes et tant de femmes, dans le coup de tempête des trains, secouant la maison [...] Bien sûr que la terre entière passait là, pas des Français seulement, des étrangers aussi, des gens venus des contrées les plus lointaines [...] Ça c'était le progrès, tous frères, roulant tous ensemble, là-bas, vers un pays de cocagne [...]

Commencées sur un ton enthousiaste, les rêveries de Phasie s'achèvent sur une note pessimiste. Pour la leçon prémonitoire qu'elles semblent contenir, nous allons les citer :

« -Ah! C'est une belle invention, il n'y a pas à dire. On va vite, on est plus savant...Mais les bêtes sauvages restent des bêtes sauvages, et on aura beau inventer des mécaniques meilleures encore, il y aura quand même des bêtes sauvages dessous »³⁸.

Tout au long du roman, Zola reprendra cette idée : l'évolution des techniques ne peut rendre l'homme meilleur. Peu à peu, la poésie de l'évocation de l'univers des chemins de fer fait place à une

³⁸ Zola (Emile), *La Bête humaine*, p. 82 et 83.

peur encore confuse et latente face à l'avenir. Cette impression ressort très forte dans l'extrait suivant:

« C'était comme un grand corps, un être géant couché au travers de la terre, la tête à Paris, les vertèbres tout au long de la ligne, les membres s'élargissant avec les embranchements, les pieds et les mains au Havre et dans les autres villes [...] Et ça passait, mécanique, triomphal, allant à l'avenir avec une rectitude mathématique, dans l'ignorance volontaire de ce qu'il restait de l'homme, aux deux bords, caché et toujours vivace, l'éternelle passion et l'éternel crime »³⁹.

A travers ses personnages, l'auteur semble exprimer sa propre crainte quant à l'incapacité des nouvelles techniques à détruire la bête qu'il voyait en chacun de nous. N'est-ce pas là une attitude de recul par rapport aux propos élogieux qu'il tenait sur la science ? Sans adhérer au pessimisme de l'auteur des *Rougon-Macquart*, le lecteur peut lui reconnaître une certaine clairvoyance dans ce constat de l'échec du progrès technique ou de la science à résoudre les souffrances morales de l'être humain. A partir des pensées de tante Phasie ou de Jacques Lantier, Emile Zola nous laisse envisager les déceptions des laissés pour compte du monde moderne. La solitude de ceux que le progrès a oubliés en est d'autant plus grande. Par ailleurs, à la dernière page du roman, loin d'être un moyen de relier les peuples, le chemin de fer devient une machine monstrueuse « chargée de [...] chair à canon » ; celle des soldats français partant à la guerre. Nous sommes en juillet 1870, la France est mobilisée contre la Prusse. *La Bête humaine* présente donc les symptômes de l'évolution des idées de Zola sur le progrès technique. Au début de son œuvre romanesque, l'auteur semble le considérer comme un mal nécessaire. A la fin de sa carrière, en février 1897, il écrira *Messidor*, un livret d'opéra dans lequel il désignera le progrès technique comme une perversion qui bouleverserait l'ordre naturel.

³⁹ *Op.cit.*, p. 87.

A l'époque où l'histoire décrite dans les romans étudiés est censée se dérouler; l'Espagne ne connaît ni l'essor industriel de la France, ni le prolétariat et le mouvement ouvrier qui l'accompagne. Quant aux historiens, ils parlent plus volontiers d'agitation ouvrière intermittente ou d'une sorte de « *jacquerie* »⁴⁰ ayant surtout affecté les deux grands secteurs industriels espagnols de ce XIX^e siècle la Catalogne et son industrie textile, et l'Andalousie. Galdós fera une rapide allusion aux conditions de vie des ouvriers du textile de Barcelone dans *Fortunata y Jacinta*. Durant son voyage de noces, Jacinta visite un atelier ; elle y est fascinée par les métiers à tisser. Au cours de « *cette excursion dans le domaine instructif de l'industrie* », la jeune bourgeoise Jacinta est prise de pensées philanthropiques :

« *Tu ne peux pas te figurer, disait-elle à son mari, à la sortie d'un atelier, combien me font pitié ces malheureuses filles qui gagnent là un misérable salaire, dont elles ne tirent même pas de quoi s'habiller. Elles n'ont pas d'éducation ; elles sont comme des machines, [...]* »⁴¹.

Selon Francisco Caudet⁴², ces remarques sont inspirées du souvenir d'un voyage accompli à Barcelone par Galdós. En rentrant de son second séjour à Paris, dans les derniers jours de septembre 1868, le romancier espagnol passa par cette ville espagnole. Galdós en conserve le souvenir, non seulement quand il rédige le chapitre V de *Fortunata y Jacinta* consacré au récit du voyage de noces des Santa Cruz, mais encore, dans un chapitre de *Memorias de un desmemoriado*.

⁴⁰ Pour plus de détails voir l'ouvrage de l'historien Raymond Carr, *España 1808-1939*, Barcelone : Ariel, 1969, 734 p. (édition espagnole du livre de Raymond Carr.) En particulier, du chapitre intitulé: « *Movimientos obreros (1868-1923): anarquismo y socialismo* », p. 421.

⁴¹ « En aquella excursion por el campo instructivo de la industria » [...] « - No puedes figurarte - decía a su marido, al salir de un taller - cuánta lástima me dan esas infelices muchachas que están aquí ganando un triste jornal, con el cual no sacan ni para vestirse. No tienen educación, son como máquinas, [...] ». » *Fortunata y Jacinta*, p. 214.

⁴² Note de Francisco Caudet, *Fortunata y Jacinta*. 5^{ème} édition, Tome 1, Madrid : Cátedra, 1997, p. 212 et 213, note n° 163.

Francisco Caudet cite un long passage de ce chapitre où l'auteur raconte comment il s'est trouvé à son arrivée à Barcelone face à la révolution espagnole de 1868. Celle qui renversa le règne d'Isabelle II. Galdós précisa :

« *Barcelone qui figura toujours à l'avant-garde du libéralisme et des idées progressistes, sympathisait avec le mouvement non sans une ardente effusion* »⁴³.

Après avoir noté le caractère presque bon enfant du peuple barcelonais, don Benito exprimera son impatience d'aller « *voir à Madrid les aspects tragiques la Révolution.* » Il parvient à la capitale juste à temps pour entendre les ovations du peuple madrilène adressées au général Serrano. En effet, le 28 septembre 1868, les forces révolutionnaires du général Serrano passent le Pont d'Alcolea ; elles s'affronteront aux forces loyales d'Isabelle II. Si Galdós évoque peu le monde ouvrier, au chapitre XXII de *La Desheredada*, il parlera longuement de l'ouvrier Juan Bou venu de Barcelone pour monter une petite imprimerie à Madrid. La séquence descriptive réservée à l'atelier de Juan Bou est intéressante car elle rappelle la scène de la forge au chapitre VI de *L'Assommoir*. D'abord, Galdós passe en revue tout le matériel acheté d'occasion par l'ouvrier. Puis, le romancier évoque avec quel professionnalisme Juan Bou forme son jeune apprenti Mariano Rufete au métier de typographe. Zola progresse de la même manière dans *L'Assommoir*, il présente la fabrique de boulons et de rivets avant de nous montrer l'ouvrier Goujet au travail. Dans son édition de *La Desheredada*, Germán Gullón témoigne d'une évolution des analyses à propos des personnages du roman⁴⁴. Selon le critique, Mariano Rufete serait un des personnages le plus naturaliste de la littérature espagnole, parce

⁴³ « Barcelona, que siempre figuró en la vanguardia del liberalismo y de las ideas progresivas, simpatizaba con ardorosa efusión en el movimiento... » [...] « por ver en Madrid los aspectos trágicos de la Revolución [...] » Note de Francisco Caudet. *Op. cit.*, p. 213. Nous traduisons.

⁴⁴ Pour plus de détails, on peut se reporter à la page 26 de l'introduction de Germán Gullón, *La Desheredada* de Galdós, édition de Germán Gullón, Madrid, Cátedra, 2000, 503p.

que celui-ci représente l'enfant du peuple privé d'éducation et très tôt placé en apprentissage dans des conditions de travail pénible. Au chapitre III de *La Desheredada*, Galdós évoque la surprise d'Isidora Rufete quand elle découvre l'étrange local où son jeune frère apprend à devenir cordelier. Isidora a longtemps été considérée comme un personnage typiquement naturaliste à cause de son tempérament nerveux et de sa déchéance finale. Or, la critique contemporaine prend plus en compte la personnalité de Mariano Rufete pour signaler l'influence naturaliste de Zola dans *La Desheredada*. A l'époque, les scènes d'ateliers inspirent aussi, notons-le, de nombreux artistes peintres, comme Degas et ses *Repasseuses*, Caillebotte et ses *Raboteurs de parquet...*

Pourtant, le monde ouvrier reste peu représenté dans les romans naturalistes espagnols, alors même que leurs auteurs s'intéressaient aux problèmes sociaux de leur temps. Cela explique la place particulière tenue par *La Tribuna* de doña Emilia dans la littérature de son temps. Il est le seul roman naturaliste espagnol dont le personnage principal est une jeune cigarière de La Corogne. Toutefois, on notera l'attitude ambiguë de la comtesse de Pardo Bazán face aux ouvriers et face au peuple en général. Certes, Zola fut sévère en dévoilant les incapacités du milieu ouvrier, un milieu trop souvent décrit dans *L'Assommoir* à travers des scènes d'ivrognes en goguette. Mais, les œuvres de doña Emilia révèlent aussi un certain dédain de la romancière pour les catégories sociales les plus humbles. Au sujet d'Amparo, nous avons déjà souligné le regard ironique porté par l'auteur sur les prétentions des classes défavorisées à monter les échelons de la société. Doña Emilia aura plus de sympathie pour la classe moyenne espagnole représentée, par exemple, par des personnages de médecins, comme le docteur Juncal dans *La Madre Naturaleza*. Le chapitre VII du roman est consacré à l'évocation de la bienveillante hospitalité que le médecin et sa femme témoignent à don Gabriel Pardo à son arrivée à *Los Pazos*. Don Gabriel découvre les bonnes manières de cette famille bourgeoise qui va l'héberger.

La romancière met si nettement l'accent sur les qualités, l'éducation et l'art de vivre des Juncal qu'il est impossible de penser qu'elle ne les donne pas en exemple.

Dans les romans galdosiens, le peuple le plus représenté est celui des zones marginales de Madrid ; une catégorie sociale souvent difficile à classer. Avec *Fortunata y Jacinta*, le romancier espagnol s'est surtout intéressé au prolétariat urbain. La présence de plus en plus massive du peuple au cœur des grandes villes est un phénomène qui se retrouve en France : *L'Assommoir* est né de ce bouleversement social. Mais, chez Zola, le peuple de Paris est plus facilement identifiable que le peuple madrilène mis en scène par don Benito. Par la voie du commerce, situation historique évoquée dans la première partie de *Fortunata y Jacinta*, ou par la promotion immobilière, la bourgeoisie moderne devient un bloc de pouvoir qui se consolide en opposition au prolétariat. La famille Santa Cruz illustre bien cette circonstance historique dont l'auteur espagnol se veut le témoin.

Cependant, les intentions de Galdós et de son confrère français restent les mêmes. Il s'agissait, selon eux, de modifier la société contemporaine grâce à leurs romans ; des œuvres susceptibles d'édifier leurs lecteurs. Pour cette raison, souligne le critique Montesinos, les romans naturalistes de Galdós, de « *segunda manera* », appartiennent au cycle pédagogique⁴⁵. Emile Zola et ses confrères espagnols souhaitaient recréer dans toute sa complexité l'époque qui leur était contemporaine. Comment sont-ils parvenus à reproduire dans leurs œuvres des contextes historiques et sociaux aussi compliqués ? Pour satisfaire à une telle aventure intellectuelle, l'imaginaire exubérant de nos quatre auteurs naturalistes a inventé toute une foule de personnages et quelques familles.

⁴⁵ « Effectivement, j'ai voulu dans cette oeuvre (*La Desheredada*) emprunter un nouveau chemin et inaugurer ma seconde ou troisième manière [...]. » Cité par Montesinos dans son *Galdós*, Tome 2, éditorial Castalia, 1980, p X.

3. La Restauration espagnole et le Second Empire français : histoire naturelle et sociale de quelques familles

Si les personnages principaux de *La Regenta*, de *La Tribuna*, de *Nana* et de *Fortunata y Jacinta* ont surtout retenu l'attention du lecteur ou de la critique, les personnages secondaires jouent aussi un rôle essentiel. Loin de produire un simple effet de masse, tous les protagonistes présentent des particularités et donc un intérêt. Aussi, de nos jours, la critique étudie-t-elle davantage les seconds rôles, trop longtemps éclipsés par les héros principaux. Pour ne citer que *La Regenta*, de récents articles mettent en vedette le personnage de don Pompeyo Guimarán, souvent désigné dans le roman par le substitut nominal : *l'athée de Vetusta*. Ce libre penseur qui se convertit à la fin de l'œuvre ne partage-t-il pas avec l'auteur quelques incertitudes religieuses? Après avoir fait passer don Pompeyo par bien des atermoiements, voici comment le romancier le décrit :

« *Triste, [...] doutant de l'Humanité, de la Justice et du progrès.*

Après avoir signalé que le personnage est entouré de l'affection de sa famille, Clarín poursuit :

[...] L'athée endurci se sentit envahi d'une tendresse douce et forte, d'une chaleur rassurante, et il se dit : « Finalement, il y a une religion, celle du foyer »⁴⁶.

Ces paroles de don Pompeyo auraient pu être prononcées par Bonifacio Reyes, le héros de *Su Unico hijo*. En effet, dans son ultime conversion au culte de la famille, Pompeyo Guimarán préfigure l'idéal de Bonifacio Reyes. L'intérêt grandissant de la critique moderne pour *Su Unico hijo* expliquerait-il par ricochets la récente

⁴⁶ « [...] triste, aprensivo, dudando de la Humanidad, de la Justicia, del Progreso [...] el ateo empedernido sintió una dulce ternura nerviosa, un calorcillo confortante y se dijo: « al fin, hay una religión, la del hogar. » *La Regenta*.- Tome2, p. 409. Nous traduisons.

attention portée à Pompeyo Guimarán ; une figure secondaire dans *La Regenta*? Le Clarín, adulte et spiritualiste, captive la nouvelle critique. A ce titre, des personnages comme Guimarán et Reyes deviennent très étudiés, parce qu'ils sont supposés être les porte-parole de l'auteur. Dès 1901, à la fin de son prologue de *La Regenta*, après avoir salué le caractère réaliste de la peinture du clergé vétustain et les portraits remarquables d'Obdulia Fandiño, d'Ana Ozores, de Mesía et du Magistral de Pas ; Galdós constatait :

« Nous ne devons oublier ni Carraspique ni Barinaga, ni le très plaisant athée, ni la multitude de figures secondaires qui donnent une totale impression de vie collective, hétérogène, avec de piquantes nuances y une splendide variété d'accents et de physionomies »⁴⁷.

Très tôt, don Benito a complimenté son ami pour avoir su maîtriser cette somme de personnages. Leopoldo Alas dotait ainsi *Vetusta* de ce cadre humain qui fait la force romanesque de *La Regenta*. Aujourd'hui, à travers « *l'athée de Vetusta* » ou à travers le père d'Antonio Reyes, on recherche moins le romancier naturaliste que l'autre visage de Clarín. Nous aurions pu citer bien d'autres personnages secondaires aujourd'hui remis à l'honneur. C'est le cas de la camériste Petra qui fut d'abord au service de la Régente, puis du Magistral. L'ambiguïté du comportement de la jeune domestique ne cesse d'alimenter la critique littéraire contemporaine. De nos jours, concernant le dénouement tragique du roman, le rôle de cette héroïne apparaît essentiel. C'est elle qui informera le Magistral de l'adultère d'Ana. Après seulement, Fermín de Pas préviendra le mari trompé de la conduite immorale de la Régente. Petra quitte donc les coulisses du roman : elle passe au premier rang, à côté d'acteurs cé-

⁴⁷ « No debemos olvidar a Carraspique ni a Barinaga, ni al graciosísimo ateo, ni a la turbamulta de figuras secundarias que dan la total impresión de la vida colectiva, heterogénea, con picantes matices y espléndida variedad de acentos y fisonomías. » Pérez Galdós, prologue de *La Regenta*, Madrid : ed Fernando Fé, Tome I, 1901.- p. XVIII. Nous traduisons.

lèbres ayant participé à la chute d'Ana, comme le séducteur Alvaro Mesía, et d'autres encore...

Quant au précédent compliment de Galdós à son ami Clarín, n'oublions pas de le retourner à don Benito. Dans *Fortunata y Jacinta*, ce dernier propose aussi une grande variété de personnages ; une quantité d'êtres avec lesquels il s'amuse en les opposant ou en les combinant les uns aux autres. Cette manière de rendre la société contemporaine, à travers une multitude de créatures sorties à la fois de l'observation et de l'imagination des naturalistes espagnols, rappelle l'énorme réservoir de personnages créés par Emile Zola. Ses dossiers préparatoires en témoignent ; pour l'auteur des *Rougon-Macquart*, c'était un jeu d'inventer telle femme, tel homme ou tel enfant, et d'incarner en eux les plaies de la société moderne.

Les quatre auteurs de notre corpus ont aussi partagé une vive admiration à l'égard des villes et des foules. Le lecteur garde en mémoire la marche des mineurs dans *Germinal*, le carnaval des cigarières qui occupe tout le chapitre XXII de *La Tribuna*, et la procession du Vendredi saint dans *La Regenta*. La mise en scène des masses populaires permettait de rendre le lecteur sensible à l'injustice sociale pour Emile Zola, et à la solidarité des cigarières, pour doña Emilia. L'anticléricalisme de Clarín s'exprimera à travers le récit de la procession du Vendredi saint, un récit couvrant la fin du chapitre XXVI. Ce jour-là, à Vetusta, pieds nus, Ana Ozores suivra la marche qui célèbre l'Enterrement du Christ.

Le peuple vétustain, plus particulièrement le bas peuple, assistera au spectacle en accompagnant le cortège. La noblesse restera aux balcons pour mieux critiquer l'attitude d'Ana. L'allusion aux « *tambours, [...] s'obstinant à ressusciter une douleur morte dix-neuf*

siècles auparavant »⁴⁸ traduit l'ironie de l'auteur, toujours prêt à séparer la religion de la vraie foi.

Doña Emilia sera séduite par des scènes de repas où toute une collectivité se trouve rassemblée. Au chapitre VI de *Los Pazos de Ulloa*, elle décrit le festin homérique donné pour la fête patronale de Naya. Pour la romancière, c'est l'occasion de révéler l'état d'esprit d'une région du fin fond de la Galice. Envenimées par le *caciquisme*, les discussions politiques sont au menu. Elles y figurent avec les derniers commérages du village. Au chapitre IV de *La Tribuna*, doña Emilia racontera un autre banquet organisé par les Sobrado, de riches commerçants de Marineda. Cette fois, la romancière en profitera pour évoquer le comportement d'une classe sociale. On pense au chapitre III de *L'Assommoir*, à la description de la noce de Gervaise qui permet à Zola de dire les façons de vivre du milieu ouvrier parisien.

Le fait de remuer des foules, d'animer des assemblées et de déplacer des cortèges ou des manifestations, fut un exercice littéraire prisé par Zola et ses confrères espagnols. La confusion, entre roman naturaliste et roman social, tient en partie à ces rassemblements de personnages, en liesse ou en colère, qui traversent les œuvres naturalistes. Emile Zola a essayé d'exprimer toutes les connaissances amassées sur son temps à travers l'histoire d'une seule et même famille : celle des *Rougon-Macquart*. Celle-ci était supposée contenir l'Histoire du Second Empire. Dans la préface de son premier roman, *La Fortune des Rougon*, l'auteur explique comment :

« ...Une famille, un petit groupe d'êtres » finit par « s'irradi[er] dans toute la société contemporaine », et « racont[er] » ainsi le Second Empire »⁴⁹.

⁴⁸ « los tambores, [...] empeñados en resucitar un dolor muerto hacía diecinueve siglos .» *La Regenta*, T 2, p. 432. Nous traduisons.

⁴⁹ Zola (Emile), *La Fortune des Rougon*, Préface d'Emile Zola, du 1^{er} juillet 1871. Paris, Fasquelle, 1962, p. 29 à 30. Nous traduisons.

Le romancier poursuivait deux objectifs : démontrer le déterminisme physiologique affectant successivement les individus d'une même famille, et dire l'Histoire contemporaine grâce à l'évolution sociale de cette race. Dans la préface, citée précédemment, on constate le glissement du concept de famille à celui de petit groupe d'êtres, et finalement à celui de groupe social. Les naturalistes espagnols seront aussi tentés de raconter l'histoire d'un personnage à travers celle de sa famille ; cette dernière devenant un reflet fidèle de l'Espagne de la seconde moitié du XIX^e siècle. Ce fait est vérifiable dans *La Tribuna* de doña Emilia. L'histoire de la jeune Amparo y est exposée comme représentative de l'histoire de tous les siens. Dès le chapitre II, intitulé « *Père et mère* », la romancière espagnole évoque la pauvreté d'Amparo, les bas quartiers où elle vit avec sa famille, et l'effervescence politique qui précéda la révolution de 1868. L'auteur a donc décrit les relations familiales entre Amparo, son père et sa mère, et les liens tissés entre l'héroïne et le groupe social auquel elle appartient.

Ainsi, par le biais de l'histoire de la jeune cigarière, doña Emilia a exprimé son intérêt pour les catégories sociales les plus pauvres. On comprend que la critique ait souvent signalé une ressemblance entre *La Tribuna* et les romans ouvriers de Zola comme *L'Assommoir* et *Germinal*.

En effet, on retrouve chez doña Emilia un désir d'envisager le roman comme un tout, formé par l'histoire du personnage, plus celle de la famille de ce dernier, plus celle du milieu social dans lequel il est né. Le roman de doña Emilia naît de cette somme, tout comme *L'Assommoir* est à la fois l'histoire de Gervaise, l'histoire des siens et celle du monde ouvrier du Second Empire.

Par ailleurs, on sait combien la généalogie de Gervaise, autrement dit les circonstances de sa naissance, pèse sur sa descendance. Gervaise est la mère d'Etienne qui sera le héros de *Germinal*, elle est encore la mère de Nana et celle de Claude, le héros de

l'*Oeuvre*... Est-il besoin de rappeler que Zola est tributaire de l'idéologie de l'influence de l'hérédité ? Sans tomber dans l'excès des chaînons généalogiques qui ordonneront les volumes des *Rougon-Macquart*, la romancière espagnole se plaira à donner des continuations à ses romans. Dans *La Tribuna*, Amparo a un fils qui réapparaîtra dans *Memorias de un solterón*, roman écrit en 1896. Peu connue, cette oeuvre de doña Emilia est une suite à *La Tribuna*.

De même, c'est à travers la décomposition de la lignée des Moscoso que sera exprimée la dégénérescence de certaines catégories sociales de l'Espagne du XIX^e siècle. Dans *Los Pazos de Ulloa*, l'histoire du faux marquis d'Ulloa, Pedro Moscoso, figurera la disparition de l'aristocratie de Galice. Au chapitre XXIII de *La Madre Naturaleza*, le marquis d'Ulloa, vieilli et dégénéré, se manifestera à nouveau. Cette dernière scène révèle l'art de la romancière à décrire la transformation du protagoniste; homme brutal et craint de toute la maisonnée dans *Los Pazos de Ulloa*, il est devenu un vieillard incapable d'accomplir le moindre travail physique. La force pathétique du passage évoqué tient au fait que la dégénérescence du maître se déroule sous les yeux des valets de ferme, silencieux devant l'indigence du marquis d'Ulloa. En deux volumes, doña Emilia parvient à exprimer la ruine de l'aristocratie espagnole, réel obstacle, selon elle, au développement de la société moderne.

De plus, dans *Los Pazos de Ulloa*, la présence des Limioso, autre grande famille de l'aristocratie galicienne, est chargée de rappeler l'ancienne force sociale que représentait la noblesse et le souvenir de ce qu'elle fut. Plusieurs pages du chapitre XV seront ainsi consacrées à la description et à l'évocation de la grandeur passée du château des Limioso. Le portrait de Ramon Limioso a encore pour mission d'expliquer la noble origine du personnage, sa descendance directe de grands seigneurs galiciens et la fin de sa lignée.

L'auteur de *La Regenta* adoptera aussi ce procédé qui transforme l'histoire de la famille d'Ana Ozores en un miroir du monde politique de l'Espagne de la seconde moitié du XIX^e siècle. Le chapitre IV du roman évoque la vie de don Carlos, le père d'Ana. Plus sensible à l'absence de la mère décédée en mettant au monde Ana, le lecteur ne prête pas suffisamment attention à la figure paternelle. Or, Clarín accorde plusieurs pages à expliquer pourquoi et comment la famille des Ozores, une des plus anciennes de l'aristocratie vétustaine, a perdu progressivement son pouvoir économique. Le père d'Ana a dû trouver des moyens dignes de subsister en s'engageant dans l'armée. Le romancier précise que Carlos Ozores participa à la première guerre carliste qui commença à la mort de Fernand VII et se prolongea jusqu'en 1840. Ensuite, le personnage rencontrera et épousera une humble couturière italienne. Les sœurs de Carlos Ozores, Anunciación et Agueda ne pardonneront jamais une pareille mésalliance. Toute la noblesse vétustaine les soutiendra dans ce que les deux sœurs considèrent être un déshonneur.

Toutefois, le mariage de don Carlos avec une jeune italienne, pauvre mais honnête, suggère un changement dans les mentalités d'une certaine partie de l'aristocratie espagnole. Le père d'Ana représente une catégorie de nobles prêts à s'engager dans les affaires politiques et sociales de leur temps. Au cours de la biographie de son personnage, l'auteur signale l'adhésion de ce dernier à la franc-maçonnerie. Cette institution joua un grand rôle dans le processus révolutionnaire de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Avant et après la révolution de 1868, soutenus par la bourgeoisie libérale et progressiste, les francs-maçons tinrent une place politique importante.

Portant sur les événements antérieurs à la venue d'Ana, sûrement née vers 1850, de tels détails prouvent que Clarín souhaitait restituer à travers les origines de son personnage l'atmosphère de cette époque. Ainsi, l'enfance de la jeune femme apparaît-elle

contemporaine de la consolidation de la révolution bourgeoise espagnole. Pour avoir conspiré contre la monarchie, en 1866, le père d'Ana sera tenu de s'exiler durant quelques années. L'éducation de sa fille sera laissée aux mauvais soins de doña Camila, une gouvernante anglaise. Grâce à une amnistie, don Carlos retrouvera sa patrie. Alors, il éprouvera un profond pessimisme en voyant la société espagnole incapable de s'engager dans la voie du progrès. Il pensera : « *Pour l'Espagne, il n'y avait pas de Salut* »⁵⁰. Décadente par rapport à d'autres pays européens en plein développement, le sort de l'Espagne plonge le père d'Ana dans une sorte d'insatisfaction mêlée d'un complexe d'infériorité. Un tel sentiment est proche de celui partagé par une génération de bourgeois libéraux et progressistes, génération à laquelle appartenait Clarín. Enfin, Carlos Ozores se réfugie dans des chimères socialistes qu'il partage avec d'autres libres penseurs. Au fil du roman, Ana subira les conséquences d'une telle éducation. Témoin du désenchantement de son père, la jeune femme en conservera une passion pour les livres ; surtout pour des romans susceptibles de la transporter vers un monde merveilleux.

Ainsi, raconter dans le détail l'histoire de la famille des Ozores présente-t-il plusieurs avantages. D'une part, le lecteur mesure pour la formation d'Ana Ozores les méfaits liés à la perte d'une mère et à l'égoïsme d'un père, plus préoccupé d'idéologies mi-socialistes mi-romantiques que de l'avenir de sa propre fille. D'autre part, l'histoire des Ozores permet de narrer en filigrane les événements politiques et sociaux de l'Espagne de la pré Restauration et de la Restauration. Enfin, l'itinéraire de la famille d'Ana est présenté comme opposé à celui des Vegallana, une autre grande lignée de Vetusta qui a su maintenir voire élargir son pouvoir. Au chapitre VIII de *La Regenta*, Clarín expose le rôle politique actif du marquis de Vegallana. En tant que chef du parti dynastique, celui-ci arbitre les

⁵⁰ « Para España no había salvación. » *La Regenta*, p. 256.

élections dans l'ombre, et il donne aux vétustains des emplois et quelques autres avantages.

A travers le personnage du marquis, Clarín dénonce le *caciquisme* comme le fera doña Emilia dans *Los Pazos de Ulloa*. Du reste, toute la famille des Vegallana devient la cible du romancier qui dénonce leurs excès en matière de mœurs. De la part de Clarín, les soirées privées et les excursions champêtres de doña Rufina de Robledo, marquise de Vegallana, donnent lieu à des allusions dépréciatives. Ce dernier point attirera la contrariété de doña Emilia. Dans une lettre adressée à Leopoldo Alas, la comtesse de Pardo Bazán lui reprochera d'avoir manqué de réalisme dans le portrait des Vegallana.

Après avoir félicité son confrère de l'exactitude avec laquelle il a créé les personnages d'Ana Ozores et du Magistral et du « *parfum de réalité* » se dégageant de *La Regenta*, doña Emilia le sermonnera sur « *les excès de la maison des Vegallana* »⁵¹. Pour elle qui connaît bien l'aristocratie de province, notamment celle de La Corogne, la liberté de mœurs des Vegallana est exagérée, voire extraordinaire. Qui devons-nous croire : doña Emilia ou Leopoldo Alas ? La réalité est sûrement à mi-chemin entre la caricature de l'aristocratie d'Oviedo-*Vetusta* proposée par Clarín et les désapprobations de la comtesse.

Le chapitre II de *Su Unico hijo* s'ouvre sur la généalogie des Valcárcel. On connaît la thèse de Zola à propos du cycle des *Rougon-Macquart* et de cette famille modifiée par le milieu dans lequel elle vit.

⁵¹ Gamallo Fierros (Dionisio), « *La Regenta*, a través de Cartas inéditas de la Pardo Bazán à Clarín » in: « *Clarín y La Regenta en su tiempo* », Actes du symposium international qui s'est tenu à Oviedo, du 26 au 30 novembre 1984, à l'Université d'Oviedo, p. 277 à 312. Dans les pages 300 à 301, la lettre de doña Emilia est reproduite. Nous n'en traduisons que les deux expressions suivantes: « *aroma de realidad* » et « *las demasías de la casa de Vegallana* ».

Certainement influencé par de telles théories, le romancier espagnol imaginera aussi l'histoire de la lignée des Valcárcel comme un véritable cycle biologique. Originaires de la montagne, ces derniers doivent rejoindre la ville pour avoir une vie plus prospère et facile. Mais ils dégénèrent au contact de ce nouveau milieu, car pour eux la ville est un lieu de perdition. Ruinés par le jeu, les Valcárcel doivent rentrer cycliquement chez eux, autrement dit retourner dans l'arrière-pays montagneux. Sur plusieurs pages, le romancier explique ce mouvement centrifuge de la montagne vers la ville, et inversement. Un déplacement qui est censé rythmer les vies d'Emma Valcárcel et de ceux de sa race. L'auteur conclut :

« *En remontant vers sa source, cette race retournait à l'état de horde ; tel était l'atavisme de tout ce lignage* »⁵².

Avec les sept chapitres de *Sinfonía de dos novelas*, Clarín aurait-il envisagé une suite ou un prélude à son deuxième et dernier roman *Su Unico hijo* ? Dans l'élaboration de celui-ci, la chronologie, provoque encore bien des débats. L'idée d'écrire *Su Unico hijo* remonte à 1885. Après, ce ne sont que des incertitudes à propos de la rédaction de cette œuvre. Dans un article paru dans la revue *Insula*, Carolyn Richmond a tenté de dresser la genèse de *Su Unico hijo*. A partir de lettres inédites de Leopoldo Alas, écrites entre 1880 et 1890, le critique a voulu déterminer les liens et la chronologie entre *Sinfonía de dos novelas*, *Una Medianía* et *Su Unico hijo*.

L'histoire d'Antonio Reyes, le fils d'Emma et de Bonifacio Valcárcel, serait-elle antérieure à l'histoire du père Bonifacio telle que nous la lisons aujourd'hui dans *Su Unico hijo* ? Pour Carolyn Richmond :

« [...]Il semble avoir décidé d'abandonner dans la précipitation le roman d'Antonio Reyes, *Una Medianía*, qu'il

⁵² « Por el camino de retroceso que llevaba aquella raza se volvía a la horda: era aquél el atavismo de todo un linaje. » *Su Unico hijo*, p. 176. Nous Traduisons.

avait entre les mains, pour se concentrer sur le roman du père de celui-ci, intitulé Su Unico hijo (car il ne voulait pas que les deux oeuvres soient réunies en un seul roman de deux tomes)... »⁵³.

D'après la correspondance de Clarín et l'analyse qu'en donne Carolyn Richmond, dès 1887, avec la rédaction d'*Una Medianía*, le romancier aurait suspendu l'histoire d'Antonio pour se concentrer sur les sept chapitres de *Sinfonía*. L'auteur changera encore d'idée. Comme il le fit pour *Una Medianía*, il laissera *Sinfonía* à l'état de fragments, afin de raconter l'histoire des parents d'Antonio dans *Su Unico hijo*. L'écriture de *Sinfonía* aurait donc servi d'élan créateur à Leopoldo Alas pour remonter la trame romanesque et s'intéresser aux ascendants d'Antonio. A propos de l'élaboration de *Su Unico hijo*, les fréquents changements d'orientations du romancier s'expliqueraient, en partie, par des difficultés financières. Plus rapidement que prévu, celui-ci aurait été tenu d'éditer ce deuxième et dernier grand roman. Le romancier aurait même pensé publier les sept chapitres de *Sinfonía* dans la revue *La España moderna* sous la forme d'un texte indépendant de *Su Unico hijo*. Enfin, dans son article, Carolyn Richmond s'oppose à certains commentateurs de Clarín en proposant de lire *Sinfonía* comme la fin de *Su Unico hijo* et non comme son prélude. Le débat reste encore ouvert.

En 1998, reprenant le titre de *Sinfonía de dos novelas*, Francisco Muñoz Marquina a édité le roman *Su Unico hijo* précédé de la brève nouvelle, *Su Unico hijo.- Una Medianía*⁵⁴. En revanche, en 2001, Carolyn Richmond a édité *La Regenta* et *Su Unico hijo* en faisant figurer comme des Appendices le bref récit de *Su Unico hijo.-*

⁵³ « [...] parece haber decidido abandonar por lo pronto la novela de Antonio Reyes, *Una Medianía*, que tiene entre manos, para concentrarse en la del padre de éste, la titulada *Su único hijo* (pues no quiere que ambas se unifican en una sola novela de dos tomos)... » Richmond (Carolyn), « Un nuevo epistolario de Clarín: La elaboración de *Su único hijo* », in : *Ínsula*, n° 423, p 5 et 12. Nous traduisons.

⁵⁴ Muñoz Marquina (Francisco), *Sinfonía de dos novelas : Su único hijo. Leopoldo Alas (Clarín).*- Akal, Nuestros Clásicos, 1998, 269p.

*Una Medianía*⁵⁵. Nous retiendrons que si le roman achevé *Su Unico hijo* relève de l'inspiration naturaliste, en revanche le récit bref de *Su Unico hijo.- Una Medianía* dévoile le versant spiritualiste de l'auteur. Antonio y apparaît comme un héros taciturne et romantique qui « *regarde en les voyant à peine les choses extérieures* »⁵⁶. Bien que devenu lui-même plus mystique, Clarín tourne en dérision la conception idéaliste qu'Antonio se fait de la vie.

Dans le prologue de son édition des *Œuvres choisies* de Leopoldo Alas « Clarín », Carolyn Richmond rappelle que celui-ci avait décidé de publier dès 1889 *Sinfonía de dos novelas. Su Unico hijo.- Una Medianía* en utilisant la métaphore de la symphonie. Dans cette image, le critique voit une correspondance entre le mélomane Clarín et l'auteur des deux romans *La Regenta* et *Su Unico hijo*. Le pseudonyme musical de « Clarín » irait de pair avec l'aptitude de Leopoldo Alas à composer ses œuvres comme des opéras. Carolyn Richmond propose de lire *La Regenta* comme un « roman symphonique »⁵⁷. Son analyse de la construction temporelle du roman révèle des changements de rythme dans ce que l'on hésite à appeler l'action ; une cadence différente entre la rapidité de l'action au début de l'œuvre et sa lenteur à la fin. La durée des quinze premiers chapitres de *La Regenta* se concentre sur trois jours, les 2, 3 et 4 octobre 187?, les quinze derniers chapitres se déploient sur trois ans.

Le critique donne d'autres exemples de variations quasi musicales portant sur les personnages et leur manière de se composer en trios comme dans un opéra. Les lieux subiraient la même combinai-

⁵⁵ Richmond (Carolyn), Prologue de l'édition de: Leopoldo Alas « Clarín ». *Obras Selectas*.- Madrid: Espasa Calpe, 2001, p IX à XXIII. *Su Unico hijo.- Una Medianía* y figure comme Apéndice 1, p 1007 à 1024.

⁵⁶ « [...] que miraba sin verlas apenas las cosas exteriores [...] La realidad, tal como era desde que él tenía recuerdos, le había parecido despreciable; sólo podía valer transformándola...» *Una Medianía* in: Muñoz Marquina (Francisco), *Sinfonía de dos novelas : Su único hijo. Leopoldo Alas (Clarín)*. *Op.cit.*, p. 75. Nous traduisons.

⁵⁷ Richmond (Carolyn), Prologue de l'édition : Leopoldo Alas « Clarín ». *Obras Selectas*, Madrid: Espasa Calpe, 2001, p IX à XXIII.

son, ils formeraient trois pôles essentiels à la vie de Vetusta : il s'agit de la cathédrale, du Cercle et de la maison des Vegallana. Par ailleurs, en Appendice 2, le critique cite une nouvelle de Clarín, intitulée *Juanito Reseco*, du nom d'un personnage secondaire qui apparaît déjà dans le chapitre XX de *La Regenta*. Ce détail confirme que, comme Zola et ses confrères espagnols, Leopoldo Alas imaginait des suites à ses romans, même si elles ne devaient rester qu'à l'état de fragments inachevés.

Après avoir nié la possibilité d'une telle entreprise, au chapitre VI de *Fortunata y Jacinta*, Galdós évoquera d'une manière parodique le lignage des Santa Cruz. Dans ce chapitre, au titre évocateur de « *Nouveaux détails concernant cette illustre famille* », il sera question de l'arbre généalogique des Santa Cruz. D'abord, cet arbre sera qualifié d'« *étendu et labyrinthique* » avec ses « *quelques branches* » qui « *paraissent détachées, sans l'être réellement* », puis d'« *arbre colossal* »⁵⁸. L'auteur s'amuse à citer chaque branche, chaque brindille et chaque feuille de l'illustre végétal. On apprend ainsi que Barbarita Santa Cruz ne fréquente pas tous les membres qui composent cette généalogie complexe. Si le mariage entre les familles Santa Cruz et Arnaiz représente l'heureux mélange des classes que Galdós appelait de ses vœux, l'arbre des Santa Cruz fait apparaître une hiérarchie sociale. Barbarita évitera certains membres de sa famille, ceux dont la position sociale est trop élevée et ceux qui figurent au bas de l'échelle sociale. De la sorte, l'arbre généalogique des Santa Cruz finit par symboliser toutes les grandes familles madrilènes dont les descendants et les ascendants se séparent puis se retrouvent.

De mariages en naissances successives, Galdós révèle le mystérieux enchevêtrement généalogique que forment ces illustres lignées. Cependant, d'une œuvre à l'autre, l'auteur espagnol a plus

⁵⁸ « dilatado y laberíntico árbol » et « algunos ramos que perecen sueltos y no lo están », « este colossal árbol » *Fortunata y Jacinta*, p. 241 à 245. Nous traduisons.

exploité la réapparition de tel ou tel personnage que le retour de familles entières. En ce sens, il se démarque d'Emile Zola qui a prétendu décrire la société du Second Empire à travers l'histoire d'une seule famille.

Par ailleurs, les préoccupations de l'auteur des *Rougon-Macquart* étaient d'ordre biologique. Celui-ci devait veiller à la reproduction héréditaire des vices, leur passage de la mère aux enfants et leur transmission des enfants aux petits-enfants. Seule l'histoire de toute une famille pouvait contenir un si vaste projet. Les naturalistes espagnols n'ont pas eu une telle ambition. Non par manque d'envergure, (ils ont suffisamment prouvé leur extraordinaire fécondité), mais parce que cela ne les intéressait pas. En compliquant à l'infini l'enchevêtrement de la généalogie des Santa Cruz, on peut supposer que Galdós a tourné gentiment en dérision le projet très sérieux de son confrère français. Le végétal des Santa Cruz finit par se perdre dans les méandres de ses ramifications.

Plus savamment ordonné, l'arbre des *Rougon-Macquart* était non seulement « *une matrice pour le cycle* » zolien⁵⁹, mais aussi une garantie absolue de contenir tout le réseau familial et toute une époque. Dans *Passion Les délires de la vérité. Emile Zola*, H. Mitterrand rappelle l'histoire de l'« *arbre symbole* » pour le père des *Rougon-Macquart*. Le critique a choisi de reproduire l'image de l'arbre dans un grand format. Le lecteur peut ainsi mieux percevoir les corrections et les enrichissements successifs apportés par l'auteur dans le dessein de réaliser sa série romanesque. De 1878 à 1893, sans relâche, Emile Zola travaillera à son arbre pour le faire figurer à la tête du *Docteur Pascal* et clore ainsi le cycle. Les romanciers espagnols n'ont pas connu une telle passion, ils préféreront traiter la généalogie de manière plus humoristique et sans prétention scientifique. Toutefois, il serait difficile de dresser l'inventaire de tous les per-

⁵⁹ Mitterrand (Henri), *Passion. Les délires de la vérité. Emile Zola*, Paris : Textuel, 2002, p. 111.

sonnages galdosiens qui se manifestent d'un roman à l'autre. Le critique Robert Ricard a renoncé à cet exercice, non sans avoir consacré quelques pages à analyser les passages de telle ou telle famille d'une fiction à l'autre, de *La Desheredada* à *Tormento*, de *Tormento* à *La de Bringas*⁶⁰.

Comme Zola, les naturalistes espagnols ont donc éprouvé le besoin d'imaginer des suites à leurs romans. Toutefois, à travers ce procédé, les objectifs de Galdós, de Clarín et de doña Emilia étaient de s'essayer à un autre style d'écriture, voire à un autre genre. A travers *Memorias de un solterón*, sorte de Journal intime tenu par un célibataire séjournant à *Marineda*, doña Emilia a imaginé une fin romantique à son précédent roman naturaliste *La Tribuna*. En effet, dans *Memorias de un solterón*, le mariage de la pauvre cigarière et du bourgeois Baltasar Sobrado relève du roman sentimental, même si quelques allusions à des problèmes de société restent latentes. Tout comme *Una Medianía* dévoile le spiritualisme de Clarín, *Memorias de un solterón* révèle le penchant de doña Emilia pour le romantisme, autrement dit, une nouvelle tendance des deux auteurs à s'élever au-dessus du plan de la réalité.

De la sorte, ces derniers ne semblent plus envisager le roman naturaliste comme le genre le mieux adapté pour exprimer le rapport du romancier à la réalité externe. Avec *Memorias de un solterón*, doña Emilia paraît même devancer la génération actuelle d'auteurs plus méfiants à l'égard de l'Histoire et qui opteront pour des romans de la mémoire. Aujourd'hui, les récits autobiographiques, les Mémoires et les Journaux intimes remplacent volontiers les fictions devenues suspectes quand elles se tressent à l'Histoire. Si Emile Zola assurait la pertinence interne de son œuvre en imaginant des suites à

⁶⁰ Pour plus de détails se reporter à Ricard (Robert), *Galdós et ses romans*, 2^{ème} édition augmentée, Paris: Centre de recherches de l'Institut d'études hispaniques de L'Université de Paris, collection « Etudes Hispaniques », 1969, p. 95.

ses romans, ses confrères espagnols cherchaient, eux, d'autres voies pour parler de leur époque.

Les exemples cités nous ont permis de donner quelques repères afin de mieux situer la société et les milieux représentés dans les romans de Zola et de ses confrères espagnols. Nous y avons aussi analysé quelques subterfuges utilisés par ces auteurs pour contenir dans leurs œuvres les sociétés espagnole et française du XIX^e siècle.

Avant de poursuivre, une nouvelle exigence s'impose ; tenter de définir le concept de naturalisme en France et outre-Pyrénées.

CHAPITRE II

Le concept de naturalisme.

*D*ans notre pays, le mot naturalisme a mis du temps avant d'être rattaché au courant littéraire dont Zola est le chef de file. Outre-Pyrénées, l'âpre réception des théories du Maître de Médan et celle des premières éditions traduites de ses œuvres a contribué à la méfiance des critiques et du public espagnols, voire à leur hostilité pour ce nouveau concept littéraire venu de France.

Un tel accueil explique que les confrères espagnols de Zola, même les plus favorables à ses idées, délibéreront avant d'accepter le titre d'auteurs naturalistes. Nous analyserons ici par quels attermoissements doña Emilia, Galdós et Clarín sont passés pour défendre un naturalisme à leur manière.

Enfin, nous envisagerons dans ces pages comment les romanciers espagnols ont essayé de lier naturalisme et idéalisme ; deux notions apparemment inconciliables.

1. Le concept de naturalisme en France

Considérons le terme naturalisme, avant que Zola vers 1866, dans sa préface de *Thérèse Raquin* ne l'adopte pour désigner l'école littéraire dont il est le chef de file. Le mot naturalisme a une longue histoire derrière lui. L'article de l'*Encyclopédia Universalis* consacré au concept de naturalisme met en évidence que Zola, s'il n'a pas inventé le terme, lui a donné un sens littéraire nouveau. Le critique français Sylvie Thorel confirmera que les sens anciens du mot « *ont été fécondés* » par Zola :

« [...] au point qu'aujourd'hui le *Grand Larousse de la Langue française* et le *Grand Dictionnaire de la Langue française* soulignent que le sens du mot *naturaliste* tend à se restreindre à un usage littéraire »¹.

Après 1880, les dictionnaires témoignent implicitement de l'influence de Zola sur le concept de naturalisme. Celle-ci se fera d'abord à travers l'acception philosophique et esthétique de l'adjectif *naturaliste*². En mesurant l'apport de Zola dans la valeur du terme *naturalisme* et de ses dérivés, Sylvie Thorel poussera l'analyse plus loin que les dictionnaires de la Langue française et que l'article de l'*Encyclopédia Universalis*. Elle observera aussi les modalités des apparitions du mot *naturalisme* dans le discours zolien.

Nous citerons une déclaration d'Emile Zola où le mot *naturalisme* est retenu pour désigner le contenu de la doctrine littéraire défendue par le Maître et ses disciples. Dans sa préface de *Thérèse Raquin*, celui-ci précise :

¹ Thorel (Sylvie), « Naturalisme, naturaliste » in : *Les Cahiers naturalistes*, 32ème année, n°60, 1986, p. 78.

² *Ibid.*, p.79.

« *Mon but a été scientifique avant tout ; ma seule curiosité est celle du savant ; le groupe d'écrivains naturalistes auquel j'ai l'honneur d'appartenir pratique l'analyse scientifique ; c'est la méthode moderne, c'est l'outil d'enquête universelle enfin devenu celui du siècle* »³.

Ces lignes aident à comprendre dans quel dessein Emile Zola s'est identifié à un savant. Il y affirme considérer l'étude scientifique comme un instrument susceptible de dépasser les sphères de la science pour gagner celles de l'art. En outre, jusqu'alors réservés aux disciplines scientifiques, certains procédés trouveraient une nouvelle vocation en permettant aux artistes modernes d'accéder à la vérité absolue. Autrement dit, l'auteur des *Rougon-Macquart* avoue s'intéresser à l'homme dans ce que celui-ci possède d'universel et non en tant qu'individu.

Pour satisfaire cette curiosité, Emile Zola empruntera à la science expérimentale sa façon de voir le monde. L'expérience scientifique permet de mettre en évidence les lois générales qui régissent l'univers. Le romancier a donc envisagé une identité de situation entre le savant et l'homme de lettres ; ces deux derniers appliquant, selon lui, le même regard sur les choses. D'après ce raisonnement pseudo-scientifique, il deviendrait absurde d'envisager une différence entre les lois de la pesanteur et celles qui établissent la condition humaine. Pour les artistes naturalistes, certaines techniques scientifiques sont devenues une nouvelle méthode de travail. Tout au long du XIX^e siècle, dans leur obsession d'être fidèles à la réalité, les romanciers, les peintres, et d'autres artistes encore vont systématiser leurs emprunts aux domaines scientifiques.

Par exemple, la technique du moulage sur nature va susciter un réel engouement pour connaître son apogée en 1880. Les sculpteurs qui s'y adonnaient, prétendaient ainsi reproduire parfaitement

³ Préface de la deuxième édition de *Thérèse Raquin*, citée par Henri Guillemin, Lausanne : Editions Rencontre, 1963.- p. 209-215.

le réel. Ils créaient des masques moulés sur le vif ou mortuaires. Parfois, il leur arrivait d'inclure dans la composition de leurs œuvres un fragment de moulage du corps humain : des mains, des jambes ou des pieds. En 1895, grâce au moulage sur nature, Alexandre Falguière a produit une statue connue sous le nom de *La Danseuse* ou *Cléo de Mérode*. Un autre sculpteur du XIX^e siècle, Adolphe-Victor Geoffroy-Dechaume a laissé un fonds important de moulages en plâtre. Ces exemples témoignent du lien étroit que les artistes voulaient établir entre l'art et la science. A partir des années 1840, des médecins, des botanistes et des anthropologues... réalisaient aussi des masques et des empreintes.

Mais, pour ces savants, il s'agissait de documents de travail qu'ils exploitaient dans le dessein d'étudier ou d'enseigner. La pratique, artistique cette fois, du moulage sur nature a prétendu concurrencer la science dans l'espoir de copier la réalité à la lettre. Pour mieux décrire la mort de Nana, Emile Zola n'a-t-il pas demandé le masque d'une femme morte de la petite vérole à son ami Henri Céard qui était médecin ? Le romancier se ravisa et il inventa le masque mortuaire du personnage féminin. Avait-il admis l'idée que le but de l'artiste n'est pas de reproduire exactement la nature, mais d'en saisir l'esprit ? Que ce soit par un moulage, par une photographie, par un dessin ou par des mots, toute tentative de s'emparer directement du réel ne peut qu'être une étape du processus créatif. L'interprétation de l'artiste viendra toujours modifier ce qui autrement ne serait qu'un fastidieux document.

Les thèses de l'auteur du *Roman Expérimental* seront condamnées par les naturalistes espagnols. Dans *La Cuestión Palpitante*, Emilia Pardo Bazán proscritra l'analyse de Zola, car celui-ci « soume[t] la pensée et la passion aux mêmes lois qui déterminent

la chute de la pierre »⁴. Ainsi décrit par Emile Zola, l'homme semble réduit à l'état d'objet. En interprétant la métaphore de « *la chute de la pierre* » utilisée par doña Emilia, la loi physique de la pesanteur ferait « *chute[r]* » l'homme dans une sorte de sous-humanité. Le poids symbolisant à la fois l'hérédité, le milieu et le destin, il incline irrémédiablement l'homme vers le bas : celui-ci ne peut donc connaître aucune transcendance.

Par ailleurs, la transposition de la méthode scientifique à l'œuvre romanesque amène le romancier français à envisager des lois qui tiendraient ensemble tous les êtres. Aussi, dans ses textes, Emile Zola passera-t-il de circonstances particulières à des règles générales susceptibles de gouverner tout homme. Par exemple, il concevra la loi de l'hérédité telle un carcan contenant tous ses personnages; Gervaise, Nana, Jacques Lantier... L'hérédité devient une forme de nécessité qui pèse sur la liberté de l'homme. Cette manière d'imaginer l'hérédité, comme une loi physiologique dont on ne peut logiquement se dégager, renvoie l'homme, d'une certaine façon, à son universalité. Sa vie devient une aventure qui n'est pas la sienne. Il en est de même avec les circonstances particulières qui conditionnent les personnages zoliens au point de les transformer, mécaniquement et nécessairement, en produits d'une époque ou d'un milieu. Le terme « *produits* » sera récurrent sous la plume de Zola, pour désigner les personnages des *Rougon-Macquart*.

La notion de naturalisme sera donc associée aux écrits théoriques de Zola comme *Le Roman expérimental*. Longtemps, ce concept sera inféodé et réduit aux slogans scientifiques du romancier français. Ce dernier a largement participé, notons-le, au schématisme polémique dans lequel, de part et d'autre des Pyrénées, la critique enfermera le naturalisme. Aujourd'hui, la distance temporelle

⁴ « Someter el pensamiento y la pasión a las mismas leyes que determinan la caída de la piedra [...] » Emilia Pardo Bazán, *La Cuestión Palpitante*, Cuarta edición, Madrid : 1891, p. 62. Nous traduisons.

permet de mieux saisir la part de provocation contenue dans les textes dogmatiques de l'auteur des *Rougon-Macquart*, et la complexité de son projet. Certes, Emile Zola était influencé par l'environnement scientifique et intellectuel de son époque, mais il souhaitait avant tout rompre avec le romantisme de Hugo et le roman sentimental de Georges Sand. Faute d'avoir cerné ce dernier aspect du naturalisme zolien ; les auteurs espagnols se croiront les seuls à avoir envisagé ce nouveau concept comme un moyen de tirer la littérature espagnole de l'impasse romantique.

2. Le concept de naturalisme en Espagne

En Espagne, le terme naturalisme n'était pas nouveau quand on l'applique, pour la première fois, vers 1877, au mouvement littéraire français dont Zola était le Maître. Employé, dès l'Antiquité, pour désigner une école philosophique, le terme naturalisme pouvait prendre trois acceptions différentes. La première signification du mot désigne une attitude quasi religieuse envers la nature, la deuxième exprime l'imitation que l'art réalisait de la nature, et la dernière indique l'étude scientifique de la nature, plus spécifiquement, la science expérimentale.

Dès 1883, date de la publication de la *Cuestión palpitante*, Emilia Pardo Bazán s'indigne de l'absence des mots *naturalisme* et *réalisme* dans le Dictionnaire de la Langue castillane. Non sans humour, elle souligna :

« *Le Dictionnaire de la Langue castillane (qui a le don d'omettre les mots les plus usuels et courants du langage intellectuel, et d'y introduire en revanche d'autres comme « of », « chincate », « songuita », etc., [...]) manque des termes naturalisme et réalisme. Ce qui ne me surprendrait*

pas si ceux-là étaient nouveaux, mais ils ne le sont pas, bien que le soit, d'une certaine manière, leur acception littéraire présente. En philosophie, les deux termes s'emploient depuis un temps immémorial »⁵.

La romancière espagnole note qu'au moment où elle écrit, le terme naturalisme ne se rencontre qu'avec son acception philosophique. Dans son article, elle va en élargir le sens en le rattachant à la théorie naturaliste dont Zola est le représentant. Elle justifiera son choix :

« Si parlant de la théorie naturaliste je la personnifie en Zola ; ce n'est pas qu'il soit le seul à la pratiquer, mais parce qu'il l'a formulée clairement et explicitement en sept tomes d'études critiques littéraires, surtout dans celui qui porte le titre Le Roman expérimental »⁶.

Comme ses confrères espagnols, doña Emilia se cantonne aux idées reçues sur les relations du Maître de Médan avec les sciences de son temps. La romancière portera un regard critique sur l'esthétique naturaliste. Elle la considère trop soumise au déterminisme et aux doctrines scientifiques de Claude Bernard, telles que ce dernier les a développées dans son *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*. Dans l'ensemble, les auteurs naturalistes espagnols s'intéresseront plus au Zola critique littéraire qu'à l'auteur des *Rougon-Macquart*.

Ainsi, Clarín commencera-t-il son étude intitulée *Le Naturalisme* par ces mots :

⁵ Emilia Pardo Bazán écrit dans la *Cuestión Palpitante*: « El Diccionario de la Lengua castellana (que tiene el don de omitir las palabras más usuales y corrientes del lenguaje intelectual, y traer en cambio otras como of, chincate, songuita, etc., [...] carece de los vocablos naturalismo y realismo. Lo cual no me sorprendería si éstos fuesen nuevos; pero no lo son, aunque lo es, en cierto modo, su acepción literaria presente. En filosofía, ambos términos se emplean desde tiempo inmemorial. » *La Cuestión Palpitante*, Biblioteca Anaya, n° 74, ed 1966, p. 33.

⁶ « Si al hablar de la teoría naturalista la personifico en Zola, no es porque sea el único a practicarla, sino porque la ha formulado clara y explícitamente en siete tomos de estudios crítico-literarios, sobre todo en el que lleva por título *La Novela experimental* » *Ibid.*, p. 37.

« Je me propose de traiter de quelques-uns des problèmes dont discute la critique littéraire actuelle au sujet des nouveautés que prétend introduire, et qu'introduit effectivement, l'école dite naturaliste [...] »

Appuyant essentiellement son analyse sur *Le Roman expérimental*, l'auteur espagnol poursuit :

Je remarque que Zola, dans ses travaux critiques, profonds parfois, mais peu méthodiques...»⁷.

Outre-Pyrénées, les premières références à Emile Zola se firent sans employer le terme naturalisme et ses dérivés, et sans citer son œuvre littéraire. Pourtant, dès 1876, quelques articles avaient paru dans des revues espagnoles et des journaux, notamment ceux qui avaient des correspondants à Paris. Charles Bigot fut l'un de ceux-là. Dès le 30 avril 1876, dans *La Revista Contemporánea*, il publia le premier article sur le romancier français. Bigot y parle d'une école qu'on peut appeler physiologique et il assimile le monde d'Emile Zola à une vaste clinique. Dans cet article, le critique révèle aussi l'existence du cycle des *Rougon-Macquart* et le projet du romancier français d'écrire l'histoire d'une famille sous le Second Empire. Charles Bigot compléta son article par une analyse de *Son excellence Eugène Rougon*. Emile Zola connaît Charles Bigot à qui il adressera un discours publié dans *De la critique*.

Le romancier y dénonce l'ignorance du critique, non seulement en matière de naturalisme, mais sur le sens même du *Roman expérimental*. A propos de Charles Bigot, Zola écrivit :

« Il s'est fait un petit naturalisme à son usage ou plutôt, il enfourche le naturalisme des plaisantins de la critique ; et le voilà parti, il chevauche tout seul »⁸.

⁷ Leopoldo Alas Clarín.- *Le Naturalisme*.- Ouvrage traduit par Claire-Nicolas Robin dans: *Le Naturalisme dans La Desheredada de Pérez Galdós*.- Annales littéraires de l'université de Besançon, Paris : Les Belles Lettres, 1976, Appendice B.- p. 97 et p. 120.

⁸ Zola (Emile), *Le Roman expérimental*, Paris : Garnier Flammarion, 1971, p. 279 à 283.

Ce n'est qu'en 1877, en rendant compte de *L'Assommoir*, qu'Angel Vallejo Miranda, sous le pseudonyme de « *Pico de la Mirándola* », appellera l'école de Zola par son nom : le naturalisme. En 1879, dans *La Revista de España*, à travers l'article intitulé de manière explicite : « *El Naturalismo en el arte* », Manuel de la Revilla réalise la première étude critique sérieuse du mouvement littéraire. Elle sera suivie de bien d'autres critiques parues dans des revues littéraires, telles que la *Revista de España*, déjà citée, la *Revista Contemporánea* et la *Diana*. Cette dernière revue eut une courte activité de deux ans. Elle contient les huit articles publiés par Clarín entre le 1^{er} février et le 16 juin 1882, et regroupés sous le titre de : *Le Naturalisme*. En 1972, Sergio Beser les a publiés dans son étude : *Leopoldo Alas, critique littéraire*. Pour la première fois, ils furent traduits en français par Claire-Nicolle Robin, dans *Le Naturalisme dans « La Desheredada » de Pérez Galdós*⁹. Bien que riches d'enseignements sur la réception du naturalisme français en Espagne, et antérieurs à la *Cuestión Palpitante*, ces huit articles de Clarín restent moins connus que l'ouvrage de doña Emilia.

Encore aujourd'hui, en référence aux premières analyses d'auteurs espagnols sur le naturalisme, ne cite-t-on pas en premier lieu la *Cuestión Palpitante* ou *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas* de Juan Valera ? Grâce à l'historique du concept de naturalisme dressé par Clarín dans *Le Naturalisme* ; cette étude permet de mieux situer idéologiquement à la fois son auteur et l'Espagne de la Restauration. Leopoldo Alas y commente finement les intentions scientifiques d'Emile Zola. Néanmoins, on peut reprocher à Leopoldo Alas quelques ambiguïtés dans son interprétation des principes théoriques zoliens, notamment ceux de l'observation et de l'expérimentation dans la création romanesque. Après avoir pronon-

⁹ Claire-Nicolle Robin, *Le Naturalisme dans La Desheredada de Pérez Galdós*, Annales littéraires de l'université de Besançon, Paris : Les Belles Lettres, 1976, Appendice B, p. 97 à 126.

cé des remarques bienveillantes à l'égard de l'école naturaliste française, Clarín émettra quelques réserves :

« [...] *Le naturalisme ne veut pas convertir l'art en science, encore que cette aspiration étrange paraisse séduire le critique et le romancier, que je nommerai si souvent, Zola...* »¹⁰.

Leopoldo Alas finira par proposer sa version des méthodes d'observation et d'expérimentation. Au chapitre V de son étude, en déclarant qu'un romancier, en tant qu'observateur, est un « *spectateur impartial* », Clarín semble reprendre les thèses d'Emile Zola. Mais, en développant sa définition de l'expérimentation, l'auteur espagnol s'éloigne des théories de son confrère français :

« *C'est [une] observation préparée où l'observateur dispose les faits, les données acquises, de telle manière qu'il leur fait donner un certain enseignement* »¹¹.

D'après cette explication, le romancier naturaliste sélectionnerait les faits observés en fonction du résultat qu'il prétend en donner. En faisant intervenir le filtre de la subjectivité dans la composition de l'œuvre, Clarín s'écarte donc de la rigueur scientifique revendiquée par Emile Zola.

Le Maître de Médan refusait, en théorie, de donner à ses romans toute portée pédagogique. Dans les manuscrits de *L'Assommoir*, on peut constater que l'auteur a soigneusement composé son roman et ordonné ses personnages, mais Emile Zola y précise : « *sans thèse cependant* »¹². Ainsi, lire *Le Naturalisme* s'avère utile pour comprendre l'idée que l'auteur de *La Regenta* se faisait

¹⁰ Leopoldo Alas Clarín, *Le Naturalisme*, traduction de Claire-Nicolle Robin, in: *Le Naturalisme dans La Desheredada de Pérez Galdós*, Annales littéraires de l'université de Besançon, Les Belles Lettres, Paris, 1976, Appendice B, p. 102.

¹¹ *Ibid.*, p. 102.

¹² Site Internet de la Bibliothèque nationale de France. [http://www.Bnf.fr/Autour de L'Assommoir d'Emile Zola](http://www.Bnf.fr/Autour_de_L'Assommoir_d'Emile_Zola).- Paris : Bnf, Département des manuscrits, f°158. Consulté en ligne en novembre 2003.

des théories zoliennes. Dans un même temps, *La Diana* illustre l'importance des revues littéraires et culturelles de l'époque de la Restauration.

Pour en savoir plus sur le rôle de ces magazines, on peut se référer à l'article de Raquel Asún : *Las Revistas culturales y la novela: elementos para un estudio del realismo en España*. On y apprend que les revues littéraires participèrent activement à la diffusion en Espagne des idées et des textes d'auteurs naturalistes français. Raquel Asún affirme :

« *Le caractère qui singularise les revues culturelles de la Restauration fait que s'établit une dépendance directe entre elles et le roman, à tel point qu'analyser leur relation mutuelle peut contribuer à une meilleure connaissance de la période qui nous intéresse [...] »*¹³.

Ces remarques aident à mieux saisir l'importance des publications, dans le texte original ou en traduction, des œuvres zoliennes et des textes théoriques de Darwin, de Spencer ou de Claude Bernard. Les revues inaugurèrent donc le débat sur la question naturaliste et elles favorisèrent l'acceptation ou l'acclimatation du concept de naturalisme en Espagne. De son côté, Laureano Bonet a salué le rôle de la *Revista de España* comme « *organe culturel le plus important de cette époque* »¹⁴. Pour lui, comme pour beaucoup de critiques contemporains, de tels articles restent un moyen irremplaçable de comprendre les tendances esthétiques et politiques d'un Galdós, d'un Clarín et d'autres auteurs espagnols de la seconde moitié du XIX^e siècle.

¹³ « El carácter que singulariza a las revistas culturales de la Restauración hace que se establezca una dependencia directa entre ellas y la novela, hasta el punto que analizar la relación mutua puede contribuir al mejor conocimiento del período que nos ocupa. » Raquel Asún.- « Las Revistas culturales y la novela: Elementos para un estudio del realismo en España ». in : Y. Lissorgues.- *Realismo y naturalismo en España* .- Barcelone : Anthropos, 1988, p. 75.

¹⁴ « el órgano cultural más importante de aquella época. ». Bonet (Laureano).- *Benito Pérez Galdós: Ensayos de crítica literaria*.- Barcelone : Península, 1972, p. 14. Nous traduisons.

Le rôle des revues littéraires n'est pas le seul à prendre en compte. Il faudrait lui adjoindre celui des préfaces et des critiques réalisées par les auteurs naturalistes sur leurs propres textes ou sur ceux d'autrui. A propos des naturalistes français, on doit prendre en considération la remarque suivante de Sylvie Thorel qui soutient :

« *Ce qui est nouveau avec les réalistes et les naturalistes, c'est l'abondance du discours qu'ils jugent indispensable de bâtir pour valoriser ou justifier leur démarche* »¹⁵.

Le critique français note le redoublement de l'œuvre d'art dans les discours critiques orchestrés par les auteurs naturalistes français à propos de leurs œuvres ou à propos de celles de leurs confrères. Pour Zola, il s'agira d'une succession d'articles de critique et de théorie littéraire, de pamphlets politiques et des chroniques de mœurs. Ces interventions sont de véritables campagnes littéraires menées dans les journaux de son temps, par exemple le *Voltaire* et le *Figaro*, pour plaider en faveur du naturalisme. Selon nous, ce constat est valable de part et d'autre des Pyrénées ; ainsi qu'en attestent *Mes Haines* et *Le Roman expérimental* de Zola, *La Cuestión palpitante* d'Emilia Pardo Bazán, *Le Naturalisme* de Clarín, et *Les Essais de critique littéraire* de Galdós¹⁶.

Selon Sylvie Thorel, une telle démarche serait :

« *...liée à la volonté de prendre rang dans le monde moderne* »¹⁷.

En ajoutant leur discours à la somme de ceux déjà tenus sur l'art et sur le naturalisme en particulier, les quatre auteurs de notre corpus ont pareillement exprimé leur besoin d'une formule littéraire

¹⁵ Thorel (Sylvie), *Naturalisme et décadence. Une approche du roman entre 1857 et 1914*, Thèse de Doctorat en 3 Tomes. Université de Paris, Sorbonne, Institut de Littérature comparée, 1988, p. 430.

¹⁶ Les textes critiques de Galdós ont été sélectionnés et introduits par Laureano Bonet dans : *Benito Pérez Galdós. Ensayos de crítica literaria*, paru à Barcelone, en 1972, aux éditions Península.

¹⁷ Thorel (Sylvie), *Ibid.*, p. 430.

nouvelle. Pour Zola, cette formule devait représenter l'évolution générale des idées littéraires au XIX^e siècle. Par ses campagnes successives, celui-ci voulait incarner le naturalisme et l'amener au premier plan de la vie littéraire. Dans leurs propos sur le naturalisme, les auteurs espagnols souhaitaient simplement relativiser l'esprit idéaliste trop tenace dans le monde littéraire de leur pays.

Par ailleurs, Sylvie Thorel qualifiera les naturalistes français de « *harangueurs* »¹⁸. Ce terme n'est pas sans rappeler le surnom de *la Tribuna*¹⁹ donné par doña Emilia au personnage d'Amparo, la jeune cigarière. Celle-ci harangue ses camarades de travail, tout comme Etienne Lantier le fera dans *Germinal*. Ne peut-on relever quelques similitudes entre la tentation des romanciers naturalistes, espagnols ou français, de tenir des discours sur l'art ou sur l'époque moderne et une forte propension chez leurs protagonistes à devenir des orateurs?

Cette sorte de mimétisme expliquerait les craintes de tous ceux qui, y compris le mari de doña Emilia²⁰, crurent voir dans le personnage d'Amparo surnommée *la Tribuna* un double romanesque d'Emilia Pardo Bazán. La romancière espagnole serait devenue un tribun, une militante oserions-nous dire, à l'image du personnage féminin. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce phénomène d'auto représentation qui a tenté certains romanciers naturalistes, en premier lieu Zola.

¹⁸ *Op.cit.*, p. 430.

¹⁹ « *La Tribuna* » signifie en espagnol, au sens figuré : un ensemble d'orateurs politiques d'un pays ou d'une époque. Mais, on peut remonter au sens étymologique de « tribun », l'orateur populaire qui justement haranguait les foules. Cette acception rend bien compte du rôle de la jeune Amparo auprès de ses compagnes de travail, à la fabrique de cigares.

²⁰ Carmen Bravo -Villasante, dans sa biographie de la romancière espagnole, rapporte les réactions hostiles, à la parution du roman *La Tribuna*. Parmi ces réactions, nous retiendrons celle, prêtée au mari de doña Emilia : « [...] esa novela que termina con « Viva la República federal »? es la confirmación de la teoría naturalista. Es la cuestión palpitante puesta en práctica. Socialismo, comunismo ateo. No, no, no. No quiere que su mujer sea La Tribuna. » Bravo -Villasante (Carmen).- *Vida y Obra de Emilia Pardo Bazán*.- Madrid : Magisterio, 1973, p. 93. Nous traduisons: « [...] ce roman qui se termine par « Vive la République fédérale »? c'est la confirmation de la théorie naturaliste. C'est la question palpitante mise en pratique. Socialisme, communisme athée. Non, non, non. Il ne veut pas que sa femme soit un Tribun ».

C'est donc autour de 1879 que les premiers romans de Zola commencent à circuler en Espagne, souvent à titre d'une curiosité qualifiée de scandaleuse par ses détracteurs. Mais, en France comme en Espagne, c'est la publication de *l'Assommoir* qui suscita le plus de passion et qui contribua à la réputation de son auteur. Notons que ce roman, écrit en 1877, ne fut traduit en Espagne qu'aux alentours de mai 1880, après *Une Page d'amour* dont l'édition espagnole date d'avril 1880. Les romans de Zola devaient attendre, un à deux ans, avant de paraître traduits pour le public espagnol. De vifs débats provoqués à l'*Ateneo* de Madrid autour du naturalisme français, et ravivés à chaque nouvelle parution en Espagne d'un roman de Zola rythmaient ce délai d'attente. En 1885, le roman *Germinal* marquera la simultanéité des publications des œuvres d'Emile Zola dans les deux pays.

Walter T. Pattison a dressé l'inventaire des traductions espagnoles des œuvres de Zola entre 1880 et 1900. Ce catalogue permet d'analyser les différentes éditions espagnoles des romans de Zola, des Goncourt et de Maupassant. Il est aussi un témoignage supplémentaire sur la manière dont le naturalisme français reste pour les Espagnols, à cette époque là, quasi exclusivement lié au Maître de Médan²¹. Dans ce domaine, des études sont toujours réalisées comme le prouvent la récente thèse de Setty Alaoui, *Les Editions espagnoles de l'œuvre d'Emile Zola*, et l'article de Simone Saillard, *La Première traduction espagnole de Germinal*²². La lecture des travaux et des articles universitaires reste utile pour comprendre la réception du naturalisme français outre-Pyrénées. Par exemple, on y apprend que les premières éditions de *Germinal* furent marquées par la censure culturelle et sociologique de leur traducteur espagnol.

²¹ Pattison (w), *El Naturalismo español: Historia externa de un movimiento literario*, Madrid : Gredos, 1969, p. 52 à 56.

²² Saillard (Simone), « La première traduction espagnole de *Germinal* (Madrid, 1885, *El Cosmos* Editorial) » in : *Les Cahiers Naturalistes*, Paris, 2001, 47^{ème} Année, N° 75, p. 217 à 242. Simone Saillard y cite la thèse de Setty Alaoui.

En 1884, un journaliste espagnol appartenant à la presse libérale bourgeoise de l'époque, Angel de Luque entreprend la traduction de certains romans d'Emile Zola pour la revue *El Cosmos*. Sa traduction de *Germinal* a retenu l'attention de Simone Saillard, car elle présentait des variantes intéressantes par rapport au texte de l'auteur. Ces modifications, soigneusement répertoriées dans l'article de Simone Saillard, démontrent les efforts d'Angel de Luque pour faciliter l'acceptation du texte original par le public espagnol. Par exemple, le traducteur a expurgé de certains passages de *Germinal* les mentions, trop explicites, à l'animalité des personnages. Le public et les auteurs naturalistes espagnols, même les plus favorables au Maître de Médan, rejetteront certaines théories zoliennes. Notamment celle de la bête qui serait en chacun de nous. Ces faits expliqueraient la censure du traducteur Angel de Luque à propos de tout ce qui pouvait rappeler la déshumanisation des personnages zoliens.

Parmi d'autres exemples, Simone Saillard cite la transformation dans le texte espagnol du surnom *La Maheude* en « *la femme* », puis en « *la veuve de Maheu*. » Pour certaines scènes scabreuses de *Germinal*, A. de Luque a été jusqu'à intervenir ouvertement dans sa traduction. Grâce à certaines formules comme : « *que l'on ne saurait raconter* » ou qui « *ne saurait être décrite* »²³, le traducteur a réussi à éluder pour les lecteurs espagnols les détails les plus choquants du texte original. Indirectement, l'ensemble de l'article de Simone Saillard informe sur les mentalités du public espagnol qui était contemporain de Galdós, de Clarín et de doña Emilia. Même si, dans ces années 1880, la plupart des traducteurs espagnols de Zola étaient des bourgeois libéraux, autrement dit des intellectuels progressistes. Ils imposaient des limites morales à ce que leur public pouvait, ou était censé pouvoir, accepter des idées et du style zoliens.

²³ *Op.cit.*, p. 231.

D'après ces traductions, quelle perception le lecteur espagnol avait-il des théories d'Emile Zola? Retirer certains effets de langage, étouffer certaines familiarités et scènes choquantes, neutraliser des détails et alléger des descriptions jugées trop techniques, tout cela aboutissait à une traduction, moralement et politiquement correcte, mais peu fidèle à l'original et à l'esprit du romancier français. Pourtant, malgré sa volonté d'esthétiser les idées et le style de Zola, l'édition espagnole de *Germinal*, citée précédemment, ne suscita pas en 1885 le même débat passionné que celle de *L'Assommoir*. L'édition de *Germinal* n'a pas rencontré un accueil favorable, sûrement à cause de l'analyse sociale que l'auteur y propose du monde ouvrier.

Comme ce fut le cas en France, *Germinal* passa pour un roman socialiste, avec toutes les connotations subversives du terme. Simone Saillard fait une observation importante à ce sujet en signalant l'élimination de tous les paragraphes figurant dans le dénouement et liés à la germination de la nature. Autrement dit, toute la dimension symbolique et prétendue révolutionnaire du roman se voit neutralisée dans l'édition espagnole d'A. de Luque. La polysémie même du titre *Germinal* devenait incompréhensible pour le public espagnol de l'époque. Comment l'interpréter sans avoir recours aux images finales du roman ? Même si pour le lecteur moderne le roman garde son ambiguïté, justement, selon l'interprétation de la métaphore finale de la germination. Doit-on y lire un processus de régénération ou l'éternel recommencement d'une nature fécondée par les souffrances de l'homme ? Une fin optimiste et gaie que celle de *Germinal*? Le débat reste ouvert. Comme les commentateurs français de l'époque, les traducteurs espagnols ont dû y voir une fin menaçante pour l'ordre social et la levée d'une moisson future, synonyme d'une hypothétique révolte du peuple. De là, selon nous, la suppression dans l'édition espagnole de 1885 des images liées à la germination : une censure significative d'une certaine méconnaissance de l'imaginaire zolien.

Aujourd'hui, hors du terrain de la polémique, on constate que *Germinal* fait partie, sur le plan idéologique, des œuvres équivoques du père des *Rougon-Macquart*. En Espagne, à l'époque d'Emile Zola, la réception critique de *Germinal* ne pouvait prendre en compte les incertitudes, politiques et idéologiques, du romancier français. Le climat passionnel, organisé par la critique autour du naturalisme, et les censures des premières traductions des œuvres zoliennes n'aidaient pas le public espagnol à acquérir une connaissance objective du romancier français.

C'est avec la préface de son deuxième roman, *Un Viaje de novios*, qu'Emilia Pardo Bazán résumera le mieux le débat sur ce sujet : par des idées qu'elle reprendra et qu'elle développera dans une étude de vingt articles, éditée sous le titre de *La Cuestión palpitante*. A travers ces articles, publiés d'abord dans la *Epoca*, entre novembre 1882 et avril 1883, la romancière espagnole tentera une mise au point documentée sur la question du naturalisme français. Elle se fera l'écho des théories de Zola. Dans son premier article, « *Parlons du scandale* », doña Emilia affirmera son désir de rester impartiale face à un public espagnol mal informé, selon elle, à cause des débats passionnés et flous suscités par l'apparition de cette nouvelle école littéraire.

La Cuestión palpitante choqua et déconcerta par l'ampleur de son étude et par sa publication dans un grand quotidien espagnol : *La Epoca*. La personnalité de doña Emilia, une femme écrivain, une dame de l'aristocratie et de religion catholique, n'est pas étrangère au scandale suscité par *La Cuestión palpitante*. Cette œuvre eut une influence considérable sur l'accueil de Zola en Espagne. Un autre mérite du livre fut d'avoir provoqué la célèbre réplique de don Juan Valera : *Apuntes sobre el arte de escribir novelas*.

Enfin, grâce à *La Cuestión palpitante*, la réputation de doña Emilia parvint jusqu'à Emile Zola. Nous le savons grâce à une lettre adressée par le romancier à l'éditeur français Albert Savine. Elle est datée du 15 octobre 1885. L'auteur français qui ne comprenait pas la langue espagnole, y exprime son étonnement d'être connu, voire reconnu en Espagne. Editeur et homme de lettres français, entre 1859 à 1927, Albert Savine a notamment traduit *La Cuestión palpitante* en 1886²⁴ sous le titre *Le Naturalisme*. Un titre « *différent de celui qu'il porte dans l'édition espagnole* » comme il l'expliquera dans sa préface de l'œuvre de doña Emilia.

Albert Savine a aussi entretenu des relations avec les réfugiés carlistes catalans, ce qui l'amena à traduire *L'Atlantide*, un poème de Jacinto Verdaguer. L'homme de lettres fit parvenir à Zola un exemplaire de cette traduction parue en 1884 chez Giraud. L'année suivante, A. Savine écrivit et publia *Les Etapes d'un Naturaliste*, une somme d'impressions et de critiques consacrées aux écrivains : Juan Valera, Marcelino Menéndez y Pelayo et Alphonse Daudet... En outre, il fut le traducteur du romancier catalan Narcís Oller. Edité à Barcelone en 1882, *La Papallona* est le premier des quatre romans de cet auteur. Dans notre pays, son oeuvre n'a été publiée qu'en 1886 chez l'éditeur Giraud sous le titre *Le Papillon*.

Nous rappelons ces événements, car dans l'extrait de la lettre que nous allons citer, Emile Zola évoque *Le Papillon*. L'auteur y parle implicitement du rôle de A. Savine dans la diffusion du naturalisme espagnol en France. Voici comment Zola s'adresse à l'éditeur, en lui exprimant sa « *stupeur* » d'être connu en Espagne et d'être soutenu là-bas par une dame « *catholique* » :

« *Ainsi, pour m'en tenir à un seul pays voisin, vous m'avez prié, à propos du Papillon, de vous donner mon sentiment sur le naturalisme en Espagne. Je confesse d'abord mon*

²⁴ Savine (Albert), Préface de *Le Naturalisme*, Paris: Giraud, 1886, p.V.

ignorance, nous lisons rarement les romans étrangers, il me faudrait un travail préparatoire considérable; puis, le peu que j'en sais me déroute. Par exemple, nous sommes soutenus là-bas et j'ai des remerciements personnels à lui adresser par madame Pardo Bazán, qui est une catholique militante. Vous voyez ma stupeur, il est évident que le naturalisme de cette dame est un pur naturalisme littéraire²⁵ »²⁶.

En confessant son ignorance de la littérature étrangère, notamment espagnole, Zola explique le ressentiment d'Emilia Pardo Bazán à l'égard des romanciers français. Zola ne savait rien de ses confrères espagnols. En revanche, ceux-ci éprouvaient une sympathie littéraire pour lui. Force est de constater qu'Emile Zola, pourtant en relations avec des critiques et des éditeurs français, reste à l'écart de ce qui s'écrit en Espagne. Cette conduite semble commune aux écrivains français de l'époque qui ignoraient souvent leurs confrères étrangers.

A l'époque, la littérature espagnole n'est pas la seule concernée par l'indifférence des auteurs français. Un tel détachement était général à l'égard de la scène littéraire étrangère! Pour plus de détails, nous renvoyons à l'étude de Pierre Brunel et Yves Chevrel qui ont signalé le désintérêt de romanciers comme Zola et E. de Goncourt pour tout ce qui s'écrivait ailleurs. A l'appui de leur analyse, ils citent une déclaration de l'auteur des *Rougon-Macquart*. Interrogé sur la littérature scandinave, ce dernier aurait répondu :

²⁵ Il existe dans l'apparat critique de cette lettre une note à propos de l'adjectif « *militante* ». Selon cette note n°8, il y aurait une autre version de la lettre, où le mot « *militante* » serait omis. Cette note stipule aussi, qu'après une virgule, la phrase se complète par : « *qui ne va pas au fond de la formule* ». Ces observations sont importantes, pour saisir la manière dont Zola comprenait le naturalisme espagnol. Il le considérait, en quelque sorte, comme un naturalisme de surface, qui ne va pas au fond de la théorie naturaliste.

²⁶ Lettre de Zola, citée dans *Emile Zola. Correspondance*, Tome V, (1884 - 1886), p. 310-311. La correspondance d'Emile Zola a été publiée, sous la direction de Bart H Bakker ; avec la collaboration de Colette Becker, par les Presses de l'Université de Montréal ; Paris : ed du C.N.R.S., 1978.

« De même que notre vin de bordeaux, dit-on, gagne à faire le voyage des Indes, il est certain que quelques-unes de nos idées, en passant par le génie du Nord, ont pris une ampleur et une intensité admirables. Mais comment ces idées pourraient-elles influencer sur notre littérature, puisqu'elles y existent toutes déjà, exprimées dans des œuvres [...] ? Toutes ces semences ont germé dans notre vieille terre de France, et nous n'avons plus qu'à attendre des moissons dont nos granges sont pleines »²⁷.

Une telle réaction, presque sarcastique, en dit long sur un comportement qui vise à nier l'existence et l'influence d'une littérature étrangère susceptible de modifier celle nationale. Il s'agit là d'une forme de protectionnisme littéraire, proche finalement de celle manifestée par les romanciers naturalistes espagnols à l'arrivée des thèses d'Emile Zola outre-Pyrénées. Galdós, notamment, répétera que le naturalisme n'est qu'une vieille idée exportée d'Espagne puis rapatriée dans son pays d'origine.

De part et d'autre des Pyrénées, on note la même crainte de voir des auteurs, étrangers et traduits, occuper la première place sur la scène littéraire nationale. La pénétration et *a fortiori* le succès de ces textes venus d'ailleurs sont ressentis comme une défaillance de la littérature nationale. L'auteur des *Rougon-Macquart* aura finalement accès à la traduction française de *La Cuestión palpitante*, comme en témoigne une deuxième lettre du 21 juin 1886 toujours adressée à Albert Savine. Dans celle-ci, Emile Zola le remercie en des termes élogieux :

« Merci mille fois [...] de ce que vous avez songé à m'envoyer votre traduction du livre si intéressant de madame Pardo Bazán. Je l'avais parcouru dans le texte espagnol, sans tout le comprendre, et je viens de le lire, très

²⁷ Brunel (Pierre) et Chevrel (Yves).- *Précis de littérature comparée*.- Paris : PUF, 1989, p. 65.

frappé de la largeur de l'étude et de la pénétration critique »²⁸.

Pourtant, quelques années après, dans une entrevue accordée à D. Rodrigo Soriano, le rédacteur de la revue espagnole *La Epoca*, Zola répètera ses lacunes en matière de littérature espagnole²⁹. Cependant, il se rappelle avoir lu *La Cuestión Palpitante* d'Emilia Pardo Bazán. Pour le romancier, c'est l'occasion de revenir sur ce qui lui semble être une contradiction irréductible, le naturalisme de doña Emilia et le catholicisme de cette dame. Précédemment, Emile Zola témoignait à Albert Savine sa stupeur à l'annonce d'un livre espagnol écrit sur le naturalisme par une romancière catholique.

Il exprimera encore son étonnement à D. Rodrigo Soriano, car l'auteur du *Roman expérimental* considérait toujours que la foi de dona Emilia était trop fervente et trop militante pour que celle-ci ait pu adopter des théories naturalistes. L'auteur des *Rougon-Macquart* aurait conclu son entretien avec le rédacteur de *La Epoca* en supposant que le naturalisme de la comtesse de Pardo Bazán était purement formel. On peut regretter que Zola n'ait pas lu *Los Pazos de Ulloa* ou *La Tribuna*, ce qui lui aurait permis de nuancer son jugement pour constater que la romancière espagnole a su passer de la théorie à la pratique. Cette fois, les sentiments de Zola ne sont pas à mettre sur le compte d'une misogynie teintée de chauvinisme. En effet, dans la préface de sa traduction, *Le Naturalisme*, Albert Savine exprime les mêmes réserves à propos de l'influence d'Emile Zola sur les idées de doña Emilia. Il constate :

²⁸ Lettre de Zola, publiée dans *Emile Zola. Correspondance*. Tome V, 1884 - 1886, p. 410 à 411.- Albert Savine venait de faire paraître, chez l'éditeur Giraud, sa traduction de *La Cuestión palpitante*.

²⁹ Zola dans une entrevue avec D. Rodrigo Soriano, rédacteur de *La Epoca*. Le compte rendu de cette entrevue figure dans le prologue de la quatrième édition de *La Cuestión Palpitante*, dans les *Oeuvres complètes d'Emilia Pardo Bazán*, Madrid : 1891, p. 24 et 25. Elle y figure en espagnol. Nous résumons.

« Madame Emilia Pardo Bazán est, en effet, le chef d'une école : son Naturalisme catholique ne peut avoir les mêmes bases que le Naturalisme de M. Emile Zola, de là pour notre confrère transpyrénaïque un très grand souci de questions qui, en France, n'ont jusqu'à ce jour été traitées par personne et qui inquiètent cependant certains critiques, et en particulier un groupe nombreux d'écrivains de la presse catholique »³⁰.

Critique espagnol contemporain, Guillermo De Torre formulera le même type d'objection sur le naturalisme de doña Emilia. Après avoir analysé *La Cuestión palpitante*, il s'interrogera sur ce que le naturalisme d'Emilia Pardo Bazán peut bien avoir en commun avec celui de Zola, notamment à cause des profondes convictions religieuses de la romancière espagnole et de son appartenance à l'aristocratie. Au cours d'un développement que nous résumerons, Guillermo De Torre explique comment la romancière « a pu surmonter la contradiction entre son catholicisme et le déterminisme » de l'école naturaliste française. Selon le critique, c'est au prix de nombreuses « subtilités et arguties » que doña Emilia aurait réussi à résoudre l'opposition entre le caractère révolutionnaire du naturalisme zolien et son respect pour les conventions sociales, en particulier celles « de son milieu catholique et aristocratique »³¹. C'est à travers ses romans *Los Pazos de Ulloa*, *La Tribuna* (1882) et *La Piedra angular* (1891) que la romancière espagnole manifesterait le mieux ses tendances naturalistes. Dans son prologue de la première édition de *La Tribuna*, doña Emilia réaffirmerait, tout en le nuancant, son emprunt à la méthode zolienne :

³⁰ Savine (Albert), Préface de *Le Naturalisme*, Paris: Giraud, 1886, p.VI.

³¹ « ¿Pudo doña Emilia Pardo Bazán superar la contradicción entre su catolicismo y el determinismo de la escuela? [...]a cuántas sutilezas y argucias seudofísticas no hubo de apelar para conciliar el revolucionarismo moral de aquella tendencia con su conservadurismo innato, cuidadosa de no romper enteramente las convenciones sociales y particularmente las de su medio católico y aristocrático! ». De Torre (Guillermo).- « Emilia Pardo Bazán y las cuestiones del naturalismo » in: *Cuadernos americanos*, Año XIX, 1960, n°2, p. 245. Nous avons traduit.

« *La méthode d'analyse implacable que nous impose l'art moderne m'a aidé à vérifier la chaleur du cœur, la générosité vive, la charité inépuisable et aisée, la religiosité sincère et la rectitude qui abonde dans notre peuple, mêlés à mille faiblesses et misères [...] »³².*

Cet éloge de la littérature naturaliste espagnole est équivoque. En même temps qu'elle vante les qualités de cœur de son peuple, la romancière espagnole souligne l'impuissance de ce dernier à analyser et maîtriser la situation politique qui l'entoure. De sorte que, dans le commentaire précédent de doña Emilia, les aptitudes affectives du peuple espagnol semblent nuancées par quelques insuffisances intellectuelles. L'auteur de *La Tribuna* pense que ses contemporains ne mesurent pas les conséquences politiques et sociales de la première République espagnole qui fut proclamée en février 1873. On le sait, son roman *La Tribuna* s'achève sur l'annonce de cette forme de gouvernement populaire qui ne durera qu'un an jusqu'à la Restauration de la monarchie, en décembre 1874. Le dénouement du roman laisse poindre de grandes désillusions pour Amparo et pour la communauté des cigarières. Naïvement, celles-ci ont pensé que la République amènerait un changement social en faveur des plus déshérités.

Sur le sol espagnol, le naturalisme scientifique de Zola ne pouvait être accepté tel quel. L'esprit subtil des romanciers espagnols va lentement distancer et modifier les théories littéraires du Maître pour produire des œuvres naturalistes mêlées d'idéalisme. Ainsi, dans leurs romans, Galdós, Clarín et doña Emilia seront-ils tentés d'observer le réel tout en laissant une large place à l'imagination et aux sentiments. Le fait de creuser la réalité ne peut qu'amener l'artiste naturaliste aux portes de l'inconnu, aux limites

³².« El método de análisis implacable que nos impone el arte moderno me ayudó a comprobar el calor de corazón, la generosidad viva, la caridad inagotable y fácil, la religiosidad sincera, el recto sentir que abunda en nuestro pueblo, mezclado con mil flaquezas, miserias [...] » Emilia Pardo Bazán, *La Tribuna*, Prologue de la première édition d'octobre 1882, citée dans l'édition de Benito Valera Jácome, ed Cátedra, 1982, p. 58. Nous traduisons.

du mystère qui s'insinue dans toute manifestation humaine. Tout autant que ses confrères espagnols, l'auteur des *Rougon-Macquart* l'avait compris même si, dans son dépassement du réel, il n'atteint pas l'idéalisme des naturalistes espagnols. Ce qui mène au vrai n'est et ne peut qu'être composite.

3. L'imaginaire et l'idéalisme : l'avvers et le revers du naturalisme.

Comme l'adjectif *expérimental* le dit, le roman expérimental emprunte à la science sa méthode. Cependant, à l'inverse du savant, Zola ne sera pas tenté d'expliquer les choses et les personnes tels qu'ils sont, mais tels qu'il les perçoit ou qu'il les rêve. Cette attitude peut être analysée de deux façons. D'une part, Zola appartient à son époque et en abordant des domaines scientifiques encore inexplorés, comme la physiologie et la sociologie, il ne pouvait qu'en parler superficiellement ou échafauder des hypothèses. D'autre part, le romancier a toujours défini le naturalisme comme un dépassement du réalisme. Dès lors, raconter le réel ne pouvait le satisfaire. Au contraire, la face cachée des êtres et de la société semblait exercer une grande fascination sur l'auteur des *Rougon-Macquart*. Or, pour évoquer ces passions et ces pulsions profondément enfouies dans la nature humaine, Zola a dû se servir de son imagination. Certes, l'action de sonder le corps et l'âme de ses semblables aurait pu le rapprocher d'un scientifique, mais le romancier avait d'autres fins que la vérité ; il préférait imaginer ce qui peut se passer derrière la réalité.

« *Un réalisme de l'imaginaire* », telle est l'expression employée par l'universitaire Alain de Lattre pour qualifier la concep-

tion que Zola se faisait du réel³³. Le critique poursuit son analyse en observant que :

« Parce que tout est pétri dans une même pâte, l'imaginaire et le réel sont deux versions d'une même réalité qui ont mission de se répondre, qu'on peut les évoquer tour à tour et qu'ils peuvent s'insinuer, se glisser l'un dans l'autre »³⁴.

Alain de Lattre semble soutenir la thèse d'un rapport de réciprocité entre le réel et l'imaginaire. En prolongeant le réel par l'imagination, le romancier dépasserait le travail du scientifique, et il parviendrait ainsi à une vérité d'un autre type. Mais la nature même du dépassement des doctrines scientifiques, tel qu'il semble réalisé par Emile Zola, reste problématique. Imaginer des lois de l'hérédité et rêver de la « bête » qui serait en chacun de nous ; tout cela ne pouvait qu'aboutir à des spéculations hasardeuses ou renvoyer aux hantises personnelles de l'auteur : elles-mêmes, symptomatiques d'une société moderne en pleine mutation. L'observation de tels phénomènes, au lieu d'amener à leur résolution, renvoyait Zola et son lecteur à l'énigme de la nature humaine. Le romancier était donc condamné à donner sa version rêvée de la réalité, avec parfois quelques intuitions intéressantes. Mais, cette version restait le résultat d'une féconde imagination poussée jusqu'au bout. Toutefois, dans le processus créatif de Zola, nous n'accorderons pas une importance trop démesurée au rêve et à l'imagination. Autrement, nous confirmerions le jugement sévère d'Edmond de Goncourt qui déclare à propos de *La Bête humaine* :

« [...] tout est invention, imagination, fabulation, [...] un roman sans un sou d'étude de la vraie humanité [...] »³⁵.

³³ De Lattre (Alain), *Le Réalisme selon Zola. (Archéologie d'une intelligence)*, Paris : P.U.F, 1975, p. 60.

³⁴ *Ibid.*, p. 91.

³⁵ Cité par Henri Guillemin, dans sa préface de *La Bête humaine*, p. 29.

Concernant les causes qui poussent Jacques Lantier à tuer, les tâtonnements et les calculs de Zola expliquent l'affirmation de E. de Goncourt. En mettant en scène un homme hanté par le meurtre et prédéterminé pour tuer, l'auteur de *La Bête humaine* ne pouvait qu'imaginer ce qui peut se passer dans la tête d'un tel individu. Contrairement à ce que pense Edmond de Goncourt, *La Bête humaine*, comme tout autre roman de Zola, ne peut se résumer à un tissu d'affabulations. Quelques êtres présentent des pathologies semblables à celles que Zola incarne dans le cas de Jacques Lantier. Cependant, le romancier n'est pas un psychologue. Aussi, à défaut d'expliquer les agissements de son héros et de dresser un examen clinique de la maladie de celui-ci, l'auteur ne peut-il qu'émettre des hypothèses sur la folie meurtrière du personnage. « *La fièvre de voir, de savoir* » agite Jacques Lantier pendant qu'il observe le cadavre d'un individu et qu'il s'identifie au meurtrier. Cet émoi semble identique à celui ressenti par le romancier alors qu'il décrit Lantier.

Dans cette scène où Jacques prend conscience de son propre désir de tuer, Emile Zola multiplie les références au verbe « voir », dans des expressions comme : « *désir de voir* », « *l'idée de voir* » « *voir comment* » et « *rassasier les yeux* »³⁶...L'auteur semble évoquer son propre désir de comprendre l'acte meurtrier et de percevoir, au delà des apparences, ce qui motive un assassin. Pour Jacques, il s'agit de banaliser le meurtre et ainsi de justifier ses propres phobies. « *Tout le monde tuait* », pensera-t-il, alors que pour Zola, il s'agit d'exprimer l'indicible et de dire « *l'horrible attrait* » que la mort peut exercer sur quelques individus. Cela explique l'opposition constante, dans la scène citée, entre les sentiments de désir et d'inquiétude qui animent le personnage; des impressions à la fois contradictoires et complémentaires suscitées par le spectacle de la mort.

³⁶ Zola (Emile), *La Bête humaine*, p. 106 et 107.

L'omniprésence du lexique de la vue communique à tout cet extrait une impression, mêlée de vertige, de fascination lancinante et morbide, supposée être éprouvée par le personnage. C'est là que la rêverie de Zola se fait le plus sentir quand il a la malencontreuse idée de fouiller le crâne ou de sonder la cervelle d'individus désaxés. Comment le lecteur se rend-il compte d'un dépassement de la réalité? Quand il est plus épouvanté qu'instruit par les passages où le romancier songe au criminel Jacques Lantier !

A propos de l'affleurement de l'imaginaire et de l'idéalisme dans tout texte naturaliste, les auteurs espagnols seront plus explicites. Après avoir constaté que, dans *La Incógnita*, le spiritualisme n'était que le verso du naturalisme présent dans *Realidad*, autre grand roman de Galdós, Clarín écrit :

«[Galdós] nous a démontré que ce roman peut exister ... sous l'autre ; que de nombreuses fois, à l'endroit où une étude d'un milieu social ordinaire a été présentée, on peut trouver, en creusant plus, quelque chose de singulier et de choisi, de rare et d'étrange »³⁷.

Une œuvre idéaliste reposerait dans *Realidad*. Mais, la précédente citation révèle plus en observant que le naturalisme présente un autre visage bien caché. Le naturalisme masquerait-il l'idéalisme qu'il porte en lui? En écrivant *Su Unico hijo*, Clarín a expérimenté lui-même ce glissement du naturalisme vers son contraire. Spécialiste de l'œuvre de Clarín, Juan Oleza a consacré son article : « *Su Unico hijo* versus *La Regenta*: une clé spiritualiste »,³⁸ à démontrer comment le caractère latent de l'idéalisme dans *La Regenta* se

³⁷ « [...] nos ha demostrado que esa novela ... puede existir debajo de la otra; que muchas veces donde se ha presentado un estudio de medio social vulgar, puede encontrarse, cavando más, lo singular y escogido, lo raro y curioso. » Pour plus de détails, se reporter à l'article de Juan Oleza: « *Su único hijo* » versus « *La Regenta* »: una clave espiritualista » in: Y.Lissorgues, *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelone: Anthropos, 1988, p. 441.

³⁸ Oleza (Juan), « « *Su único hijo* » versus « *La Regenta* »: una clave espiritualista. » in: Y. Lissorgues.- *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelone: Anthropos, 1988, p. 421 à 444.

révèle pleinement dans le deuxième et dernier roman de Leopoldo Alas.

D'autres critiques ont relevé un jeu complexe de symétries et d'inversions entre les deux romans de Clarín. Le trio formé par Ana Ozores, par son mari Víctor Quintanar et par le séducteur Alvaro Mesía se retrouverait dans *Su Unico hijo* sous les trois personnages d'Emma, de son mari Bonis et de Serafina, la maîtresse de ce dernier. Mais, alors que dans *La Regenta*, la femme est le centre d'intérêt, dans *Su Unico hijo*, Bonifacio devient l'objet de toutes les attentions féminines. Pourtant le protagoniste n'a rien d'un séducteur et l'on peut se demander pourquoi Serafina et Emma se le disputent. Ce roman serait une parodie de *La Regenta* dans le sens où l'adultère d'Ana se termine de manière dramatique, alors que l'infidélité de Bonifacio Reyes s'achève sur une note plus ironique. A travers Ana et Víctor, Emma et Bonis, Clarín reprend des situations analogues de couples mal assortis à cause de l'écart d'âge entre le mari et la femme. Mais dans le premier ménage, c'est Víctor le mari qui est très âgé, et dans l'autre, c'est l'épouse.

On peut multiplier les exemples de symétries, si l'on peut dire, inversées. Si, dans *La Regenta*, Clarín a exploité la veine naturaliste des personnages et des situations qu'ils vivent, dans *Su Unico hijo*, le romancier a poussé l'analyse jusqu'à sa dimension symbolique. Le dernier roman de Leopoldo Alas commence sur une note naturaliste par l'évocation successive : d'Emma et de son hystérie, d'Emma et de l'histoire de sa famille, d'Emma et de son mari.... Mais la quête du fils et la rédemption du père seront les thèmes abordés à la fin du roman avec un mélange de gravité et d'ironie. Enfin, pour les raisons évoquées précédemment, la tentation est grande de considérer ces deux romans de Clarín comme une suite. De même, *Los Pazos de Ulloa* se continue dans *La Madre Naturaleza* en glissant du naturalisme vers l'idéalisme. Doña Emilia a explicitement indiqué la suite formée par son deuxième roman. Clarín

adoptera une attitude plus ambiguë en nous laissant le soin d'envisager ses deux romans comme l'un étant le miroir de l'autre. L'étude approfondie de la vie et la recherche de moyens littéraires pour restituer avec acuité le réel ont développé les ressorts religieux de l'âme chrétienne des naturalistes espagnols et l'audace imaginative de Zola.

*U*ne difficulté supplémentaire survient dans cette polémique autour du mot naturalisme. En effet, de part et d'autre des Pyrénées, il se trouvera concurrencé par le terme réalisme. Nous allons voir que, dès 1870, le problème réalisme-naturalisme dépasse la simple terminologie, soulevant une querelle littéraire entre l'Espagne et la France.

CHAPITRE III

La polémique autour du concept de naturalisme.

*D*e part et d'autre des Pyrénées, la notion de naturalisme a donné lieu à un vif débat surtout orchestré autour de son caractère jugé immoral. Pour échapper peut-être à une telle critique, certains romanciers espagnols, comme Galdós, ont-ils jugé préférable de remettre en question l'ascendance de Zola sur leur naturalisme. En nous appuyant sur des jugements contemporains de Zola et des auteurs espagnols de notre corpus, nous envisagerons l'aspect polémique qui sous-tend toute réflexion sur la filiation du naturalisme.

1. La querelle naturaliste à partir de 1870 : réalisme espagnol et naturalisme français.

Sur le sol espagnol, la polémique antinaturaliste se développe en reprenant les mêmes termes et les mêmes arguments que ceux utilisés par la critique française pour dénoncer le caractère immoral de l'école française, et par delà, celui de son chef de file : Emile Zola. Cette critique consiste à donner au terme naturaliste une connotation péjorative, en le ramenant le plus souvent à une forme dégradée du réalisme. Entraînée par la passion des débats, la critique espagnole s'étendra à toute la littérature française de cette seconde moitié du XIX^e siècle. En effet, dès 1870, les documents critiques témoignent d'arguments agressifs employés en Espagne contre la litté-

rature naturaliste française jugée malsaine. Ainsi en atteste le discours de réception d'Alarcón à l'Académie royale espagnole, lu le 25 février 1877, et justement intitulé : *Sur la morale dans l'Art*. Le récent académicien y considère le naturalisme français comme le fruit d'un déclin général de la littérature française. Il proclame :

« Dans le siècle présent, la littérature française n'a cessé de décliner, faisant descendre les Lettres latines, depuis le romantisme objectif, qui prêcha l'immoral en le croyant moral, jusqu'aux genres bouffon et sale qui enseignent l'immoral en toute connaissance de cause [...] »

La polémique dépasse le cadre culturel et elle prend un caractère moralisateur. Dans l'historique déroute française à Sedan, l'auteur du discours finit par voir une pénitence administrée à la France par l'Allemagne pour avoir laissé nos Lettres à la merci d'auteurs aussi pernicieux que Zola. Du moins supposons-nous qu'il s'agit de ce dernier, car le nom du romancier n'est pas cité par Alarcón. Le critique espagnol poursuit:

« Mais respectons le coupable au moment providentiel du châtement. ... Respectons la douleur d'un peuple humilié, et souhaitons seulement que la peine que lui a infligée la sévérité allemande serve de leçon »¹.

Ainsi, Alarcón compare-t-il la défaite de la France face à l'armée prussienne à un juste châtement. Comme par ironie du sort, mais pour des raisons différentes, dans *La Débâcle* Emile Zola évoquera la fatalité qui a pesé sur la tragédie de Sedan.

¹ « En el siglo presente, la literatura francesa ha ido descendiendo, y haciendo descender las Letras latinas, desde el romanticismo objetivo, que predicó lo inmoral creyéndolo moral, hasta los géneros bufo y sucio que enseñan lo inmoral, a sabiendas de que lo es [...]. Pero respetemos al delincuente en la hora providencial del castigo [...] Respetemos el dolor de un pueblo humillado, y pidamos tan sólo que la pena que le ha impuesto la severidad alemana vaya seguida de escarmiento. » Discours d'Alarcón, cité dans l'article de Francisco Caudet : « La Querrela naturalista. España contra Francia » in: Y. Lissorgues, *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. - Barcelone: Anthropos, 1988, p 59 à 60. Nous traduisons.

En effet, pour le romancier français, cette guerre fut à l'origine de la Commune et de ses désastres. Dans le conflit franco-allemand et ses lendemains, Emile Zola voit une sorte d'expiation nécessaire pour les erreurs commises par la société du Second Empire. A la fin de *La Débâcle*, un des personnages tiendra ces propos, depuis très controversés :

« Mais le bain de sang était nécessaire, et de sang français, l'abominable holocauste, le sacrifice vivant, au milieu du feu purificateur. [...] La nation crucifiée expiait ses fautes et allait renaître. [...] C'était bien pourtant la fin de tout, un acharnement du destin, un amas de désastres tels, que jamais nation n'en avait subi d'aussi grands : les continuelles défaites, les provinces perdues, les milliards à payer, la plus effroyable des guerres civiles ... »².

Dans ses doléances, Alarcón ne saura jamais combien il fut proche des idées de celui qu'il détestait pour avoir livré aux griffes du naturalisme les littératures française et espagnole. Pour Zola, l'Empire honni est tombé, mais il est mort sous les coups d'une armée étrangère plutôt que sous ceux de l'opposition intérieure. Jamais le romancier ne ressentira avec plus d'acuité la nécessité d'une satire politique escamotée par la guerre avec la Prusse et la défaite de Sedan. Le Second Empire a disparu avec la guerre, pourtant le pouvoir d'anciens maréchaux de Napoléon III continue à s'exercer. Emile Zola dressera une critique à retardement de leurs manigances politiques. Celles-ci seront au cœur de *Son Excellence Eugène Rougon*. Alarcón ne pouvait être informé de cet état d'esprit du romancier français au moment où il le fustige.

Parus dans des revues déjà mentionnées, plusieurs autres articles suivent l'académicien espagnol dans sa campagne contre l'auteur des *Rougon-Macquart*. Ces critiques expliquent pourquoi de nombreux auteurs espagnols n'accepteront pour des raisons

² Zola (Emile), *La Débâcle*, p. 603.

d'immoralité ni le positivisme dans le domaine scientifique ni le naturalisme dans l'art. Parmi eux, Manuel de la Revilla écrit que cette nouvelle formule littéraire se complaît seulement dans le vulgaire et dans la vilénie. En se référant à *L'Assommoir* qui introduisit le naturalisme en Espagne dès 1880 sous le titre *La Taberna*, le critique conclut :

« Dédain de la forme, oubli du goût, nudité affectée dans la peinture, grossièreté artificielle du langage, obstination marquée de transposer dans l'art uniquement ce qu'il y a de laid, vil et répugnant dans la réalité : voilà les erreurs fondamentales de l'école naturaliste [...] »³.

La liste serait longue de critiques semblables dans leur contenu, elle aurait pour seul mérite d'exposer le climat passionnel né en Espagne autour de ce nouveau mouvement littéraire venu de France. Ce climat passionnel explique aussi l'accueil glacial des premiers romans espagnols proches des théories de Zola. Ainsi, la publication de *La Desheredada* provoqua un véritable scandale. Galdós était alors apprécié du public espagnol, toujours impatient de lire le dernier roman de son auteur favori. *La Desheredada* n'eut pas les faveurs de la critique espagnole. Galdós avait pourtant annoncé qu'il souhaitait emprunter dans ce roman un nouveau chemin et inaugurer sa seconde ou troisième manière. La critique traditionnelle espagnole a mal ressenti la rupture du romancier avec la veine romantique de ses débuts littéraires. Elle a aussi désapprouvé son nouveau style et sa nouvelle façon d'écrire : une manière trop proche à certains égards de celle de Zola. Il a fallu tout l'enthousiasme de Clarín,

³ « Menosprecio de la forma, olvido del gusto, afectada desnudez en la pintura, artificiosa grosería del lenguaje, marcado empeño en llevar en el arte únicamente lo que hay de feo, vil y repulsivo en la realidad: he aquí los fundamentales errores de la escuela naturalista. » L'article « El Naturalismo en el arte » a été écrit, en 1879, par Manuel de la Revilla. Il est, en partie, cité dans l'étude de Francisco Caudet: « La querrela naturalista. España contra Francia », in: Y. Lissorgues.- *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX.*- Barcelone: éd Anthropos, 1988, p. 61. Nous traduisons.

alors ardent défenseur du naturalisme, pour saluer ainsi la publication de *La Desheredada*:

« *Qu'ils se scandalisent, car il est bien que se scandalisent maintenant les critiques scrupuleux... Galdós s'est jeté dans le courant ; il a publié son programme de littérature incendiaire, son programme de naturaliste... !* »⁴.

Par le verbe « *scandaliser* », le romancier souligne l'attitude hostile de la censure espagnole à la publication de *La Desheredada*. L'adjectif « *incendiaire* » désigne le caractère de cette littérature inaugurée par Galdós, et qualifiée de séditeuse par ses détracteurs. Avec le recul, les critiques espagnols et français admettront que dans *La Desheredada*, comme dans d'autres romans naturalistes espagnols, le naturalisme est tempéré malgré la présence de certains traits proches du naturalisme zolien. De nos jours, le terme « *incendiaire* » semblerait excessif pour désigner le naturalisme galdosien. Un tel adjectif est plutôt symptomatique de l'atmosphère enflammée de l'époque à l'annonce d'un naturalisme espagnol à la manière de Galdós, autrement dit modéré.

Pourtant la romancière espagnole la plus proche des idées de Zola, Emilia Pardo Bazán se rangera du côté des censeurs du romancier français. Au début de l'année 1880, doña Emilia a dirigé *La Revista de Galicia*⁵ où figurent certains articles signés de son nom, et d'autres anonymes ou écrits sous le pseudonyme « *torre-cores* ». Aujourd'hui, ce pseudonyme est attribué à doña Emilia. *La Revista de Galicia* a vu le jour le 4 mars 1880 à La Corogne. Cette revue,

⁴ « Escandalícense, porque es bien que se escandalicen ahora los críticos meticulosos ..., ¡Galdós se ha echado en la corriente; ha publicado su programa de literatura incendiaria, su programa de naturalista... !» Ruiz Salvador (Antonio), « La función del trasfondo histórico en la « *Desheredada* » », in : *Anales Galdosianos*, University of Pittsburgh, Année 1966, n° 1, p. 53. Nous traduisons.

⁵ Ana Ma Freire López.- *La Revista de Galicia de Emilia Pardo Bazán (1880)*.- paru dans les Actes du colloque intitulé : *Del romanticismo al realismo*, tenu à Barcelone, du 24 au 26 octobre 1996. Ces actes sont accessibles sur le site internet de l'Université d'Alicante. L'adresse du site est : <http://cervantes>.

contenant des articles inédits de la romancière espagnole, n'a comporté que dix-neuf numéros. Le dernier, du 10 octobre 1880, annonce le départ de doña Emilia pour les eaux thermales de Vichy et la fin de la *Revista de Galicia*.

Les premiers articles de *La Revista de Galicia* témoignent de l'intérêt de doña Emilia pour le naturalisme français, une curiosité antérieure à son séjour en France, à Vichy, et donc antérieure à la rédaction du prologue d'*Un Viaje de novios*. Cette revue est aussi une source d'informations sur les réactions hostiles suscitées en Espagne par le naturalisme français. Le troisième numéro contient une chronique littéraire consacrée à la publication de *Nana* en Espagne. Le chroniqueur attire l'attention sur le sujet et le développement du roman qu'il considère comme « *entachés d'immoralité* »⁶. Dans sa préface d'*Un Viaje de novios*, doña Emilia proférera de sévères critiques à l'encontre des naturalistes français. Elle leur reprochera leur préférence systématique pour les sujets répugnants, et la tristesse qui se dégage de leurs œuvres.

« Je ne censure pas l'observation patiente, minutieuse, exacte, qui caractérise l'école française moderne ; au contraire, je l'en félicite ; mais je désapprouve comme délits artistiques, le choix systématique et préférentiel de sujets répugnants ou impudiques [...] « Oh! Qu'il est sain, authentique et beau notre réalisme espagnol, glorieuse tradition de l'art hispanique, Notre réalisme, celui qui rit et pleure dans La Célestine ou Don Quichotte »⁷.

Doña Emilia reprend les attaques de ses compatriotes sur le caractère immoral et pessimiste des romans d'Emile Zola. A son

⁶ « tachados de inmorales» *Op.cit.*

⁷ « No censuro la observación paciente, minuciosa, exacta, que distingue a la moderna escuela francesa ; al contrario, la elogio ; pero desapruero como yerros artísticos, la elección sistemática y preferente de asuntos repugnantes o desvergonzados, [...] « ¡Oh, y cuan sano, verdadero y hermoso es nuestro realismo nacional, tradición gloriosísima del arte hispánico, Nuestro realismo, el que ríe y llora en *La Celestina* y el *Quijote* [...] » Emilia Pardo Bazán, Préface d'*Un Viaje de novios*, *op. cit.*, p. 8 à 9. Nous traduisons.

tour, elle y dénonce l'absence du mélange de gravité et d'humour que l'on trouve dans la vie réelle. Le critique espagnol, Altamira exprimera la même idée :

« *Le réalisme, comme copiant la réalité dans sa totalité, doit rire et pleurer, avec ce mélange harmonieux qui existe dans la vie* »⁸.

Derrière cette obligation faite au réalisme de retranscrire intégralement la vérité, gaie ou triste, on retrouve le reproche constamment adressé à Zola de s'attacher presque exclusivement à des sujets sombres. Ainsi, ce dernier aurait manqué à son engagement de reproduire la vie avec toute sa palette d'émotions. Le critique espagnol Altamira et la romancière doña Emilia reprennent les deux verbes antonymes « *pleurer* » et « *rire* » pour rappeler que la vie n'est pas seulement faite de larmes ; elle est en demi-teinte. Dans leurs romans, les naturalistes espagnols retiendront cette dernière caractéristique de la vie pour mieux se distinguer du pessimisme zolien.

Toutefois, doña Emilia élargit le débat à un nouveau point de vue, celui d'un réalisme espagnol national. Elle rejette l'école française jugée impudique, pour prôner un réalisme spirituel dont les sources seraient liées à une vieille tradition espagnole, comme le laisse entendre sa référence à Cervantès. Elle se fait ainsi l'écho de nombreux autres romanciers espagnols de l'époque qui posent le problème de la filiation historique du concept de naturalisme, non seulement espagnol mais français.

Quant au romancier espagnol Juan Valera, il était absent d'Espagne au moment où la polémique naturaliste s'y déchaînait. Il a d'abord connu le texte de doña Emilia, *La Cuestión palpitante*, à

⁸ « El realismo como copiando la realidad toda, debe reír y llorar, con esa mezcla armónica que existe en la vida. » Altamira, *El realismo*, p. 462. Le critique Altamira est cité à la p. 66, dans: *La novela en España (Siglos XIX-XX)*.- Actes du colloque international, célébré le 17-19 avril 1995, à la Casa de Velázquez. Actes réunis et présentés par Paul Aubert. Actes publiés à Madrid: collection de la Casa de Velázquez, vol n° 66, 2001.

travers sa traduction française⁹. Il est donc entré tardivement dans le débat qui agitait les milieux intellectuels espagnols. Pourtant, alors qu'on croyait la discussion close, Juan Valera publie un texte critique dans *La Revista de España : Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*. Si à propos de la question du naturalisme, cette étude critique de Valera reste célèbre ; sa publication en Espagne en 1886 n'eut pas l'effet dissuasif souhaité sur l'accueil de Zola dans son pays. L'hostilité de Valera à l'égard du mouvement littéraire français n'empêcha pas « *la mode naturaliste* »¹⁰ de s'introduire dans la péninsule Ibérique. Pourtant, certains critiques espagnols considéraient alors que la publication des *Apuntes* allait donner un coup fatal à l'influence du naturalisme français.

Luis López Jiménez affirme que la première allusion de Valera à Zola se situe aux alentours de 1882. Dans un texte adressé à son ami Marcelino Menéndez y Pelayo, Valera évoque sa lecture de *Nana* en des termes si péjoratifs qu'on peut penser qu'il s'agira du premier, et peut-être, du dernier roman de Zola qu'il lira. En dépit de son peu de connaissance de l'œuvre zolienne, le romancier espagnol soutient :

« *Nana me suffit pour voir que Zola n'enseigne rien, car on ne peut qualifier d'enseigner le fait de mettre sous les yeux les vices et les indécences nauséabondes...* »¹¹.

Valera reprendra souvent cette critique sur la détestable ambition de Zola de n'évoquer la nature humaine que dans ce qu'elle offre de plus immoral. Le critique et romancier espagnol admet que l'homme est faillible par nature, mais que l'art n'a pas vocation de

⁹ Clémessy (Nelly).- *Emilia Pardo Bazán, romancière*.- 2 Tomes, Paris: Centre de recherches hispaniques, 1973.- p.102 et 103.

¹⁰ Expression employée par Juan Valera à propos de doña Emilia. En effet, dans un de ses articles, il déclare : « Les dames doivent s'habiller selon la mode, pourquoi donc trouverai-je à redire à ce que doña Emilia s'habille à la mode naturaliste... ». Nelly Clémessy, *Ibid.*, p. 104.

¹¹ « Nana me basta para ver que Zola nada enseña, pues no ha de llamarse enseñar el poner a la vista vicios e indecencias nauseabundas [...] » López Jiménez (Luis).- *El Naturalismo y España. Valera frente a Zola*.- Madrid: ed Alhambra, 1977, p. 37. Nous Traduisons.

montrer cette faiblesse. L'œuvre d'art doit se donner pour finalité de créer le Beau. Tel est le credo de Juan Valera, formulé dans son prologue de *Pepita Jiménez* en ces termes catégoriques : l'art « *doit peindre les choses non comme elles sont, mais plus belles qu'elles ne sont* »¹².

De ces propos, on peut déduire que le devoir du romancier ne s'inscrit pas dans un projet à caractère humaniste. L'art serait dans la représentation idéalisée de la vie. Le critique espagnol affirme que l'art doit peindre la réalité plus belle qu'elle n'est et non meilleure qu'elle n'est. Un tel dessein s'inscrit bien dans un idéal esthétique et non dans une quelconque revendication humaniste. Embellir la vérité sans chercher à l'améliorer : voilà ce qui différenciera Valera de certains de ses confrères espagnols et de Zola. Doña Emilia et Clarín seront aussi tentés de croire que la représentation de la réalité dans une œuvre d'art requiert toujours une finalité artistique.

Les remarques de Juan Valera aident à comprendre comment en Espagne la querelle ne se situait pas uniquement entre naturalisme et réalisme, mais entre idéalisme et naturalisme. L'influence de Zola n'a fait qu'accentuer un débat déjà engagé outre-Pyrénées, entre les partisans de l'idéalisme comme Valera, et ceux qui seront séduits à des degrés différents par une autre forme de littérature, comme Galdós, Clarín et doña Emilia. Toutefois, malgré ses préjugés affichés à l'égard des thèses naturalistes, Valera n'y restera pas totalement insensible. C'est ce que révèle une étude de L. López Jiménez¹³.

¹² « [...] debe pintar las cosas, no como son, sino más bonitas de lo que son. ». *Op.cit.*, p. 37. Nous traduisons.

¹³ López Jiménez (Luis).- *El Naturalismo y España. Valera frente a Zola.*- Madrid: ed Alhambra, 1977, p. 14. Cette analyse sur le roman *Genio y Figura* a aussi été réalisée et développée par Paciencia Ontañón de Lope, dans son article, consacré à la rivalité entre Valera et Galdós. Ontañón de Lope (Paciencia).- « Juan Valera y Galdós; Historia de una enemistad » in : *El donjuanismismo en las novelas de Galdós y otros estudios*, Universidad de México : 1993, p. 114.

Le critique espagnol cite le roman de Valera *Genio y Figura* comme la preuve d'une certaine acceptation des déterminismes, physiologique et social, chers à Zola. A cause de ses attitudes immorales, puisqu'elle rabaisse et qu'elle corrompt son mari, Rafaela, la protagoniste du roman ressemblerait à un personnage naturaliste zolien comme Nana.

Grâce à des études récentes, on sait que la critique de Valera sera aussi dirigée contre les romanciers naturalistes de son pays, plus pour des raisons personnelles que pour des motifs strictement littéraires. En 1879, Valera aurait confié¹⁴ n'avoir jamais lu un seul roman de Galdós. Ce n'est qu'en 1880 qu'il parcourra *La Familia de León Roch*. Don Juan Valera a toujours ressenti une certaine rivalité littéraire à l'égard de Galdós ; un antagonisme sûrement lié au succès de ce dernier. Il s'en explique dans une lettre adressée à Menéndez y Pelayo. Valera y écrit que s'il ne lisait pas les romans de Galdós, c'était par peur de devoir les critiquer et que cette attitude aurait paru à beaucoup comme « *une censure née de l'envie* »¹⁵.

Dirigée contre les romanciers naturalistes espagnols ou français, la critique de Juan Valera est très ambiguë. En effet, elle reste marquée de préjugés et parfois d'animosités personnelles. L'absence de lectures précises et variées des œuvres de Zola ou de Galdós et le manque de références claires donnent un tour superficiel à certains propos de Valera. Nous avons noté qu'il part d'un seul exemple, sa lecture de *Nana*, pour l'élargir à l'ensemble de la production romanesque zolienne. Dans l'extrait de son prologue de *Pepita Jiménez*, le romancier espagnol parlera « *des romans* » de Zola en général,

¹⁴ Paciencia Ontañón de Lope cite un extrait de cette lettre où Valera écrit: « Se anuncia una nueva novela de Pérez Galdós. ¿Quiere usted creer que nada he leído de este fecundo y celebrado novelista ? ». Ontañón de Lope (Paciencia).- « Juan Valera y Galdós; Historia de una enemistad » in : *El donjuanismo en las novelas de Galdós y otros estudios*.- Universidad de México : 1993, p. 120.

¹⁵ « [...] censura nacida de la envidia », *Op.cit.*, p. 125. Nous traduisons.

alors qu'il avoue n'en avoir parcouru qu'un seul : *Nana*¹⁶. Pour écrire *Los Apuntes*, Valera s'efforcera de consulter d'autres œuvres des Rougon-Macquart comme *Germinal*. Il affirmera le regretter :

« *Je pense qu'il m'aurait été bénéfique, au lieu de lire Zola, de lire quelque livre dévot ou d'ascèse, qui m'inspire la patience, m'induisse à la pénitence...* »¹⁷.

Pourtant, certaines remarques du critique espagnol sur *Nana* s'avèrent pertinentes. Notamment, comme ici, quand Valera reconnaît le mérite de Zola à céder à l'écriture artiste :

« *Si les romans de Zola ne sont pas détestables et ennuyeux, c'est parce que les préceptes de l'auteur vont dans un sens, et sa plume, quand il est le romancier et non le critique, va dans un autre* »¹⁸.

Ces propos témoignent de l'attitude contradictoire de Juan Valera, obligé de rendre un certain hommage au style du romancier français pour mieux discréditer le Zola doctrinaire et critique. Dans notre introduction, nous avons cité la métaphore d'Emile Zola comparant les évolutions littéraires à « *des coups de mistral* » qui emmèneraient et sèmeraient les germes du naturalisme hors de France. Selon le Maître de Médan, toute littérature nationale se trouve fécondée par ces littératures étrangères qu'il considérait comme des semences emportées par le vent. Derrière cette image, Emile Zola exprimait son désir de trouver hors de nos frontières un terreau ou un greffon favorables pour le naturalisme français.

Or, en Espagne, l'influence du naturalisme français a été inégalement recueillie, parce que le terrain moral sur lequel sont tom-

¹⁶López Jiménez (Luis).- *El Naturalismo y España. Valera frente a Zola*.- Madrid: éd Alhambra, 1977, p. 37.

¹⁷ « Pienso que me estará mejor, en vez de leer a Zola, leer algún libro devoto y ascético, que me inspire la paciencia, me induzca a la penitencia... » López Jiménez (Luis), *El Naturalismo y España. Valera frente a Zola*.- Madrid: éd Alhambra, 1977, p. 190.

¹⁸ « Si las novelas de Zola no son detestables y aburridas, es porque los preceptos del autor van por un lado y su pluma, cuando es novelista y no crítico, va por otro. » *Ibid.*, p. 37.

bées les thèses de Zola n'était pas très propice. Modérés par tempérament, les naturalistes espagnols ont opéré des choix dans les idées du Maître de Médan, permettant à certaines d'entre elles de bourgeonner en Espagne, et tuant les autres jugées trop immorales et inadaptées aux préoccupations politiques et sociales de leur nation. Pour comprendre le naturalisme espagnol, il faut donc connaître l'état des mœurs et des esprits de cette nation au moment où les idées et les romans de Zola commencent à y pénétrer.

On sait la vive polémique que suscitèrent les premières éditions espagnoles des *Rougon-Macquart*. Mais, le but principal de toute œuvre n'est-il pas de susciter des sentiments, voire des passions comme la fascination, l'horreur ou la pitié? Sur le sol espagnol, Zola a engendré toute la gamme de ces émotions. Malgré la variété de ces sentiments, des convergences ou des goûts communs se sont organisés entre Zola et ses confrères espagnols. Nonobstant son animosité à l'égard de l'auteur français, le critique et romancier Juan Valera reconnaît que :

« Il n'existe aucune nation dont l'épanouissement littéraire ne se doive en partie à des semences étrangères ou à quelque chose de greffé ou transplanté d'une autre région ou d'un autre climat. L'habileté consiste à transformer le côté exotique, à l'assimiler à notre propre substance et à le fondre et le combiner si intimement à tout ce qui est nôtre, pour qu'il sorte de cette combinaison un produit tout à fait nouveau »¹⁹.

Juan Valera ne nomme pas le naturalisme. Mais, le contexte littéraire dans lequel le critique espagnol a formulé son analyse laisse penser que les « *semences étrangères* » dont il parle, sont bien

¹⁹ « No hay nación alguna cuyo florecimiento literario no se deba en parte a semillas extrañas o a lo injerto o transplantado de distinta región o de distinto clima. La habilidad consiste en transformar lo exótico en asimilarlo con nuestra propia sustancia y en fundirlo y combinarlo tan estrechamente con lo que es todo nuestro, que salga con la combinación un producto nuevo. » López Jiménez (Luis).- *El Naturalismo y España. Valera frente a Zola.*- Madrid: Alhambra, 1977, p. 270.

celles du naturalisme français. Zola et Valera reprennent les mêmes images de fécondation pour évoquer les fertiles contributions des littératures étrangères à l'évolution de la littérature nationale.

Cependant, les deux auteurs ne suivent pas le même dessein en parlant de progrès littéraire. Zola envisageait le bénéfice pour les littératures étrangères à se laisser régénérer par le naturalisme français. Valera minimisait, lui, l'apport du naturalisme français en l'annexant à toute autre littérature étrangère susceptible d'avoir enrichi la littérature espagnole de son temps. L'auteur des *Apuntes* se comporte comme beaucoup de ses confrères espagnols qui dédaignent le naturalisme français, tout en admettant qu'ils ont habilement réussi à l'assimiler à leur littérature nationale.

De ce fait, le choix de l'adjectif hybride, retenu par de nombreux critiques pour désigner le naturalisme espagnol, s'explique à cause de l'adresse avec laquelle les écrivains espagnols ont su adopter de Zola uniquement ce qui servait à leur propre cause. Un naturalisme espagnol hybride! En dernière instance, le critique aura, à nouveau, recours au lexique de la génétique pour désigner le naturalisme de Galdós, de Clarín ou de doña Emilia. Les remarques précédentes de Zola et de Valera laissaient présager d'une telle dénomination du naturalisme espagnol. Ce dernier s'inscrivait plus dans un processus de métissage que dans ses écarts avec le naturalisme zolien.

L'auteur des *Rougon-Macquart* a eu connaissance d'une telle animosité des Espagnols à l'égard de ses idées. En témoigne une lettre d'Emile Zola, datée du 21 juin 1884, et adressée à Francisco Figueras Bushell, journaliste à Alicante. Ce dernier invitait ses lectrices à éviter tout contact avec les œuvres du romancier français. Le journaliste espagnol écrit :

« *Laissons, laissons la femme espagnole lire des romans inconsistants, soit, mais inoffensifs, laissons-les ignorantes*

des abîmes du vice [...] et évitons de toutes nos forces que le parfum empoisonné et étouffant qui émane en effluves abondants des brillantes pages d'Emile Zola ne flétrisse la pureté de leur âme [...] »²⁰.

Dans sa lettre, Zola lui aurait répondu²¹, en situant bien la polémique sur le terrain de la morale, voire de la stricte religion. Le romancier français y reproche à Francisco Figueras Bushell de ne l'avoir jugé qu'en adoptant le point de vue d'un catholique. Ce journaliste aurait dû, selon Zola, se comporter de manière plus objective et choisir l'attitude d'un scientifique pour mieux comprendre la manière d'écrire de l'auteur des *Rougon-Macquart*. Pour se défendre, le romancier français reprend donc la métaphore médicale qui assimile le romancier naturaliste à un savant.

Par ailleurs, dans l'article espagnol, Emile Zola a su déceler une accusation implicite d'immoralité que laissent entendre les mots « *vice* », « *pureté* » et « *âme* », appartenant au vocabulaire de la morale et de la religion. On peut aussi noter que l'expression, « *parfum empoisonné* », employée par le critique espagnol, est synonyme des tournures que les naturalistes emploieront pour condamner les œuvres romantiques. L'auteur des *Rougon-Macquart* et ses confrères espagnols mettront volontiers en scène des femmes abêties par leurs lectures de romans sentimentaux.

C'est aussi pour des raisons de morale qu'Emile Zola condamnera « *les histoires inventées pour troubler les cœurs des lec-*

²⁰ « Dejemos, dejemos a la mujer española que lea novelas insustanciales, sí, pero inofensivas ; dejémoslas ignorantes de los abismos del vicio [...] y evitemos con todas nuestras fuerzas que el perfume envenenado y caliginoso que emana en abundantísimos efluvios de las brillantes páginas de Emilio Zola, marchite la pureza de su alma., [...] » lettre citée dans l'article de Juan Antonio Ríos Carratalá, « El Naturalismo en un ámbito provinciano: Alicante, 1875-1900 », paru dans Y. Lissorgues.- *Realismo y naturalismo en España.*- *Op.cit.*, p. 176. Nous traduisons.

²¹ Lettre réponse de Zola, datée du 21 juin 1884. Elle est citée par Juan Antonio Ríos Carratalá, *Ibid.*, p. 178, note n°9. Nous résumons.

teurs », hommes ou femmes, car ces intrigues les poussent à toutes les naïvetés et à toutes les folies possibles. Au nom de la morale du vrai, le naturalisme zolien combattra le subjectivisme romantique, car celui-ci corrompt, selon lui, le goût de la vérité et de l'analyse. Francisco Figueras Bushell s'oppose donc aux œuvres zoliennes pour préserver la pureté morale des jeunes lectrices espagnoles. L'auteur des *Rougon-Macquart* déconseillera la lecture des romans de George Sand par un même souci d'éthique.

Enfin, immoralité ou amoralité de Zola ? C'est selon. Pour défendre *L'Assommoir*, au moment de sa parution, Henry Céard, jeune disciple de Zola, justifiera l'immoralité du roman en le mettant au compte de l'impartialité de l'auteur. Cette neutralité bénéfique placerait Zola, et avec lui tout l'art contemporain, au-dessus des considérations sociales et politiques, et surtout, au-dessus de toute influence religieuse. En 1877, d'après Céard qui reviendra sur l'intransigeance de tels propos, Zola serait immoral, parce qu'il ne prendrait parti ni pour le vice ni pour la vertu ; pour le Maître, tout se vaudrait en matière de morale. Il faut lire ici un compliment, contrairement aux propos tenus précédemment par F. Figueras Bushell. Céard écrit :

« L'art contemporain est désintéressé : il est essentiellement athée, essentiellement anarchique, essentiellement immoral. Athée, parce qu'il représente son époque, et qu'aujourd'hui la science a montré que le ciel est vide et qu'il n'y a pas de dieux... »²².

Henry Céard se détachera de Zola après que celui-ci a écrit *Germinal*. L'évolution du naturalisme zolien, vers un engagement plus social et plus spirituel, ne pouvait contenter l'artiste à tendances révolutionnaires que fut l'auteur d'*Une Belle Journée* ou *Terrains à vendre*. Céard regrettera la transformation littéraire de son Maître et

²² Burns.(C. A), *Henry Céard et le Naturalisme*, Londres: Grant et Cutler Ltd, 1982, p. 54.

ami, vers des idées, à ses yeux, trop optimistes. Ce qui laisserait penser qu'il y a eu un naturalisme zolien de la *première manière* avant *Germinal* et de la *seconde manière* après ce roman social ? On retrouve là des échos galdosiens. Toujours est-il que Henry Céard se dissociera du naturalisme zolien pour continuer à prêcher l'absolue impartialité de l'art, notamment en matière de religion. Il reste à prouver la transformation sociale apportée par les *Rougon-Macquart*. Révolution sociale ou simplement révolution littéraire ? Telle est la question à laquelle nous tenterons de répondre à la fin de notre travail.

2. La bataille naturaliste en France

On peut noter qu'en France, les détracteurs de Zola développent la même argumentation qu'en Espagne ; et partant, du même vocabulaire péjoratif pour dénoncer le caractère immoral du Naturalisme. Le titre de l'étude d'Antoine Laporte, *Le Naturalisme ou l'immoralité littéraire*, suffit à situer le débat sur le même plan qu'en Espagne, autrement dit celui de la morale. Le critique écrit :

« [...] *Quel que soit son drapeau : Classicisme, romantisme, réalisme, zolatisme [sic], décadentisme, il ne sert qu'une puissance : la puissance du mal, l'immoralité [...] S'il se sauve de l'oubli, ce sera par la curiosité ; classé dans un certain genre celui de la pornographie, il prendra place à côté des érotomanes : Nerciat, Rétif de la Bretonne...* »²³.

Antoine Laporte poursuit ses remarques sur le caractère licencieux du naturalisme zolien. Toujours sur le terrain de l'immoralité,

²³ Laporte (Antoine).- *Le Naturalisme ou l'Immoralité littéraire. E. Zola, l'homme et l'œuvre.*- Paris :1894., (s.ed).-p. 21 et 53.

il propose une analyse quelque peu réductrice de la méthode expérimentale prônée par Zola :

« [...] *Un arsenal scientifique, une mystification littéraire qui dissimule, sous une formule empruntée à Claude Bernard les procédés de l'érotisme le plus trivial...* ».

Formulées presque simultanément en Espagne et en France, ces remarques révèlent le caractère passionnel du débat orchestré autour du nouveau courant littéraire. De part et d'autre des Pyrénées, ces années antérieures à 1880 furent riches d'activités et de polémiques littéraires.

Dans les deux pays, la bataille naturaliste ne cesse de gronder dans les journaux et les revues de l'époque, avec comme point culminant la publication en volume de *L'Assommoir* en janvier 1877. Peut-être cette polémique fit-elle le succès de ce roman ? A Paris comme à Madrid, tout ce qui touche au Naturalisme suscite des discussions, mais les commentaires strictement littéraires sont rares. En France, la victoire du naturalisme sera surtout liée à une constellation d'auteurs autour de celui qui allait devenir leur chef incontesté : Emile Zola. Ce groupe sera formé de maîtres déjà reconnus comme Flaubert, Edmond de Goncourt, Maupassant et Huysmans, ou de jeunes romanciers comme Henry Céard, Paul Alexis, et Léon Hennique.

Le 16 avril 1877, chez Trapp, eut lieu le célèbre dîner amical qui réunit autour de la même table ces artistes de tempéraments si différents. Ils allaient pourtant former une équipe, temporaire certes, symbolisant une convergence de principes esthétiques. C'est ainsi que les fameuses réunions d'amis, connues sous l'expression *Les Soirées de Médan*, revêtent une signification symbolique. En effet, elles illustrent une convergence d'esthétiques qui unit maîtres et débutants, des artistes de tempéraments fort différents ; mais dont le

commun effort littéraire constitue un phénomène sans précédent dans l'histoire de la littérature.

Zola s'est d'abord inséré dans un groupe d'artistes constitué par Flaubert, Daudet, Edmond de Goncourt et Tourgueniev, d'où sa dénomination de groupe des *cinq*. En 1874, le premier cercle des « *cinq* » vient au jour. Il est composé du jeune Zola et des deux aînés: Flaubert et Goncourt. Daudet et l'écrivain russe Tourgueniev rejoindront plus tard ce cénacle. Puis, un deuxième cercle, celui du « *Bœuf nature* », composé de jeunes écrivains et journalistes, se regroupera autour du Maître. Enfin, Emile Zola entrera dans une relation d'autorité, par rapport à de jeunes disciples qui apparaîtront comme ses imitateurs : tels Céard, Maupassant et Huysmans. En 1877, un deuxième cercle des « *cinq* » est né avec Alexis, Maupassant, Céard, Hennique et Huysmans.

Après la mort de Flaubert en mai 1880, ce groupe se divisera, marquant la séparation définitive entre Zola et Edmond de Goncourt. Malgré des divergences de caractère ou de philosophie, l'appui de ces romanciers confirma, en partie, Zola dans son orientation naturaliste. A l'époque, seule une union entre artistes de même tendance pouvait être de taille à lutter contre l'académisme solidement ancré dans l'art. En 1880, ce cénacle, du moins six de ses membres, fera aboutir la publication des *Soirées de Médan*. Grâce à cette publication collective, la primauté de l'esthétique naturaliste s'affirma en France. Le recueil *Les Soirées de Médan* marque donc un tournant de la bataille naturaliste dans notre pays où, après 1880, grâce à l'effort commun des romanciers nommés, nous pouvons considérer cette bataille gagnée. Ce phénomène de réunion d'artistes, autour d'un même projet esthétique, semble assez exceptionnel dans le domaine littéraire Français ; il fait tout l'attrait de notre étude sur le Naturalisme.

Durant toute sa carrière, Zola sera animé par le désir de collaborer avec d'autres artistes. Cela l'amènera à travailler, par exemple, avec le musicien Alfred Bruneau. En 1891, Zola lui proposera d'adapter son roman *Le Rêve* en drame lyrique. De cette complicité, entre le romancier et le musicien, naîtra l'édification d'une œuvre susceptible d'introduire le naturalisme dans l'art lyrique. En effet, à partir de 1893, Zola écrira différents livrets d'opéra comme *Lazare*, *Messidor* en février 1897, *L'Ouragan* et *L'Enfant-Roi* où il pousse le réalisme plus loin que dans les livrets cités précédemment. Aujourd'hui tombés dans l'oubli, ces livrets restent de précieux outils d'analyse. On y apprend que Zola, librettiste, imposa la prose dans l'écriture du théâtre lyrique et que son œuvre lyrique assure une continuité esthétique et thématique avec sa création romanesque.

Nous souhaitons rapidement indiquer ici que les groupes d'échanges entre artistes de même tendance ont contribué à la fortune du naturalisme français dans de nombreux domaines artistiques. Une telle volonté commune ne s'est pas manifestée en Espagne. Cela contribua, en partie, aux heurs et malheurs du courant littéraire outre-Pyrénées. Juan Oleza explique aussi la vie « éphémère » du naturalisme espagnol par « *son caractère minoritaire et sa modération* »²⁴.

Pour en terminer avec cette vieille querelle, nous donnerons la parole à Michel Tournier. En effet, dans un discours prononcé à Médan en 1991, celui-ci souligne que si Zola passait pour celui qui osait tout dire et qui avait toutes les audaces, de nos jours, il paraît bien timide. Michel Tournier précise :

« *Si vous regardez la sexualité dans les romans de Zola, vous verrez qu'elle est ordinairement sage. Emile Zola*

²⁴ « [...] de ahí precisamente su **carácter minoritario y su moderación**, de ahí precisamente **lo efímero** de su paso por la historia de la literatura española. A partir del año mismo de su triunfo, 1884, se presentan ya los síntomas de su desintegración, [...] » Oleza (Juan).- *La novela del XIX. Del parto a la crisis de una ideología*.- Barcelone, ed Laia, 1984, p. 36. Nous traduisons.

était extraordinairement timide sur le plan érotique, et ça aurait fait hurler d'indignation ou peut-être de rire les contemporains qui s'indignaient de l'œuvre Zola [...]»²⁵.

On mesure la différence de réception de l'œuvre zolienne entre les XIX^e et XX^e siècles. Une preuve que notre génération n'a pas retenu le seul caractère jugé obscène de sa littérature, mais qu'elle s'attache à y découvrir d'autres « *curiosités* » pour reprendre la terminologie d'Antoine Laporte. La postérité donne en partie tort aux détracteurs de Zola qui ne voyaient la survie de sa série des *Rougon-Macquart* qu'à titre de curiosité scandaleuse. Le problème de la filiation du naturalisme est étroitement lié à ce que nous venons d'observer précédemment. En effet, l'ascendance du romancier français sur le naturalisme espagnol est souvent remise en question pour de seules considérations morales.

3. La filiation historique du concept de naturalisme

Le naturalisme est-il « *vieux comme le monde ou une nouveauté incongrue ?* »²⁶ Dans notre pays comme en Espagne, une telle interrogation a provoqué bien des débats. Zola n'a cessé de répondre à cette question. Il a tenté d'expliquer que le naturalisme était né d'une évolution évidente de la littérature française. Selon lui, le naturalisme n'était pas « *une religion nouvelle* »²⁷ contrairement à ce que pensaient certains critiques de l'époque. Cependant, quelques propos de Zola sèment la confusion. Celui-ci se refusait à donner le

²⁵ Michel Tournier in : *L'École des lettres II*. N° 8, 1991-1992.-p. 28.

²⁶ Zola (Emile).- *Le Roman expérimental*.- Paris : Garnier-Flammarion, 1971.- p. 279. Ces termes sont du critique C. Bigot. Dans *Le Roman Expérimental*, Zola les reprend pour mieux les réfuter.

²⁷ *Ibid.*, p. 279. Zola confie ses impressions à la lecture des propos tenus par le critique C. Bigot : « Ensuite j'ai été légèrement agacé, en voyant le critique reprendre de vieilles accusations, me traiter de messie, de pontife, de chef d'école, m'accabler parce que je n'ai pas apporté une religion nouvelle dans ma poche... »

nom d'école au naturalisme français, tout en organisant une vaste propagande autour du mot naturalisme. Dans le même temps, il refusait d'assumer le titre de chef de ce nouveau courant littéraire. Une telle attitude se comprend par l'actualité et la vive polémique organisée autour de ses œuvres. Par ailleurs, sa prétention d'universalité explique aussi le refus du Maître de ramener le naturalisme à une simple école dirigée par une seule personne, lui-même.

Le recul historique permet de passer outre ces considérations pour rendre à Zola ce qui lui appartient. Dans un premier temps, nous considérerons l'ascendance accordée au mot naturalisme en France. De plus en plus, le naturalisme y est considéré tel un mouvement littéraire autonome par rapport au courant réaliste. Dès lors, Zola y tient un rôle à part grâce aux commentaires et aux analyses qu'il a sciemment organisés autour de ce mot et grâce à la méthode qu'il a proposée. Le naturalisme n'est plus l'incarnation, plus ou moins extrémiste, d'un réalisme en fin de course.

La critique littéraire contemporaine envisage le mot naturalisme ainsi que les termes relatifs à toute école, Romantisme, Classicisme... comme de pures terminologies, car ces appellations regroupent souvent des écrivains aux talents très opposés. Assignant une plus large autonomie à ce champ littéraire, des recherches actuelles s'attachent à comprendre Zola, non seulement à partir de lui-même, mais à partir de sa position par rapport à d'autres romanciers réalistes ou naturalistes. Cette situation est très complexe. D'abord, l'auteur des *Rougon-Macquart* s'est trouvé dans une relation de dépendance à l'égard de ses aînés qui furent pour lui de véritables modèles intellectuels. Mais on note aussi une filiation historique lointaine. En 1882, dans *Une campagne*, Zola rattache le naturalisme au XVIII^e siècle pour considérer Diderot comme l'initiateur des deux célèbres formules, les méthodes d'observation et d'expérimentation qui serviront de base pseudo scientifique à l'écriture naturaliste.

Une filiation plus proche sera établie par Zola avec Balzac, Stendhal, Flaubert et les Goncourt.

Emile Zola accorde à Balzac et à Stendhal une place primordiale dans l'évolution du roman vers le naturalisme. Cette analyse dérouté le lecteur moderne. De nos jours, ces deux auteurs sont plus considérés comme des écrivains romantiques que réalistes. Selon le Maître de Médan, la remarquable vision analytique des faits psychologiques par Stendhal suffit à classer cet auteur dans le sillage des nombreux précurseurs du naturalisme français. Par ailleurs, le fait de placer le mouvement naturaliste sous l'égide de Balzac, comme le fait Zola, explique le problème de la distinction des termes réalisme et naturalisme. Enfin, il faut évoquer ici le rôle de pionniers joué par deux auteurs aujourd'hui peu connus, J. Champfleury et L. E. Duranty. Ils sont vus comme les précurseurs immédiats du naturalisme français. Le premier, grâce au recueil d'articles intitulé *Le Réalisme* paru en 1857, et Duranty grâce à la revue *Réalisme* qu'il a fait paraître de juillet 1856 au mois de mai 1857.

Plus que par leurs œuvres, ce sont par leurs luttes contre le romantisme, autrement dit contre la doctrine de l'art pour l'art, que ces deux artistes ont annoncé le mouvement naturaliste. Ils ont permis la rupture avec l'idéalisme romantique et ont renversé l'assimilation du naturalisme au réalisme. Puis, il faut envisager Zola dans une relation de Maître avec de jeunes littérateurs comme Céard et Huysmans. Dans un premier temps, ces deux artistes avaient adopté E. de Goncourt comme modèle à étudier et à suivre. Le 23 novembre 1876, dans un article sur les Goncourt, Henry Céard écrivait que :

« Ils énonçaient le théorème fondamental de l'art naturaliste »²⁸.

²⁸ Burns.(C. A), *Henry Céard et le Naturalisme*, Londres : Grant and Cutler Ltd., 1982, p. 48 et 49.

Par leur écriture artiste, les deux frères Goncourt furent d'abord considérés par les jeunes Céard et Huysmans comme les fondateurs du Naturalisme. Le succès de *La Faustin* consolida Edmond de Goncourt dans cette position de Maître à l'égard de ceux qui devaient préparer l'après naturalisme et devenir les Décadents. Entre temps, ainsi que C. A. Burns les rapporte, les réactions et les sentiments de Céard restent représentatifs de l'admiration que ces jeunes romanciers portaient à Emile Zola. Burns rapporte comment :

« Tout de suite, Céard a compris la profonde humanité qui inspirait les œuvres de Zola, tout de suite il a compris la tendresse de l'homme [...] Tout, chez Zola, impressionnait alors Céard, le romancier architecte d'une série de romans à dimensions épiques, le critique âpre d'une société corrompue, l'artiste sensible au caractère de la grande ville moderne, l'écrivain vigoureux... »²⁹.

Cet enthousiasme s'explique en partie par le fait que Zola était plus abordable que les Goncourt sur le plan humain. Flaubert était, lui, un Maître trop âgé. Pour cette nouvelle génération, Zola sera un interlocuteur de choix. Cette attitude sera vite menacée par l'évolution des idées du Maître de Médan. Ces jeunes artistes, qui ont été très loin dans l'imitation du Maître, renieront plus farouchement encore les thèses de l'auteur des *Rougon-Macquart*. Avec son roman au titre significatif d'*A Rebours*, Huysmans renversera les caractéristiques esthétiques et religieuses du naturalisme. Dans sa préface du *Zola* de Huysmans, Charles Ficat retrace l'histoire de la relation entre Huysmans et le Maître de Médan. Cette relation passa de l'admiration à l'affranchissement de l'auteur d'*A Rebours*. Charles Ficat observe que :

« Aucun des disciples de Zola ne s'en est tiré aux yeux de la postérité : ni Hennique, ni Céard, ni Alexis. [...] Pour un jeune écrivain naturaliste, il fallait rompre avec l'autorité du théoricien. [...] Il y avait certainement à prendre auprès

²⁹ *Ibid.*, p. 82.

du créateur du Roman expérimental, mais il ne fallait pas adhérer pleinement à ses thèses sous peine de mal l'imiter et d'y sacrifier son art »³⁰.

Après *Germinal* qu'il considérait comme une œuvre engagée et socialiste, Céard rejettera le scientisme jugé trop facile de l'auteur des *Rougon-Macquart*. Il défendra une conception du naturalisme plus ambitieuse, ou selon les points de vue plus chimérique encore que le naturalisme zolien. Tout savoir pour savoir, ce pourrait être la devise de Céard. Un adage exclusivement intellectuel qu'il opposera à la théorie de Zola ; tout savoir pour guérir. A l'égard de tout ce qui se trouve au delà de la réalité immédiate, selon Henry Céard, le dédain des naturalistes devait rester total. De telles prétentions expliquent que, tout en gardant durant toute sa vie littéraire son amitié à Zola, il sera de plus en plus le fervent admirateur de Flaubert, le Maître absolu, d'après lui, dans l'art de l'impassibilité.

On a raison de s'intéresser toujours plus à cette constellation naturaliste autour de Zola, à ces groupes d'auteurs qui participèrent chacun à leur façon à l'évolution du naturalisme, et qui permirent de saisir l'esprit d'une époque. Ces artistes témoignent des efforts qu'ils ont dû réaliser pour transformer la matière sociale en matière littéraire. Une étude reste à faire pour mieux comprendre encore le rôle de ces auteurs qui travaillèrent dans l'ombre d'Emile Zola et le conseillèrent. Nous pensons à ses amis Céard et Alexis. Enfin, comme l'explique Paul Brulat :

« Zola n'est pas tout le naturalisme. [...] Beaucoup de romanciers qu'on pourrait nommer naturalistes auraient refusé de se laisser enrégimenter, chacun prétendant avec raison garder sa personnalité, cette invincible fierté d'être soi, sans laquelle on n'existe pas en art »³¹.

³⁰ Préface de Ficat (Charles), *Zola* de J.-K. Huysmans, Paris: Bartillat, 2002, p.14 et 15.

³¹ Brulat (Paul), « Zola » in : *Causeries françaises*, Neuvième Causerie, tenue au Cercle de la Librairie, à Paris, le 25 mai 1923, p. 259.

Ce refus d'avouer l'influence de Zola et de venir se ranger sous la bannière naturaliste s'applique à Ferdinand Fabre, à Camille Lemonnier et à Octave Mirbeau. Naturaliste à sa manière, ce dernier occupe une place importante dans la littérature contemporaine alors que les deux précédents auteurs sont plus méconnus. L'analyse de Paul Brulat peut s'étendre aux romanciers espagnols, Galdós, Clarín et doña Emilia qui ont aussi eu du mal à adopter le mot ou l'étiquette naturaliste à la manière de Zola par souci d'indépendance.

L'optique comparatiste élargit cette enquête sur les héritiers de Zola à l'échelle de l'Europe en tâchant de montrer, comme le fit Y. Chevrel, les convergences naturalistes entre le romancier français et d'autres écrivains européens. Ainsi, le critique français dresse-t-il un tableau de « *la première lame de fond naturaliste* » (1879-1881), en citant l'influence de Zola sur Galdós et sur Emilia Pardo Bazán. Y. Chevrel l'a fait sans trop développer, puisque seuls figurent dans son étude les titres respectifs des œuvres *La Desheredada* pour Galdós et *Un Viaje de novios* pour Emilia Pardo Bazán. Un deuxième tableau, intitulé « *Le naturalisme triomphant* », reprend les deux romanciers espagnols avec cette fois une référence à *Fortunata y Jacinta* de Galdós et au roman *Los Pazos de Ulloa* d'Emilia Pardo Bazán.

De ces deux tableaux résumant la diffusion du Naturalisme français en Europe à partir de Zola comme centre géométrique, il ressort que c'est en Allemagne qu'il fut, selon Y. Chevrel, le plus vivant et le plus productif. L'autre enseignement de cette étude est que le mouvement naturaliste pose le problème de la mission de l'écrivain, par l'étendue même de sa diffusion à une communauté de lecteurs en France et hors de France. Cette nouvelle audience publique devient capitale comme en témoigne le succès des ventes réalisées, dans notre pays et à l'étranger, par les éditeurs de Zola.

En Espagne, la filiation historique du concept de naturalisme suscite les mêmes débats qu'en France. En partie pour des raisons de

morale, les naturalistes espagnols tendent à minimiser l'apport de l'école française. Ils rattacheront leur naturalisme à des modèles antérieurs à Zola et ils se lanceront à la recherche d'ancêtres littéraires. Une telle démarche leur permettant aussi de réfuter l'accusation portée contre le naturalisme espagnol d'être une mode passagère importée de France. Galdós renversera même les rapports d'influence. Selon lui, l'Espagne serait la véritable initiatrice du naturalisme dans le roman moderne. Son prologue de *La Regenta*, le roman de son ami Clarín, ne laisse aucun doute à ce sujet :

« Tout l'essentiel du Naturalisme nous l'avions à demeure depuis des temps lointains[...] le dit Naturalisme nous était familier à nous Espagnols au royaume du roman, car les maîtres de cet art le pratiquèrent avec toute la liberté du monde, et c'est d'eux que les romanciers anglais et français tirèrent enseignement. Nos contemporains sûrement ne l'avaient pas oublié quand ils virent l'étendard naturaliste repasser la frontière qui ne signifiait rien d'autre que le rapatriement d'une vieille idée »³².

Cet extrait permet de comprendre comment Galdós et Emilia Pardo Bazán défendent à travers leur naturalisme une tradition romanesque espagnole qu'ils font remonter à Cervantès. Les deux auteurs voient là une manière de résister à l'influence littéraire d'autres pays européens comme la France.

Une telle conception va amener don Benito et doña Emilia à utiliser de manière équivoque le terme naturalisme.

³² « [...] Todo lo esencial del Naturalismo lo teníamos en casa desde tiempos remotos, [...] el llamado Naturalismo nos era familiar a los españoles en el reino de la Novela, pues los maestros de este arte lo practicaron con toda la libertad del mundo, y de ellos tomaron enseñanza los noveladores ingleses y franceses. Nuestros contemporáneos ciertamente no lo habían olvidado cuando vieron traspasar la frontera el estandarte naturalista que no significaba más que la repatriación de una vieja idea; [...] ». Galdós : Prologue de *La Regenta* de Clarín, cité dans : *Realismo y Naturalismo en España*.-Y. Lissorgues, *op.cit.*, p. 66. Nous traduisons et soulignons. Nous avons aussi consulté ce prologue de *La Regenta*, écrit par Galdós, dans l'édition espagnole, Madrid : ed de Fernando Fé, 1901, tome 1, p.V à XIX. La citation s'y trouve p. X.

Dans le prologue de Galdós, le concept se trouve rattaché au « réalisme » de Cervantès et donc séparé des théories zoliennes. Pourtant, dans *La Cuestión palpitante*, doña Emilia « personnifie » la théorie naturaliste en Zola. Ces tergiversations n'ont pas échappé à la critique contemporaine de doña Emilia. A propos de *La Cuestión palpitante*, J. Barcia Caballero écrivit à Emilia Pardo Bazán :

«D'abord, j'ai trouvé les termes réalisme et naturalisme [...] plus mêlés que jamais, une confusion qui me place dans une autre plus grande encore, parce que j'ignore jusqu'à quel point ils le sont dans votre esprit »³³.

Doña Emilia a donc perçu le potentiel artistique du naturalisme zolien. Mais ses valeurs religieuses et morales et son attachement à la littérature nationale l'ont amenée à des amalgames entre réalisme, hérité de la tradition espagnole, et naturalisme français. La critique signale toujours la difficulté que la romancière a du rencontrer pour choisir son camp. Pablo Gil Casado constate :

« Nous croyons qu'il s'agit du même « je veux mais je ne peux » que la comtesse de Pardo Bazán manifeste face à la « question palpitante » du naturalisme : elle en comprend les possibilités artistiques, elle sait et pourrait écrire de manière naturaliste, mais à cause de ses convictions religieuses elle ose seulement à moitié »³⁴.

Le critique espagnol associe l'expression « *quiero y no puedo* » à l'analyse équivoque que doña Emilia réalisait dans ses discours théoriques sur le naturalisme. Cette formule « *quiero y no puedo* » est attachée à Galdós. Elle figure dans *La de Bringas* pour

³³ « En primer lugar encuentro [...] más confundidos que nunca los términos *realismo* y *naturalismo*, confusión que me pone en otra mayor, por no saber hasta qué punto lo están en el ánimo de Ud.» J. Barcia Caballero, *La Cuestión palpitante, en Cartas amistosas a la Sra Doña Emilia Pardo Bazán*, cité par Assunta Polizzi dans : *El proceso metafictional en el realismo de Pérez Galdós*, Madrid, ed del Cabildo de Gran Canaria, 1^{ère} ed, 1999, p. 38.

³⁴ « Creemos que se trata del mismo « *quiero y no puedo* » que la señora condesa manifestó frente a la « *cuestión palpitante* » del naturalismo: comprende las posibilidades artísticas, sabe y podría escribir naturalismo, pero a causa de sus creencias religiosas sólo se atreve a medias. » Pablo Gil Casado, *La novela social española. (1920-1971)*, 2^{ème} ed, Barcelone, Seix Barral, 1975, p. 79. Nous traduisons.

exprimer la *cursilería* , autrement dit l'attitude de la bourgeoisie espagnole qui veut, mais qui ne peut vivre au-dessus de ses moyens.

En appliquant cette expression à la romancière espagnole, le critique veut traduire les sentiments mitigés de l'auteur de *La Cuestión palpitante* face au naturalisme. Doña Emilia serait à la fois tentée et capable d'écrire à la manière de Zola, mais elle est retenue par son éducation religieuse et le milieu auquel elle appartient. Dans la suite de son étude, Pablo Gil Casado élargira sa remarque à *La Tribuna* ; le roman de doña Emilia qu'il considère d'intention naturaliste, et néanmoins fondamentalement conservateur à cause des observations ironiques de la romancière espagnole sur la réalité sociale des cigarières.

Quant à Galdós, en rapatriant le concept de naturalisme, il saisit l'occasion de définir sa propre manière d'écrire pleine de vivacité et de malice. Un trait de son esprit que Benito Pérez Galdós apparente encore à l'humour de Cervantès. Les références à l'auteur du *Don Quijote de la Mancha* sont très nombreuses dans les analyses de Galdós sur le naturalisme espagnol. La récente thèse de M. Ángeles Varela Olea explique pourquoi don Benito considérait dans tous les domaines l'auteur du *Don Quijote de la Mancha* comme le « *symbole de l'Espagne* »³⁵. Les troubles politiques et sociaux traversés par sa nation ont amené Galdós à une véritable dévotion pour la vie et l'œuvre de Cervantès, car cet auteur restait pour lui « *l'unique grandeur espagnole qui demeure inaltérable.* »³⁶ Toujours à partir de l'idée que le naturalisme est né du réalisme espagnol, don Benito affirmera que ce mouvement littéraire, en passant du côté français, aurait gagné en force analytique ce qu'il a perdu en humour. Le romancier espagnol résume son analyse :

³⁵ « Símbolo de España ».- M. Ángeles Varela Olea.- *Galdós Regeneracionista* .- Thèse de Doctorat, dirigée par Dr. D. Antonio Prieto Martín, soutenue le 8 juillet 2000 à l'Université de Madrid, publiée à Madrid: Fundación Universitaria Española.- 2001, 419p. Citation p. 54. Nous traduisons.

³⁶ « la única grandeza española que permanece inalterable » *Ibid.* , p. 55. Nous traduisons.

« *La France, [...] nous a imposé une réforme de notre propre œuvre, sans savoir qu'elle était nôtre ; nous l'acceptons tout en restaurant le naturalisme et en lui restituant ce qu'on lui a ôté, l'humour, et en l'employant dans les formes narrative et descriptive conformément à la tradition cervantesque* »³⁷.

Ces remarques révèlent une association fréquente sous la plume de Galdós entre le sérieux des théories naturalistes de Zola et l'absence d'humour de celui-ci. Le romancier espagnol, Juan Valera considérera aussi le naturalisme espagnol comme une mode venue de France. Dans l'article X de ses *Apuntes*, à propos de ses confrères espagnols trop soumis, selon lui, à la mode naturaliste, Valera soutiendra qu'ils le sont :

« [...] *sans comprendre clairement ce que signifie la bannière sous laquelle ils se rangent* »³⁸.

Doña Emilia est tout particulièrement visée par cette critique. Puis, Valera envisagera cette vogue naturaliste importée de France, comme peu originale et il se réfèrera, comme Galdós, à Cervantès. Il déclarera :

« *Si Don Quichotte et Candide sont réalistes, la nouvelle théorie n'est pas nouvelle [...]* »³⁹.

L'hypothèse semble porter sur le caractère réaliste des œuvres de Cervantès et de Voltaire. Ces derniers seraient-ils des auteurs réalistes ? Dans cette perspective, le naturalisme constituerait une continuation amplifiée du « réalisme » d'un Cervantès ou d'un Voltaire.

³⁷ « Francia [...] nos imponía una reforma de nuestra propia obra, sin saber que era nuestra; aceptémosla nosotros restaurando el Naturalismo y devolviéndole lo que le habían quitado, el humorismo, y empleando éste en las formas narrativa y descriptiva conforme a la tradición cervantesca. » Prologue de Galdós de *La Regenta* de Clarín, cité par Francisco Caudet dans: *Zola, Galdós, Clarín. El naturalismo en Francia y España.*- p. 278. Nous traduisons.

³⁸ « sin comprender a las claras lo que significa la bandera bajo la cual se alistan. » Jiménez (Luis López) - *El Naturalismo y España.*- Madrid : Alhambra, 1977, p. 213. Nous traduisons.

³⁹ « Si el *Quijote* y *Cándido* son realistas, la nueva teoría no es nueva; [...] » Luis López Jiménez, *El Naturalismo y España, Ibid.*, p. 39. Nous Traduisons.

On ne devrait donc pas parler d'un naturalisme moderne, mais d'une sorte de phénomène littéraire très ancien qui remonterait au XVI^e siècle pour le naturalisme espagnol et au XVIII^e siècle pour le naturalisme français. De façon très judicieuse, en citant *Candide*, Valera rappelle que le Siècle des Lumières et de l'Encyclopédie connaît une parenté certaine avec le positivisme de la seconde moitié du XIX^e siècle. De son côté, Zola n'a-t-il pas aussi établi une relation entre ses théories et celles de Diderot, notamment sur les questions de la vérité artistique, du rôle de l'écrivain et de l'utilisation de la méthode scientifique en littérature ? Ce point d'analyse rapproche donc l'auteur de *Pépita Jiménez* d'Emile Zola et de ses confrères espagnols.

Sur la volonté des romanciers espagnols de justifier leur naturalisme par l'influence d'œuvres tirées de leur patrimoine littéraire, nous laisserons le critique Francisco Caudet conclure :

« Jusqu'à notre pauvre Cervantès, si malchanceux de son vivant et si calomnié à sa mort, dont ils ont remué les cendres pour lui attribuer le crime d'être l'un des ancêtres du réalisme moderne »⁴⁰.

Comme beaucoup de critiques modernes, Francisco Caudet ironise sur le prétendu réalisme de Miguel de Cervantès et sur le sens où le terme réalisme était employé au XIX^e siècle par Galdós et ses confrères espagnols.

Dans sa récente édition critique de *Don Quijote de la Mancha*, John Jay Allen rappelle aussi la grande diversité des interprétations sur le genre et sur le style de l'œuvre de Cervantès. Il écrit :

⁴⁰ « Hasta a nuestro pobre Cervantes, tan desgraciado en vida y tan calumniado en muerte, se le han removido los huesos para atribuirle el crimen de ser uno de los progenitores del moderno realismo. » Francisco Caudet.- Zola, Galdós, Clarín. *El naturalismo en Francia y España*.- Prologue de Nora, de J Mañé y Flaquer à Baronesa von Brackel. *Op. cit.*, p. 279. Nous traduisons.

« Cette énorme diversité de perspectives atteste la complexité du monde créé par Cervantès dans le *Don Quichotte*. Toutefois, durant ces dernières années, on a eu tendance à rejeter aussi bien les interprétations simplistes et réductrices du XVIII^e siècle que les plus extrêmes et anachroniques du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle... »⁴¹.

Dans son introduction, John Jay Allen démontre que si *Don Quijote* est le premier roman moderne, chaque critique littéraire voit de manière différente le caractère novateur de cette œuvre. Désormais, à son sujet, on évoque le réalisme comique de la narration mêlé à la fantaisie chevaleresque du protagoniste : don Quichotte.

La critique contemporaine saisit souvent difficilement pourquoi certains auteurs espagnols sont partis de Cervantès pour poser l'origine du naturalisme dans leur pays. De même, la critique moderne a du mal à comprendre le point de vue de Zola qui considère Stendhal comme un auteur réaliste et comme le père du naturalisme moderne. Aujourd'hui, ces filiations du terme naturalisme apparaissent trop larges, mais elles témoignent de la difficulté pour Zola et ses confrères espagnols de rompre définitivement avec leurs traditions littéraires respectives.

Par ailleurs, dans la mesure où le mot naturalisme serait né en Espagne, fils du réalisme de Cervantès, Galdós pouvait lui adjoindre l'adjectif *spirituel* pour mieux le distinguer de son pendant français. Le chapitre VI de la troisième partie de *Fortunata y Jacinta* s'intitulera : *Naturalismo espiritual*. Une telle revendication permettait à Galdós et à ses confrères espagnols de défendre leur naturalisme et d'y maintenir, en théorie, une dimension spirituelle.

⁴¹« Esta enorme diversidad de perspectivas atestigua la complejidad del mundo creado por Cervantes en el *Quijote*. En años recientes, sin embargo, ha habido una tendencia a rechazar tanto las interpretaciones simplistas y reductivas del siglo XVIII como las más extremas y anacrónicas del siglo XIX y principios del XX... » Jay Allen (John).- *Don Quijote de la Mancha*.- Ière partie. Madrid, ed Cátedra, 2000, Introduction. p. 31. Nous traduisons.

Un naturalisme espagnol qui s'élèverait au-dessus du plan de la réalité, contrairement au naturalisme zolien jugé trop scientiste.

D'autre part, dans le discours culturel de l'époque, la tournure « *realismo varón* » côtoie l'expression « *realismo espiritual* » afin de désigner la manière d'écrire d'un Galdós ou d'un Clarín. La formule « *realismo varón* » pourrait se traduire par réalisme mâle. En Espagne, la virilité semblerait être une vertu essentielle pour être un écrivain, notamment, un écrivain naturaliste. Cette expression a dû naître du caractère militant des textes naturalistes et de la vigueur, voire une certaine crudité du style de leurs auteurs.

Doña Emilia appréciait la virilité du style zolien. Ses commentaires sur le romancier français le laissent clairement entendre. Paradoxalement, ce caractère prétendument masculin de l'art naturaliste va se retourner contre elle. Qui parcourt les critiques espagnoles tenues sur doña Emilia, est surpris des attaques dirigées sur le fait qu'elle écrirait comme un homme, « *a lo hombre* ». Clarín n'échappera pas à cette tentation :

« L'art n'est pas masculin ; un poète peut être homme ou femme. [...] Il est aussi légitime à la femme qu'à l'homme de produire le beau. Mais le cas de Mme Staël et de notre critique galicienne [Pardo Bazán] est différent ; voilà des femmes qui dans l'art et la science produisent comme des hommes ... un peu efféminés parfois »⁴².

Le romancier espagnol tient là des propos ambigus, il concède à la femme la possibilité d'être poète, mais il conçoit mal qu'elle puisse écrire des romans, *a fortiori* des romans naturalistes. L'écriture naturaliste serait-elle une affaire d'hommes ? Il est inté-

⁴² « El arte no es masculino; un poeta puede ser varón o hembra [...] Tan propio es de la mujer como del hombre el producir lo bello. Pero el caso de Mme Staël y el de nuestra crítica gallega [Pardo Bazán] es otro; éstas son mujeres que en el arte y en la ciencia producen como hombres... algo afeminados a veces. » Andrés Zamora Juárez.- *El doble silencio del Eunuco. Poéticas sexuales de la novela realista según Clarín.*- Madrid: Fundamentos, 1998, note n°14. p. 90.

ressant de noter que le sexisme intervient jusque dans l'art. La misogynie ambiante se retrouve à tous les niveaux : dans les œuvres naturalistes espagnoles et dans les discours critiques...

A propos de doña Emilia, un autre jugement nous a paru révélateur de cette attitude anti-féministe. « *La Pardo Bazán est un mâle avec une plume à la main* »⁴³. Eloge ou blâme? S'il y a éloge pour la romancière, il se retourne contre la femme. Nous ne reviendrons pas sur l'étonnement de Zola quand il apprit qu'une dame défendait le naturalisme en Espagne. Le lecteur moderne doit tenir compte de tous ces éléments pour analyser les faits littéraires, surtout dans le cas du naturalisme. On connaît la phallocratie de Zola l'amenant à considérer le sexe faible, selon lui, comme victime privilégiée de la société moderne ou à créer des types d'hommes dévirilisés dès qu'ils sont trop raffinés. Les naturalistes espagnols ne sont pas loin de penser la même chose.

Pour finir, nous soulignerons que les romanciers espagnols n'ont pas établi ou voulu établir de différences entre le réalisme de la littérature espagnole des XVI^e et XVII^e siècles et le naturalisme zolien. Le critique espagnol, Luis López Jiménez considère le rejet d'un quelconque héritage français par Galdós comme une marque d'amour propre. Il écrit :

*« Galdós, comme tous les artistes en général, était jaloux de son originalité et il n'a jamais admis que Zola fût l'un de ses maîtres. Galdós a assimilé, en effet, des techniques propres à Zola, en les transformant jusqu'à les faire siennes ; cela justifierait qu'il n'ait pas reconnu sa dette envers l'écrivain français »*⁴⁴.

⁴³ « La Pardo Bazán es un macho con la pluma en la mano » *Ibid.*, p. 91.

⁴⁴ Luis López Jiménez.- « Emile Zola et Pérez Galdós » in: *Les Cahiers naturalistes*, Paris : Fasquelle, 1985, n° 59, p. 202 à 207.

Ajoutons au sentiment d'amour propre, légitime pour un artiste, celui de nationalisme pour que l'héritage de Zola se trouve définitivement menacé en Espagne. Dans une étude encore expérimentale qui porte sur la récurrence des termes « *historia* », « *siglo* » « *España* » et « *naturalismo* » dans les articles et les textes d'auteurs naturalistes, Claire Robin confirme qu'Emilia Pardo Bazán se révèle nationaliste. Il ressort de son analyse que les concepts de « *novela* », de « *literatura* » et d'« *España* » sont omniprésents et restent liés dans les textes de la romancière espagnole. Claire-Nicolle Robin conclut :

« Chez Pardo Bazán transparaît une volonté nationaliste, une volonté de voir l'Espagne retrouver une place en littérature, précisément dans le champ du roman »⁴⁵.

Seul Clarín échappera à cette tentation nationaliste en recentrant ainsi le débat sur des bases strictement littéraires. Il déclare :

« Pour les origines historiques, j'en dirai peu de choses, quoique cette question ait donné des armes, même si elles n'étaient pas toujours bien trempées, aux ennemis de la nouvelle école. Ainsi Brunetière entre autres répète les inutiles arguments qui proviennent d'œuvres antérieures et de beaucoup, au naturalisme, dans lesquelles on voit réalisées, bon nombre de lois que ce système prône. Le naturalisme ne prétend pas être nouveau... et rien ne sert de reprendre les citations de Scudéry, de Diderot, de Rousseau... »⁴⁶.

⁴⁵ « En Pardo Bazán se trasluce una voluntad nacionalista, una voluntad de ver a España recobrar un puesto en literatura, precisamente en el campo de la novela. » Claire-Nicole Robin : « Análisis de correspondencias : textos de 1882 sobre el Naturalismo » in: Y. Lissorgues : *Realismo y Naturalismo en España*, Barcelone: Anthropos, 1988, p. 125.

⁴⁶ Clarín. « Le naturalisme ». Article publié dans *La Diana* entre février et juin 1882. Cet article, traduit par Claire-Nicolle Robin, figure dans l'appendice B de son ouvrage : *Le Naturalisme dans La Desheredada de Galdós. Op.cit.*, p. 103.

Contrairement à ses confrères espagnols et à certains critiques français, Leopoldo Alas a toujours évité de proposer une représentation atemporelle du naturalisme.

Il invite à considérer le naturalisme comme une nouvelle école. L'auteur de *La Regenta* ne veut pas prendre le risque de diluer le phénomène naturaliste dans les tendances littéraires réalistes antérieures.

Par souci d'autonomie, les naturalistes espagnols ont tantôt exagéré leur distance avec le romancier français, tantôt assimilé le naturalisme français au réalisme espagnol. Dans l'aventure du naturalisme, Galdós et doña Emilia ont bien voulu suivre les traces du romancier français, mais sans lui laisser l'occasion d'en ouvrir le chemin. Seul Clarín reconnaîtra ses dettes envers Zola. Pour clore ce débat, la critique moderne utilise volontiers les deux termes réalisme-naturalisme en les réunissant par un tiret. Une telle suggestion valorise l'emploi synonymique que les discours culturels de l'époque et les naturalistes espagnols faisaient des deux concepts.

Dans la partie suivante, nous analyserons les emprunts des naturalistes espagnols au déterminisme zolien. Si l'esprit positiviste, le culte du « *document humain* » et la foi absolue dans les sciences expérimentales ont fortement marqué le père des *Rougon-Macquart*, qu'en est-il de ses confrères espagnols ? Doña Emilia, Galdós et Clarín pouvaient-ils adhérer au caractère trop doctrinaire des théories de l'auteur de *L'Assommoir* ? Ces derniers ne devront-ils pas tempérer le carcan des lois de l'hérédité et de l'action des milieux, comme Zola le fera en son temps ?

DEUXIEME PARTIE

Le naturalisme espagnol face au déterminisme zolien : entre rejet et compromis.

*E*n France comme en Espagne, la critique a accordé beaucoup d'importance au problème de la morale dans les romans de Zola. Elle lui reprochera aussi son pessimisme lié au déterminisme pour certains, délibéré pour d'autres. L'attitude des naturalistes espagnols n'a-t-elle pas été contradictoire ? En effet, ce qu'ils exclurent en théorie et au nom de la morale, ils le réintégreront à des fins stratégiques dans leurs œuvres. Par ailleurs, certains préjugés et présupposés, traditionnellement attachés à la misogynie de Zola, ne se retrouvent-ils pas chez Galdós et chez Clarín ?

Les naturalistes espagnols rivalisent avec Zola quant à la complexité de leurs personnages. Aussi montrerons-nous qu'il faut souvent déterminer quelle part d'imagination ou des mentalités de l'époque entre dans la création de certains héros naturalistes espagnols.

Enfin, Zola, Galdós et doña Emilia placent parfois leurs protagonistes face à la monstruosité de leurs comportements. Cette manière identique de procéder ne révèle-t-elle pas une même tendance moralisatrice ? Aux antipodes de l'objectivité revendiquée dans leurs textes théoriques, une telle disposition mérite d'être analysée.

CHAPITRE IV

Déterminisme biologique ou social : quel déterminisme en Espagne ?

L'influence de l'hérédité sur le comportement social d'un individu, sorte d'emprise liée au déterminisme physiologique, a donné lieu à de vifs débats. La question est de définir les aspects du déterminisme zolien que les naturalistes espagnols ont souhaité imiter dans leurs romans. Quelles concessions les auteurs espagnols ont-ils consenties aux thèses de l'hérédité si présentes dans la production romanesque de Zola? La relation physiologique du corps et de l'esprit, ou la possible interdépendance du corps et de l'esprit, n'aurait-elle pas plus séduit Clarín, Galdós et doña Emilia que toute autre forme de déterminisme biologique ?

Le naturalisme français a aussi ouvert de nouveaux horizons pour la littérature sociale : les romanciers espagnols ont été particulièrement attirés par certains traits du déterminisme social. Toutefois, chez ces auteurs, la pression exercée par la société sur les individus peut-elle atteindre le degré de *fatum* sociologique dans lequel Zola plonge ses personnages ? Si, dans *La Desheredada*, *La Regenta* et *Los Pazos de Ulloa*, le comportement personnel se définit souvent en référence à la collectivité, au contraire l'exclusion sociale de quelques personnages ne prouverait-elle pas qu'ils échappent à la sphère naturaliste, telle que Zola l'a définie ? Enfin, la décomposition du corps social n'aurait-elle pas plus retenu l'attention des naturalistes espagnols que la présence de nouvelles forces sociales ?

1. Le déterminisme zolien ou la vie à « pile ou face » !

Pour l'auteur des *Rougon-Macquart*, l'homme métaphysique est mort et il a laissé la place à l'homme physiologique. Ce refus de la psychologie classique, celle de l'âme et des sentiments, poussera le romancier à se tourner vers des thèses pseudo-scientifiques afin d'expliquer les conditions d'existence de l'homme moderne. Les théories positivistes sont alors en plein développement : Zola en sera le vulgarisateur. Il tentera de les appliquer à la littérature comme en témoigne son ouvrage théorique *Le Roman expérimental*. Il suivra, dit-il :

«[...] la méthode expérimentale [...] établie avec une force et une clarté merveilleuses par Claude Bernard, dans son *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* »¹.

De fait, l'arbre généalogique des *Rougon-Macquart* sera en partie construit à partir du jeu des générations et des alliances, et de l'hypothèse de l'hérédité dont les sources principales sont Darwin, Taine et Lucas. Dans une lettre adressée à Yves Guyot, à ceux qui lui ont « reproché d'aller à l'aventure » et de « manquer totalement de composition »² ; Zola répond :

«La vérité est que le tableau que je vous envoie³ a été dressé tel qu'il est en 1868, avant que j'eusse écrit une ligne des *Rougon-Macquart* ; et d'ailleurs, cela devrait être bien évident pour les personnes qui ont lu le premier roman, *La Fortune des Rougon* [...] Depuis 1868, je remplis le cadre

¹ Zola (Emile), *Le Roman expérimental*, p. 59.

² Termes employés par Zola, dans sa lettre adressée à Yves Guyot. Cette lettre figure dans : *Emile Zola. Correspondance*.- Tome 3, p 156. La correspondance d'Emile Zola a été éditée, sous la direction de Bakker (B.H) et Becker (Colette), aux éditions du CNRS à Paris et aux presses de l'Université de Montréal.

³ Il faut entendre par tableau, l'arbre généalogique des *Rougon-Macquart*. En 1868, il s'agissait bien d'un tableau et non d'un arbre proprement dit. L'arbre généalogique parut après, avec l'aïeule Adélaïde Fouque, d'où partent les deux branches de la famille des *Rougon-Macquart*, l'une légitime, les Rougon, l'autre illégitime, les Macquart.

que je m'étais imposé, l'arbre généalogique en marque pour moi les grandes lignes, sans me permettre d'aller ni à droite ni à gauche. Je dois le suivre strictement, [...] »⁴.

Ces propos du Maître de Médan indiquent que toute sa production romanesque répond à un ensemble de contraintes déterminées à l'avance. Dans cette même lettre, à plusieurs reprises, le romancier exprimera son absence de liberté. Il y affirme devoir « *suivre strictement* » le cadre qu'il s'est imposé. Dès 1868, Emile Zola dit respecter une sorte de cahier des charges qui conditionnent le contenu, la structure et les enjeux de son oeuvre. Le romancier expose à Yves Guyot sa démarche de création, *a priori*, comme posée et définie. Actuellement, on sait que la liste⁵ des romans destinés à composer son cycle était prête dès 1872. Pourtant, en 1889, pour les besoins de *La Bête humaine*, l'auteur rectifiera cet arbre généalogique pour l'enrichir avec le personnage de Jacques Lantier. Dans *l'Assommoir*, Gervaise était la mère de trois enfants ; Claude et Etienne, les deux fils de Lantier, et d'une seule fille, Nana qu'elle a eue avec Coupeau. Pour *La Bête humaine*, Zola va modifier ces éléments. Il invente pour Gervaise un fils supplémentaire qui héritera de la folie de la mère. Il s'agit d'un exemple d'infraction faite au projet que le romancier s'était initialement donné, et que le lecteur ne connaît que rétrospectivement.

De la lettre, citée précédemment, nous retiendrons aussi les lignes suivantes, car elles sont intéressantes pour comprendre la genèse des *Rougon-Macquart* :

« Il serait trop long d'indiquer ici tous les livres de physiologie que j'ai consultés; je citerai seulement l'ouvrage si remarquable du docteur Lucas, L'Hérédité na-

⁴ *Op. cit.*, p.156-157. Lettre adressée par Zola à Yves Guyot, au début du mois de janvier 1878.

⁵ Cette liste manuscrite peut être consultée à la p. 416 des *Carnets d'Enquête*.

turelle, [...] qui m'a surtout servi à établir l'arbre généalogique »⁶.

Par ailleurs, Emile Zola empruntera à Claude Bernard les trois procédés scientifiques ; observer, induire et vérifier. Ceux-ci lui permettront d'aboutir à l'analyse du fonctionnement socio-économique de la société du Second Empire. D'après son auteur, *Le Roman expérimental* serait une conséquence de l'évolution scientifique du siècle. Cette œuvre continuerait et compléterait l'étude de la physiologie qui elle-même s'appuie sur la chimie et la physique. A l'étude de l'homme abstrait et de l'homme métaphysique, le romancier naturaliste substitue celle de l'homme naturel, soumis aux lois physico-chimiques et déterminé par les influences du milieu. Dès lors, pour Emile Zola, le rôle du romancier naturaliste n'est pas de faire œuvre de moraliste, mais de souligner quel déterminisme s'exerce sur les comportements individuels et sociaux. Il notera :

*« Posséder le mécanisme des phénomènes chez l'homme, montrer les rouages des manifestations intellectuelles et sensuelles [...] 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 »*⁷.

Cette citation souligne comment, dans l'imaginaire zolien, le déterminisme physiologique est lié à la notion de milieu social. Influencé par les recherches de Darwin sur le milieu naturel et par les théories évolutionnistes suivant lesquelles les espèces vivantes se transforment de manière mécanique sous l'action du milieu dans lequel elles vivent; le romancier sera persuadé que le corps social est lui aussi régi selon les mêmes lois de la sélection naturelle, de la lutte pour la vie et de l'élimination des plus faibles. Le déterminisme social de Zola sera donc inspiré des théories de Darwin publiées

⁶ En effet, un schéma généalogique, indiquant l'hérédité des Rougon et des Macquart, a été établi d'après les théories du docteur Lucas ; il figure dans les *Carnets d'Enquête*, à la page 414.

⁷ *Le Roman expérimental, Op.cit.*, p. 74.

dans *De l'origine des Espèces* (1859), ouvrage traduit en français dès 1862, et de ses lectures de Taine. Le *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle*, écrit en 1868 par le docteur P. Lucas, influencera aussi Emile Zola.

Déterminisme physiologique et déterminisme social sont donc étroitement liés dans l'univers zolien. A ce propos, le père de la fresque des *Rougon-Macquart* affirmera :

« L'homme n'est pas seul, il vit dans une société, dans un milieu social, et dès lors pour nous, romanciers, ce milieu social modifie sans cesse les phénomènes »⁸.

A partir de ce discours, il faut comprendre que tous les phénomènes humains et toutes les manifestations, cérébrales et sensuelles, sont déterminés de manière absolue, mais qu'ils ne se produisent pas isolément. D'après Zola, le milieu social tiendrait ainsi une place prépondérante dans les mécanismes, intellectuel et passionnel, qui conditionneraient l'homme physiologique. Par exemple, dans son ébauche de *L'Assommoir*, après avoir évoqué les faiblesses naturelles de Gervaise, l'auteur imaginera qu'elle est : « *un être lancé au hasard et qui tombera pile ou face.* » Dans une deuxième version, on lira :

« Elle se sentait prise d'une sueur devant l'avenir et se comparait à un sou lancé en l'air retombant pile ou face, selon les hasards du pavé »⁹.

Cette idée, qui compare la vie à un jeu à pile ou face et lie l'existence au hasard, n'a rien d'optimiste. Toutefois, une telle conception se présente comme une conséquence du milieu social de la jeune femme, un milieu si défavorisé qu'il livre Gervaise et ses semblables aux rigueurs de l'existence. La protagoniste de

⁸ Emile Zola, *Le Roman expérimental*, *Op.cit.*, p. 72.

⁹ Bibliothèque nationale de France, Paris : Département des manuscrits, atelier pédagogique: Autour de *L'Assommoir* d'Emile Zola. <http://www.bnf.fr>.

L'Assommoir apparaît souvent effrayée par le fait qu'elle ne maîtrise pas son avenir. Fortunata, le personnage galdosien, éprouvera aussi le sentiment d'aller où les autres la poussent. La différence est dans l'acceptation plus sereine du déterminisme, naturel ou social, par le personnage espagnol. Fortunata et Jacinta sont évoquées par Galdós comme les deux faces d'une même médaille. Fortunata pensera souvent qu'elle aurait pu se trouver à la place de Jacinta ; si le hasard avait fait les choses autrement. Pour Fortunata, Jacinta représente le bon côté de la médaille. Cette image de la vie, comparée à une pièce qui retombe sur une face ou sur une autre, n'est donc pas spécifique à l'imaginaire zolien.

D'autre part, on connaît le vif intérêt de l'auteur des *Rougon-Macquart* pour la psychologie déterministe ; une curiosité se traduisant par une sorte de fascination pour tout ce qui est forces incontrôlées, pulsions, et autres bouleversements dépassant la conscience. Il est un des premiers écrivains à avoir accordé une telle importance aux instincts et aux besoins exacerbés par l'hérédité. Zola était persuadé du déterminisme qui conduit l'homme et le monde. « *Le déterminisme domine tout* »¹⁰ : cette affirmation péremptoire résume les convictions du romancier. D'après certaines critiques, l'étude des forces déterminantes et des instincts qui poussent les personnages et les obsèdent, aboutit à un constat alarmiste sur la condition humaine. Les confrères espagnols de Zola emboîteront le pas de cette critique. La question reste de savoir si le pessimisme des *Rougon-Macquart* est relatif au Second Empire ou s'il s'agit d'un pessimisme systématique qui serait le fruit d'une sombre vision que Zola aurait de l'humanité. Quant au tempérament de l'auteur, n'interviendrait-il pas dans ce tableau, parfois atroce, qu'il propose de ses contemporains ?

¹⁰ *Le Roman expérimental, Op.cit.*, p. 71.

2. Les *Rougon-Macquart* : une triste épopée sociale de la fin du XIX^e siècle.

En laissant peu de place à l'espoir, le système déterministe de l'hérédité mène à une conception fataliste de la vie au demeurant peu conforme aux thèses pseudo-scientifiques de Zola. Les auteurs espagnols rejettent ce tableau sombre, voire tragique du monde, peint par le Maître de Médan. Même si, comme l'affirme Claire Robin, ceux-ci se sont trompés sur la nature du défaitisme zolien. Voici comment elle corrigera le point de vue des naturalistes espagnols en soulignant leur incompréhension sur la nature du pessimisme zolien :

« C'est là encore une erreur dans laquelle tomberont presque tous les naturalistes espagnols, surtout la Pardo Bazán, qui ne comprenaient pas que le pessimisme systématique de Zola est un pessimisme relatif à certaines conditions sociales données »¹¹.

Le critique français synthétise une idée que Zola a personnellement formulée, et suivant laquelle son pessimisme serait lié non seulement à son tempérament, mais aussi aux circonstances historiques elles-mêmes. Comme doña Emilia le pensait, l'inquiétude du romancier français ne serait donc pas dogmatique.

Seul, parmi ses confrères espagnols, Clarín colorera le pessimisme zolien d'une forme de sublime. Aussi, en commentant *L'Assommoir*, tiendra-t-il des propos à contre courant de ceux tenus par la critique espagnole de son temps.

Une fois encore, Leopoldo Alas va offrir une analyse lucide de l'écriture zolienne en soutenant que :

¹¹ Claire Nicolle Robin, *Le Naturalisme dans La Desheredada de Galdós*, p. 136. note n° 9.

« Ce que l'on pourrait appeler le beau douloureux, ferment fécond formé de milliers d'espérances et d'illusions dissoutes, putrides, germe d'une vague aspiration humble, à mon sens, chrétienne, au moins chrétienne, selon le christianisme de l'agonie sublime de la croix ; cette tristesse esthétique, éternel dilettantisme des âmes profondément religieuses, était le dernier et le plus fort parfum qui se dégageait de ce livre »¹².

Le romancier espagnol semble accorder au roman *L'Assommoir* un souffle chrétien peu conforme aux thèses zoliennes. Observer et analyser, les deux principes fondamentaux de la formule naturaliste, supposaient un détachement de toute aspiration religieuse de la part du romancier français. Or, à juste titre, Clarín prêterait à *L'Assommoir* un parfum de mysticisme ; à ce roman plutôt réputé, de part et d'autre des Pyrénées, pour avoir mis en scène l'odeur du peuple. Comment le romancier espagnol est-il passé du Paris corrompu de la Goutte-D'Or et de la chute de Gervaise dans l'alcool à son impression de « *tristesse esthétique* » ? Aurait-il été sensible aux sanctions infligées à Gervaise et à Coupeau, tous les deux condamnés aux tourments de l'Enfer comme le Christ à souffrir sur la Croix ? Sous la plume de Leopoldo Alas, une étrange analogie semble établie entre l'agonie de Jésus pour la rédemption de nos péchés, et les châtements subis par les deux personnages zoliens en expiation de leurs fautes. De manière inattendue, Clarín interprète le problème de la souffrance omniprésente jusqu'à la fin tragique de *L'Assommoir*.

¹² « Eso que podría llamarse lo bello doloroso, fecundo fermento formado con miles de esperanzas e ilusiones disueltas, podridas, germen de una vaga aspiración humilde, en mi sentir cristiana, a lo menos cristiana según el cristianismo de la agonía sublime de la cruz; esta tristeza estética, eterno dilettantismo de las almas hondamente religiosas, era el último y mas fuerte aroma que se desprendía de aquel libro. » Clarín, *Ensayos y revistas*, Madrid, 1892, p.31. Nous traduisons. Citation tirée de l'article de Fernando Ibarra. « El Dios de Clarín » in : Actas del quinto congreso internacional de hispanistas, tenu à Bordeaux, du 2 au 8 septembre 1974.- Université de Bordeaux III, 1977, p. 470.

En théorie du moins, le père des *Rougon-Macquart* répudiait toute esthétique mélodramatique. Pourtant, l'émotion ressentie par le romancier espagnol ressortit de cette sorte de beauté douloureuse. Parce qu'Emile Zola aurait idéalisé l'infortune des personnages de *L'Assommoir*, Clarín considère que son confrère français est parvenu à une forme de tragique. Doit-on comprendre que Zola aurait ordonné son roman jusqu'à atteindre cette harmonie de l'ordre du sublime ?

Toutefois, dans son analyse de *L'Assommoir*, le romancier espagnol estompe le caractère grotesque des morts de Gervaise, de la petite Lalie et de Coupeau. Dans la mesure où l'on peut qualifier de grotesque, l'empire du physiologique sur les personnages cités; une domination aggravée par l'influence des circonstances historiques et sociales. Jusque dans leur mort, les créatures zoliennes restent des personnages naturalistes. Ces remarques nuancent celles élaborées précédemment par Clarín. A moins que l'articulation du sublime au grotesque ne caractérise une forme nouvelle de tragique dont *L'Assommoir* serait l'expression.

De plus, la réflexion de Clarín est intéressante pour son allusion « *au ferment fécond formé de milliers d'espérances et illusions dissoutes* » qui expliquerait l'esthétique de Zola. L'auteur espagnol semble apprécier la manière pathétique grâce à laquelle le réel se dissout dans *L'Assommoir*. Clarín goûterait le naturalisme quand celui-ci se désagrège en un genre différent ; un genre proche du sublime. Dans ces propos, l'auteur de *La Regenta* n'a certainement jamais su combien il était proche de Gustave Flaubert. En effet, à propos de *La Conquête de Plassans*, l'auteur français affirmera :

« *Il y a là une science de la dissolution profonde* »¹³.

¹³ Cité par Henri Mitterand, *Zola*, Paris, Fayard, Tome II, 2001, p. 187.

Ainsi, Flaubert estimait aussi la façon du père des *Rougon-Macquart* de transformer le réel en quelque chose de différent. En l'occurrence, il s'agit du cadre de vie de la famille Mouret, leur maison et leur entourage, qui se désagrège en même temps que l'état psychologique de Marthe Mouret et de son mari se dégrade. Dans *La Conquête de Plassans*, Zola a intimement mêlé la satire sociale de Plassans, une ville de Province placée sous l'influence d'un prêtre bonapartiste, et l'état hystérique de Marthe. Celle-ci est aussi victime du pouvoir de l'abbé Faujas. La jeune femme et son mari voient donc se brouiller tous leurs repères, domestiques et personnels, au fur et à mesure que leurs constitutions psychiques se détruisent. Le mysticisme de Marthe la pousse, fatalement selon Zola, vers la folie et la mort.

C'est sûrement l'agonie de Marthe et l'ambiguïté du dénouement qui donnent un tour fantastique au roman. La dernière vision du personnage sera celle de la soutane de son fils Serge devenu prêtre. Le romancier décrit alors l'indicible épouvante de Marthe Mouret. Le sacerdoce du fils serait-il ressenti comme un châtiment, comme une punition qui viendrait surprendre la moribonde? Le drame de Serge Mouret, le prêtre de *La Faute de L'abbé Mouret*, commencerait-il là, au chevet de sa mère expirante? A travers les mains jointes de Marthe, à la manière des pietà, la fin de *La Conquête de Plassans* présente des signes de spiritualité. Un dénouement romanesque trouble qui tranche donc avec la netteté grâce à laquelle Zola pensait raconter à telle date l'aventure de quelques êtres dans une certaine ville méridionale.

Par ailleurs, dans les observations précédentes, on retrouve quelques échos de la quête personnelle menée par le romancier espagnol entre son écriture de *La Regenta* et celle de *Su Unico hijo*. C'est à dire la recherche par Leopoldo Alas d'un naturalisme espagnol plus spirituel. Un naturalisme qui serait la forme dissoute du mouvement littéraire lancé par le Maître de Médan.

Contrairement à Clarín, beaucoup de critiques français n'ont retenu que la caractéristique systématiquement pessimiste de l'œuvre zolienne. J Lemaître conclut son étude de la fresque des *Rougon-Macquart* par cette critique :

« Si donc on ramasse maintenant tout ce que nous avons dit, il ne paraîtra pas trop absurde de définir les *Rougon-Macquart* : une épopée pessimiste de l'animalité humaine »¹⁴.

Selon nous, les *Rougon-Macquart* serait plutôt la triste épopée d'une époque donnée. A propos de *L'Assommoir*, Zola parlera de « l'effroyable tableau »¹⁵ de la vie du peuple, car il était inquiet des misères qui venaient des conditions mêmes de l'existence du monde ouvrier au XIX^e siècle. Le romancier précisera que Gervaise n'est « ni bonne ni mauvaise » et qu'elle serait même « prête par sa nature à réagir et à travailler. » Il conclut qu'elle « pourrait faire une excellente femme, selon le milieu »¹⁶. Emile Zola soumet ainsi son défaitisme à la société contemporaine qui fait dégénérer les mœurs du peuple. Pour le romancier, l'animalité humaine est donc conditionnée par le milieu ; elle n'est pas inhérente à une vision *a priori* pessimiste de la condition humaine.

Camille B et Albert H, auteurs du *Petit Traité de Littérature Naturaliste*, font aussi part de leurs réactions hostiles en tant que lecteurs des « maîtres » du naturalisme. Leurs propos rejoignent ceux de J. Lemaître :

« Une remarque que nous avons faite en lisant les écrivains naturalistes, et principalement les dernières produc-

¹⁴ J. Lemaître, *Les Contemporains*. Première partie. Paris : Société française d'imprimerie et de librairie, 1886, p. 282-284.

¹⁵ Bibliothèque nationale de France, Paris : Département des manuscrits, atelier pédagogique: Autour de *L'Assommoir* d'Emile Zola. <http://www.bnf.fr>. Transcription du folio 158. [Consultation en ligne, le 14 novembre 2003].

¹⁶ *Ibid.* folio 122.

tions de M. E. Zola, c'est l'absence presque complète de toute verve comique »¹⁷.

Les naturalistes espagnols ont repris la réputation d'un Zola triste et catastrophiste à cause des tableaux accablants que celui-ci dresse de la société contemporaine. Comme pour donner raison à ces détracteurs, dans une entrevue accordée au journaliste Philippe Gille, à propos de *La Terre*, l'auteur français reconnaît :

« Je sais que je ne suis pas consolant, mais je n'ai pas fait mon roman pour être consolant ; je ne sers que la vérité, et je ne me soucie pas de satisfaire ou de reposer. Je suis pessimiste, soit, mais est-ce ma faute? [...] Je dépeins la vie comme je la vois, mais je ne croyais pas la faire si noire. Je croyais avoir fait autre chose! »¹⁸

Les intentions du romancier n'auraient donc pas été de peindre le monde moderne plus noir qu'il ne lui paraît. Dans la suite de son article, Emile Zola se dit même étonné des critiques qui lui sont adressées à ce sujet. Pour lui, il se contente de reproduire ce qu'il a vu ou lu avec soin et par souci de la vérité. Est-ce sa faute si le spectacle que lui offre cette seconde moitié du XIX^e siècle n'est pas réjouissant ? Pourtant, Zola avoue que cette « *vérité se transforme dans [s]es mains* »¹⁹, comme involontairement, sous l'effet de

¹⁷ Camille B et Albert H.-*Petit traité de Littérature Naturaliste (d'après les Maîtres)*.- Bassac (Charente), Imprimeur-éditeur de la Petite librairie du XIX^e siècle, Plein chant, deuxième édition, 1993, 207p. -p. 190. Il s'agit d'une réimpression de l'édition Léon Vanier, Paris, 1880. Seules les initiales B et H sont indiquées. (Peut-être s'agit-il de Camille Berriat dont le patronyme figure dans l'achevé d'imprimer de la première édition ?) L'intérêt de cet ouvrage repose sur la manière de procéder de ses auteurs ; « *une sorte de démonstration par l'absurde* » comme ils l'écriront eux-mêmes (cf p. 172). En effet, ils ont commencé par définir la littérature naturaliste en s'appuyant sur de nombreux exemples tirés des écrits des « Maîtres », et notamment, du « Grand Maître » (cf p. 12). Puis, après cette étude faussement élogieuse du Naturalisme, dans une sorte de postface, les auteurs dévoilent le but véritable de leur entreprise : exprimer « le profond dégoût que nous avons éprouvé à la lecture et à la représentation des dernières productions naturalistes » (cf p.172). Finalement, en une trentaine de pages, des pages 171 à 201, Camille B et Albert H reprennent les critiques formulées par Ferdinand Brunetière, J Lemaître...

¹⁸ Gille Philippe, « La Terre et Emile Zola ».- *Le Figaro*, 16 novembre 1887. Extrait d'une conversation avec Zola, publié par Dorothy E. Speirs et Dolorès A. Signori, dans *Entretiens avec Zola*, p. 16.

¹⁹ *Ibid.*

son tempérament pessimiste. Un cœur prédisposé à la désolation et un tempérament inquiet ; tel apparaît le Maître de Médan dans l'article cité.

En somme, un défaitisme non souhaité, mais lié à l'époque, comme le remarquait précédemment Claire Robin, et à la personnalité du romancier. *Les Carnets d'Enquêtes* proposent un extrait autographe de la première page de l'ébauche du roman *Au Bonheur des Dames*. Cette fois, Zola y révèle sa volonté de gommer toute vision trop noire de la société :

« *Je voudrais*, dans ce roman, ne pas conclure au dégoût de la vie (pessimisme). La vie telle qu'elle est, mais acceptée, malgré tout, pour l'amour d'elle-même, dans sa force. [...] *Je voudrais* bien aussi y mettre un ou deux personnages comiques, des ? (Suit un mot que nous n'avons pu déchiffrer, peut-être, le terme « filles » ?) bien portantes et drôles »²⁰.

La répétition du verbe « *vouloir* » souligne l'effort consenti par le romancier pour apporter, presque à contre cœur, une touche de gaieté à son roman *Au Bonheur des dames*. Cette attitude volontariste semble en contradiction avec une douleur de vivre sous-jacente dans le passage cité comme dans de nombreux autres textes théoriques du romancier. Souvent, quand Emile Zola célèbre un hymne à la vie ; son optimisme est menacé par une angoisse latente. Inversement, nous avons constaté un écart entre certains dossiers préparatoires de l'auteur chargés de gravité et de violence, et ses récits définitifs où de telles caractéristiques sont partiellement neutralisées. Par ailleurs, des études récentes ont montré que le verbe « *vouloir* » entre dans la composition d'une phrase noyau : « *je veux faire* », récurrente dans les ébauches des romans d'Emile Zola. La reprise de cette expression a amené le critique Philippe Hamon à conclure sur

²⁰ Mitterand (Henri), *Carnets d'Enquêtes, Une ethnographie inédite de la France par Emile Zola.* - Paris : Plon, 1986, p. 415. Nous soulignons.

un « *discours d'un vouloir-faire* » caractéristique des avant-textes zoliens. Enfin, la première personne « *je* » est très présente dans les ébauches des *Rougon-Macquart*, produisant l'effet d'un « *soliloque programmatique* » pour citer Henri Mitterand. Alors que tout semble avoir été dit sur le parcours génétique de l'œuvre romanesque de Zola ; des études récentes publiées sous la direction de Jean-Pierre Leduc-Adine²¹ continuent d'explorer les manuscrits du Maître pour proposer des éclairages nouveaux sur la genèse des *Rougon-Macquart*.

Dans la lettre citée, l'expression « *malgré tout* » appuie l'idée que Zola envisage toujours la vie d'une manière assez sombre, même s'il veut croire au bonheur. Néanmoins, d'après ses intentions, il va tâcher d'évoquer l'existence dans toute sa vigueur. Jusqu'à la fin de sa carrière, le romancier ne cessera de dénoncer la réputation qu'on lui a faite suivant laquelle il aurait voulu décourager les esprits. Au contraire, affirmera-t-il : « *n'est pas pessimiste celui qui en toute occasion chante des hymnes à la vie* »²². On est placé face à la contradiction difficilement résolue par le romancier français : chanter la toute puissance de la vie en tant que telle, et la faille du Second Empire.

Par ailleurs, cet hymne à la vie relève en même temps d'une forme de spiritualité et d'une vision matérialiste du monde. En effet, en l'absence d'un Dieu, Zola envisage une transcendance différente où la vie, sans autre finalité qu'elle-même, mènerait l'homme à la félicité. A la fin de sa carrière, l'auteur nuancera cette vision utopique qui ferait de la vie un synonyme de pur dynamisme suffisant au bonheur du monde.

²¹ Les deux expressions de Philippe Hamon et d'Henri Mitterand sont reprises dans l'article de Gréssillon (Almuth).- « Complexité énonciative et dénouement narratif dans le dossier génétique de *La Bête humaine* » in : *Zola, Genèse de l'œuvre*. Sous la direction de Jean-Pierre Leduc-Adine, Paris : C.N.R.S, 2002, p 33.

²² *Entretiens avec Zola, Op.cit.*,p. 186.

3. Quel déterminisme en Espagne ?

D'après les propos tenus précédemment par le romancier français, le déterminisme ne conduirait ni au « *dégoût de la vie* », ni au catastrophisme. Pourtant, outre-Pyrénées, pessimisme et obscénité sont toujours associés dans les reproches adressés à Zola. L'assimilation du naturalisme français avec « *la mano sucia* » de la littérature a été rapidement orchestrée par la critique espagnole. Dans son prologue de *La Cuestión palpitante*, Emilia Pardo Bazán reprend ce rapprochement péjoratif qui tient, pour beaucoup, à son refus d'appartenir à une école jugée abjecte et défaitiste par son absence de moralité. Un tel procès est étroitement lié au déterminisme de l'hérédité prôné par Zola. Doña Emilia et ses confrères espagnols partageront ce jugement. Pour eux, l'auteur des *Rougon-Macquart*, trop préoccupé de thèses sur l'hérédité, n'évoque pas assez les problèmes de l'âme pour ne s'en tenir qu'à la peinture des instincts.

Même Galdós, le plus enclin à croire en la supériorité du progrès scientifique, hésitait à suivre les traces de Zola en matière de déterminisme physiologique. Don Benito était un adepte des savants positivistes, comme Auguste Comte et Taine qui fondaient leurs théories sur la seule connaissance des faits et de l'expérience scientifique. Mais, s'il était favorable aux études expérimentales et à leur rigueur scientifique, Galdós se méfiait des conséquences physiologiques des thèses de Darwin. Comme beaucoup de ses contemporains, le romancier espagnol s'intéressait à l'origine de l'homme et aux mécanismes de l'évolution de l'espèce.

Cependant, à cette époque, les effets déplorables des théories darwiniennes, notamment les conséquences de la sélection naturelle, ont causé un vif émoi dans toute la péninsule Ibérique. Pour preuve,

dans les œuvres espagnoles, les personnages naturalistes qui évoquent le trouble créé par l'expansion des thèses évolutionnistes ailleurs que dans des milieux strictement intellectuels. Au chapitre IX de *Doña Perfecta*, lors d'un débat idéologique, le personnage de Pepe Rey, véritable héraut du positivisme, sera contré par un chanoine qui réduira les théories darwiniennes à notre descendance du singe. De la sorte, Galdós a ridiculisé ceux qui simplifient les thèses des savants positivistes, parce qu'ils n'y voient qu'une menace pour les dogmes religieux. Les origines naturelles, telles que Darwin les expose dans son *Traité*, remettraient en cause les origines divines de l'homme et le dogme sur lequel repose la Révélation. Sur le sol espagnol, un tel débat, encore d'actualité, était très vif à l'époque du naturalisme. Au chapitre XX de *La Regenta*, Clarín, très réticent aux idées positivistes, imaginera une discussion cocasse sur l'ascendance animale de l'homme. Dans ce passage, le romancier oppose les opinions de don Pompeyo, surnommé « *l'athée de Vetus-ta* », à celles de Frígilis. Don Pompeyo a parcouru des livres d'Auguste Comte (sans pouvoir en achever la lecture !). Quant à Frígilis, il se gargarise de Darwin. L'auteur de *La Regenta* caricature avec la même intention ironique ces deux personnages.

Les naturalistes espagnols n'ont retenu des théories zoliennes que celles qui servaient, dans une certaine mesure, la réalisation de leur projet libéral. Autrement dit, ceux-ci voulaient débloquent une société espagnole trop traditionaliste pour y faire évoluer le monde des Lettres. Pour eux, il s'agissait d'entrer dans une ère moderne sans pour autant se compromettre avec les idées du Maître de Médan. Une telle attitude est à mettre en rapport avec le conformisme de la société espagnole du XIX^e siècle. A ce sujet, Claire Robin souligne comment :

« *En 1882, ce qui se joue en Espagne est différent : on ne joue pas (comme en France) une école contre une autre, on joue une nouvelle littérature contre un désert. Ce qui dif-*

fère sont les motifs, les bases et présupposés philosophiques ou littéraires.[...] Car, nous le répétons, cette année 1882 est l'année de l'espoir, l'espoir de voir l'Espagne, grâce à l'appel des libéraux, se lancer sur les rails de la modernité »²³.

Les rigoureux *a priori* idéologiques et esthétiques, qui pèsent tant dans le projet naturaliste zolien, n'ont pas séduit les romanciers espagnols. Ces derniers n'ont pas suivi les préceptes de cette nouvelle école littéraire, au point de devenir des disciples de Zola en Espagne.

Doña Emilia, catholique convaincue, et Clarín, qui dénoncera les mœurs cléricales de son temps trop éloignées de la vraie spiritualité, n'admettront jamais le positivisme scientifique. Le caractère mécanique des théories du Maître de Médan sera un obstacle supplémentaire à l'adhésion de ces auteurs espagnols au scientisme zolien. A propos de l'aspect automatique de certains personnages naturalistes, Emilia Pardo Bazán opposera la manière de procéder d'un Zola et d'un Balzac à celle des Goncourt. Elle écrira :

« [...] ils ont créé des personnages logiques, agissant conformément à des antécédents indiqués par le romancier, et allant où les conduisent la fatalité de leur complexion et la tyrannie des circonstances. Les personnages des Goncourt ne sont pas aussi automatiques ; ils semblent plus capricieux, plus inexplicables pour le lecteur ils agissent avec une indépendance relative, et cependant, nous ne les imaginons pas comme des mannequins ou des êtres fantastiques et rêvés, mais comme des personnes de chair et d'os [...] »²⁴

La romancière développera sa préférence pour la méthode des Goncourt plus apte, selon elle, à souligner le caractère impénétrable

²³ Claire-Nicolle Robin, *Le Naturalisme dans La Desheredada de Pérez Galdós*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Paris : Les Belles Lettres, 1976, p. 108.

²⁴ *Le Naturalisme* par Emilia Pardo Bazán. Traduction d'Albert Savine, *Op.cit.*, p. 153 à 154.

de chaque homme. Doña Emilia reprend ici des critiques souvent adressées à Zola, parce que celui-ci soumettait ses personnages à des séries d'épreuves déterminées à l'avance. Il est vrai que le père des *Rougon-Macquart* plaçait ses héros dans des circonstances particulières et dans des milieux bien définis pour dévoiler le fonctionnement des mécanismes humains : ce que doña Emilia appelle la « *tyrannie des circonstances* ». En effet, ces contingences influencent trop les conduites des personnages zoliens. En France aussi on reprochera à l'auteur sa façon d'organiser des expériences sur ses personnages. Or, celui-ci le faisait intentionnellement dans le dessein avoué d'écrire des romans expérimentaux. Emilia Pardo Bazán dénonce aussi les « *personnages logiques* » créés par Balzac et par Zola. Pourtant, l'auteur du *Roman expérimental* regrettera que certains romanciers français, Balzac en fait partie, ne se soucient pas assez de la logique. De la sorte, les personnages inventés par ce dernier deviendraient des héros. Emile Zola précisera sa pensée :

« *Par héros, j'entends des personnages grandis outre mesure, des pantins changés en colosses. [...] Ce qui tiraille presque toujours les romans de Balzac, c'est le grossissement de ses héros* »²⁵.

A propos des personnages balzaciens, on note donc une différence entre les analyses de Zola et celles de doña Emilia. Pour l'auteur français, un personnage n'est jamais assez logique. Le langage scientifique de l'époque se retrouve dans cette manière de concevoir les protagonistes d'un roman et le récit lui-même: tout doit être logique pour mener à la vérité. D'après la romancière espagnole, au même titre que Zola, Balzac a produit des personnages mécaniques. En revanche, pour résumer le Maître de Médan, à part dans les chefs d'œuvre que sont *Eugénie Grandet*, *Les Parents pauvres* et *Le Père Goriot* ; Balzac s'est trop laissé aller à son ima-

²⁵ Emile Zola, *Le Roman naturaliste*. Anthologie. Edition établie, présentée et annotée par Henri Mitterand, Paris : Le Livre de poche, 1999, p. 55.

gination. Emile Zola terminera son analyse de l'œuvre balzacienne par ce constat:

« [...] une bonne moitié de ses œuvres [donnent] l'air d'un rêve énorme »²⁶.

Sur ce sujet, la divergence des points de vue entre Zola et doña Emilia tient à la part, plus ou moins grande, que chacun d'eux accorde à l'imagination dans la création d'une œuvre littéraire.

En France, on a longuement commenté les écarts entre les prétentions scientifiques de Zola et sa création artistique. En Espagne, on glosa sur les tiraillements entre les discours théoriques tenus par Galdós, par doña Emilia et Clarín sur l'auteur des *Rougon-Macquart* et leurs propres romans d'intention naturaliste.

En effet, à leur parution, plusieurs romans de doña Emilia, par exemple *La Tribuna* et *La Madre Naturaleza*, ont été vivement critiqués et assimilés au naturalisme de Zola²⁷. Pour Nelly Clémessy, dans *La Tribuna*, doña Emilia a concentré ses efforts sur l'étude analytique d'une couche sociale au détriment de l'intrigue par souci de suivre l'exemple des romanciers français. La romancière espagnole admet qu'elle a adopté à la fois les procédés et l'intention principale des naturalistes français, et qu'elle a mis « *clairement en application, dans La Tribuna, les idées qu'elle avait exprimées dans La Cuestión palpitante »²⁸. La proximité des dates de publication de ces deux ouvrages (*La Tribuna* parut en 1883, soit un an après *La Cuestión palpitante*) explique la tendance naturaliste du roman. Mais une certaine ambiguïté demeure sur la nature de cette tendance.*

²⁶ *Op.cit.*, p. 54.

²⁷ Nelly Clémessy, dans sa thèse consacrée à Emilia Pardo Bazán, cite les critiques espagnols, très partagés, à propos de *La Tribuna*. Clémessy (Nelly)- *Emilia Pardo Bazán romancière. (La critique, la théorie, la pratique)*.- Paris : Centre de recherches hispaniques, 1973, p. 202.

²⁸ Clémessy (Nelly), *Emilia Pardo Bazán romancière. (La critique, la théorie, la pratique)*, Paris : Centre de recherches hispaniques, 1973, p. 201.

La plupart des critiques considèrent que la romancière espagnole n'a repris dans *La Tribuna* que le procédé de l'observation détaillée et l'analyse d'un milieu social ; en l'occurrence, le milieu ouvrier. Espagnols ou français, ces critiques limitent donc la filiation naturaliste de cet ouvrage aux procédés de la documentation réaliste et à la technique d'observation directe. Or, notre étude de *La Tribuna* montre qu'Emilia Pardo Bazán n'est pas restée insensible aux théories déterministes de Zola. Des doctrines qu'elle avait pourtant vivement condamnées dans *La Cuestión palpitante*. Ainsi, lorsque la protagoniste de *La Tribuna*, Amparo se livre à des réflexions sur le fatalisme dictant certaines de ses conduites ; doña Emilia traduit les pensées du personnage en des termes que Zola n'aurait pas désavoués :

« Amparo demeurait pensive. Toutes les suggestions d'immoralité que porte en elle la vie de l'usine, le contact forcé avec les misères humaines ; toutes les réflexions d'un fatalisme débilisant qu'inspire la prise de conscience de se trouver sans défense face au mal, de se voir poussé par des circonstances invincibles au début, pesaient alors sur la fière tête de la Tribuna »²⁹.

La jeune Amparo exprimera souvent ce thème de la fatalité pesant sur elle comme sur toutes les ouvrières qu'elle représente. La jeune cigarière aura des propos très engagés politiquement pour une femme de l'époque issue du peuple. Elle défend non seulement des idées égalitaires entre les différentes catégories sociales, mais la parité de la femme avec l'homme dans le travail et la politique. Le terme engagé peut paraître anachronique, mais il traduit bien l'attitude moderne de la jeune héroïne : son action auprès des autres ouvrières, sa manière de prendre part aux luttes politiques et sociales

²⁹ « Quedábase Amparo pensativa. Cuantas sugeriones de inmoralidad trae consigo la vida fabril, el contacto forzoso de las miserias humanas; cuantas reflexiones de enervante fatalismo dicta el convencimiento de hallarse indefenso ante el mal, de verse empujado por circunstancias invencibles al principio, pesaban entonces sobre la cabeza gallarda de la Tribuna. » *La Tribuna*, p. 194. Nous traduisons.

de son entreprise et d'exprimer son idéal républicain. Dans une joute verbale l'opposant à son amant Baltasar, elle prononcera une suite d'interrogations significatives de cet idéal.

Avant de citer quelques-unes des questions posées à Baltasar Sobrados, nous rappellerons que le jeune homme est issu d'une famille aisée de Marineda. Il est officier. Il a séduit Amparo qui attend un enfant de lui. Baltasar a promis d'épouser Amparo, mais il revient sur sa parole. La jeune femme tente de lui expliquer qu'elle est digne d'entrer dans une famille noble malgré ses humbles origines sociales.

« Ne sommes-nous pas en des temps d'égalité ? Ma mère n'est-elle pas aussi digne que la tienne ? [...] Est-ce que je ne gagne pas, moi, ma vie en travaillant honnêtement, sans rien te demander ni à toi ni à personne ? »³⁰.

De tels propos relèvent d'une idéologie égalitariste. Or, si Galdós est connu pour ses prises de position en faveur de l'égalité sociale, doña Emilia ne nous a pas habitués à de telles revendications. Pourquoi prêter de pareilles idées à Amparo si ce n'est pour dénoncer l'utopie d'un monde égalitaire ?

Par ailleurs, la jeune cigarière défend la thèse du travail comme synonyme d'émancipation sociale. Sa mère, moins optimiste ou plus lucide, la mettra en garde contre de telles illusions, car selon elle : « *Le pauvre, pauvre est* »³¹. Malgré ces conseils, Amparo persistera à croire en un possible changement des mentalités.

Pourtant, à la fin du roman, rejetée par Baltasar, la *Tribuna* ne ressentira plus la nécessité de se battre, ni pour elle-même et pour son autonomie, ni pour les autres. Personne ne lui prêtant attention

³⁰ « ¿No estamos en tiempos de igualdad? ¿No es mi madre tan honrada como la tuya [...]? [...]¿No me gano yo la vida trabajando honradamente, sin pedírtelo a ti ni a nadie? » *La Tribuna*, p. 234. Nous traduisons.

³¹ « el pobre, pobre es » *Ibid.*, p. 232.

et ne la respectant ; elle cesse de lutter. Au cours d'une scène émouvante, Amparo prendra conscience de l'impossibilité de faire tomber les barrières sociales. Désespérée et honteuse d'être ainsi abandonnée, elle se rend au domicile de Baltasar situé dans « *la calle Mayor* » de Marineda. D'abord venue dans l'intention d'humilier le jeune homme, Amparo prend conscience de l'inutilité de sa démarche. Elle se heurte au caractère imposant du quartier riche de « *la calle Mayor* » puis, à celui non moins majestueux de la demeure des Sobrados. Amparo doit alors affronter la réalité : elle ne fera jamais partie de la noblesse de Marineda.

Grâce à l'atmosphère de cette scène, doña Emilia parvient à bien reproduire le sentiment d'impuissance du personnage face à une telle évidence et à une telle fatalité. Opposant l'austérité de la résidence des Sobrados à l'impuissance de la jeune *Tribuna*, la romancière écrit :

« [...] Elle s'élevait si sévère, si pénétrée de l'importance de son rôle commercial, si fermée aux étrangers, si protectrice du sommeil de ses respectables habitants, que la *Tribuna* sentit un subit afflux sanguin, et se mit à trembler de nouveau d'une rage stérile, [...] Des accès de fureur agitèrent un instant ses membres à se trouver impuissante face aux murs blancs... »³².

L'expression « *rage stérile* » et l'adjectif « *impuissante* » soulignent combien Amparo se sent vaincue dans sa bataille pour être reconnue comme femme respectable et l'égale des dames de la bourgeoisie. Par opposition, la calme indifférence des murs et le caractère impassible de la demeure bourgeoise signalent l'invulnérabilité des lieux et de leurs riches résidents. Dans ce pas-

³² « [...] se alzaba tan severa, tan penetrada de su importante papel comercial, tan cerrada a los extraños, tan protectora del sueño de sus respetables inquilinos, que la *Tribuna* sintió repentino hervor en la sangre, y tembló nuevamente de estéril rabia, [...]. Accesos de furor sacudieron un instante sus miembros al hallarse impotente contra los muros blancos ... » *La Tribuna*, p. 260. Nous traduisons.

sage, doña Emilia met en valeur cet ordre immuable des choses qui rend Amparo à la fois furieuse et impuissante, mais la cité bourgeoise si sereine.

Cependant, il faut lire la suite donnée à *La Tribuna* pour mesurer l'acharnement du destin sur la jeune cigarière. En effet, au chapitre X de *Memorias de un solterón*, on apprend qu'Amparo a continué à travailler durement à la Manufacture sans pour autant sortir de la pauvreté. Son fils connaîtra le même sort, comme le souligne cet extrait:

« Amparo[...] continue d'être pauvre, et son fils plus pauvre encore, parce qu'il vit de son métier de typographe »³³.

Le déterminisme social est bien palpable dans l'œuvre de doña Emilia, même si la romancière semble se dérober à tout sentiment égalitaire. Quant à *La Madre Naturaleza*, il illustrera une autre forme de domination, celle de la nature sur les personnages, notamment sur le couple de Manuela et Perucho. Bien qu'ils soient frère et sœur, les deux adolescents succomberont au pouvoir de Mère nature et ils s'aimeront. Ce roman reste très discuté sur la position de doña Emilia à propos de la légitimité de cet amour incestueux. Pour certains critiques, les deux jeunes amants sont déterminés par leur manque d'éducation et par le milieu dans lequel ils sont nés. Ils sont entièrement soumis aux lois de la nature qualifiée de « *marâtre* » à la dernière ligne du roman. Liée à un défaut d'éducation, leur absence de moralité entacherait leur relation amoureuse. Pour d'autres, les deux jeunes protagonistes n'ont commis aucune faute parce qu'ils ignoraient leurs liens de parenté ; et qu'une fois avisés de cette situation, ils renonceront à leur liaison.

³³ « Amparo [...] pobre continúa, y su hijo mas pobre aún, porque vive de su oficio de tipógrafo. » *Memorias de un solterón*, Chapitre X, p. 97. Nous traduisons

A la fin du roman, la loi sociale intervient pour ramener Manuela et Perucho dans le droit chemin, en les incitant à ne plus suivre leurs instincts naturels. Le problème demeure de savoir si doña Emilia regrette ou partage l'interdit imposé par la société et la religion sur cet amour idyllique ?

Sur ce sujet, dans son édition critique de *La Madre Naturaleza*, Ignacio Javier Lopez reprend les différents points de vue émis par la critique espagnole et étrangère, entre 1909 à 1986. Il en ressort que cette œuvre est tantôt considérée comme marquée par le naturalisme catholique de doña Emilia, tantôt comme influencée par le naturalisme de Zola, et notamment par *La Faute de l'abbé Mouret*. Selon nous, comme dans d'autres romans de doña Emilia, l'attitude équivoque de la romancière a contraint la critique à de pures hypothèses. Objectivement, il est difficile de distinguer ce qui, de la lecture de Zola, des réminiscences culturelles ou des convictions religieuses de doña Emilia, a pu lui dicter l'aventure de Manuela et de Perucho, idyllique au début et maléfique à la fin de l'œuvre. Dans *La Madre Naturaleza*, l'inceste est placé sous l'influence de la nature au même titre que celui de Renée Saccard et de son beau-fils Maxime. La différence réside dans le caractère artificiel de la végétation de la serre et celui très naturel de la campagne galicienne.

Autrement dit, dans les trois romans, *La Curée*, *La Faute de l'abbé Mouret* et *La Madre Naturaleza*, la nature exerce son souverain empire sur les personnages incestueux : elle représente la matrice du Mal. Mère Nature, le Paradou et la serre de Renée tiennent le même rôle de sanctuaire de la fatalité pour les personnages naturalistes. Peut-on pour autant envisager que doña Emilia et Zola considéraient l'inceste comme une sorte de crime naturel ? Pas exactement, car à la fin de leur roman, les deux romanciers mettent l'accent sur les conséquences morales et sociales de cette attitude. Toutefois, pour Zola, l'inceste est plus qu'un simple bouleversement

biologique ou un crime naturel. Contrairement à doña Emilia, le romancier le considérera aussi comme un signe de décadence sociale.

Pourtant, on peut affirmer que dans ce roman, comme dans *La Tribuna* et plus tard dans *La Piedra angular*, doña Emilia a commis quelques infractions à la ligne de conduite que les romanciers espagnols se sont fixée. En effet, aspirant à une spiritualité authentique, ces derniers emprunteront plus volontiers la méthode expérimentale, l'observation, la documentation et l'étude du milieu, mais ils resteront fondamentalement hostiles aux prétentions scientifiques du naturalisme zolien. Ils tenteront de montrer dans leurs œuvres que leur déterminisme n'est jamais, pour ainsi dire, mécanique et que les pressions subies par les personnages sont complexes ; naturelles, physiques, morales et pour les autres sociales. Comme doña Emilia, Galdós s'est parfois laissé séduire par les théories déterministes qui considèrent l'homme comme l'objet de pulsions. Dans *Fortunata y Jacinta*, nombreux sont les exemples de situations présentant Fortunata en proie à des forces incontrôlables. Galdós aime à la désigner comme une victime de ses impulsions. Quelques passages du roman dévoilent ce défaut chez Fortunata :

« Brusquement, obéissant à un élan irrésistible, presque purement machinal et inévitable, Fortunata se leva et, quittant le salon, elle s'approcha de la porte. Dans un tel acte, tout ce qui fait l'entité morale avait disparu, [...] il n'y avait plus que l'impulsion physique... »³⁴.

Dans les pages suivantes, Galdós revient sur cette caractéristique et il l'enrichit d'une sorte de prédestination contrariée qui empêcherait Fortunata de suivre sa vraie voie. Il écrit :

³⁴ « De improviso, obedeciendo a un movimiento **irresistible**, casi puramente **mecánico** y fatal, Fortunata se levantó y saliendo de la sala, se acercó a la puerta. En aquel acto, todo lo que constituye la entidad moral había desaparecido [...] no había más que el **impulso físico** [...] » *.Fortunata y Jacinta*, p. 679. Nous traduisons.

«Elle était née pour être ouvrière [...] Mais quelqu'un l'avait détournée de ce premier moule pour la lancer dans une vie différente ; ensuite elle fut tréballée d'un côté et de l'autre»³⁵.

Repris à divers moments du récit, les adjectifs « *machinal* », « *irrésistible* », « *mécanique* » et « *inévitabile* » viennent signaler l'impossibilité pour le personnage d'échapper à son destin. Le romancier indique l'impétuosité de son personnage face à des situations qui la désarment comme l'abandon de son amant. Juanito a décidé, rappelons-le, de redevenir fidèle à Jacinta, son épouse légitime. Alors, Fortunata se dirige machinalement vers la maison des Santa Cruz pour réclamer ce qu'elle considère lui appartenir de droit; son amant et mari. Galdós décrira la scène. Arrivée devant le porche de la maison des Santa Cruz, Fortunata reçoit un choc émotionnel :

«Voir ce porche fut pour Fortunata, comme pour l'oiseau qui vole lancé en aveugle, heurter violemment un mur »³⁶.

La jeune femme prend conscience de son incapacité de changer le cours de sa vie le jour même où elle est délaissée par Juanito. Comme Amparo, Fortunata perçoit brutalement la différence sociale qui la sépare de Juanito Santa Cruz.

Par l'image du « *mur* », Galdós symbolise adroitement l'idée de la barrière sociale, et l'obstacle sur lequel viennent se briser les rêves de Fortunata. La jeune femme se trouve placée face à la vraie réalité et non à sa réalité. Elle ne prendra plus ses désirs pour des réalités. Ces exemples révèlent comment Galdós et doña Emilia ont essayé de rattacher à des causes sociales le sentiment de leurs personnages d'être déterminés. De ce fait, la nature même de leur pessimisme change par rapport à celui de Zola. Le défaitisme des natu-

³⁵ « Había nacido para menestrala;[...]. Pero alguien la sacó de aquel su primer molde para lanzarla a vida distinta; después la trajeron y la llevaron diferentes manos. » *Fortunata y Jacinta*, p. 686. Nous traduisons.

ralistes espagnols concernera rarement l'être humain mais plutôt une génération d'hommes dépendants d'une circonstance historique ; la Restauration espagnole. Ces considérations nous rappellent que la littérature naturaliste ne se confondra jamais avec la Science pour les naturalistes espagnols. Du moins est-ce là leur jugement, à l'exemple de Clarín qui observe :

« Zola s'est laissé, en partie, séduire par les flatteries du positivisme. [...] Il en est venu à tomber dans l'erreur de croire que l'art doit arriver à être une science... »³⁷.

De manière constructrice et bienveillante, Leopoldo Alas réfutera les théories exprimées dans *Le Roman expérimental* qui assimilent l'école littéraire française au Positivisme. Dans un article consacré aux théories naturalistes de Leopoldo Alas, le critique W. Bull tente d'expliquer la méfiance du romancier pour les philosophies scientifiques. Cette appréhension tiendrait au fait que Clarín ne s'est jamais intéressé aux Sciences :

« Dans ses lectures universitaires, il ne révéla ni formation ni intérêt scientifique, et dans ses conversations privées il ridiculisait souvent les comportements scientifiques. Il se plaisait à qualifier le travail des sociologues « d'omelette sociologique » et dans ses écrits il combattait l'entrée des sciences dans le système scolaire. [...] Une telle attitude alimenta naturellement sa crainte latente que la science puisse détruire ce qu'il considérait être les valeurs ineffables de la civilisation et il conserva vivante et rendit plus déterminée son opposition au positivisme »³⁸.

³⁶ « Ver el portal fue para la prójima, como para el pájaro, que ciego y disparado vuela, topar violentamente contra un muro. [...] » *Fortunata y Jacinta*, p. 83.

³⁷ Clarín dans « Le Naturalisme ». Cet article, traduit par Claire-Nicolas Robin, est cité en Annexe B de son étude : *Le Naturalisme dans La Desheredada de Galdós, Op.cit.*, p. 108 à 109.

³⁸ « In his university lectures he revealed no scientific preparation nor interest and in his private conversation he often ridiculed scientific endeavors. It pleased his fancy to call the work of the sociologists the « tortilla sociológica » and in his writings he fought the introduction of the sciences into the school system.[...]. Such an attitude naturally fed his latent fear that science might destroy what he considered the ineffable values of civilization, and it kept alive and made

Par ses prises de position, Clarín se rapprochera des critiques français, comme Brunetière, qui regrettent le caractère expérimental des théories zoliennes. Selon ces critiques, rappelons-le, il ne peut y avoir d'expérimentation. Il ne peut y avoir qu'observation. En formulant ses craintes à propos de l'influence négative de la science sur les valeurs de la civilisation moderne, Leopoldo Alas a fait preuve d'une intuition intéressante. Il a pressenti les dangers d'une foi excessive en la science. Ce dogme pouvant aboutir aux pratiques perverses que nous avons connues dans un passé proche. Bonifacio Reyes, le héros de *Su Único hijo*, émettra les mêmes réserves :

« Bonis admirait la science en général, en dépit de sa répugnance instinctive pour les sciences exactes et physiques qui ne s'adressent qu'à la matière. Il croyait en la médecine, pas pour rien, mais en cas d'ennui de santé, si l'on ne recourait pas au médecin, à qui allait-on recourir? Il fallait avoir foi en quelque chose »³⁹.

De la sorte, Bonifacio refuse une science trop soucieuse de la matière et du corps, et, peu respectueuse de l'esprit. Seule la médecine obtient quelque grâce à ses yeux, et encore par intérêt. Dans son analyse critique, Clarín précède les plus grands savants contemporains en dénonçant le rôle néfaste des progrès scientifiques lorsqu'ils font abstraction du respect de la vie. A l'image de Bonis, d'autres personnages clariniens semblent marqués de scepticisme à l'égard du progrès.

La complexité de la nature humaine et le pouvoir de l'âme sur le corps seront une obsession constante chez les naturalistes espagnols. La fin de *La Regenta* illustre une telle préoccupation. Ana ne

more definite his opposition to positivism. » Bull (William), « The naturalistic theories of Leopoldo Alas « Clarín », *P.M.L.A.*, Vol 57, juin 1942, n°2, p. 536 et 537. Nous traduisons.

³⁹ « Bonis admiraba en general la ciencia, a pesar de la repugnancia instintiva que le inspiraban las exactas y las físicas, *que sólo hablan a la materia* ; creía en la medicina, no por nada, sino porque en los apuros de la salud, si no se recurría a los médicos, ¿a quién se iba a recurrir ? Había que tener fe en algo ; [...] » *Su único hijo*, p. 302. Nous avons traduit la partie de la phrase « *qui ne s'adressent qu'à la matière* », écrite en italiques dans le texte de Clarín.

meurt pas, échappant ainsi à la fatalité qui emportera Gervaise. Seul, le baiser répugnant donné par le prêtre Celedonio à la Régente évanouie, marquera le bannissement du personnage par la société vétustaine. Toutefois, comparé au toucher froid et visqueux d'un crapaud ; ce baiser final reste symbolique et mystérieux. Certes, il renvoie à d'autres passages du roman où Ana évoque sa peur très ancienne à l'égard des batraciens. Le lecteur ne peut épuiser toutes les interprétations possibles de cette étrange scène finale de *La Regenta*. Le fait qu'elle se déroule dans la chapelle de la cathédrale de Vetusta, sous le regard inexpressif d'un Christ aux « lèvres livides », laisse aussi entrevoir une dimension religieuse au dénouement du roman.

Leopoldo Alas a toujours résisté aux emportements scientistes pour conserver une certaine profondeur psychologique à ses personnages. Il s'est interdit de les représenter comme des êtres uniquement mus par leurs instincts. La conception mécaniste de l'humain, telle que Zola la pratique dans les *Rougon-Macquart*, ne pouvait satisfaire l'auteur de *La Regenta* trop soucieux de protéger une part de mystère dans la nature de ses personnages.

Ces raisons expliquent pourquoi les naturalistes espagnols rejetteront l'idée d'une évolution du naturalisme rattachée à l'évolution scientifique. Ils n'y voient que la marque d'une révolution des pensées de la société contemporaine. Serait-ce par manque d'enthousiasme envers le progrès? Pour Clarín et pour Galdós, le naturalisme espagnol sera la seule conséquence des bouleversements sociaux de la Révolution espagnole de 1868 ; une force de l'Histoire modifiant le monde des arts.

Mais les romanciers espagnols n'iront ni jusqu'au bout de cette analyse, ni vers des dénonciations ou des propositions politiques traduites littérairement comme le fit Zola. Méfiants à l'égard du déterminisme social, les confrères espagnols de Zola exploiteront plus volontiers les domaines de la physiologie.

CHAPITRE V

Le déterminisme physiologique et ses conséquences sur la présentation des personnages.

*L*es romanciers naturalistes prirent l'habitude de présenter leurs personnages par des détails physiques, voire physiologiques, et par des objets symboliques les caractérisant le mieux. Nous n'aborderons pas ici le goût des quatre romanciers pour les détails visuels, nous y reviendrons à propos de la description naturaliste. Véritables formes abrégées du personnage, ces indications témoignent de la prétention des auteurs naturalistes à en dresser un portrait exhaustif. Mais ne pouvant reproduire, comme ils en avaient l'ambition, la réalité humaine dans sa complexité, les naturalistes se concentreront sur quelques objets ou sur quelques signes extérieurs pour tenter de reconstituer la totalité du personnage. A partir de ces indices récurrents, il appartiendra au lecteur de déduire l'identité du héros. Véritables leitmotivs descriptifs, les éléments de l'apparence extérieure arrivent donc à désigner le personnage ; c'est à ce signallement qu'on le reconnaît.

Quelles seront les conséquences de ces façons de dévoiler les personnages et la société dans laquelle ils vivent ? Entre réification et animalisation de leurs personnages ; les auteurs naturalistes sont-ils parvenus à préserver la part d'humanité de leurs protagonistes ?

1. La présentation indirecte des personnages naturalistes

Le détail vestimentaire ou physique, apparemment sans importance mais résumant finalement tout le personnage, devient une vraie figure de métonymie. On le sait, l'auteur des *Rougon-Macquart* a beaucoup utilisé cette figure de style ; *L'Assommoir* en offre de nombreux exemples. Clarín sera très amateur du procédé. Dans *Su Único hijo*, les célèbres pantoufles de Bonifacio Reyes trahissent son esclavage domestique. Le penchant de Bonis « *pour une vie matérielle tranquille, sédentaire et ordonnée* »¹ se trouve définitivement symbolisé par les babouches dont Clarín l'a chaussé.

Dans *La Regenta*, l'auteur affuble aussi don Víctor Quintanar de pantoufles brodées. Malgré ses chaussons, le mari d'Ana est censé se déplacer de manière solennelle. Au chapitre III du roman, l'auteur opposera ironiquement le pas et la marche² majestueux de son héros, aux chaussures que celui-ci porte. Le caractère comique de la scène repose sur le fait qu'ainsi chaussé et habillé d'une robe de chambre écossaise, Víctor se rend nuitamment auprès de sa jeune et chaste épouse. On comprend que Bonis et don Víctor ne parviennent ni à séduire leurs femmes respectives ni à leur imposer une quelconque autorité.

Dans le même roman, des gants résumeront la personnalité de leur propriétaire. A propos de Ronzal, puisqu'il s'agit de lui, le romancier écrira :

¹ « *afición a la vida material tranquila, sedentaria, ordenada ...* » *Su único hijo*, p. 342. nous traduisons.

² *La Regenta*, Tome 1, p. 231 et sq.

« Il avait toujours des gants qu'ils fussent de mise ou non, qu'il fasse froid ou qu'il fasse chaud. Pour lui, le gant avait toujours été le trait caractéristique des bonnes manières, comme il le disait, de la distinction, comme il le disait aussi »³.

Simple accessoires, les gants révéleront le désir de paraître de celui qui les porte. A la suite de l'extrait cité, Clarín expliquera que Ronzal avait en horreur tout ce qui faisait ordinaire. Pour ce personnage, les gants sont une manière de se distinguer du commun des mortels. Quant à l'élégant Mesía, le séducteur de Vetusta, il sera reconnaissable à son plastron. L'auteur organisera toute une anecdote pour raconter comment la noblesse vétustaine envie le possesseur d'un tel vêtement:

« Ce plastron [...] à nul autre pareil, qui brillait d'un éclat qu'on ne pouvait obtenir à Vetusta, [...] attirait le regard du conseiller provincial comme la lumière attire les papillons. Il attribuait superstitieusement au plastron [sic] un rôle prépondérant dans les conquêtes amoureuses de son ennemi »⁴.

Auparavant, Clarín a pris soin de signaler que Mesía est le seul vétustain à pouvoir s'habiller à Paris ; les autres nobles se rendent chez des tailleurs madrilènes. De manière métonymique, le plastron va désigner Mesía comme le séducteur de Vetusta. Les jaloux mettront ses succès féminins au compte de ce complément vestimentaire. A nouveau, le romancier exploitera le procédé dans un

³ « Siempre llevaba guantes, hiciera calor o frío, fuesen oportunos o no. Para él siempre había el guante sido el distintivo de la finura, como decía, del señorío, según decía también.» *La Regenta*, p. 345 et 346. Au chapitre suivant, p. 349, Clarín fera à nouveau allusion aux gants de Pepe Ronzal.

⁴ « Aquella pechera, [...] inimitable, de un brillo que no sabían sacar en Vetusta, [...] , atraía los ojos del diputado provincial como la luz a las mariposas. Atribuía supersticiosamente al *plastón* gran parte en las victorias de amor de su enemigo. » *La Regenta*, p. 354. Nous traduisons. Le mot *plastón* est écrit en italiques dans le texte de Clarín. Par ce procédé, le romancier se moque de la prononciation fautive du personnage. Clarín a souvent recours à l'italique, à des fins ironiques.

passage de *La Regenta* où il rapporte une conversation entre Mesía et Visita qui est l'ancienne maîtresse du personnage. Impudemment, Alvaro Mesía la prend pour confidente de ses intentions de séduire la belle Régente. Alors, le narrateur qualifiera de « *métallique* » la voix adoptée par Visita pour commenter les cyniques confessions de Mesía. Cette précision aide le lecteur à saisir toute l'amertume de l'ex-maîtresse. La protagoniste sera désignée par une autre métaphore : « *langue d'acier* »⁵. Ainsi, la bouche et les lèvres deviennent-elles un condensé de Visita, car elles réunissent la jalousie et le goût pour la médisance du personnage. L'adjectif « *métallique* » et la métaphore « *langue d'acier* » suggèrent la méchanceté de la jeune femme ; elle est bien la mauvaise langue de Vetusta.

Pourtant, Visita est aussi une dame friande de tout ce qui est à portée de sa main. Tantôt bouche gourmande, tantôt bouche cruelle ; elle criera à Mesía pour l'inciter à débaucher Ana : « *Mange-la !* »⁶. Cet exemple, nous aurions pu en citer d'autres, offre l'intérêt de montrer de quelle manière, Clarín part de détails qu'il transforme en métonymie, voire en métaphore filée, pour aboutir à une synthèse du personnage.

Choisis avec soin pour être représentatifs de la personne, ces détails sont repris et combinés jusqu'à la résumer. Derrière cette démarche, on retrouve le désir d'exhaustivité des naturalistes, accommodé à l'esprit de synthèse. Autrement dit, Clarín et ses confrères n'énuméraient pas des détails pour le seul plaisir de décomposer la réalité d'un objet ou d'un personnage. En arrière plan, on retrouve toujours l'ambition de parvenir à la forme condensée de ces choses ou de ces êtres décrits par les naturalistes.

⁵ « con **lengua metálica** » et « preguntaron los labios y **la lengua de placas de acero** » *Op.cit.*, p. 415. Nous traduisons.

⁶ « ¡Cómetela... ! » *La Regenta*, tome 1, p. 417. Nous traduisons.

Un tel procédé n'est pas propre au naturalisme, objectera-t-on ; les auteurs réalistes et notamment Balzac l'ont exploité avant Zola et les naturalistes espagnols. Le portrait de madame Vauquer dans *Le Père Goriot* reste un modèle du genre. Comment oublier l'apparition de la veuve Vauquer « *attifée de son bonnet de tulle sous lequel pend un tour de faux cheveux* » ? Comment ne pas se souvenir de « *sa face vieillotte, grassouillette, du milieu de laquelle sort un nez à bec de perroquet* » et de sa manière de marcher en « *traînant ses pantoufles grimacées* »⁷ ? (Les pantoufles expliqueraient-elles la personne qui les porte ?). Mais les auteurs naturalistes se distingueront par la répétition du procédé et son exploitation à des fins déterministes.

En effet, à partir d'une petite précision physique, les romanciers naturalistes, espagnols ou français, vont opérer de subtils glissements du physiologique à l'animalité de leur personnage. Par le même procédé, ils s'affranchiront aussi des limites naturelles entre l'homme et la femme, allant jusqu'à des renversements physiologiques. Tout cela se joue très rapidement, le temps d'un détail, d'un indice physiologique par lequel l'identité du personnage bascule vers autre chose : l'animalité, l'inversion sexuelle et la réification. Les commentateurs de Zola, français ou espagnols, ont insisté sur son aptitude à personnifier des objets, à réifier et à animaliser les êtres humains.

Avec beaucoup moins d'excès, les naturalistes espagnols le suivront dans cette voie. Galdós, Clarín et Emilia Pardo Bazán tendront eux aussi à faire disparaître les limites entre l'homme et la bête, celles entre l'homme et la femme, et celles séparant l'homme de l'objet. Dans son second article de la *Cuestión palpitante* : « *Entrée en matière* », Emilia Pardo Bazán avait pourtant dénoncé le choix fait par Zola de peindre la bête humaine. Elle considérait cette

⁷ Balzac, *Le Père Goriot*, Paris: Le livre de poche, 1972, p. 12.

soumission de l'homme à la fatalité de sa complexion physique comme le « *vice capital de l'esthétique naturaliste* »⁸. Fidèle à la conception chrétienne traditionnelle, elle n'admettait pas que Zola, dans *Les Rougon-Macquart*, représente l'être humain entièrement esclave de son corps et donc réduit à l'homme physiologique. Un être physiologique privé d'âme ou l'ayant cédée au vice quel qu'il soit. Voilà qui ne pouvait satisfaire doña Emilia. Pour mieux exprimer sa pensée sur ce désaccord fondamental, elle précisera :

« [...] *Considérer exclusivement les influences physico-chimiques en omettant jusqu'à la spontanéité individuelle, c'est ce que propose le naturalisme et que Zola appelle dans un autre passage de ses œuvres « montrer et mettre en valeur la bête humaine »* »⁹.

Doña Emilia dénonce l'absence de toute liberté dans cette conception zolienne de l'homme. Pour mieux exprimer sa critique la romancière reprend les termes d'un jugement émis par l'auteur des *Rougon-Macquart* sur ses propres personnages : « *Thérèse Raquin et Laurent sont des brutes humaines, rien de plus [...] L'âme est parfaitement absente...* »¹⁰. Entre l'absence d'âme et l'animalité des personnages, le lien est ici exprimé et revendiqué. Une telle existence, uniquement réglée par les principes élémentaires de la physique et de la physiologie, est inadmissible pour la romancière espagnole.

Dans la suite de l'extrait cité de *La Cuestión Palpitante*, nous retiendrons l'image de la chute exprimée par la romancière. Ses lectures de *L'Assommoir*, de *Germinal* et d'autres romans de Zola ont dû lui inspirer cette métaphore. En effet, Coupeau ne représente-t-il

⁸ Emilia Pardo Bazán, *La Cuestión Palpitante*, Cuarta edición, Madrid ; 1891, p. 55 et 62.

⁹ « [...] considerar exclusivamente las influencias físico-químicas, prescindiendo hasta de la espontaneidad individual, es lo que se propone el naturalismo y lo que Zola llama en otro pasaje de sus obras « mostrar y poner de realce la bestia humana » .» Emilia Pardo Bazán, *La Cuestión Palpitante*, *Ibid.*, p. 62. Nous traduisons.

¹⁰ Préface de la deuxième édition de *Thérèse Raquin* datée du 15 avril 1868.

pas le personnage-type dont l'existence est entièrement vouée à la chute?

L'ouvrier zingueur tombe d'un toit et finit fatalement son destin dans la déchéance de l'alcool. A l'étape ultime de son existence, Coupeau est réduit à l'état d'objet et de cas clinique. Il a définitivement perdu toute humanité, et seul son corps sans âme continue à parler. Zola a même ramené les dernières manifestations du corps à sa partie la plus basse ; le pied de Coupeau. Un pied persistant à s'agiter en dehors de tout contrôle humain alors que la conscience et l'âme ont déserté le corps du personnage. Comment ne pas établir des analogies avec le défaut physique qui affecte Gervaise et l'empêche de marcher normalement ? Elle boite et sa démarche préfigure sa difficulté à suivre une ligne de conduite moralement droite. Elle aussi tombera dans la boisson et dans une forme de sous-humanité, elle finira semblable à un animal dans la niche de l'escalier.

Dans *Germinal*, un autre passage est représentatif de cette descente de l'être vers le physiologique et l'animalité. La scène¹¹ au cours de laquelle Jeanlin assassine le jeune soldat Jules, illustre parfaitement la domination des pulsions psychiques et physiologiques sur les actes du jeune meurtrier. Dans les romans de Zola, il rejoint ceux que le malheur dépossède de leur identité et de leur humanité. Jeanlin retrouve Coupeau dans la cohorte de ces hommes anonymes, accablés par la fatalité, et tombés dans une inhumanité pitoyable et effrayante. A son tour, à la fin de *L'Assommoir*, aliéné par l'alcool, Coupeau perd son identité. Il n'est plus désigné que par la tournure indéfinie « *l'homme* » qui maintient l'ambiguïté de son statut entre humanité et inhumanité. A l'agonie, Coupeau est l'homme physiologique, ramené à un cas clinique qui intéresse seulement le monde médical.

¹¹ *Germinal*, Sixième partie, chapitre 4.

Comme ses confrères espagnols et malgré ses réticences, Emilia Pardo Bazán sera tentée dans certains de ses romans par le procédé consistant à transformer l'homme en bête. Dans *Los Pazos de Ulloa*, le marquis d'Ulloa parlera de sa femme en des termes purement physiologiques. Il se conduira ainsi quand il commencera à la considérer comme une simple génitrice et que leur couple est perdu. Faut-il y lire une influence de Zola sur l'écriture de doña Emilia ou une satire du déterminisme physiologique ? Est-ce une manière de souligner à la fois le manque d'éducation de son héros, sa proximité avec la nature et finalement sa bestialité ? En tout cas, la romancière espagnole entretient des écarts ambigus entre ses discours critiques sur les théories de Zola et sa propre manière d'écrire. Il semble qu'inconsciemment Emilia Pardo Bazán ait été influencée par ses lectures de Zola¹² et qu'elle ait vu dans l'animalisation d'un personnage l'occasion d'exprimer une certaine décadence morale de l'homme moderne.

Comme d'autres sociétés contemporaines, l'Espagne de cette seconde moitié du XIX^e siècle présentait les prémisses des grands bouleversements sociaux que nous connaissons aujourd'hui. La bestialité des personnages naturalistes espagnols pourrait traduire l'effritement des valeurs morales. Une décadence morale qui serait liée aux changements des mentalités face à la vie contemporaine. Cependant, entre Emile Zola et ses confrères espagnols, on notera une différence dans la manière de procéder. Les auteurs espagnols ne pousseront jamais le caractère bestial de leurs héros jusqu'aux abîmes d'immoralité et d'inhumanité que nous avons encore des difficultés à comprendre.

¹² Nelly Clémessy revient à maintes reprises sur le problème de l'influence, « inconsciente sans doute », des romans de Zola, lus par doña Emilia. Selon la critique française, une réminiscence de ces lectures marquerait « les principaux thèmes du récit » de *Los Pazos de Ulloa*, comme : « la peinture de la décadence simultanée d'une famille, les Moscoso, et d'une classe sociale, celle des gentilshommes campagnards galiciens ». « De fait, conclut Nelly Clémessy, on peut affirmer sans craindre de trop s'avancer, que Pardo Bazán a tiré l'idée des *Rougon-Macquart* et qu'elle l'a adaptée à son propre sujet [...] » Nelly Clémessy, *Emilia Pardo Bazán. Romancière*, *Op.cit.*, p. 207 et 208.

Dans les romans étudiés, comment se manifeste cette divergence d'attitudes face à la métamorphose de l'homme moderne en bête inconsciente? Emile Zola a beaucoup exploité la technique consistant à animaliser l'homme. *Germinal* et *L'Assommoir* en offrent de multiples illustrations. Par exemple, Nana est décrite comme une lionne, comme un fauve en général. Voici comment le comte Muffat, amant de Nana, l'aperçoit :

« Il voyait [...] sa bouche entrouverte, son visage noyé d'un rire amoureux ; et, par derrière, son chignon de cheveux jaunes dénoué lui couvrait le dos d'un poil de lionne. Ployée et le flanc tendu, elle montrait les reins solides, la gorge dure d'une guerrière, aux muscles forts sous le grain satiné de la peau »¹³.

Influencé par son éducation chrétienne, le comte Muffat est à la fois écœuré et fasciné par Nana. Il assimile la jeune femme « *au monstre de l'écriture, lubrique, sentant le fauve.* » Il achèvera sa comparaison par la célèbre métaphore de la bête d'or qui finira par résumer Nana :

« C'était la bête d'or, inconsciente comme une force, et dont l'odeur seule gâtait le monde »¹⁴.

La transformation de Nana en « *bête d'or* », en « *mouche d'or* » ou en « *bête échappée de quelque ménagerie* »¹⁵ se fait à travers le regard de personnes issues de la noblesse ou de la bourgeoisie. A travers l'animalisation de Nana, le comte Muffat et la bonne madame Hugon traduisent leur inquiétude de voir la société craquer sous le vice. La jeune femme incarne pour eux le mal, et seule une bête peut représenter le mal. C'est la décomposition de la société moderne qu'ils pressentent à travers la jeune femme. Leur façon de

¹³ *Nana*, p. 216.

¹⁴ *Ibid.*, p. 217.

¹⁵ *Ibid.*, p. 192. C'est « la bonne madame Hugon », d'ordinaire si tolérante, qui qualifie Nana de cette expression.

la voir tantôt en lionne, tantôt en mouche, souligne leur peur du désordre et de la désorganisation sociale que Nana porterait en elle.

Dans *Los Pazos de Ulloa*, Emilia Pardo Bazán fera aussi un véritable thème littéraire du procédé consistant à modifier l'aspect humain en apparence bestiale. Elle le développera dans d'autres romans comme *La Tribuna*. Les exemples abondent dans le premier roman cité. Dès le deuxième chapitre, voici comment le jeune Perucho nous est présenté :

« Tout d'abord, Julian crut que le nombre de chiens avait augmenté, que de trois ils étaient maintenant passés à quatre; mais quand le groupe des chiens entra dans le cercle de lumière vive projetée par le feu, il s'aperçut que ce qu'il prenait pour un autre chien n'était qu'un petit garçon de trois ou quatre ans [...]. Le petit garçon marchait à quatre pattes au milieu des braques[...] »¹⁶.

Si le fils de Sabel est comparé aux chiens parmi lesquels il est élevé, que dire de la bestialité de son père, le maître d'Ulloa ! A nouveau, la scène suivante est d'abord entendue puis vue par le jeune chapelain Julian :

« C'était des plaintes inarticulées comparables à celles d'une bête blessée [...] Sabel, étendue sur le sol, hurlait désespérément ; don Pedro, fou de rage, la frappait à coups de crosse de fusil »¹⁷.

Emilia Pardo Bazán aime à comparer d'autres personnages de son roman à des animaux. Ainsi, Julian sera-t-il assimilé à « une co-

¹⁶ « Julián creyó al pronto que se había aumentado el número de canes, tres antes y cuatro ahora ; pero al entrar el grupo canino en el círculo de viva luz que proyectaba el fuego, advirtió que lo que tomaba por otro perro no era sino un rapazuelo de tres o cuatro años, [...]. El chiquillo gateaba por entre las patas de los perdigueros [...] » *Los Pazos de Ulloa*, p. 106. Nous traduisons.

¹⁷ « [...] clamores inarticulados como de alimaña herida [...] Sabel, tendida en el suelo, aullaba desesperadamente ; don Pedro, loco de furor, la brumaba a culatazos. » *Ibid.*, p. 164. Nous traduisons.

lombe », Primitivo à un « *renard* »¹⁸... Le choix des comparants est toujours en relation avec un trait dominant du personnage. La colombe suggère bien la candeur de Julian, avec quelques connotations féminines ; le renard ou le singe, le caractère rusé de Primitivo. On pourrait citer bien d'autres exemples, comme la métaphore récurrente de « *la grande tanière* »¹⁹ qui résume le château d'Ulloa dans toute sa sauvagerie.

Quant au regard que porte Julian sur Sabel, il n'est pas sans rappeler celui du comte Muffat sur Nana. Aux yeux du jeune chapelain, Sabel deviendra aussi une bête impudique, car elle représente le mal ; celle par qui le désordre arrive et la décomposition sociale se fait. L'animalisation de Sabel reprend les mêmes critères que ceux ayant présidé à la transformation de Nana en bête lubrique. Dans le même passage, Emilia Pardo Bazán précisera que Sabel « *me[t] en péril* » la tranquillité du domaine d'Ulloa et qu'elle est « *une menace pour l'avenir* » de toute la famille, car elle en symbolise la souche bâtarde, « *l'horrible famille illégitime* »²⁰.

Redoutant ce danger, Julian préférera s'écarter de la jeune Sabel « *comme d'un animal nuisible et impudique* »²¹. A travers la bestialité de son personnage, doña Emilia semble, comme Zola, traduire la menace de l'ordre social, et l'entrée du vice dans la société moderne. Dans *Los Pazos de Ulloa*, la décadence de la noblesse engendrera des personnages tels que Sabel et son père Primitivo qui lutte avec ténacité pour régner sur les ruines du vieux lignage des Moscoso.

¹⁸ « este zorro » *Op.cit.*, p. 176.

¹⁹ « la gran huronera » *Ibid.*, p. 134.

²⁰ « Esto de los combates le recordaba a Sabel. ¿Quién duda que su permanencia en casa era ya un **peligro para la tranquilidad** de la esposa legítima ? No imaginaba Julián riesgos inmediatos, pero presentía algo **amenazador para el porvenir**. ¡**Horrible familia ilegal**, enraizada en el viejo caserón [...] ! » *Los Pazos de Ulloa*, p. 240. Nous avons traduit.

²¹ « Desde aquel punto y ahora, Julián se desvió de la muchacha **como de un animal dañino e impúdico** ; [...] » *Ibid.*, p.142.

Cependant, la romancière espagnole n'a pas eu la hardiesse de Zola. Dans l'ensemble, les romans naturalistes espagnols ne présentent pas de scènes aussi osées que celles qu'on peut trouver dans *Nana* et dans Zola en général. Afin d'évoquer Nana soumise à la « *passion de son corps* »²², Zola a eu recours à des passages crus, sans équivalents dans les romans espagnols de notre corpus. Zola décrit, par exemple, un des plaisirs de Nana consistant à se déshabiller en face de son armoire à glace et à étudier les parties de son corps avec une « *curiosité vicieuse d'enfant* ». Ainsi « *absorbée dans un amour d'elle-même* »²³, le personnage de Zola se livre à une sorte d'exhibition sous les yeux du comte Muffat effrayé d'une telle impudeur. Nana parvient à choquer son amant par sa nudité et Zola heurte son lecteur par le caractère forcément érotique du passage. L'animalité de Nana est poussée à un point tel que la jeune femme perd toute féminité et dignité. A nouveau, comment ne pas évoquer la misogynie de Zola qui livre au cours de scènes triviales cette femme libertine au regard du lecteur.

Dans la préface de son roman *La Faustin*, E. de Goncourt, n'aurait-il pas avoué :

*« Je veux faire un roman qui sera simplement une étude physiologique et psychologique de jeune fille, élevée dans la serre chaude d'une capitale, un roman bâti sur des documents humains... Eh bien! au moment de me mettre à ce travail, je trouve que les livres écrits sur les femmes par les hommes manquent ... manquent de la collaboration féminine »*²⁴.

Ce témoignage avoue les caractères, incomplet et partial, des documents humains à partir desquels les romanciers naturalistes français, pour la plupart des hommes, ont mis en scène des femmes

²² *Nana*, p. 214.

²³ *Ibid.*, pages 214 et 216, l'expression sera reprise par Zola : « absorbée dans son ravissement d'elle-même ».

²⁴ Brunetière (Ferdinand), *Le Roman Naturaliste*, Paris : Calman Lévy, 1883, p. 343.

aussi impudiques que Nana. Evoquées par Zola, donc du seul point de vue masculin, les situations intimes de certains personnages féminins deviennent indécentes. Seule romancière femme de notre corpus, doña Emilia ne s'est jamais aventurée dans cette voie de la trivialité dont l'image de la femme ne ressort pas grandie. Comme les autres romanciers espagnols, elle observera plus de retenue dans le processus d'animalisation de ses personnages, en restant allusive sur l'érotisme pouvant naître de telles situations moralement scabreuses.

En tant que femme et romancière, doña Emilia a manifesté une autre estime pour la condition féminine. Dans *La Tribuna*, elle ne dira rien des relations entre Amparo et le jeune Baltasar. Elle laisse au lecteur le soin de supposer la nature des relations qui aboutiront à la naissance d'un fils illégitime. Dans *Los Pazos de Ulloa*, Emilia Pardo Bazán adoptera la même discrétion ; ne cédant aucun détail vulgaire sur l'adultère entre Sabel et le maître d'Ulloa, don Pedro Moscoso. Il suffira d'une rapide allusion au jour où Julian a vu Sabel sortir, au saut du lit, de la chambre de don Pedro. La romancière ne dira rien sur l'attitude de Sabel, de nouveau surprise par Julián, à la tombée de la nuit, près du pailler, en compagnie du beau cornemuseux. Seule la gêne de Julián signalera le caractère sensuel de l'entrevue entre les deux jeunes gens. Avec la même délicatesse la romancière évoquera l'amour qu'inspire Nucha au jeune chapelain.

Dans *La Madre Naturaleza*, plus significatif est le silence de doña Emilia sur le caractère incestueux des relations entre Perucho, le fils de Sabel, et la fille de Nucha. La romancière espagnole a refusé des scènes faciles, de ménage à trois, d'inceste ou d'adultère, préférant mettre l'accent sur le caractère pathétique de telles situations. Dans *La Regenta*, Clarín adoptera la même attitude à propos des amours adultères entre Ana et Alvaro Mesía. Entre les chapitres 28 et 29 du roman, l'ellipse gardera secrètes les relations entre les deux

personnages. Certes, les auteurs naturalistes espagnols placeront eux aussi la passion amoureuse au sein de leur fiction romanesque, mais par souci de morale, ils laisseront le lecteur au seuil d'une scène peut-être érotique. Le lecteur en est réduit à des suppositions. Dans les romans espagnols, le procédé esthétique de l'ellipse narrative vient au service de l'éthique. L'ellipse rappelle les limites que se sont imposés les naturalistes espagnols dans l'expression du réel. Pour eux, l'esthétique naturaliste avait ses interdits. Certes, avec *La de Bringas*, Galdós n'a pas hésité à aborder des sujets scabreux comme celui de l'adultère, mais il s'est borné à suggérer la mauvaise conduite de Rosalía. Seul un lecteur averti peut deviner la chute de cette femme dans une conduite moralement répréhensible. Il en sera de même concernant les rapports entre Fortunata et son mari Maximiliano ; on soupçonne l'impuissance de ce dernier sans que jamais Galdós ne livre de détails trop crus à ce sujet.

Plus rarement que ses confrères espagnols, Zola a eu le mérite de résister à la tentation d'écrire de grandes scènes d'audace. Dans son introduction de *La Curée*, Jacques Noiray a établi la genèse du roman. Il rappelle que « *Zola rêvait d'abord de violences inouïes* »²⁵ à propos de la scène où Aristide surprend son fils Maxime dans les bras de Renée, la femme de l'un et la belle-mère de l'autre. En se censurant, Zola a donné à ce passage une signification plus profonde. Le silence et l'inaction des trois personnages soulignent surtout le caractère profondément immoral de cet adultère et le conflit psychologique qui en résulte pour chaque personnage. Renée reste muette et écrasée de stupeur en découvrant que son mari n'ignorait rien de ses relations avec son beau-fils Maxime. C'est aussi l'occasion pour Saccard de prendre conscience de sa lâcheté, et pour Maxime, de son ignominie. Par l'absence calculée de gestes sca-

²⁵ Noiray (Jacques).-*La Curée d'Emile Zola*.- Texte présenté et commenté par Jacques Noiray. Paris : Lettres françaises, 1986, p. 42.

breux ou violents, Zola a déplacé le caractère spectaculaire qu'avait la scène dans son ébauche vers un sens plus moral.

Enfin, pour doña Emilia, la sauvagerie des personnages servira plutôt à exprimer la différence des mœurs entre la ville et la campagne. Le contact trop exclusif avec la nature primitive semble abrutir l'homme moderne. Au contraire, la ville lui apporterait tous les raffinements de la civilisation. Omniprésente dans *Los Pazos de Ulloa*, cette thèse a donné lieu à de nombreuses controverses de la part des commentateurs du roman. Dans *La Tribuna*, la création du personnage de Jacinto, surnommé *Chinto*²⁶, révèle combien cette idée a intéressé la romancière espagnole bien avant d'écrire *Los Pazos de Ulloa* et *La Madre Naturaleza*. Chinto, l'apprenti « *barquillero* »,²⁷ est présenté dès sa première apparition dans le roman comme un jeune homme aux allures paysannes et bestiales. Il provoque les rires et les moqueries des autres personnages. Tous le traitent « *comme un chien* »²⁸.

Dans la suite du roman, Emilia Pardo Bazán consacre un long développement à évoquer deux passions de Chinto, sans rapport apparent entre elles ; l'une pour la mer et l'autre pour le travail d'un rémouleur. Chinto ne se lasse pas du spectacle de l'une et de l'autre. Le mouvement circulaire et sans fin de la roue du rémouleur fascine le jeune Chinto autant que les va-et-vient infinis des bateaux sur l'Océan.

Pour un peu, grâce à la tonalité lyrique du passage, le lecteur prendrait « *l'animal* » de Chinto pour un poète. A travers les yeux

²⁶ Jacinto, ou Chinto, est le jeune apprenti *barquillero* employé par Monsieur Rosendo pour remplacer sa fille, Amparo, partie travailler à la manufacture des tabacs.

²⁷ Le terme *barquillero* désigne le fabricant d'une sorte de gaufres appelées « *barquillos* ». Emilia Pardo Bazán a intitulé le premier chapitre de *La Tribuna*; « *Barquillos* ». La romancière consacre un passage, long et documenté, à décrire la confection de ces oublies par Monsieur Rosendo. La fabrication des gaufres par le père et leur vente par sa fille Amparo assurent le seul revenu de la famille.

²⁸ *La Tribuna*, p. 91.

mêmes du personnage, doña Emilia déploie tout son art à décrire le paysage que celui-ci est censé voir :

« Il ne se lassait pas de voir les mouvements de la jambe du rémouleur, [...] ni d'écouter le rsss! du fer quand le grès le mordait. Il ne se rassasiait pas, non plus, d'admirer la mer, la trouvant toujours changeante : certaines fois vêtue d'un habit bleu clair ; d'autres fois, à l'aube, semblable à l'étain en fusion, le soir, parfois, elle ressemblait à l'or liquide, et la nuit, enveloppée d'une tunique d'un vert foncé strié d'argent. [...]

Doña Emilia évoque longuement la mer et l'émotion poétique que celle-ci suscite chez Chinto. Puis, la romancière semble se raviser sur la capacité du protagoniste à comprendre la beauté sublime d'un tel spectacle :

« Si Chinto n'avait pas été un animal, conclut-elle, il aurait pu alléguer en sa faveur que l'Océan et le mouvement d'une roue sont des images propres à l'infini ; mais Chinto n'entendait rien à la métaphysique »²⁹.

La romancière joue avec l'identité de son personnage, en lui donnant tantôt une apparence bestiale, tantôt l'âme d'un être sensible aux beautés du monde.

Toutefois, elle met des limites à l'intelligence de Chinto, car il est un homme issu du peuple. Elle ne lui accordera pas la faculté de comprendre les liens entre les passions qu'il ressent pour la mer et l'activité du rémouleur. Doña Emilia semble douter de la possibilité pour le peuple d'accéder à des considérations esthétiques et à une

²⁹ « No se cansaba de ver los altibajos de la pierna del amolador, [...] ni de oír el ¡rsss! del hierro cuando el asperón lo mordía. Tampoco se hartaba de mirar al mar, encontrándolo siempre distinto: unas veces ataviado con traje azul claro; otras, al amanecer, semejante a estaño en fusión; por la tarde, al acaso, parecido a oro líquido, y de noche, envuelto en túnica verde oscura listada de plata. [...] Si Chinto no fuese un animal, podría alegar en su abono que el Océano y el voltear de una rueda son imágenes apropiadas de lo infinito; pero Chinto no entendía de metafísicas. » *La Tribuna*, p. 96. Nous traduisons.

sensibilité artistique par manque de culture. Cette idée est très présente dans *La Tribuna*.

Clarín a aussi recours à l'animalisation de l'homme dans *La Regenta*. Très fréquent dans ce roman, le procédé est exploité à des fins ironiques. L'auteur dressera le portrait de l'Archiprêtre Cayetano Ripamilán en le comparant avec un oiseau :

« Don Cayetano était un petit vieux de soixante-seize ans, vigoureux, gai, maigre, sec, couleur de vieux cuir, [...] et l'ensemble de sa frêle personne rappelait, sans qu'on sût précisément pourquoi, la silhouette d'un vautour grandeur nature ; bien que, selon d'autres, il ressemblait davantage à une pie ou à une grive craintive et ébouriffée. Sans aucun doute, il tenait beaucoup de l'oiseau dans son allure et ses traits, et plus encore, quand on voyait son ombre.... »

Le romancier poursuit le portrait du personnage en insistant sur quelques analogies entre le vieil ecclésiastique et un volatile. Cette fois, le regard de don Cayetano devient la cible de l'ironie clarinienne :

« Comme son interlocuteur était généralement plus grand, pour lui voir le visage, Ripamilán tordait le cou et ne le regardait que d'un œil, ainsi que le font fréquemment les oiseaux de basse-cour »³⁰.

Par cette caricature située dès le chapitre II de *La Regenta*, le romancier espagnol introduit sa satire du clergé espagnol. Clarín construit un tableau du clergé vétustain en des termes semblables à la hiérarchie d'une administration. Dans cette ville de province, les prêtres semblent accomplir leur sacerdoce d'une façon toute bureau-

³⁰ « Era don Cayetano un viejecillo de setenta y seis años, vivaracho, alegre, flaco, seco, de color de cuero viejo, [...] y el conjunto de su personilla recordaba, sin que se supiera a punto fijo por qué, la silueta de un buitre de tamaño natural ; aunque, según otros, mas se parecía a una urraca, o a un tordo encogido y despeluznado. Tenía sin duda mucho de pájaro en figura y gestos, y más, visto en su sombra. » [...] « Como el interlocutor solía ser más alto, para verle la cara Ripamilán torcía la cabeza y miraba con un ojo solo, como también hacen las aves de corral con frecuencia. » *La Regenta*, p. 184 et 186. Nous traduisons.

cratique. Les chanoines manifestent leur manque de zèle religieux en bâillant pendant la messe. La volonté de critiquer une telle attitude pousse Clarín à écrire que :

« L'un derrière l'autre, ils pénétraient dans la sacristie avec cet air d'ennui de tout fonctionnaire qui remplit mécaniquement les tâches officielles, toujours de la même manière, [...] »³¹.

Un tel jugement, visant à transformer le prêtre en une espèce de fonctionnaire, s'applique même au Magistral de Vetusta. Clarín évoque son personnage en train de confesser une paroissienne et il précise que don Fermín « *écoutait distraitement le caquetage de la pénitente* »³². Le romancier poursuit la scène en dénonçant le caractère désinvolte du prêtre qui laisse, pendant toute la confession, ses pensées vagabonder vers une autre femme ; Ana Ozores. Clarín termine la caricature du personnage en comparant sa manière de donner l'absolution avec « *une machine à donner des bénédictions* »³³.

En peignant précédemment don Cayetano comme un étrange volatile, Clarín poursuivait le même but : dénoncer l'appartenance de ce drôle d'oiseau, tour à tour « *vautour* », « *pie* » ou « *grive* », à la vaste faune ecclésiastique de Vetusta. Du moins, est-ce ainsi qu'apparaît le clergé vétustain sous la plume du romancier. Le héros de *La Madre Naturaleza*, le docteur Juncal ne s'y prend pas autrement pour afficher son anticléricalisme. Il use fréquemment d'expressions visant à ridiculiser des membres du clergé, en les comparant à des animaux : l'image « *hippopotame de prêtre* »³⁴ en est un exemple.

³¹ « Uno tras otro iban entrando en la sacristía con el aire aburrido de todo funcionario que desempaña cargos oficiales mecánicamente, siempre del mismo modo, [...] » *La Regenta*, p. 183. Nous traduisons.

³² « Oía distraído la cháchara de la penitente [...] » *Ibid.*, tome 2, p. 596. Nous traduisons.

³³ « [...] como una máquina de echar bendiciones [...] » *Ibid.*, tome 2, p. 596.

³⁴ « Hipopótamo de cura » *La Madre Naturaleza*, p. 148.

Cependant, cette manière de procéder rapproche plus Clarín d'un romancier comme Gogol que d'un Zola. En effet, l'auteur russe Gogol reste célèbre pour avoir dénoncé la routine administrative de son temps par la déshumanisation de ses personnages. Ainsi, dans *Les Nouvelles de Pétersbourg*, les fonctionnaires Poprichtchine³⁵ et Akaky Akakiévitch³⁶ sont comme conditionnés par leur métier et ressemblent à des automates. Par exemple, Akaky semble enfermé dans une mécanique administrative, il ne fait que recopier du texte. Dans une même perspective satirique ou burlesque, Clarín saisit la vie cléricale vétustaine, la transformant en une sorte d'administration où les prêtres accompliraient leur mission par habitude.

Enfin, nous venons de constater que dans *La Regenta*, Clarín met en scène la société ecclésiastique de son temps. Zola ne prend pas le risque de trop décrire un monde qu'il ne connaît qu'à travers une connaissance quasi encyclopédique. Dans son *Zola*, Henry Mitterand rapporte les détails de la documentation érudite que Zola avait réussie à se forger en quelques semaines pour écrire *La Faute de l'abbé Mouret*³⁷. Grâce à ses lectures de la *Genèse* et à celles d'études portant sur la discipline et l'enseignement dans les grands séminaires, le romancier est parvenu à donner une certaine authenticité au personnage du prêtre Serge Mouret. Clarín avait une relation plus étroite et plus directe avec le milieu ecclésiastique de *Vetusta-Oviedo*. On sait que pour recréer la vie religieuse de la société vétustaine, l'auteur s'était appuyé sur des modèles réels, comme le rappelle Juan Oleza dans son édition critique de *La Regenta*³⁸. L'auteur de *La Faute de l'abbé Mouret* a surtout valorisé le déterminisme physiologique au détriment de la satire sociale. L'anticléricalisme du romancier se lira dans sa manière d'accentuer les symptômes physiologiques et affectifs de Serge Mouret. Seul le personnage de frère

³⁵ Héros de Gogol, *Les Nouvelles de Pétersbourg*, « Le Journal d'un fou ».

³⁶ Héros de Gogol, *Les Nouvelles de Pétersbourg*, « Le Manteau ».

³⁷ Mitterand (Henri), *Zola*, Paris : Fayard, Tome II, p. 227.

³⁸ Se reporter à Oleza (Juan), *La Regenta*, Tome I, p. 138, note 4.

Archangias, brutal et grotesque, se présente comme une caricature du monde clérical. Il est proche des chanoines décrits par Clarín dans *La Regenta*. Frère Archangias ressemble à don Cayetano par « *son grand corps maigre taillé à coups de hache [...] sa nuque, au cuir tanné...* »³⁹. Il s'apparente aussi à lui par sa façon de servir la messe et sa manière de pratiquer les rituels du sacerdoce sans y mettre aucune âme. Par sa cruauté, Archangias n'a rien d'un archange.

Cependant, l'examen du tempérament du jeune Serge intéresse plus le romancier que l'univers ecclésiastique auquel ce dernier appartient. Dans *La Conquête de Plassans*, l'abbé Faujas représente un prêtre calculateur et proche du monde de la politique. Il est de la même trempe que le Magistral de Vetusta, car il exerce son pouvoir sur la société qui l'entoure. Dans *La Conquête de Plassans*, Zola a préféré lier son étude du prêtre et l'analyse des milieux sociaux de la petite ville de Plassans, quitte à négliger la part physiologique du personnage. Cela prouve que le romancier opérait des choix, en affaiblissant ou au contraire en exagérant le déterminisme physiologique de tel ou tel héros selon les besoins de sa démonstration.

Le Maître de Médan conservera l'avantage d'être le romancier ayant su le mieux évoquer la brute qui sommeillerait, selon lui, en chaque homme. Certes, ses confrères espagnols s'intéresseront aussi aux instincts de l'homme mais au sens courant du terme.

Ils ne considéreront jamais la violence bestiale comme une des dispositions fondamentales de la condition humaine. Pour leurs personnages, Galdós, Clarín et doña Emilia ne retiendront pas cette force destructrice qui détermine tant de membres des *Rougon Macquart*. Les trois auteurs espagnols ne seront pas fascinés par cette «fêlure» héréditaire (pour reprendre *La Bête humaine*) transformée

³⁹ Zola (Emile), *La Faute de l'abbé Mouret*, p. 77.

en un instinct de mort dont découleraient tous les autres instincts.

Dans sa volonté de prouver la force de la pulsion de mort chez l'homme, Zola a associé dans ses personnages agressivité héréditaire, sexualité et besoin de meurtre. Le conducteur de locomotive dans *La Bête humaine*, Jacques Lantier, est un exemple de ce type de personnage zolien qui ne peut échapper à sa propre animalité. Certes, doña Emilia a fait de la bestialité humaine un thème romanesque pour dénoncer une absence de valeurs morales et intellectuelles. Une absence qui ne serait pas liée à des causes physiologiques ou organiques mais à une trop grande proximité de l'homme avec la nature. C'est le cas pour don Pedro Moscoso, le Marquis d'Ulloa. Nous avons vu le traitement ironique que Clarín imposa à la déshumanisation de ses personnages. Quant à Galdós, contrairement à l'auteur de *La Curée*, il ne rêvera pas de ces violences étranges qui transforment les protagonistes en bêtes féroces ou en criminels. En somme, les naturalistes espagnols éviteront de dévoiler des réalités osées, quitte à laisser certaines attitudes de leurs personnages dans l'obscurité et à maintenir une part d'énigme ou d'ambiguïté dans la personnalité de ces derniers.

2. L'ambiguïté des personnages naturalistes

Zola et les naturalistes espagnols ne se contenteront pas de réduire les barrières entre l'homme et l'animal, ils rendront incertaine la nature sexuelle de certains de leurs personnages en la faisant basculer à la faveur d'un simple indice physiologique. Parfois, la seule couleur rosée de la peau suffira à signaler, pour citer Zola, l'« *homme-femme* » des sociétés modernes. Contaminée par les théories pseudo-scientifiques de Zola et par les mentalités d'une époque, une telle expression demande à être commentée. Qu'ils soient nés de Zola ou de ses confrères espagnols, l'ambiguïté des

personnages naturalistes a partie liée avec l'imaginaire et avec les préjugés des auteurs et ceux de leur société.

En premier lieu, la formule « *homme-femme* » atteste de l'évidente misogynie de son auteur. « *Le monde de Zola est un monde d'hommes* » constate le critique Clive Thomson⁴⁰. Elle regrettera que les volumes de la *Correspondance* de Zola soient constitués, presque exclusivement, de lettres envoyées par des hommes au romancier ou des lettres destinées à des hommes. Or, selon cette critique, Zola recevait des lettres de la part de femmes, poètes et romancières, même s'il n'y répondait pas. Peu de destinataires féminins dans les lettres de Zola ! Jusqu'à preuve du contraire, nos lectures confirment que si Zola a correspondu avec Galdós ; il n'a jamais entretenu de correspondance directe avec doña Emilia dont il connaissait pourtant l'admiration à son égard. Pour correspondre avec elle, le romancier se servait d'intermédiaires masculins comme l'éditeur Albert Savine.

Par ailleurs, Clive Thomson souligne l'intérêt d'analyser dans ces lettres les propos tenus par le romancier sur la femme. Compte tenu du silence de Zola à l'égard de ses consœurs, ce discours ne peut qu'être teinté d'une misogynie représentative par ailleurs de l'époque. Dans les *Rougon-Macquart*, rien d'étonnant si pour diminuer la virilité d'un homme, Zola le peint sous les traits d'une femme.

Très présente dans l'œuvre zolienne, la suprématie de l'ambiguïté n'épargne guère les textes naturalistes espagnols. En effet, sous la plume de Galdós ou de Clarín, dès qu'ils sont trop raffinés les hommes perdent toute virilité. Parfois, leurs personnages masculins se transforment jusqu'à l'androgynie avec le même pré-supposé que Zola : la femme est un être inférieur, car privé de

⁴⁰ Clive Thomson.- Compte rendu de lecture, figurant dans *Les Cahiers Naturalistes*, N°65. 1991.- p. 299 à 301.

toute résistance physique et morale. Quelle surprise de voir doña Emilia suivre ses confrères masculins dans cette voie !

En second lieu, chez Zola et ses confrères espagnols, l'étrange association « *homme-femme* » dissimule quelques intentions anticléricales. Si de nombreux personnages masculins se voient affectés d'un bouleversement physiologique ; les personnages de prêtres en seront la cible privilégiée. Cette manie de prêter aux ecclésiastiques des caractéristiques, supposées typiquement féminines, a servi la cause anticléricale des romanciers naturalistes. La combinaison de passivité, voire de soumission, et de perversité devient l'attribut de la femme et des personnages de prêtres. Des ecclésiastiques que les naturalistes dessinent en les féminisant pour mieux les critiquer.

Avant de développer ce thème, il convient de définir les variantes et les convergences entre l'anticléricisme de Zola et celui de ses confrères espagnols. Le terme anticléric signifie : opposé à l'influence du clergé dans la vie publique. A ce titre, le romancier français a en partie construit *La Conquête de Plassans* autour d'un personnage de prêtre intrigant ; l'abbé Faujas.

Clarín n'aura pas plus de sympathie pour le Magistral de Vetusta qu'il représente sous les traits d'un homme d'église ambitieux, exerçant sa domination sur les femmes pour conquérir Vetusta. En liaison avec l'anticléricisme politique, on constate une commune aversion pour les diverses attitudes adoptées par le clergé selon les milieux sociaux : zélé auprès des riches mais peu dévoué à l'égard des pauvres. Ce n'est pas un hasard si le premier portrait de don Fermín le présente en train de regarder les nouveaux quartiers riches de Vetusta ; ceux de la *Colonia*. Mais l'anticléricisme se colore aussi d'autres intentions plus symboliques que politiques.

Dés lors, il devient plus complexe à analyser. Chaque auteur naturaliste a privilégié tel ou tel défaut dans les attitudes, parfois réelles et souvent imaginées, du clergé de son temps et de la société

qui le concernait. Toutefois, certains points communs se retrouvent dans les textes étudiés, tels que l'éducation reçue par la mère et donnée au séminaire, la confession considérée comme un moyen d'exercer son emprise sur les femmes, l'amour et la sexualité chez les prêtres...

Doña Emilia paraît plus déférente à l'égard du clergé espagnol que ses confrères. Cependant, elle peindra le jeune chapelain Julián Alvarez sous les traits d'un jeune homme dévirilisé. Explicitement, elle l'a imaginé comme lié à une catégorie d'homme efféminé. La romancière écrit :

« Julian appartenait à la phalange de ces êtres paisibles, qui ont la vertu craintive, avec des scrupules de nonnes et des pudeurs de pucelle »⁴¹.

Gros buveur et amateur de chasse, le curé d'Ulloa envisagera aussi le nouveau venu aux Pazos comme une recrue inexperte, un « gentil petit curé à la figure de fille »⁴². On notera cette autre allusion à la féminité du personnage qui est intéressante, car plus proche du déterminisme physiologique par ses accents zoliens :

« Julián était aidé dans son triomphe par la grâce divine qu'il sollicitait très sincèrement et par la faiblesse de son tempérament lymphatico-nerveux, purement féminin, sans ardeurs ni rébellions, enclin à la tendresse [...] mais non exempt, à l'occasion, de ces sursauts d'énergie que l'on observe aussi chez la femme »⁴³.

Dans cet extrait, le jeune chapelain est décrit par la romancière espagnole en référence à un tempérament *lymphatico-nerveux*.

⁴¹ « Julián pertenecía a la phalange de los pacatos, que tienen la virtud espantadiza, con repulgos de monja y pudores de doncella intacta. » *Los Pazos de Ulloa*, p. 115. Nous traduisons.

⁴² « con cara de niña ». *Ibid.*, 102. Nous traduisons.

⁴³ « A Julián le ayudaba en su triunfo, amén de la gracia de Dios que él solicitaba muy de veras, la endebles de su temperamento linfático-nervioso, puramente femenino, sin ardores ni rebeldías, propenso a la ternura, [...] pero no exento, en ocasiones, de esas energías súbitas que también se observan en la mujer... » *Los Pazos de Ulloa*, p. 115. Nous traduisons.

Retenue pour qualifier la faiblesse du personnage, l'expression « *purement féminin* » peut choquer le lecteur habitué à plus de retenue de la part de *doña Emilia*. Pourtant, dès le début de son roman, elle a tenu à présenter le jeune chapelain en des termes s'apparentant au déterminisme physiologique de Zola. Pour évoquer la carnation du visage de Julian, la romancière mentionnera une « *rougeur propre aux personnes lymphatiques* »⁴⁴. Or, dans les mentalités de l'époque, en Espagne comme en France, les femmes étaient les victimes désignées d'un tel tempérament lymphatique et hystérique à la fois. Nucha, l'épouse du maître d'Ulloa ne manquera pas d'être constamment évoquée sous les traits d'une jeune femme apathique. La romancière espagnole se plie donc, elle aussi, aux préjugés d'une époque voulant que la femme, notamment raffinée et éduquée à la ville, soit touchée par cette inertie malade. Dès lors, le fait d'attirer systématiquement l'attention sur la féminité de Julián revient à l'assimiler au prétendu sexe faible.

Par ailleurs, on note une évidente dramatisation de la délicatesse de Julián par la seule présence autour de lui de prêtres au tempérament brutal. Le jeune chapelain est régulièrement en butte aux quolibets du curé d'Ulloa comme nous en avons donné un exemple précédemment. Pareillement, dans *La Faute de l'abbé Mouret*, Zola mettra en relief la fragilité de Serge en l'opposant au personnage violent de frère Archangias. Emile Zola et *doña Emilia* ont donc tenu à exagérer les tourments de leurs personnages. On ne compte pas le nombre d'évanouissements dont Serge Mouret et Julian seront les victimes ! Ils partagent aussi la même piété mariale dont on connaît l'importance dans le catholicisme de la seconde moitié du XIX^e siècle. Toutefois, l'analyse des deux romans témoigne d'une pratique excessive du culte marial avec quelques conséquences scabreuses sur les dits personnages. Ces rapprochements n'ont rien de

⁴⁴ « encendimiento propio de personas linfáticas » *Ibid.*, *Incipit*, p. 94.

forcé et gratuit ; ils viennent d'eux-mêmes à la lecture des œuvres concernées.

Sans vouloir minimiser l'anticléricalisme de Zola et son regard dépréciatif sur les personnalités sacerdotales, on doit constater qu'en Espagne, les auteurs naturalistes tendront aussi à considérer le sentiment religieux comme une sorte de maladie. A cet égard, les comportements de Serge Mouret et de Julián sont révélateurs d'une tentation de mêler piété et excessive délicatesse, tentation commune à Zola et ses confrères espagnols. Ces derniers iront jusqu'à unir la dévotion et le refus des réalités du corps. Doña Emilia insistera sur l'écœurement de Julian face à la sensualité de Sabel, au contraire il sera fatalement attiré par Nucha, car elle incarne pour lui la Vierge.

A la fin du roman de Zola, l'abbé Serge Mouret se verra affligé de la même répulsion pour Albine et d'une adoration, au goût parfois douteux, pour la Vierge. Ces remarques suggèrent combien il est difficile de percer les intentions de Zola et des auteurs naturalistes espagnols. Toutefois, l'étude comparée prouve qu'elles ne sont pas exclusivement déterminées par l'imaginaire de Zola, par son anticléricalisme et encore moins par l'observation de la société contemporaine.

Entre les auteurs étudiés, la différence essentielle tient dans le fait que doña Emilia et ses confrères ne pousseront pas aussi loin que Zola leur opposition à la dévotion excessive et au célibat du prêtre. Par sa façon de dénoncer le clergé contemporain, Leopoldo Alas sera le naturaliste espagnol le plus proche de Zola. Il reprendra à son compte certains thèmes développés dans *La Conquête de Plasans* et dans *La Faute de l'abbé Mouret* : l'ambition, l'hérédité, l'éducation, notamment maternelle et la dévotion excessive.

Don Fermín, le Magistral de Vetusta présentera aussi des signes implicites de féminité. Voici comment le romancier décrit son personnage :

« *Ses bras couverts d'un duvet noir et bouclé, comme sa poitrine haute et puissante, semblaient d'un athlète. Le Magistral regardait tristement ses muscles d'acier, d'une force inutile. Sa peau, que la moindre émotion teignait de couleur rose, était très blanche et fine...* »⁴⁵.

Sciemment, Clarín établit un contraste entre la force athlétique de son personnage et sa peau « *très blanche* » accompagnée d'un teint rosé. Le tout rappelle une carnation qui était connotée, à l'époque, de manière péjorative dès qu'elle apparaissait chez un homme. Zola a multiplié les occasions d'efféminer ses nombreux personnages de prêtre de manière à dénoncer, selon lui, le caractère peu naturel de leur vocation. Dans son imaginaire, la prêtrise ôterait toute virilité. Pourtant, du moins au début de *La Conquête de Plassans*, l'abbé Faujas semble échapper à cette caractérisation. Lors de son arrivée à Plassans, il apparaît tel un homme grand et très robuste. D'ailleurs, cette carrure de lutteur provoquera une impression défavorable dans le salon de Félicité où Faujas fait sa première rencontre avec la société de Plassans : « *Il était trop grand, trop carré d'épaules, il avait la face trop dure, les mains trop grosses.* »⁴⁶

Evidemment, ces jugements critiques de l'assemblée recourent ceux de Zola sur le clergé. On peut laisser Mouret, autre personnage du roman, conclure sur ce portrait de Faujas :

« *C'est un beau gaillard. Si ce n'est pas dommage que ça porte la soutane ! Il aurait fait un beau carabinier* »⁴⁷.

Cependant, à la fin du roman, l'abbé Faujas semble avoir suivi les conseils de Félicité en matière de stratégie cléricale : « *Plaisez aux femmes, si vous voulez que Plassans soit à vous* », puisqu'il se

⁴⁵ « Los brazos cubiertos de vello negro ensortijado, lo mismo que el pecho alto y fuerte, parecían de atleta. El Magistral miraba con tristeza sus músculos de acero, de una fuerza inútil. Era muy blanco y fino el cutis, que una emoción cualquiera teñía de color de rosa . » *La Regenta*, T.1. p. 493. Nous traduisons.

⁴⁶ *La Conquête de Plassans*, p. 91.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 46.

transforme progressivement pour devenir « *superbe, grand, rose, vêtu d'une soutane fine qui luisait comme un satin* »⁴⁸. On constate la volonté de Zola de mêler dans un même énoncé la robustesse et le raffinement de l'abbé Faujas, avec une intention satirique. Reportons-nous au portrait précédent de don Fermín pour y lire la même démarche qui consiste à présenter le personnage comme un être hybride à cause de son mélange de virilité et de féminité.

Clarín a aussi multiplié les allusions au fait que l'habit ecclésiastique émasculerait le Magistral. On ne relèvera pas les scènes où le romancier décrit don Fermín revêtant sa soutane comme s'il endossait un vêtement étranger à sa véritable personnalité d'homme, autrement dit, à sa virilité. Tout est dans cette manière équivoque de présenter ces personnages de prêtre à travers une alliance de vigueur masculine et de délicatesse décalée.

Pour les auteurs naturalistes, ces ecclésiastiques représentaient aussi l'idée que le célibat religieux modifie l'homme en le privant de toute virilité. Exploitant cette veine jusqu'au bout, les naturalistes espagnols tendront à suggérer que la seule religion qui ne mutilerait pas l'homme est celle de la nature. *La Madre Naturaleza*, le roman de doña Emilia, courtise cette conception de la religion sans jamais l'adopter totalement. Ces préjugés sur la prêtrise se compliquent encore des thèses naturalistes de l'hérédité et de l'éducation. Dans le portrait du Magistral, cité précédemment, l'expression « *force inutile* » peut passer inaperçue. Mais elle prend sa signification comparée aux présentations de l'abbé Faujas et de Julián et à celle qui suit de Serge Mouret :

« *Il ressemblait à une fille, [...]. Ses yeux s'étaient agrandis ; son sourire était une extase douce des lèvres, qu'il gardait même au milieu des plus cruelles souffrances* »⁴⁹.

⁴⁸ Zola (Emile), *La Conquête de Plassans*, p. 104.

⁴⁹ *Ibid.* p. 207.

Dès le plus jeune âge, la ressemblance de Serge à une fille le voue, selon Zola, à la prêtrise. Comme le rappelle Pierre Ouvrard, en rapportant les propres notes de Zola tirées d'une ébauche de *La Faute de l'abbé Mouret* :

« *Serge est un affaiblissement, il est prédestiné à la prêtrise, à être eunuque, par le sang, par la race et l'éducation* »⁵⁰.

Par la volonté de Zola, Serge sera à la fois l'héritier de la névrose de sa mère Marthe, se tournant chez lui en manie religieuse, et, surtout victime de l'éducation qu'il a reçue d'elle. A travers ce que le romancier appelle « *l'affaiblissement* » de Serge, on retrouve la même conception péjorative de la féminité symbole d'impuissance face à la vie. Par ailleurs, entre Zola et ses confrères espagnols, on peut noter quelques parallélismes à propos de l'influence maternelle dans l'éducation donnée aux fils. Les prêtres Fermín de Pas, Serge Mouret et Faujas auront en commun ce type de formation exclusivement donnée par la mère. Emilia Pardo Bazán adoptera aussi cette démarche pour envisager l'apprentissage de Julián. Elle imaginera « *qu'il n'était jamais sorti des jupes de sa mère* »⁵¹. Aucune présence du père n'est envisagée dans l'instruction des personnages de prêtre cités.

Certes, on peut objecter que les prêtres ne sont pas les seuls hommes à être ainsi élevés seulement par la mère. Mais dans les romans naturalistes, il apparaît que cette forme d'éducation serait responsable de leur vocation religieuse. Et, plus contestable encore, elle serait la cause d'une difficulté pour les personnages d'ecclésiastiques mis en scène dans les romans naturalistes à exprimer la virilité qui est en eux. De là, toutes les tensions et les frustrations dont ils sont les victimes dans les récits considérés.

⁵⁰ Pierre Ouvrard, *Zola et le prêtre*, Paris : Beauchesne, 1986, p. 66.

⁵¹ « No habiéndose descosido jamás de las faldas de su madre... » *Los Pazos de Ulloa*, p. 115. Nous traduisons.

Dans *La Regenta*, cette idée est clairement illustrée par le personnage de Celedonio, le jeune enfant de chœur qui infligera le célèbre baiser final à Ana Ozores. Dès le début du roman, Clarín le décrit comme un garnement vicieux qui « *donnait une intention lubrique et cynique à son regard, comme une fille qui fait le trottoir [...]* »⁵². Nous abrégeons le développement du romancier espagnol sur cette ressemblance entre l'acolyte Celedonio et une prostituée. L'essentiel réside dans le commentaire suivant :

« [...] on pouvait deviner, explique Clarín, l'annonce d'une proche perversion des instincts naturels déjà provoquée par les aberrations d'une éducation corrompue »⁵³.

A nouveau, l'éducation intervient pour expliquer le comportement déviant du jeune enfant de chœur. Sous la plume des romanciers naturalistes, anticléricaux chacun à leur manière, le personnage de prêtre devient « *le lieu de conflit entre l'appel de la vie et la négation mortelle.* » Pierre Ouvrard l'a observé dans le chapitre intitulé « *Amour, Sexualité et Religion chez l'abbé Mouret* »⁵⁴. Le critique français y analyse l'ambiguïté des sentiments de Serge Mouret.

On peut étendre à beaucoup de personnages d'ecclésiastiques la même attitude énigmatique face à l'amour et à la sensualité. Concentrées dans ces prêtres imaginés par Zola et par ses confrères espagnols, la religion et l'impossibilité d'aimer pourraient laisser penser à la reprise d'un vieux thème romanesque. Mais le déterminisme est passé par-là et il a nettement influencé ce type de héros. Le personnage du prêtre aide à comprendre que tout est dans la présentation ; elle seule différencie le héros romanesque du personnage naturaliste. Enfin, en développant ce thème, notre intention n'était ni de choquer ni d'agacer le lecteur.

⁵² « daba una intención lúbrica y cínica a su mirada, como una meretriz de calleja [...] » *La Regenta*, Tome I, p. 148. Nous traduisons.

⁵³ « se podía adivinar futura y próxima pervasión de instintos naturales provocada ya por aberraciones de una educación torcida . » *Ibid.* Nous traduisons.

⁵⁴ Ouvrard (Pierre), *Op. cit.*, p. 70.

Nous souhaitons montrer que l'opposition de Zola au clergé de son temps est aussi l'expression plus générale, sans frontières, d'une crise du sentiment religieux à la fin du XIX^e siècle. C'est encore l'occasion de souligner l'intérêt de la littérature comparée.

Toutefois, ces protagonistes ne sont pas les seuls à subir une telle féminisation. Avec Maxime Saccard, Zola propose un héros qui concentre toutes les caractéristiques du jeune homme moderne issu d'un milieu aisé. Il sera efféminé parce qu'il vit oisivement et lâchement. Dans une lettre adressée à Louis Ulbach, le 6 novembre 1871, le romancier explique ses intentions :

« Mon Maxime, c'est le produit d'une société épuisée, l'homme-femme, la chair inerte qui accepte les dernières infamies [...] »⁵⁵.

Outre qu'elle est l'illustration même de la misogynie de Zola, cette définition conviendrait aussi à Pez, le protagoniste de *La de Bringas*. Galdós précisera que ce jeune aristocrate feint d'ignorer la déchéance qui l'entoure dans l'intention de mieux participer au « *détrangement universel*. » Don Benito développera cette idée:

« Il détournait les yeux de la corruption des mœurs, de ce mépris de toutes les lois qui s'étendait de tous côtés... »⁵⁶.

Pez passe pour l'homme idéal aux yeux de Rosalía Bringas comparé à son « *pantin* »⁵⁷ de mari comme elle dit. Plusieurs fois, au cours du chapitre XXVII, Galdós fait soupirer à madame Bringas : « *Ah ! Pez, ça c'est un homme !* »⁵⁸. Pourtant, le comportement de cet *homme* confirme qu'il est une gravure de mode, un homme superficiel et lâche. Il ne tiendra pas sa parole auprès de Rosalía qu'il

⁵⁵ Lettre citée en annexe de l'article de François-Marie Mourad.- « *La Curée* », l'art et la science selon Zola » in: *L'école des lettres*, Numéro spécial *La Curée*, n°7, 15 janvier 1993, p. 44.

⁵⁶ « general desconcierto » et « apartaba los ojos de la corrupción de las costumbres, de aquel desprecio de todas las leyes que iba cundiendo.. » *La de Bringas*, p. 187. Nous traduisons.

⁵⁷ « Aquel muñeco » *Ibid.*, p. 196.

⁵⁸ « ¡Oh, Pez!, aquél sí que es hombre » *Ibid.*, p. 129.

séduira puis qu'il abandonnera. Pour dévaloriser l'attitude de ce bel-lâtre, Galdós en vient à le synthétiser par un détail féminin :

«[...] *ces mains de femme, particulièrement soignées...* »⁵⁹.

Sous la plume du romancier, l'élégance excessive du personnage est de nature à dénoncer un tempérament superficiel. Les mains de Pez sont si soignées qu'elles sont comparées à celles d'une femme. Cependant, cette touche féminine apportée par l'auteur à la distinction du héros se veut volontairement péjorative. On retrouve là le même préjugé que Zola en matière de féminité synonyme de faiblesse morale et de personnage un peu désaxé. Pez est un héros sans personnalité, il est lâche ; il est donc transformé en une sorte de pantin efféminé. Un tel procédé est récurrent dans *La de Bringas*. A la fin du chapitre VIII, Galdós racontera un cauchemar d'Isabelita Bringas. (Ce personnage est souvent victime de cauchemars qui se transforment en crises d'épilepsie). Durant ce mauvais rêve, la jeune malade finit par envisager sous la même apparence de marionnettes tout son entourage familial. Les autres résidents du Palais royal n'échappent pas à cette insolite métamorphose ils deviennent tous des pantins. Voici un extrait du cauchemar d'Isabelita :

« [...] *Sa maman apparaissait à la porte de l'escalier des Dames, elle était au bras de Pez, et son papa donnait le sien à la marquise de Tellería. [...] Au plus fort de son délire, elle voyait la ville resplendissante et comme parée de mille feux. C'était sûrement une ville de poupées ; mais quelles poupées ! [...] Tous les pantins étaient pressés* »⁶⁰.

⁵⁹ « aquellas manos de mujer cuidadas con esmero » *Op.cit.*, p. 171.

⁶⁰ « aparecían por la puerta de la escalera de Damas su mamá, asida al brazo de Pez, y su papá dando el suyo a la marquesa de Tellería [...]. Delirando más, veía la ciudad resplandeciente y esmaltada de mil colorines. Seguramente era una ciudad de muñecas ; ¡pero qué muñecas !...[...] Todos los muñecos tenían prisa . » *La de Bringas*, p. 89. Nous traduisons.

Le lecteur se doute que « *la fameuse ville du palais* » n'est autre qu'une transposition rêvée du Palais royal où Isabelita Bringas loge avec toute sa famille. Dans son délire, la jeune malade voit des « *pantins pressés* » qui gesticulent dans toutes les directions. Cette cavalcade n'annoncerait-elle pas la débandade finale des personnages du roman? En effet, *La de Bringas* s'achève sur l'annonce de l'exil de la reine Isabelle II et sur la fuite désordonnée de tous les résidents du Palais royal, y compris l'exil de la famille Bringas. L'hallucination de la jeune fille se prête donc à plusieurs hypothèses de lecture. Premièrement, elle serait prophétique et annoncerait le dénouement du récit. Deuxièmement, elle révélerait comment les personnages du roman se conduisent comme des marionnettes. Le songe d'Isabelita désignerait alors le monde carnavalesque dans lequel les héros évoluent au sein de *La de Bringas*. N'oublions pas que Rosalía, Pez, Cándida et la marquise de Tellería, présents dans le rêve d'Isabelita, sont tous des personnages principaux de la fiction. Enfin, Isabelita serait le porte-parole de Galdós, et son rêve dévoilerait le caractère grotesque et superficiel de la vraie société madrilène de la fin du XIX^e siècle.

Plus explicitement, Refugio, un autre personnage de *La de Bringas* dressera un constat pessimiste sur la capitale espagnole :

« *Ah! Ce Madrid rien qu'une apparence ! [...] C'est un Carnaval quotidien, où les pauvres se déguisent en riches. [...] Tout pour l'apparence, madame, et rien que l'apparence* »⁶¹.

La même métaphore du carnaval est employée pour signifier la superficialité de la société espagnole contemporaine de Galdós. Ainsi, les personnages naturalistes masculins ou asexués présentent-ils des caractéristiques communes : ils sont tous envisagés par Zola

⁶¹ « ¡Ay!, qué Madrid éste, todo apariencia, [...] esto es un Carnaval de todos los días, en que los pobres se visten de ricos. Facha, señora, y nada más que facha. » *La de Bringas*, p. 283. Nous traduisons.

et certains naturalistes espagnols, comme les produits chétifs d'une époque corrompue et de la fin d'un siècle où l'énergie vitale semble entièrement tendue vers l'argent ou l'ambition. Employés de manière répétitive pour désigner ces personnages, les adjectifs « *inutile* » et « *inerte* » et le nom « *pantin* » expriment tantôt leur relative inconsistance tantôt leur réelle veulerie.

Qu'ils soient de piètres séducteurs, comme Pez, Alvaro Mesía et Juanito Santa Cruz, ou des prêtres sans réelle vocation comme Nicolas Rubín; l'inertie de ces personnages⁶² est soulignée par leur côté féminin. Leur inaction est d'ordre physiologique ou physique, mais aussi morale. A travers ces types d'hommes, si peu masculins, Zola et ses confrères espagnols expriment leur dégoût à l'encontre d'une société contemporaine trop laxiste en matière de mœurs. On regrettera que ces auteurs se soient servis d'une image dégradée et fautive de la femme pour arriver à leurs fins. Le déterminisme physiologique ou social entraîne donc avec lui des conséquences morales qui touchent parfois des personnages masculins. Prédestinés à cette caractéristique ou poussés vers elle par l'époque décadente, la féminisation des hommes les entraîne au mieux à la passivité au pire à la lâcheté. Dans *La Regenta*, la personnalité de Paco de Vegallana concentrera les influences conjuguées du milieu, de l'éducation, et de l'époque. Pour imaginer le jeune marquis, Clarín a dû composer un comportement plus proche de la femme que de l'homme :

« L'imagination de Paco, ses mœurs, une particulière perversion de son sens moral l'avaient efféminé dans l'âme ; au sens où il ressemblait à tant et tant de femmes et de demoiselles [...] élevées dans l'oisiveté et dans la douceur, au milieu du vice facile et commun »⁶³.

⁶² Pez est le héros de *La de Bringas*. Alvaro Mesía est le héros de *La Regenta*. Juanito est le héros de *Fortunata y Jacinta*. Nicolas Rubín est un personnage de prêtre dans *Fortunata y Jacinta*.

⁶³ « La fantasía de Paco, sus costumbres, la especial perversión de su sentido moral le hacían afeminado en el alma en el sentido de parecerse a tantas y tantas señoras y señoritas [...] criadas en el ocio y el regalo, en medio del vicio fácil y corriente. » *La Regenta*, Tome 1, p. 367. Nous traduisons.

Le lecteur retrouve là les mêmes caractéristiques morales que chez Maxime, le héros de *La Curée*. Maxime est successivement envisagé par Zola comme le « *produit défectueux* » de la race des Rougon, d'une éducation et d'une époque où les valeurs morales se délittent. Le protagoniste est aussi décrit comme une « *filles à vendre* » et un « *amant assorti aux modes et aux folies de l'époque* »⁶⁴. Ce type de personnage masculin se rencontre plus dans les *Rougon-Macquart* que dans les romans espagnols. Galdós ira jusqu'à s'amuser de l'inversion des pôles sexuels en affectant de cette particularité le « *gros ange joufflu* » figurant dans la composition funéraire de Francisco Bringas. Dès l'*Incipit*, l'auteur évoque la mélancolie de l'ange et il le décrit en ces termes amusants :

« *...se cachant les yeux de la main, comme s'il avait honte de pleurer. De cette honte, on pouvait déduire que c'était un homme. Ce petit monsieur était pourvu d'une paire d'ailes dont les fines plumes ondulées lui tombaient mollement sur les fesses. Ses pieds féminins étaient chaussés de bottines,...* »⁶⁵.

A l'identique, les femmes subissent un renversement physiologique qui les métamorphose en femmes énigmatiques et en étranges androgynes. Manolita, la jeune cousine de don Pedro, présente ce défaut que doña Emilia se plaît à décrire :

«*[...]Un côté masculin associé aux charmes féminins, un duvet qui ressemblait fort à une moustache...*»⁶⁶.

Le cas de Manolita n'est pas isolé. Le personnage androgyne apparaît aussi dans *La Curée* et dans les romans de Clarín : *Su Unico*

⁶⁴ Pour ces trois références, se reporter à *La Curée*, p. 175, p. 176 et p. 259.

⁶⁵ « [...] tapándose los ojos con la mano como avergonzado de llorar ; de cuya vergüenza se podía colegir que era varón. Tenía este caballerito ala y media de rizadas y finísimas plumas, que le caían por la trasera con desmayada gentileza, y calzaba sus pies de mujer con botitos... » *La de Bringas*, p. 33. Nous traduisons.

⁶⁶ « [...] un carácter masculino mezclado a los hechizos femeniles, un bozo que iba pasando a bigote... » *Los Pazos de Ulloa*, p. 187. Nous traduisons.

hijo et *La Regenta*. Comme à beaucoup de ses protagonistes, Zola a donné à Renée des airs masculins. Dans *La Curée*, on assiste à un renversement des rôles. Renée Saccard y est désignée sous les traits ambigus d'une femme dominatrice.

Elle est virile dans ses passions et elle soumet Maxime à ses volontés. *Olympia*, le tableau de Manet représente aussi ce type de femme énigmatique. Emile Zola disait d'elle :

« *Olympia, cette fille de nos jours, que vous rencontrez sur les trottoirs et qui serre ses maigres épaules dans un mince châle de laine déteinte* »⁶⁷.

Jeune fille impudique ou au contraire pudique comme tend à le montrer sa main qui est posée sur son corps nu pour en dissimuler les parties les plus intimes ? Au delà de ces interprétations, nous retiendrons la curiosité effrayée, à moins qu'il ne s'agît d'une répulsion scandalisée, suscitée par l'*Olympia* de Manet. De telles réactions sont semblables à celles provoquées à la même époque par les romans de Zola, à cause de l'image équivoque qu'il y donnait de la femme.

Des pages précédentes, nous retiendrons la réticence des auteurs naturalistes espagnols à évoquer des scènes osées. Cela confère aux écrits de Galdós, de doña Emilia et Clarín, une tonalité moins désespérée que celle se dégageant de certaines pages des *Rougon-Macquart*. Au delà de la stricte analyse littéraire, entre les naturalistes espagnols et le Maître de Médan, il ne peut s'agir là que d'une différence de tempéraments. En effet, chacun d'entre eux avait sa part d'humanité que l'auteur des *Rougon-Macquart* exprimait d'une manière plus pathétique et plus provocante pour le lecteur.

⁶⁷ Zola (Emile).- *Mes haines*.- Edouard Manet.

3. La vie intérieure des personnages naturalistes devient matière romanesque.

Face à la difficulté de rendre intelligible la société qui leur était contemporaine, les auteurs naturalistes se sont intéressés à la morale et à la psychologie de l'homme moderne. Ainsi, les personnages naturalistes se voient placés face à une prise de conscience du mal qu'ils occasionnent autour d'eux. A cette occasion, il leur arrive même de devenir des moralistes. A défaut, le romancier se charge de traduire leur manque de sagesse voire de les punir. A cet égard, la fin de *La Curée* est intéressante, car, presque *in extremis*, la mort de Renée Saccard traduit l'interdit moral face à son crime : l'inceste. Les personnages naturalistes n'échappent donc pas aux conséquences morales de leurs actes, fussent-ils déterminés par le milieu ou par l'hérédité. Dans un article de 1882⁶⁸, Zola s'est proposé d'examiner les causes de l'adultère dans la bourgeoisie. Il en conclut que le milieu et l'éducation sont à la base de ce mal qu'il condamne.

Dans l'article intitulé, *Zola féministe ?*, Chantal Jennings analyse l'attitude du romancier face au péché d'adultère. Selon elle, Zola distingue trois catégories d'aventures en dehors du mariage :

« L'adultère par détraquement nerveux de ces femmes anémiques poussées dans « l'étouffement chlorotique, et les vanités imbéciles des petits appartements bourgeois » ; l'adultère par éducation, de la femme à qui on a inculqué très tôt la religion de l'argent [...] enfin, l'adultère par bêtise des jeunes femmes qu'on a élevées dans une telle im-

⁶⁸ Zola (Emile), « L'Adultère dans la bourgeoisie » dans *Une Campagne*, XIV, étude citée par Chantal Jennings dans son article « Zola féministe? » in : *Les Cahiers naturalistes*, n° 44, 1972, p. 184.

bécillité qu'elles n'ont pas même l'esprit d'être honnêtes »⁶⁹.

Pour les mêmes raisons que précédemment, ces trois formes d'adultère seront discrètement exploitées par les naturalistes espagnols. De fait, les *Rougon-Macquart* et les œuvres naturalistes espagnoles proposent une suite de variations sur cet éternel et banal motif de l'infidélité conjugale. Cependant, Zola et ses confrères espagnols aborderont avec originalité ce thème grâce aux quêtes menées par les personnages volages pour atteindre un bonheur personnel. Des quêtes d'où ceux-ci reviennent plus ou moins meurtris, selon leur sensibilité ou leur tempérament. Comme Renée Saccard, Ana Ozores, le personnage de Clarín, est une femme sensuelle et pleine de désirs naturels jamais assouvis. Poussée jusqu'à la névrose, cette frustration explique en partie l'adultère d'Ana et les conséquences morales qui en résulteront. Mariée à dix-neuf ans à don Víctor, - qui, lui, a dépassé la quarantaine-, la jeune femme n'aura jamais une vie de couple.

A propos de Renée Saccard, Zola mentionnera l'absence de « *tendresses conjugales* »⁷⁰. Mais, nous pourrions en faire de même avec la protagoniste de Clarín. Quant à Rosalía Bringas, n'est-ce pas l'appétit du luxe et le culte de l'argent qui la poussent à l'adultère contre son gré ? Enfin, unie à son détraquement nerveux, l'absence d'une bonne éducation expliquerait le caractère volage d'Isidora Rufete, le personnage de *La Desheredada*.

Pourtant, comment ne pas remarquer que ces jeunes femmes tentent de se rassurer et de combler un manque affectif. Il en va ainsi pour Ana ou Renée qui attirent à elles, comme une douce protection, la peau d'un ours pour l'une, celle d'un tigre pour l'autre.

⁶⁹ Jennings (Chantal), « Zola féministe ? » in : *Les Cahiers naturalistes*, n°44, 1972, p. 184.

⁷⁰ *La Curée*, Chapitre V, p. 264.

Un passage émouvant de *La Regenta* est consacré à décrire Ana, étendue sur une peau d'ours dont le tendre contact lui rappelle sa mère. En même temps qu'il évoque la jeune femme abandonnée à cette caresse, Clarín écrit qu'elle se souvient « *qu'elle n'avait pas connu sa mère.* » Le romancier associe le besoin de toucher cette peau à une autre habitude d'Ana, celle « *de caresser le drap* » de son lit « *avec sa joue* » ; une habitude conservée, précise-t-il, depuis l'enfance. Dans la suite du passage, Clarín explique que la Régente a été privée de tendresse maternelle toute sa vie. « *Jamais, confiera-t-il à propos d'Ana, on n'avait serré sa tête d'enfant contre un sein chaud et doux* »⁷¹. Ainsi, les péchés commis, notamment celui d'adultère, le seront-ils par manque d'affection, et par la recherche de palliatifs qui en découle. Qualifiant la quête sentimentale d'Ana, l'expression indéterminée « *quelque chose de semblable* » ne désignerait-elle pas la difficulté de la jeune femme à mettre des mots sur son manque d'affection ?

La Régente ne trouvera de réconfort qu'en elle-même et à travers ses lectures qui suffisent à remplir, parfois, « *le vide de son cœur* »⁷². Pour les mêmes raisons, Renée Saccard accomplira les mêmes gestes qu'Ana. Dès le chapitre I de *La Curée*, Zola présente Renée en compagnie de son beau-fils Maxime dans une calèche les ramenant d'une promenade. Le romancier décrit la jeune femme qui attire « *frileusement à elle un coin de la peau d'ours* » placée à l'intérieur de la calèche. Les mains du personnage « *se perd[ent] dans la douceur* »⁷³ de cette couverture. Le rapprochement entre l'existence d'Ana et celle de Renée est conforté par la reprise du mot « *vide* », employé par Zola dans cet épisode pour définir

⁷¹ « **Se acordó de que no había conocido a su madre.** Tal vez de esta desgracia nacían sus mayores pecados. [...] Esta costumbre de acariciar la sábana con la mejilla la había conservado desde la niñez. [...] Nunca habían oprimido su cabeza de niña contra un seno blando y caliente; y ella, la chiquilla, buscaba algo parecido donde quiera. » *La Regenta*, Tome 1, p. 218 et 219.

⁷² « A quel vacío de su corazón » *Ibid*, Tome 1, p. 266.

⁷³ *La Curée*, p. 34.

l'isolement du personnage féminin. En désignant Renée, il dira : « *le vide de son être.* » Pour qualifier la solitude d'Ana, Clarín parle, lui, du « *vide de son cœur.* » Renée répète qu'elle s'ennuie. Inconsciemment, elle « *tient ses deux mains enfouies dans la peau d'ours* » pendant que son esprit est agité de désirs inavouables et tendu vers l'idée « *d'autre chose* »⁷⁴. Zola a lui-même placé cette dernière expression entre guillemets pour mieux souligner la difficulté du personnage à trouver le mot le plus apte à qualifier ses espérances. Comme Ana, Renée ne peut définir sa quête affective : Zola commentera habilement l'inanité de cet effort. Les expressions « *le mot cherché* », « *formuler son envie* », « *voluptés innommées* » et « *souhaits confus* » marquent aussi le refus du romancier d'explicitier ce que la protagoniste recherche sur le plan sentimental. Cette stratégie pousse aussi le lecteur à se demander : le sait-elle, elle-même ?

Renée et Ana Ozores partagent donc un désir identique de tendresse les menant au même échec sentimental et au même péché d'adultère. Pour les deux jeunes femmes, les causes en sont sensiblement les mêmes, une société où les sentiments profonds devenus rares sont remplacés par des adultères ou des incestes laissant l'âme et la chair insatisfaites. De là, ce sentiment d'ennui omniprésent dans leur vie ; une vie absurde, car elle est privée de toute finalité.

Enfin, au chapitre I, la peau d'ours est comparée à une « *nappe de neige soyeuse* », autrement dit à une douce étoffe, à moins que l'allusion à la neige n'apporte quelques connotations dépréciatives. A la dernière page de *La Curée*, Renée retrouve une « *natte* » sur laquelle elle jouait quand elle était enfant. Mais cette natte est assimilée à un suaire :

⁷⁴ *La Curée*, p. 44.

« ...la natte elle-même, déteinte, mangée par les rats, s'étalait avec une mélancolie de linceul qui attend depuis des années la morte promise »⁷⁵.

Dans *La Regenta* et dans *La Curée*, tout un jeu est donc organisé autour de ces draps, linceuls, nappes et peaux, pour suggérer la perte des joies de l'enfance et celle de l'amour maternel. Quant à elle, Nana associe ce sentiment du vide à l'ennui d'elle-même. Dans ses moments de solitude, elle est confrontée à « *ce trou d'oisiveté bête qui lui donne comme des crampes d'estomac* »⁷⁶. Plus connue par son surnom, Nana, la fille de Gervaise s'appelle Anna comme la Régente de Clarín. Outre leur prénom, ces deux jeunes femmes partagent une enfance ratée par manque d'une vraie famille. Bien sûr, Anna Ozores ne vivra pas la même débâcle familiale que Nana, mais, très tôt, les deux femmes expérimenteront l'absence d'affection, et elles apprendront à remplacer ce sentiment par de vains expédients.

Dans *Pot-bouille*, mariée à un homme « *maussade et correct* », Marie Pichon mène une existence paresseuse. Pour expliquer la passivité de la protagoniste, Zola précise :

« *Elle continuait son ancienne vie de jeune fille, d'un vide somnolent, bercée dans l'attente d'une joie qui ne venait point* »⁷⁷.

D'abord dans la lecture de romans, puis dans l'adultère, Marie Pichon cherchera un moyen de combler un désert affectif. De ce fait, elle rejoint la longue série de personnages féminins, réalistes puis naturalistes qui ont un roman à la place du cœur. Elles tentent de compenser la banalité de leur existence par la lecture d'aventures sentimentales ; de tendres péripéties qu'elles vivent par procuration. Clarín multiplie les occasions de présenter la Régente un livre à la

⁷⁵ Zola (Emile), *La Curée*, p. 411.

⁷⁶ *Nana*, p. 309.

⁷⁷ Zola (Emile), *Pot-Bouille*, p. 108.

main. Dès les premières pages du roman, à propos d'Ana, il mentionne que :

« L'idée du livre, comme source de merveilleux mensonges, fut la plus grande révélation de toute son enfance »⁷⁸.

Et, en effet, la lecture d'œuvres sentimentales sera le seul réconfort de la jeune héroïne. Hélas, ce sera aussi l'instrument de sa soumission au Magistral de Vetusta ! Fermín de Pas s'arrogera le pouvoir de contrôler les lectures d'Ana et à travers elles, celui d'exercer son autorité sur la jeune femme. Au moment où cette dernière abandonnera ses livres de dévotion pour écouter les beaux discours d'Alvaro Mesía ; le Magistral comprendra son échec à séduire la belle Régente. La lecture est aussi chargée de signaler l'attitude soumise et réceptive d'Ana ; une attitude semblable à celle des autres femmes qui s'adonnent à cette activité. Au chapitre XII de *La Regenta*, le romancier propose un nouveau portrait de femme uniquement versée dans la lecture d'œuvres sentimentales. Il s'agit d'Olvido qui ressemble beaucoup au personnage d'Ana Ozores.

« Olvido était une jeune fille mince, pâle, grande, aux yeux bruns et arrogants; elle n'avait plus sa mère et menait pratiquement la vie d'une idole [...] A dix-huit ans, il lui passa par la tête d'être malheureuse, comme les héroïnes de ses romans, [...] elle devint effectivement très malheureuse »⁷⁹.

Dans les lignes suivantes, le lecteur apprend que la jeune Olvido Paéz s'éprend mystiquement du Grand Vicaire. On constate donc un rapport de cause à effet, entre le portrait de Mademoiselle Paéz, peu valorisant, et sa subite lubie de devenir une dévote.

⁷⁸ « La idea del libro, como manantial de mentiras hermosas, fue la revelación más grande de toda su infancia. » *La Regenta*, Tome I, p. 251.

⁷⁹ « Olvido era una joven delgada, pálida, alta, de ojos pardos y orgullosos; no tenía madre y hacia la vida de un idolillo próximamente [...] A los dieciocho años se le ocurrió que quería ser desgraciada, como las heroínas de sus novelas, [...] de donde resultaba una desgraciada muy grande efectivamente. » *La Regenta*, tome I, p. 563. Nous traduisons.

Habilement, Clarín établit ainsi une relation entre le tempérament romantique d'Olvido et le mysticisme dans lequel elle choisit de tomber. Elle est une double victime consentante de ses lectures et du Magistral. Le type de la lectrice n'est donc pas épargné par la misogynie de nos romanciers qui voient une propension chez les femmes à confondre la fiction romanesque et la réalité.

Doit-on uniquement trouver l'influence de Flaubert et de son Bovarysme dans ces portraits de lectrices ? La critique a tendance à envisager des points communs entre Ana Ozores et Emma Bovary. Autrement dit, entre Flaubert et Clarín, parce que leurs deux protagonistes incarnent le même idéal. Un idéal qualifié de « bourgeois », car il touche particulièrement des jeunes femmes victimes d'une imagination exacerbée par des lectures sentimentales et qui rêvent d'aventures inouïes. Volontiers, on leur rapprochera aussi Isidora Rufete, le personnage de *La Desheredada* de Galdós, une autre lectrice passionnée de romans cousus de beaux mensonges. Mais, c'est sans compter sur Marie Pichon qui a aussi recours à des romans sentimentaux pour échapper à l'inconsistance de sa vie. Evidemment, l'influence négative de ce type de lectures sur les personnages naturalistes est le reflet de ce que Zola et ses confrères espagnols pensaient alors du romantisme.

Très tôt, les naturalistes espagnols ont manifesté leur méfiance à l'égard des livres romantiques, notamment les romans français, très à la mode dans leur pays durant cette seconde moitié du XIX^e siècle. Selon le point de vue de doña Emilia, un avis représentatif de ses confrères espagnols, de telles fictions romanesques pouvaient « *troubler délicieusement les têtes et les cœurs* »⁸⁰.

Oubliant sa passion d'adolescente pour les romans de Victor Hugo et ceux d'auteurs romantiques espagnols, doña Emilia met en

⁸⁰ Clémessy (Nelly), *Emilia Pardo Bazán Romancière*, Paris : Centre de recherches hispaniques, 1973, p. 6.

garde les jeunes gens de son temps contre ce type de lectures. Les jeunes filles étaient surtout concernées, l'époque les encourageant à lire de telles fictions réputées inoffensives. Nous rappellerons les recommandations du journaliste espagnol Figueras Bushell qui préférerait voir la femme espagnole lire des « *romans inconsistentes* » et « *inoffensifs* » plutôt que des œuvres de Zola. A propos des textes romanesques, dans *Penchants dangereux*, doña Emilia a ajouté qu'ils sont :

« [...] *Un doux poison à l'apparence séduisante, recouvert de perles et de brillants : poison terrible que nous connaissons parfaitement et que cependant nous recherchons pour le boire avec un véritable plaisir* »⁸¹.

Emilia Pardo Bazán dénonce ici les effets pervers d'une catégorie de romans dont elle s'était elle-même grisée dans sa jeunesse avant de s'en détacher. Toutefois, le souvenir qu'elle en garde explique la pertinence de son analyse précédente et la justesse des portraits qu'elle dressera de jeunes femmes victimes de leurs lectures frivoles. Ainsi, dans les romans naturalistes espagnols, s'éclairerait le grand nombre de personnages féminins qui sont prompts à succomber au « *poison* » d'intrigues sentimentales romanesques.

Par ce biais, les romanciers espagnols ont aussi dénoncé une production romanesque en vogue à leur époque, une littérature où la pauvreté intellectuelle de l'intrigue le disputait à celle artistique. Dans un même temps, ils légitimaient leurs propres orientations littéraires vers le naturalisme. Or, l'écrivain naturaliste se doit d'affronter la vie si désagréable soit-elle, au lieu de s'évader dans un monde de fantaisie et de rêve aussi réconfortant qu'il paraisse. Une telle conception de la littérature est née bien avant le naturalisme,

⁸¹ *Aficiones peligrosas* est le titre d'un roman de doña Emilia. La romancière espagnole y évoque l'appétit immodéré d'une jeune fille de la bonne société galicienne pour des intrigues sentimentales. La jeune fille gâchera son existence à cause de ses lectures. Consulter à ce sujet l'ouvrage de Nelly Clémessy. *Ibid.*, p. 45 et 46.

mais elle a été définitivement établie par Zola et ses confrères espagnols. L'influence du Bovarysme n'est donc pas seule en cause dans la création de ce type quasi-féminin de lectrice qui préfère les œuvres d'imagination. Ainsi que nous venons de le voir avec doña Emilia, dans leur réalité quotidienne, les auteurs naturalistes espagnols étaient entourés de jeunes femmes éduquées comme Emma Bovary.- Quand eux-mêmes n'étaient pas passés par cette phase de lectures d'œuvres romantiques!-

Par ailleurs, dans les romans naturalistes étudiés, les personnages féminins semblent particulièrement exposés à des phénomènes d'angoisse ou d'immense fatigue. Ces sentiments sont liés à la prise de conscience de l'inutilité de leur existence. Pourtant socialement différentes, Nana, Gervaise, Renée Saccard, Ana Ozores et Isidora Rufete manifestent un même état d'esprit fait de solitude et du dégoût de soi-même. Le sentiment de mener une existence vaine sera à l'origine des adultères de Renée Saccard et d'Ana Ozores, comme à l'origine de la déchéance de Gervaise et de sa fille Nana. Plus qu'une simple perception partagée par ces personnages, l'ennui semble l'expression de toute une société moderne en perte de valeurs. Selon certains critiques espagnols, comme Angel del Rio, c'est « *dans le vide apparent de ses personnages* » que « *Galdós a reflété le drame psychologique profond de la vie espagnole moderne...* »⁸².

L'étude comparée des romans naturalistes espagnols et français révèle combien les personnages féminins y ont en commun ce sentiment d'impuissance face à la vie moderne. Moralement et intellectuellement vides ; ils sont pareillement démunis dans une société influencée par l'argent et tournée vers le vice. Le vide traduit donc à

⁸² « [...] en el vacío aparente de sus personajes ha reflejado Galdós el drama psicológico profundo de la vida española moderna. » Angel del Rio.-*Estudios galdosianos*, Zaragoza : 1953, p. 17. Nous traduisons.

la fois le déséquilibre intime de ces personnages et celui historique des sociétés modernes.

Loin de représenter seulement « *une réalité nationale* », ⁸³ les personnages féminins nés de l'imagination d'un Clarín, d'un Galdós ou d'un Zola expriment donc une réalité sans frontières. La crise morale et l'angoisse affectent de manière identique les héros naturalistes espagnols ou zoliens. Chez de tels personnages, l'insatisfaction sentimentale peut prendre l'apparence d'une insatisfaction plus métaphysique. Certains personnages naturalistes, très vulnérables et par conséquent malmenés par le destin, deviennent des héros romantiques, des *frères* ou des *sœurs* d'Emma Bovary. Emma est devenue le type même de la femme incarnant le thème de l'ennui. Elle personnifie cet abattement né du sentiment de vide face à la réalité de la vie ; une réalité différente de celle qu'elle rêvait. Le personnage de Flaubert a fixé à jamais le type de la femme fragile passant de l'exaltation à un effondrement dû à la conscience de son impuissance. Toutefois, non sans une certaine malice, Henry de Montherlant s'interrogeait sur la paternité de Flaubert :

« *On lui compte d'avoir créé un type : celui de Madame Bovary. Est-il le premier à avoir peint « une Bovary ? » Si oui, c'est bien* » ⁸⁴.

Sûrement pensait-il à d'autres héroïnes romantiques, nées de l'imagination d'un Senancour, d'un Chateaubriand ou d'un Balzac, et qui ont montré la voie à Flaubert ? La question de la ressemblance se pose aussi entre Emma Bovary et certains personnages féminins de Zola. Le bovarysme de Renée Saccard, la protagoniste de *La Curée*, a été observé par de nombreux commentateurs. Ceux-ci ont noté que le poids de l'enfance sur sa vie de femme rapprochait Renée d'Em-

⁸³ « Una realidad nacional ». Cette expression est employée par Angel del Rio, pour désigner le caractère historique de l'œuvre de Galdós, son enracinement dans la vie et la réalité espagnole de son temps. *Ibid.*, p.18.

⁸⁴ Montherlant (Henry de).-préface de *Madame Bovary*, Paris : Le Livre de poche, 1983, p. 9.

ma Bovary. Par ailleurs, la critique a relevé des affinités entre Gervaise, la protagoniste de *L'Assommoir*, et Emma. Gervaise Macquart rêve aussi de sortir de sa condition sociale. A l'image du personnage de Flaubert, elle passe d'un homme à un autre et ses aventures sentimentales finissent mal. « *Zola a-t-il écrit le roman du bovarysme prolétarien ?* » : telle est la question posée par le critique Jean-louis Bory⁸⁵. Nous tendons à rejoindre cette remarque du fait que l'appartenance sociale des personnages féminins intervient peu dans leur faiblesse malade. Par des voies différentes, Gervaise, simple ouvrière parisienne, et Ana, la Régente de Vetusta, affichent la même impuissance face à la vie. Toutefois, Ana apparaîtra sublime dans l'expression de sa mélancolie, alors que Gervaise et Nana ressortiront grotesques de la grisaille de leur existence. Malgré l'omniprésence de ce type féminin, aucun auteur naturaliste, français ou espagnol, ne l'a véritablement créé. Zola, Clarín et Galdós ont simplement exercé, chacun à leur manière, leur rêverie sur des protagonistes déconcertées par l'époque moderne en pleine mutation sociale. Une société où la femme, quelle que soit sa condition, n'a pas encore sa place. L'influence de Flaubert sur Zola et sur les naturalistes espagnols ne fait aucun doute. Les critiques ont suffisamment exploité cette voie, au détriment d'une représentation de la femme plus proche des réalités sociales contemporaines aux quatre auteurs étudiés.

Les personnages naturalistes féminins ne sont pas seulement des êtres de papier, ni le seul résultat de la fascination exercée par Flaubert sur toute une génération d'artistes réalistes et d'écrivains naturalistes, espagnols ou français. Certes, Nana, Renée Saccard et Ana Ozores ne sont jamais bien loin d'Emma Bovary. Mais pour nous, elles symbolisent aussi leur époque dans leur absence d'éducation et dans le poids que les mentalités exercent sur elles.

⁸⁵ Bory (Jean-Louis), Préface de *L'Assommoir*, édition établie et annotée par H. Mitterand, Paris : Gallimard, 1978, p. 22.

A trop vouloir chercher des sources littéraires à Nana, à Ana Ozores et à Emma Valcárcel...la critique oublie que chacune d'elles a son lot de vérité. Même si Zola et ses confrères espagnols n'ont jamais totalement supprimé la filiation de leurs personnages féminins, qui à une Emma Bovary, qui à une Phèdre.... De la sorte, ces auteurs maintenaient la proximité du roman naturaliste à d'autres genres tels que le drame, le mélodrame voire la tragédie. La reproduction exacte de la vie, supposant l'absence de tout élément romanesque, se trouve ainsi menacée sans être totalement annihilée. Dans son article, « *La Curée : Revanche du romanesque* », Isabelle Tournier envisage de lire *La Curée* à la fois comme « *une tragédie de l'insignifiance, du vide* » selon le modèle flaubertien présent dans *L'Education sentimentale*, et comme « *un drame bourgeois scandaleux et satirique* »⁸⁶. En effet, Renée Saccard est la première victime du drame conjugal orchestré par son mari et son beau-fils Maxime. Cette deuxième lecture contribue à faire de Renée une femme au destin tragique ; un destin qui la transformerait en une sorte de Phèdre des temps modernes. Le seul nom de Phèdre connote le genre de la tragédie et ses caractéristiques dominantes : la faute, la passion, le désir et la souffrance liée à la fin tragique du personnage. Pourtant, allié à une certaine médiocrité de l'existence menée par le personnage, le sentiment du vide empêche une totale identification du destin de Renée Saccard à celui du célèbre personnage de Racine. A nouveau, il ne peut s'agir de la part de Zola que d'une récupération partielle et détournée du mythe de Phèdre.

Enfin, des commentateurs de *La Regenta*, comme Yvan Lissorgues et plus récemment Carolyn Richmond, ont envisagé Ana Ozores comme le « *double de L. Alas* »⁸⁷. Selon Carolyn Richmond, le personnage féminin présenterait des ressemblances avec son au-

⁸⁶ Tournier (Isabelle). « La Curée : Revanche du romanesque » in : *Littératures*, Toulouse Le Mirail, n° 15, 1986.- p. 133.

⁸⁷ Lissorgues (Yvan) dans son introduction de l'édition française de *La Régente*, p. 28. (Paris : Fayard,1987).

teur, notamment dans les permanentes angoisses et incertitudes que traverse Ana Ozores. Par ailleurs, ce sentiment de la jeune Régente d'être vieille à 28 ans et d'avoir déjà achevé sa vie avant de l'avoir commencée serait un sentiment d'impuissance partagé avec Clarín⁸⁸. Néanmoins, les autres protagonistes naturalistes étudiées éprouvent aussi cette espèce de mélancolie qui les rapproche d'Ana. Cela prouve que toute assimilation systématique d'un personnage à son auteur est difficile à concevoir.

*L'*analyse du sentiment du vide nous a donc permis de rappeler combien le romantisme était latent dans le roman naturaliste français ou espagnol. En France, l'ennui « bourgeois » va devenir un thème rattaché à la veine naturaliste. Par exemple, le tableau de Signac intitulé *Un dimanche* sera considéré d'inspiration naturaliste, car il met en scène le pénible huis clos dominical d'un couple parisien issu de la bourgeoisie. Paul Signac y évoque surtout l'indifférence conjugale à travers la silhouette de la femme qui regarde, désœuvrée, par la fenêtre fermée pendant que son mari, l'air détaché, tisonne un feu invisible. Parce que l'épouse y figure de dos à son mari, cette toile restitue le renoncement affectif du couple. Quant à l'intérieur représenté, il ressemble à un de ces appartements de type haussmannien décrits par Zola dans *La Curée*. Dans le tableau de Signac, on retrouve la même atmosphère étouffante d'où toute vie semble absente. Combien est tenace le préjugé rattachant le *spleen* à la seule bourgeoisie désœuvrée ! C'est oublier Gervaise :

⁸⁸ Nous renvoyons à la page XIII du prologue de *La Regenta* écrit par Carolyn Richmond. (Seleccion Austral, Madrid: Espasa-Calpe, 2001).

elle est là, pour rappeler que le mal de vivre touche indifféremment toutes celles qui n'ont pas eu le simple bonheur d'être aimées.

Grâce à leur intérêt pour le sentiment de l'ennui, les auteurs naturalistes ont montré que l'homme positiviste, contemporain du chemin de fer et de l'électricité, était loin d'avoir confiance en lui-même et en l'avenir. L'optimisme scientifique a du mal à faire régresser l'inexpliqué, au contraire il augmente la peur de tous ceux que la foi dans le progrès a laissés indifférents.

Pourtant, nous allons le voir, c'est encore vers des théories pseudo-scientifiques, notamment le déterminisme, que les naturalistes vont se tourner afin d'expliquer d'autres fléaux de la société moderne.

CHAPITRE VI

Le déterminisme et la présentation indirecte de la société et des personnages.

A seule fin de dévoiler les prétendues réalités de la société contemporaine, les écrivains naturalistes ont fait un usage personnel du déterminisme. Ainsi, le déterminisme physiologique leur sera-t-il très utile pour décrire le monde moderne et ses excès. A travers les défauts de leurs personnages, ils dévoileront les tares de la société du XIX^e siècle. Par ailleurs, pour les romanciers étudiés, l'être humain est conditionné par l'époque et par le contexte où il vit. Même si, chez les naturalistes espagnols, le *fatum* est atténué, ces derniers seront tentés, ainsi que le fit Zola, de commenter l'influence exercée par la société sur les individus. Dès lors, dans les œuvres de Galdós, de Clarín et de doña Emilia, comme dans *Les Rougon-Macquart*, le monde n'est plus extérieur aux personnages ; il est en eux.

Le déterminisme social ne devient-il pas un moyen de représenter le personnage naturaliste en étroite relation avec son entourage ? Tout en suggérant cette absence de liberté qui caractériserait l'existence de l'homme moderne.

1. La présentation indirecte de la société moderne

Par le biais de motifs récurrents, véritables *topoi*, les auteurs naturalistes sont parvenus à proposer dans leurs œuvres une présentation détournée de la société contemporaine. Ainsi, le leitmotiv de la nourriture revient-il dans presque tous les écrits naturalistes de notre corpus, sous des formes différentes et plus ou moins accentuées. Ce thème a d'ailleurs fait l'objet de récentes études, peut-être, parce qu'il est un de ceux que la société moderne du dix-neuvième siècle nous a légués. A ce propos, le critique Daniel-Henri Pageaux constate que « *littérature et nutrition* »¹ sont étroitement liés depuis plus de vingt ans. Autrement dit, le thème de la nourriture tendrait, selon lui, à devenir un *leitmotiv* littéraire. A l'appui de son étude, Daniel Pageaux cite de nombreux ouvrages qui portent sur ce sujet inépuisable. De ces livres, nous retiendrons qu'ils ont analysé « *les conduites aberrantes des mangeurs, l'anorexie et la boulimie[...]* » et, que ces « *mangeurs anormaux* » ont été signalés « *chez Huysmans, Th Mann (et les interminables repas des Buddenbrook)* »². Mais, une analyse de Daniel Pageaux envisage un possible lien « *entre deux thèmes porteurs, celui de la femme et celui de la nourriture.* » Le critique fera aussi référence à « *l'étude de trois mangeuses anormales : Mme de Mortsauf dans Le Lys dans la vallée, Emma Bovary, décidément déviante à bien des égards, et Gervaise* »³. Notre travail ne peut que confirmer, voire élargir, ces dernières remarques.

En effet, dans les romans naturalistes étudiés, les personnages féminins semblent tous présenter des problèmes avec la nourriture.

¹ Pageaux (Daniel-Henri), *La Littérature générale et comparée*.- Paris : Armand Colin, 1994, p. 93.

² *Ibid.*, p. 93.

³ *Ibid.*, p. 93.

Cependant, nous tâcherons d'illustrer d'autres aspects du thème qui sont moins liés à des attitudes personnelles « *déviantes* » qu'à une profonde critique sociale. Par ailleurs, certains éléments de la vie privée de Zola et de doña Emilia permettent d'envisager le sujet sous un autre angle : celui de leurs goûts respectifs pour la bonne chère.

Dans les romans naturalistes, associée le plus souvent à l'image d'une société bourgeoise nantie, cette thématique de la nourriture renvoie à la notion de pouvoir social. Le cuisinier du Marquis de Vegallana, un nommé Pedro à qui on vient de reprocher que les cuisiniers dépensent trop pour confectionner un repas, répliquera : « [...] *celui qui n'a pas d'argent, qu'il ne mange pas* » ! Par le biais du narrateur, Clarín précisera ironiquement que son héros « *était socialiste, mais dans d'autres domaines* »⁴. Dans sa répartie, le cuisinier a conditionné la possibilité de manger à l'argent possédé. Pour le lecteur, il est surtout intéressant de cerner ce que Clarín pensait des socialistes incarnés dans le personnage de Pedro. Ce personnage applique ses convictions politiques selon les circonstances. Au delà de ce comportement particulier, le romancier espagnol regrette le caractère opportuniste du socialisme espagnol de son temps, et il traduit sa propre méfiance pour tout ce qui touchait alors aux questions sociales. L'auteur de *La Regenta* luttait contre la Restauration et pour la République, et il combattait aussi le pouvoir exercé par l'Eglise dans les affaires de l'Etat. En revanche, les problèmes sociaux rencontrés par le monde ouvrier contemporain ne l'intéressaient pas et il redoutait la prise du pouvoir par le peuple ; ce que nous appelons la démocratie.

Clarín condamnait les prétentions du *quart état* à accéder à une quelconque autorité au sein de l'Etat espagnol. Comme souvent, les procédés de l'ironie chez Clarín, en l'occurrence à propos du

⁴ « - [...] el que no sea rico que no coma. [...] él era socialista, pero en otras materias . » *La Regenta*, p. 404. Nous traduisons.

cuisinier Pedro, sont des sources de renseignements sur les opinions de l'auteur quant à l'époque moderne en pleine mutation sociale. On sera aussi sensible aux pensées d'Ana de Ozores émue à la vue de jeunes garnements qui ont le nez collé à la devanture d'une confiserie. Ces enfants sont en train de discuter de la qualité et du nom de friandises exposées à leur convoitise, mais trop chères pour eux. Clarín développera ainsi la réflexion d'Ana :

« Elle avait toujours la gorge serrée et les larmes aux yeux quand elle voyait les enfants pauvres admirer les friandises et les jouets des vitrines. De telles douceurs n'étaient pas pour eux ; cela lui semblait la plus terrible cruauté de l'injustice »⁵.

L'idée d'injustice sociale est ici clairement liée à la notion de pouvoir ou non manger. Clarín reprend l'expression « *ces douceurs n'étaient pas pour eux* »⁶ afin de mettre en valeur l'impossibilité pour les plus pauvres de goûter à des aliments raffinés. Sur ce sujet, l'auteur fera d'autres allusions. La curiosité du lecteur ne peut qu'être attisée par le long développement consacré à l'art de vivre des Vegallana et au soin qu'ils accordent à la bonne chère.

« La cuisine des Vegallana était le reflet de leur réelle grandeur. Non, ils n'étaient pas nobles dans le besoin : abondance, propreté, [...] raffinement dans l'art culinaire, tout cela et plus encore se remarquait dès qu'on entrait là »⁷.

S'ensuivent trois longs paragraphes qui énumèrent, en précisant bien leurs noms, tous les gibiers, tous les poissons et tous les fruits qui figurent à la table des Vegallana, signant par-là la situation

⁵ « Siempre sentía apretada la garganta y lágrimas en los ojos cuando veía a los niños pobres admirar los dulces o los juguetes de los escaparates. **No eran para ellos** ; esto le parecía la más terrible crueldad de la injusticia . » *La Regenta*.- p. 435. Nous traduisons.

⁶ « [...] aquellas golosinas **que no eran para ellos**. » *Ibid.*, p. 434.

⁷ «En la cocina de los Vegallana se reflejaba su positiva grandeza. No, no eran nobles tronados : abundancia, limpieza, [...] refinamiento en el arte culinario, todo esto y más se notaba desde el momento de entrar allí » *Ibid.*, Tome 1, p. 399.

sociale de ces derniers. Pour résumer, « *lièvres* », « *lapins* », « *perdrix* », « *bécasses* », « *saumons* », « *truites* », « *anguilles monstrueuses* », « *jambons monumentaux* » et « *tas de noix* » se succèdent, faisant venir l'eau à la bouche du lecteur et fascinant Visitación. Cette amie des Vegallana ne peut prétendre sans s'endetter à un tel luxe. « *Cette exposition permanente des choses les plus appétissantes* »⁸ qui défile à la table des Vegallana, est de nature à susciter la jalousie de la protagoniste. Pour celle-ci, le pouvoir d'inviter à sa table est synonyme de rester apparentée à la noblesse si enviée.

Par ailleurs, Clarín se plaît à représenter souvent ce personnage avec la bouche pleine de quelque gourmandise. Lié à la nourriture, le vice de doña Visita la pousse à voler un paquet de thé ou autres morceaux de sucre chez les amis qu'elle visite. L'auteur de *La Regenta* ne se contentera pas d'analyser tel ou tel comportement de mangeuse, il poussera plus loin le lien entre la nourriture et la société espagnole de son temps.

Dès l'*incipit*, Clarín a présenté Vetusta comme une ville de province espagnole repue en train de digérer son pot-au-feu. Dans *Su Unico hijo*, le romancier reprend cette idée tout en l'accompagnant d'allusions plus explicites à l'Espagne de son temps. Aguado, un personnage de médecin, sera chargé de dissenter sur ce thème de la nourriture « *presque inconnu à l'époque* » ou « *du moins, tout nouveau* », comme il dit.

Les récriminations du héros sur les mauvaises habitudes alimentaires de ses compatriotes seront ainsi rapportées :

« [...] *il vilipenda le pot-au-feu ; il accusa la viande bouillie et le peu de viande grillée consommée dans cette pauvre*

⁸ « *exposición permanente de lo más apetecible* » *Op. cit.*, p. 401.

Espagne d'être responsable de la mollesse nationale, et cætera...»⁹.

Malgré le tour ironique donné à la remarque du personnage, la satire sociale se fait plus directe. Dans *La de Bringas*, Galdós ne prendra aucun détour pour proposer sa version de la « *mollesse nationale*. » Selon lui, celle-ci est une inertie caractéristique de l'époque. Les yeux de Manuel Pez, des « *yeux typiquement espagnols* », ¹⁰ auront pour mission de refléter toute l'apathie d'une nation uniquement préoccupée par ce qu'elle a dans son assiette. Galdós prêtera au regard de Manuel Pez des intentions peu valorisantes, pour le personnage et pour tout ce qu'il est censé représenter :

« Je suis l'expression, de cette Espagne endormie, béate, qui se plaît à être le jouet des événements et qui ne se mêle de rien, pourvu qu'on la laisse manger tranquillement ; qui ne bouge pas, qui n'attend rien et qui vit dans l'illusion du présent en regardant le ciel,[...], qui se soumet à tous ceux qui veulent la commander, d'où qu'ils viennent, et qui professe le socialisme léger ; qui ne comprend l'idée, ni de l'action ni de rien qui ne soit dormir et digérer»¹¹.

Don Manuel Pez est un haut fonctionnaire de l'Etat. Il représente donc cette partie de la bourgeoisie espagnole uniquement préoccupée de paraître et de se repaître. Galdós n'épargne guère son protagoniste en le décrivant uniquement soucieux de promenades hygiéniques, susceptibles de lui assurer un bon appétit à l'heure du repas. Mais, nul remords ne vient troubler la conscience du person-

⁹ « Con este motivo de la carne, Aguado disertó sobre un tema que en el pueblo era **por aquel tiempo casi inaudito, de gran novedad por lo menos ; abominó del cocido ; achacó la falta de vigor nacional a la carne cocida y a la poca carne frita que se come en esta pobre España, etcétera ...** » *Su único hijo*, p. 308. Nous traduisons.

¹⁰ « Sus ojos eran españoles netos, [...] » *La de Bringas*, p. 107. Nous traduisons.

¹¹ « Soy la expresion de esa España dormida, beatífica, que se goza en ser juguete de los sucesos y en nada se mete con tal que la dejen comer tranquila ; que no anda, que nada espera y vive de la ilusión del presente mirando al cielo [...] ; que se somete a todo el que la quiere mandar, venga de donde viniera, y profesa el socialismo manso ; que no entiende de ideas, ni de acción, ni de nada que no sea soñar y digerir. » *La de Bringas*, p. 107. Nous traduisons.

nage, miroir fidèle d'une classe sociale et plus largement d'une nation et d'une époque. A travers Manuel Pez, Galdós condamne tous les Pez, car ils ont transformé la société espagnole contemporaine en une société qui n'évolue pas. On retrouve la colère de don Benito à l'égard d'une inaction nationale que Clarín qualifiait de « *mollesse* ». Les deux romanciers mettent cette relâche sociale en relation avec un idéal bourgeois espagnol mesquin, car limité au gîte et au couvert. Dans les romans naturalistes, la société moderne est aussi considérée paradoxalement comme celle de l'échange, du commerce, et au delà, une société de compétition où il faut manger l'autre avant d'être mangé.

Le motif de la nourriture est donc chargé, notamment dans les romans de Zola, d'exprimer cette réalité sociale. Au dernier chapitre de *Germinal*, toujours animé de la foi absolue en une révolution prochaine, Etienne Lantier pense : *S'il fallait qu'une classe fût mangée, n'était-ce pas le peuple, vivace, neuf encore, qui mangerait la bourgeoisie épuisée de jouissance?*

Dans cet extrait, le verbe manger sert à exprimer les certitudes idéologiques d'Etienne quant à la possibilité pour le peuple de menacer l'édifice social. Perdue dans la recherche permanente de réussite matérielle et d'argent, la bourgeoisie serait incapable, selon lui, de se renouveler. *Nana* reprend cette idée à travers le portrait du jeune comte Xavier de Vandeuves, personnage susceptible de représenter l'aristocratie décadente. Zola le désigne comme :

« Le dernier d'une grande race, féminin et spirituel, il mangeait alors une fortune avec une rage d'appétits que rien n'apaisait »¹².

La plupart du temps, le romancier français exploite cette métaphore pour désigner les appétits débridés des classes sociales do-

¹² *Nana*, p. 85.

minantes. Ainsi, c'est dans la bouche d'un « vrai » prince en visite à Paris, que Zola placera cette image. Escortée par le comte Muffat, l'Altesse Royale s'est rendue aux *Variétés* pour y rencontrer la célèbre comédienne Nana. Ils la surprennent à demi nue dans sa loge. Devant le refus pudique de Nana à paraître ainsi dévêtue, le directeur du théâtre s'écrie :

« *Mon Dieu ! ces messieurs savent bien comment une femme est faite. Ils ne vous mangeront pas...* Le prince répond : « *Mais ce n'est pas sûr...* »¹³.

Dans ce roman, le verbe « *manger* » qualifie volontiers l'action de réduire les femmes du peuple aux désirs malsains d'hommes issus de classes sociales élevées. A l'image de Nana, une fois dévorées, les femmes consomment puis détruisent à leur tour leurs riches amants. Ainsi, Zola propose-t-il deux interprétations de cette métaphore de la consommation. Dans une interprétation favorable, comme dans *Germinal*, le peuple pourrait régénérer la société bourgeoise, quitte à la dévorer et la détruire dans un premier temps. Dans *Nana*, le commentaire de cette métaphore est plus pessimiste : la bourgeoisie ressortirait contaminée, et non régénérée, de la voracité de Nana.

Ce motif de la nourriture, signalant l'action anthropophage d'une classe sociale sur une autre, se rencontre peu dans les romans naturalistes espagnols. Le thème y désigne plutôt l'attitude d'individus issus d'un même milieu aisé, pour lesquels s'entre-déchirer devient un jeu de société. Dans *La Regenta*, les occurrences du verbe « *dévorer* » ne se comptent pas. Clarín joue de la polysémie du terme. Il multipliera les allusions au fait qu'Ana de Ozores est mangée des yeux, autant dire qu'elle est le point de mire de toute la société vétustaine. Comme pour Renée Saccard, dans *La Curée*, la jeune Ana est dévorée, dans le sens de détruite par cette société qui

¹³ *Ibid.*

la poussera à la faute. Dès l'ouverture du roman, l'image de Vetusta s'apprêtant à avaler sa jeune proie n'est-elle pas présente en filigrane?

« L'héroïque cité faisait la sieste. [...] Vetusta, la très noble et très loyale cité, [...] digérait son pot-au-feu [...] »¹⁴.

Sous la présentation inaugurale de Vetusta ne peut-on lire le décalage constant entre la bonne réputation de la cité et sa conduite négligée voire repue? La ville, à demi somnolente, n'est pas sans contenir quelques menaces pour la suite de l'intrigue. Et, en effet, Ana se sentira le plus souvent menacée et épiée par les Vétustains qui l'entourent et qui la désirent. Le chapitre XXIII du roman propose un exemple, parmi tant d'autres, de situations où la jeune Régente est consciente d'être la cible des regards croisés des hommes de Vetusta. Des regards que l'on peut qualifier de lourds par leurs appétits grossiers et vulgaires :

« Par le fait même qu'elle était sûre d'échapper aux tentations franchement criminelles de don Alvaro [...], elle voulait défier le danger et se laissait regarder dans les yeux par ces yeux gris, sans couleur définie... »¹⁵.

En partie à cause de la teinte froide de ses yeux, le caractère inquiétant des regards d'Alvaro annonce le célèbre baiser final qui sera donné à Ana par Celedonio. La sensation laissée par ce baiser sera comparée à celle d'un ventre froid et visqueux de crapaud. Clarín a donc préparé cette scène répugnante par des allusions répétées à la convoitise indécente dont Ana fait l'objet tout au long du

¹⁴ « La heroica ciudad dormía la siesta. [...] Vetusta, la muy noble y leal ciudad, hacía la digestión del cocido . » *La Regenta*.- p. 135.

¹⁵ « Por lo mismo que estaba segura de salvarse de la tentación francamente criminal de don Alvaro, [...] quería desafiar el peligro y se dejaba mirar a las pupilas por aquellos ojos grises, sin color definido... » *La Regenta*, Tome I, p. 563. Nous noterons qu'au chapitre XVI, Clarín reprendra quasiment cette expression : « Ana se dejaba devorar por los ojos grises del seductor » Tome II, p. 109. Nous traduisons et soulignons : « Ana se laissait dévorer par les yeux gris du séducteur (don Alvaro) ... »

roman. Tout Vetusta semble se liguer pour provoquer la chute de celle que tous disent : « *inexpugnable !* »¹⁶

La jeune femme n'est pas la seule victime du séducteur vétustain. Ronzal, un autre personnage, confie cyniquement qu'il patiente pour récupérer les reliefs des conquêtes d'Alvaro Mesía. A moins que le jeune marquis, Paco Vegallana n'arrive le premier comme le suggère l'extrait suivant:

« *Dans ces cas-là, il arrivait que ces plats réchauffés, ce soit Paco Vegallana, le jeune Marquis, qui les consommât* »¹⁷.

Cette comparaison de la femme tantôt à un gibier tantôt à un « *plat réchauffé* » confirme les valeurs négatives attachées au thème de la nourriture, dès lors que ce motif désigne la noblesse espagnole dont les mœurs « *s'en vont à vau-l'eau* »¹⁸. Sans anticiper sur la suite de notre étude, nous remarquerons que ces dames qui captivent le cœur des hommes et mobilisent sur elles l'attention de toute une ville, finiront dévorées par la société. A ce titre, Ana Ozores ressemble à Nana, à Fortunata, à Renée Saccard, et à tant d'autres protagonistes naturalistes, espagnoles ou françaises. Elles constituent le point de convergences des regards ; ceux des hommes et des rivales jalouses. Curieusement, ces jeunes femmes si présentes dans le roman dont elles sont le personnage principal et auquel elles donnent parfois leur nom, sont aussi les femmes les plus fragiles. Elles finissent toutes victimes de la convoitise des hommes par leur appartenance à l'autre sexe, considéré comme le sexe faible dans une époque où la parité n'était pas envisageable. Dans les récits naturalistes étudiés, l'omniprésence de femmes victimes désignées des

¹⁶ « Toda Vetusta diciendo : « ¡La Regenta, La Regenta es inexpugnable!» *La Regenta*, Tome I, p. 410.

¹⁷ « ...En tales ocasiones solía encontrarse con que aquellos platos de segunda mesa se los comía Paco Vegallana, el Marquesito . » *Ibid*, p. 355. Nous traduisons.

¹⁸ *Ibid.*, p. 162.

hommes et de la société ne traduit-elle pas leur absence dans la réalité sociale du XIX^e siècle?

Si le fait de manger est universel, il est aussi chargé par certains auteurs naturalistes d'exprimer des données historiques et sociales datées. On assiste même à de curieux effets de l'Histoire sur la physiologie des personnages. Chez la jeune Isabelita Bringas, la fréquence des nausées et le rejet de toute nourriture seront habilement liés aux soubresauts de l'Histoire. Au fur et à mesure de la montée de la Révolution espagnole, le lecteur verra la jeune Isabelita refuser toute alimentation. Le thème de l'appétit se rattacherait-il aussi au déterminisme physiologique ? Parfois de véritables beuveries, les repas décrits dans *Los Pazos des Ulloa* et dans *L'Assommoir* appuient la dimension physiologique du thème de la nourriture. La fonction sociale du sujet est momentanément mise à l'écart.

Chez Nicolás Rubín, protagoniste de *Fortunata et Jacinta*, l'obsession de la nourriture relève du déterminisme physiologique. Son attirance pour les plaisirs de la bonne chère est, selon l'auteur, liée à une maladie d'estomac. « *Il faut* », explique Nicolás Rubín, « *que je mange souvent et très peu.* » Le romancier s'amuse de cette gourmandise en énumérant toutes les chairs que Nicolás convoite : « *Celle du veau* », « *celle du porc plus encore, sous la forme de belles tranches de jambon, de côtelettes [...]* » A la fin de cette liste, Galdós déclare que seule la chair féminine n'émeut pas Nicolas Rubín. Ce dernier étant prêtre ; mieux vaut qu'il y soit insensible. Et, le romancier de conclure malicieusement cette anecdote en soulignant que, dès lors, « *la chasteté* » du personnage « *manquait de mérite* »¹⁹. Grâce à son humour, Galdós nous permet de conclure ce thème par une note plus gaie qu'il n'avait commencé.

Enfin, nous annonçons la possibilité de lier la récurrence de ce thème aux penchants personnels de certains auteurs naturalistes

¹⁹ « su castidad carecía de mérito » *Fortunata y Jacinta*, Tome1, p. 564.

pour la bonne chère. En effet, peu de critiques ont remarqué que Zola et doña Emilia présentaient un commun intérêt pour la gastronomie. Entre 1892 et 1893, la romancière espagnole a écrit deux ouvrages consacrés à ce sujet : *La Cuisine espagnole traditionnelle* et *La Cuisine espagnole moderne*²⁰. Quant à Zola, grâce aux inventaires de sa bibliothèque, on sait qu'il possédait :

« [...] une formidable batterie de livres de cuisine, parmi lesquels *Le Grand livre des pâtissiers et des confiseurs*, *La Cuisine de tous les pays. Etude cosmopolite*, *La Cuisine classique* et, bien sûr, *La Cuisine artistique* (en deux gros volumes).

Robert Lethbridge, l'auteur de cet article rappelle aussi que :

« Edmond de Goncourt avait remarqué chez Zola, en 1876, une étonnante « science de la cuisine », science qui a laissé une empreinte tellement explicite sur les *Rougon-Macquart* que Courtine y a puisé son *Zola à table* (Laffont, 1978) [...] »²¹.

Il s'agit de tenir compte de ces éléments biographiques pour nuancer et pour enrichir la liste des interprétations du thème de la nourriture dans *Les Rougon-Macquart* et dans les romans de doña Emilia. Autrement dit, par tempérament, tels des scientifiques, les deux romanciers essayaient d'explorer tous les domaines qu'ils affectionnaient. Enfin, on notera que si Clarín faisait sincèrement l'éloge de la « science de Madrid » que possédait son ami Galdós, Edmond de Goncourt dénoncera, lui, de manière sarcastique la « science de la cuisine » d'Emile Zola. La citation de Robert Lethbridge ne permet pas de cerner le caractère satirique du constat dressé par E. de Goncourt. En effet, dans son *Journal*, le 15 octobre 1876, ce dernier a écrit:

²⁰ *La Cocina española antigua* et *La Cocina española moderna*. Nous traduisons.

²¹ Lethbridge (Robert), « Zola et ses livres » in : *Les Cahiers naturalistes*, Paris: Fasquelle, n°65, 1991, p. 193.

« *Et cette gueulardisse est chez le romancier doublée d'une science de la cuisine qui lui fait dire aussitôt ce qui manque à un plat [...]. C'est drôle chez un homme de pensée, cette occupation quotidienne de manger* »²².

Maintenant, on perçoit mieux les intentions peu amènes de E. de Goncourt à l'égard de celui qui partagera avec lui des repas copieux au restaurant ou chez des amis communs, comme chez les Charpentier ou chez les Manet. E. de Goncourt a toujours envié la réussite sociale d'Emile Zola, aussi le décrit-il volontiers comme un bourgeois ventripotent et *drôle*.

2. L'identité sociale du personnage naturaliste

Le déterminisme social intervient aussi dans la présentation indirecte des héros naturalistes. Faire découvrir le personnage par la médiation des autres protagonistes du roman est aussi fréquent chez Zola que chez ses confrères espagnols. Le recours à ce procédé a contribué à la réputation d'impersonnalité du romancier naturaliste. De plus, il suggère que chaque individu existe en lien étroit avec la classe sociale dans laquelle il vit. Cet individu voit même son identité déterminée par son milieu social avec lequel il tisse un réseau complexe de relations. Ainsi, certains surnoms par lesquels nous connaissons quelques personnages de Galdós et de doña Emilia ont-ils été donnés par la société même dans laquelle ils sont censés évoluer. Les surnoms de « *La Regenta* » et de « *La Tribuna* » ont été affectés successivement à Ana Ozores et à Amparo par les autres personnages du roman.

²² Mitterand (Henri), *Zola*, Tome II, p. 256.

Par des personnages qui appartiennent à la même classe sociale que ces jeunes femmes. Plusieurs fois, Clarín reviendra sur le changement d'identité d'Ana pour la Régente. Le lecteur ne peut confondre ce nom avec le titre de Reine régente, car dans le roman même, Clarín a proposé un commentaire à ce sujet. D'abord, il a pris soin d'expliquer que le terme « *Regenta* » désignait :

« [...] une femme de premier rang, [...] l'épouse de don Víctor Quintanar, Régent de divers tribunaux, de celui de Vetusta en dernier lieu, où il avait pris sa retraite [...] »²³.

Le romancier précisera que ce titre restera à Ana Ozores, épouse du Régent de Vetusta, bien après le départ à la retraite de son mari. Víctor Quintanar est présenté comme un des derniers présidents de la Cour d'Appel à porter le titre de Régent. En Espagne, vers le milieu du XIX^e siècle, le terme « *Président* »²⁴ concurrençait déjà celui de « *Régent* ». Pourtant, Vetusta continuera à appeler Ana « *la Régente* », car pour la ville dire la Régente « *c'était dire la parfaite épouse* »²⁵.

Pour confirmer la vénération dont Ana est l'objet, Clarín raconte que tout Vetusta assistera au départ du voyage de noces du couple Quintanar. Lors de cet épisode, la jeune épouse est considérée comme l'une des deux « *merveille[s] de la ville* », l'autre merveille étant la tour de la cathédrale de Vetusta. Le romancier écrit :

« *Vetusta en masse voyait s'éloigner la nouvelle Présidente du Tribunal, comme elle aurait pu voir qu'on lui enlevait la tour de la cathédrale, l'autre merveille* »²⁶.

²³ « [...] muy principal señora, [...] esposa de don Víctor Quintanar, Regente en varias Audiencias, últimamente en la de Vetusta, donde se jubiló [...] » *La Regenta*, Tome 1, p. 198.

²⁴ *Ibid.*, p. 198. Clarín fait lui-même ce commentaire. Nous résumons.

²⁵ « En Vetusta, decir la Regenta era decir la perfecta casada . » *La Regenta, Ibid.*, p. 237. Nous traduisons.

²⁶ « Vetusta en masa veía marchar a la nueva Presidenta de Sala como pudiera haber visto que le llevaban la torre de la catedral, otra maravilla. » *La Regenta, Ibid.*, p. 316.

Pour saisir l'éloge contenu dans cette comparaison, le lecteur doit se souvenir de la longue description accordée par Leopoldo Alas à la célèbre tour. En effet, dès l'*incipit*, se trouve une véritable déclaration d'amour des Vétustains, ou de Clarín, à la tour de la cathédrale de *Vetusta-Oviedo* :

« *La tour de la cathédrale, romantique poème de pierre, hymne délicat, aux douces lignes d'une beauté muette et pérenne, [...] Le regard ne se lassait pas de contempler, des heures et des heures, cet index de pierre qui montrait le ciel [...]* »²⁷.

A la lecture d'une telle évocation, on comprend la place que cette tour, plus que la cathédrale elle-même, occupe dans le cœur des Vétustains. La comparaison d'Ana avec cette merveille semble donc très flatteuse. Or, pour la protagoniste, le changement d'identité pour celle de *Régente* marque le passage à une vie nouvelle. Dorénavant, son existence sera marquée par ses relations souvent antagonistes avec la ville de Vetusta. A partir de cette prise d'identité, toute une biographie fictionnelle va pouvoir se mettre en place qui va privilégier l'histoire entre Ana, jeune femme belle et idéaliste, et les Vétustains à l'esprit étroit. Entre eux, la rencontre sera socialement impossible.

Vetusta peut être considérée comme un personnage à cause du rôle important tenu par cette ville dans l'œuvre de Clarín. A telle enseigne que beaucoup de critiques se sont demandés si le roman n'aurait pas dû s'intituler *Vetusta* plutôt que *La Regenta*. De ce fait, le destin individuel du personnage est comme gommé, et jusqu'à la fin du roman sa dimension sociale semble l'emporter. Donnée par Celedonio à Ana, le célèbre baiser froid et visqueux semblable à celui d'un crapaud, apparaît comme la punition finale de Vetusta à l'égard

²⁷ « La torre de la catedral, poema romántico de piedra, delicado himno, de dulces líneas de belleza muda y perenne, [...] La vista no se fatigaba contemplando horas y horas aquel índice de piedra que señalaba al cielo... » *La Regenta*, Tome 1, p. 136.

de sa *Régente*. En effet, la ville ne pardonnera jamais à Ana Ozores son adultère avec Alvaro Mesía, le séducteur de Vetusta. Le dédain de toute la société vétustaine se manifestera par un rejet de la jeune femme, en la condamnant au silence et à la réclusion. De sorte que, à partir de l'association d'Ana avec la tour de Vetusta, on pourrait gloser l'itinéraire du personnage féminin. En effet, indiquée au début du roman et du changement d'identité d'Ana pour la Régente, cette comparaison traduisait à quelle hauteur d'estime Vetusta plaçait la jeune femme. La fin du roman symbolisera la chute de la Régente.

Parfois, Zola paraît avoir fait le choix de dévaloriser le destin de son personnage en optant pour le titre *L'Assommoir* au lieu du titre premier : *La vie simple de Gervaise Macquart*. Le titre gardé *L'Assommoir* signale mieux la dimension sociale du roman. Nous ne reprendrons pas l'analyse du titre symbolique d'une société qui assomme l'individu dans tous les sens du terme. Par la volonté de l'auteur, Gervaise se présente comme une anti-héroïne. Le destin de celle appelée désormais « *la Régente* » ne suit-il pas la même courbe ? De même que l'ouvrière Gervaise semble disparaître au profit d'une masse populaire perdue dans la misère et la boisson ; Ana s'efface derrière la société vétustaine.

L'auteur espagnol Juan Valera évoquera d'autres titres de romans, tels que *Le Ventre de Paris*, *Rome* ou *Lourdes*, pour leur reprocher d'être trop marqués par le déterminisme social. Il écrit qu'ils sont :

« *Ce sont plutôt des titres d'ouvrages scientifiques sur tel ou tel lieu, sur les aliments qui se consomment à Paris [...] »*²⁸.

²⁸ « Son más bien títulos de obras científicas sobre tal o tal lugar, sobre los alimentos que en París se consumen... » Luis López Jiménez.- *El Naturalismo y España. Valera frente a Zola*.- Madrid : Alhambra, 1977, p. 261. Nous traduisons.

Valera avoue préférer la règle qu'il s'imposait à lui-même et qui consistait à donner à ses œuvres des titres mettant l'accent sur les personnages, et non sur un groupe ou une collectivité. Il pensait sûrement à *Pepita Jiménez* et à *Juanita la larga*. Toutefois, il faut nuancer cette analyse de Valera sur les titres de Zola, trop marqués, selon lui, par leur signification historique ou sociale. Outre *L'Assommoir*, déjà cité, nous prendrons l'exemple de *La Curée*. Ce sont des titres trompeurs, car ils semblent renvoyer aux récits de simples aventures sociales.

C'est ce que Zola voulait nous faire croire. Emblématiques des spéculations du Second Empire, les figures de la chasse et du prédateur ne sont que des données de surface : *La Curée* exprime aussi l'histoire tragique de Renée Saccard. Une femme dont le destin est celui de tant d'autres personnages féminins victimes de leurs faiblesses.

Certes, l'itinéraire malheureux de Renée est solidaire de l'époque impériale qui précipite sa déchéance et sa mort. Mais la jeune femme est aussi responsable de la pente que prend sa destinée. Indépendamment du poids de la société qui *assomme* ses personnages, Zola a donc essayé de retranscrire comment certains individus se laissent aller vers le malheur ou la mort. Il ne faut donc pas être abusé, comme le furent Valera et d'autres critiques espagnols, par les apparences de certains titres des *Rougon-Macquart*. Au premier degré, le lecteur y voit la dimension sociale du roman, mais en second plan, il y trouve l'aventure intime d'un être.

On ne peut étudier le choix des surnoms donnés à certains personnages naturalistes, sans aborder leur valeur ironique, notamment chez Galdós. Clarín et doña Emilia ont aussi été tentés par le procédé. Dans *Fortunata y Jacinta*, Galdós explique qu'il a affecté son personnage Juan Santa Cruz du diminutif de « *Juanito* » en référence à Valera :

« Pourquoi tout le monde l'appelait-il et l'appelle-t-il encore, presque unanimement, « Juanito » Santa Cruz ? [...] Il y a quelques années encore, l'auteur cent fois célèbre de *Pépita Jiménez* était appelé par ses amis et ceux qui ne l'étaient pas « Juanito » Valera »²⁹.

Galdós fait allusion à la réputation de séducteur de Juan Valera et, en surnommant de manière familière son personnage *Juanito*, il règle ses comptes avec son confrère espagnol. On s'aperçoit que le portrait de Juanito Santa Cruz, tel qu'il est dressé par l'auteur dès le chapitre premier de *Fortunata y Jacinta*, n'a rien d'élogieux :

« Par sa façon de bien dire les choses et la drôlerie de ses jugements, il donnait l'impression d'en savoir beaucoup plus qu'il n'en savait, et dans sa bouche, les paradoxes étaient plus plaisants que les vérités. Il s'habillait avec élégance et possédait une si bonne éducation qu'on lui pardonnait aisément de trop parler »³⁰.

Galdós ne pardonne à son *Juanito*, ni cette attention soutenue pour son apparence physique, ni sa manière de trop parler. Le lecteur sait combien le romancier détestait les beaux parleurs et les séducteurs. D'ordinaire amène dans ses critiques, Valera se révéla acerbe dans ses commentaires sur Galdós. Ce dernier connaissait l'animosité de Juan Valera à son égard. Discrètement, comme à son habitude, Benito Pérez Galdós lui a rendu la pareille en créant un personnage surnommé *Juanito*. Il s'agit d'un nouvel exemple du choix privilégié de Galdós pour l'action et la création plutôt que pour la parole.

²⁹ « ¿Y por qué le llamaba todo el mundo y le llama todavía casi unánimemente *Juanito* Santa Cruz? [...] Hasta hace pocos años, al autor cien veces ilustre de *Pepita Jiménez*, le llamaban sus amigos y los que no lo eran, *Juanito* Valera. » *Fortunata y Jacinta*, p. 110. Nous traduisons.

³⁰ « Por lo bien que decía las cosas y la gracia de sus juicios, aparentaba saber más de lo que sabía, y en su boca las paradojas eran más bonitas que las verdades. Vestía con elegancia y tenía tan buena educación, que se le perdonaba fácilmente el hablar demasiado. » *Ibid.*, p. 109. Nous traduisons.

Paciencia Ontañón de Lope a mené son enquête³¹ et elle a trouvé d'autres échos plus subtils encore de la présence de Valera dans certains personnages galdosiens. Indépendamment de cette anecdote, on pourrait écrire plusieurs pages sur l'ironie des noms dans l'œuvre de Galdós. Toujours dans *Fortunata y Jacinta*, et sans revenir sur la symbolique des deux prénoms reliés dans le titre même de l'œuvre, que dire de Maximiliano Rubín surnommé parfois *Maxi*. Or, lorsque Fortunata pense à Maxi en tant que futur mari ; elle l'envisage plutôt comme une chiffre.

Vu par sa femme ou par les autres personnages, Maximiliano n'a plus rien de grand et d'impérial ; il porte mal son nom. A l'exemple d'autres auteurs naturalistes, Galdós s'éloigne du projet naturaliste qui consistait à reproduire la réalité à travers des personnages tirés de la vie quotidienne. Certains noms et surnoms inventés par les romanciers naturalistes n'ont rien de banal. Au contraire, ils traduisent les intentions ironiques de leurs auteurs comme nous allons aussi le voir avec doña Emilia. En créant son personnage, nommé *Trampeta*, la romancière prend pour cible le *cacique*³² et à travers lui tout le système du *caciquisme*. Déjà présent dans *Los Pazos de Ulloa*, le personnage revient dès les premières pages de *La Madre Naturaleza*.

Doña Emilia a construit le surnom du *cacique* en partie sur la racine « *Trampa* » qu'on peut traduire par les mots trappe ou piège. Ce sobriquet vise donc à dénoncer les méthodes employées par le protagoniste. Des façons d'agir semblables aux manipulations, voire aux falsifications électorales qui ont fait la mauvaise réputation du

³¹ Ontañón de Lope (Paciencia), *El Donjuanismo en las novelas de Galdós y otros estudios*, México : Universidad nacional autónoma de México, 1993, p. 109 à 125.

³² Le *cacique* est une personne qui, pour des raisons politiques, exerce une grande influence sur les affaires d'un village ou d'une région. Il s'agit donc d'un politicien local très important que doña Emilia dans *La Madre Naturaleza* désigne comme le « tyran » du pays. (Se reporter à la page 130 de *La Madre Naturaleza*.). En ce qui concerne le fonctionnement du *caciquisme*, en tant que système politique, nous avons consulté l'ouvrage de l'historien Raymond Carr, *España 1808-1939*, édition espagnole, Barcelone : Ariel, p. 353.

caciquisme. Au sein même de la fiction romanesque, la romancière prend plaisir à commenter le surnom de *Trampeta*. Amis et adversaires du *cacique* lui donnaient ce sobriquet afin d'exprimer : « *la richesse en expédients et intrigues qui le distinguait.* »³³ En 1901, dans *Oligarchie et caciquisme*, la romancière regrettera les affrontements entre les deux *caciques* Barbacana et Trampeta, l'un réactionnaire et l'autre libéral. Elle écrira :

« *Cela fait quelque vingt-cinq ans, quand les principes politiques se professaient encore avec une certaine passion, il existait au moins une lutte, et je l'ai décrite dans Los Pazos de Ulloa, à travers les figures des caciques Barbacana y Trampeta, peintes d'après nature [...]. Aujourd'hui, [...] les caciques s'entendent, s'unissent, et ils consolident ainsi leur domination* »³⁴.

Dans cet essai, la romancière espagnole se présente comme un témoin informé des luttes politiques de son temps et, à nouveau, elle y dénonce *le caciquisme* en tant que régime néfaste pour les basses classes de la société espagnole. Avec *La Tribuna*, doña Emilia reprendra ce procédé consistant à proposer un titre qui annonce le caractère social du roman. Amparo, surnommée *la tribuna*, en est le personnage principal. Pourtant, l'histoire de la jeune femme disparaît progressivement au profit de sa fonction de *Femme tribuna*³⁵ auprès des cigarières. De nos jours, oserions-nous employer l'expression la militante pour désigner *la tribuna* ?

En espagnol, *Amparo* signifie aussi protection. Le sens de son prénom rappelle que la jeune femme aime défendre la cause des

³³ « [...] expresar la fertilidad en expedientes y enredos que le distinguía. » *La Madre Naturaleza*, *Ibid.*, p. 125. Nous traduisons.

³⁴ « Hace unos veinticinco años, cuando todavía se profesaban con algún calor los principios políticos, existía por lo menos lucha, y la he descrito en *Los Pazos de Ulloa*, en las figuras de los caciques Barbacana y Trampeta, tomadas del natural, [...] Hoy, [...] los caciques se entienden, se añan, y afianzan así su dominación. » Emilia Pardo Bazán, *Informe para Oligarquía y caciquismo...*, 1901. Texte cité par M. Ángeles Varela Olea dans *Galdós. Regeneracionista*. Madrid : Fundación universitaria española, 2001, p. 11.

³⁵ Expression empruntée à Nelly Clémessy, dans son introduction de *Le Château d'Ulloa*, p. 11.

autres ouvrières. Tout comme l'existence d'Ana Ozores, la vie d'Amparo ne compte que dans la mesure où elle s'inscrit dans des relations sociales. Le titre du roman révèle bien une volonté de présenter le personnage féminin, à travers l'activité syndicale que celle-ci mène dans une communauté ouvrière. Par ailleurs, « *La Glorieuse, Etudes historiques et politiques, Hymne de Riego. De Garibaldi. La Marseillaise, Révolution et réaction, main dans la main, La Tribune du peuple* sont les titres de quelques chapitres de *La Tribuna*. Ils indiquent que la vie privée d'Amparo s'efface devant l'Histoire de la première République espagnole de 1873 et devant l'étude de la catégorie sociale que la jeune héroïne représente.

Dans *Memorias de un solterón*, la suite donnée à *La Tribuna*, la romancière reviendra sur « *l'histoire de la jeune cigarière* »³⁶. Don Mauro, le personnage narrateur est présenté comme un nouveau venu à *Marineda*. Au cours de discussions avec les autochtones, il apprend l'existence et le contenu d'une ancienne chronique locale concernant la vie d'Amparo. Peu après, au cours d'une conversation où la vraisemblance du glorieux passé de la jeune républicaine sera remise en question ; Mauro défendra la jeune Amparo. Il affirmera :

« *Il s'agissait d'une fille magnifique, une certaine Amparo, qu'on connaissait à la Manufacture sous le nom de la Tribuna, parce que, alors la majeure partie des cigarières était républicaine, celle-ci prononçait des discours et lisait des journaux...* »³⁷.

Dans *Memorias de un solterón*, l'identité d'Amparo reste associée au destin des cigarières et à leur engagement républicain. La communauté de *Marineda* se souvient de l'histoire de la *tribuna*, même si quelques habitants semblent avoir oublié que l'officier Bal-

³⁶ « L'istoria de la cigarrera... » Emilia Pardo Bazán.- *Memorias de un solterón*.- Chapitre X, p. 96. Nous traduisons.

³⁷ « Se trataba de una real moza, una tal Amparo, a quien en la Fábrica conocían por la Tribuna, porque entonces, que eran republicanas la mayor parte de las cigarreras, esa pronunciaba discursos y leía periódicos... » *Memorias de un solterón*.- p. 96 Nous traduisons.

tasar Sobrado a lâchement abandonné sa maîtresse Amparo et leur fils.

Galdós se différenciera de ses confrères naturalistes en adoptant pour titre de roman, *La Desheredada*, une dénomination que le lecteur ne retrouvera pas au cours du récit. L'adjectif substantivé, *La déshéritée* désigne Isidora Rufete, l'héroïne principale. Mais, contrairement à d'autres titres qui serviront comme *La Tribuna* ou *La Regenta* à nommer respectivement Amparo ou Ana Ozores ; Isidora ne sera jamais appelée *La Desheredada* dans la fiction narrative. Sciemment, Galdós crée une opposition entre l'histoire de son personnage féminin, telle qu'elle nous est narrée, et le titre qu'il a donné à son œuvre.

Le romancier se démarque ainsi du narrateur. Celui qui raconte la vie de la jeune Isidora est placé sous l'autorité du romancier qui seul peut synthétiser le sens du nom : *La Desheredada*. Le titre condense tous les sens possibles du mot *déshéritée*. Isidora est déshéritée, car elle ne possède rien, ni chance ni argent. Elle est déshéritée parce qu'on l'aurait dépouillée de son titre de noblesse. Enfin, Isidora est déshéritée par sa vraie naissance ; elle ne connaîtra pour tout héritage que la folie paternelle. Le titre *La Desheredada* révèle donc l'extrême complexité du personnage féminin créé par Galdós.

Pourtant, selon Zola, la littérature naturaliste annonçait la fin des aventures extraordinaires et des héros hors du commun. L'auteur des *Rougon-Macquart* ne voulait pas suivre l'exemple de Balzac qui aurait grandi outre mesure ses personnages. Il écrit :

« Dans la formule naturaliste, cette exubérance de l'artiste, ce caprice de composition promenant un personnage d'une grandeur hors nature au milieu de personnages nains, se trouve forcément condamné. Un égal niveau abaisse toutes les têtes, car les occasions sont rares

où l'on ait vraiment à mettre en scène un homme supérieur»³⁸.

D'après ces affirmations, le roman naturaliste serait la peinture de la vie quelconque et le procès-verbal d'une vie médiocre où l'individu rentre dans le rang. C'est l'impression qui ressort effectivement de la lecture de certaines œuvres de Zola. Dans *La Curée*, il est intéressant d'analyser comment la première femme d'Aristide, Angèle Rougon-Saccard est décrite:

« Angèle acceptait la misère avec [...] mollesse...Elle mourut comme elle avait vécu, mollement, s'effaça dans la mort, après s'être effacée dans la vie »³⁹.

Dans le récit, le tempérament de la pauvre femme est systématiquement opposé à celui de son mari. Pour ce dernier, Zola parlera de « bataille[s]»⁴⁰ à livrer pour conquérir Paris. Alors qu'elle agonise, Angèle pardonnera l'égoïsme de son époux en « *songeant à la lutte acharnée qu'il livrait depuis si longtemps à la fortune* »⁴¹.

En effet, sauf exception, les personnages zoliens se trouvent dans l'incapacité de s'élever au-dessus de leur condition sociale et du groupe auquel ils appartiennent. On retrouve là quelques échos de la théorie de l'influence du milieu social, de l'éducation et de l'hérédité sur la personnalité de l'individu. Seule varie l'intensité avec laquelle cette influence agit sur les personnages naturalistes. Au gré du romancier, le conditionnement social et les tares se voient atténués ou exacerbés. Le personnage n'est assommé et rabaissé que par la volonté de l'auteur. Pour les besoins d'une pseudo démonstration, celui-ci exagère le poids de l'hérédité, la pression de l'opinion publique et le rôle de la société, exercés sur le destin de l'individu.

³⁸ Extrait de l'étude sur Gustave Flaubert, écrite par Zola. Elle parut dans *Le Messager de l'Europe* en 1875. Elle est citée dans *Le Roman naturaliste*. Anthologie. Edition établie, présentée et annotée par Henri Mitterand, Paris : Le Livre de poche, 1999, p. 55.

³⁹ *La Curée*, p.111.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 86.

⁴¹ *Ibid.*, p. 110.

Par ailleurs, dans les propos tenus précédemment par Zola, on relève une contradiction quand celui-ci évoque « *un égal niveau.* » On doit comprendre que l'égalité nivellerait tous les hommes vers le bas. On sait que l'auteur ne croyait pas à l'égalité. Beaucoup de commentateurs de l'œuvre zolienne ont noté que des trois principes républicains : liberté, égalité et fraternité ; le romancier n'en retenait que deux, liberté et fraternité. Zola préférait le mot justice à celui d'égalité : la justice sociale sera sa bataille. La dernière œuvre projetée par l'auteur des *Quatre Evangiles* aurait porté le titre : *Justice*. Emile Zola n'a pu publier que *Fécondité* (1899), *Travail* (1901) et *Vérité* (1903). La mort accidentelle du romancier, du moins officiellement accidentelle, a empêché son dernier projet de voir le jour.

3. Quelques destins exceptionnels...

Cependant, les romanciers naturalistes n'ont pas toujours mis à mort le héros dans le dessein de privilégier ce personnage collectif que représentent le peuple, la foule, la ville et la société moderne. Il arrive que quelques personnages naturalistes tranchent sur l'ensemble et soient érigés en modèles. Même si, pour la plupart, ceux-ci sont envisagés comme des repoussoirs ou des anti héros. On sait l'admiration du Maître de Médan pour les fortes individualités ; celles qui marquèrent son époque dans tous les domaines. L'auteur du *Roman expérimental* répétera sa dette ⁴²à l'égard de grands noms de la littérature française, comme Alphonse Daudet, Saint-Simon, Stendhal et Balzac. Il consacre plusieurs pages à faire leur éloge, parce qu'ils possédaient au plus haut degré, selon Zola, le sens du réel et un style unique. L'enthousiasme de l'auteur des *Rougon-*

⁴² Zola (Emile), *Le Roman expérimental*, p. 219.

Macquart concerne surtout la lutte « *héroïque* »⁴³ menée par ces romanciers pour atteindre le talent, voire le génie. Zola était fasciné par ces tempéraments-là. Dans sa *Lettre à la jeunesse*, l'auteur affirmera :

« *Les nations honorent leurs grands hommes. Elles se montrent surtout reconnaissantes pour les écrivains illustres...* »⁴⁴.

On connaît aussi la passion du Maître de Médan pour le scientifique Claude Bernard et pour le peintre Manet : deux « *grands hommes* » qui ont marqué leur époque. Par ailleurs, cette fascination du romancier pour des destins exceptionnels est liée à l'idée que l'égalité entre les hommes n'existe pas. Quand elle existe, cette notion est synonyme de médiocrité : l'égalité nivelle les hommes. Pour cette raison, nous avons déjà soupçonné l'auteur des *Rougon-Macquart* d'être secrètement fasciné par des personnages d'ambitieux comme Aristide Saccard et Octave Mouret, les héros respectifs de *La Curée* et d' *Au Bonheur des dames*. Zola ne cessait de répéter que le monde est aux forts. Cela explique qu'il a renversé le schéma classique du héros sympathique qui sort vainqueur de l'adversité. Le héros zolien sera celui qui triomphe par son intelligence, par sa force physique ou sa passion. Que ce type de personnages recouvre des calculateurs et des arrivistes importe peu !

Parfois, on rencontre quelques personnages zoliens sympathiques qui se détachent du commun. Dans *Au Bonheur des dames*, Denise Baudu sera une héroïne « *propre* »⁴⁵ d'après Zola. Logiquement vouée à la dégradation morale, dans un Paris hostile, la jeune provinciale parviendra à rester honnête. Par ses Notes de travail, on sait que le romancier avait particulièrement calculé la composition de ce personnage féminin et, qu'au départ, il lui assignait un destin

⁴³ *Le Roman expérimental*, p. 223.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 104.

⁴⁵ Préface d' *Au Bonheur des Dames*, p. 19.

tragique. Néanmoins, l'auteur s'est ravisé à cause des critiques formulées sur la noirceur de son dernier livre *Pot-Bouille*. Le roman suivant *Au Bonheur des dames* se terminerait donc de façon optimiste contre toute évidence humaine. En effet, le contexte du nouveau Haut Commerce dans lequel évolue Denise, est défavorable à un quelconque épanouissement vertueux. Il est fait de rivalités entre les vendeuses, du désir insatiable d'acheter représenté par les clientes du magasin au Bonheur des dames et de l'appétit immodéré de l'argent incarné dans Octave Mouret.

En principe, la jeune orpheline Denise aurait dû succomber à ce climat délétère. Or, l'auteur s'arrange pour que celle-ci reste fidèle à des principes moraux et qu'elle demeure constante dans son attachement à ses deux frères. Jusqu'au dénouement, Denise tiendra son rôle de mère et de sœur. Ce personnage signale un manquement de Zola à sa propre thèse suivant laquelle le Paris du Second Empire était uniformément immoral. Hors de la bataille passionnée que se livrent dames du monde, vendeuses et petites bourgeoises ; Denise incarnera la raison. Cependant, on est déconcerté par la fin du roman qui scelle l'union de la jeune femme vertueuse avec cet arriviste d'Octave Mouret. Un dénouement certes attendrissant, selon les vœux de l'auteur, mais peu vraisemblable si l'on considère l'attitude exemplaire de Denise jusqu'à ce qu'elle cède à Mouret.

Les feuillets manuscrits de *L'Assommoir* prouvent que leur auteur n'avait pas l'intention d'être explicitement moraliste. Pour le citer, celui-ci désirait simplement proposer dans cette œuvre :

« *Un tableau très exact de la vie du peuple [...] - sans thèse cependant-*.

Emile Zola reprendra plusieurs fois cette idée:

Au bout, la morale se dégageant elle-même » ou encore, « Un effroyable tableau qui portera sa morale en soi »⁴⁶.

Dans ses projets du moins, l'auteur ne voulait pas nous prodiguer page après page des principes moraux. Si Zola n'est pas un écrivain à thèse, il revient pourtant sans cesse sur les problèmes sociaux de son temps. Il imaginait ainsi pouvoir contribuer à l'établissement d'un monde meilleur, et pour cela il réclamait l'assainissement des mœurs. Or, par la stricte restitution de la réalité observée, Zola n'aurait jamais réussi à sensibiliser le lecteur sur de telles prétentions édifiantes. En effet, pouvait-il espérer moraliser son public en s'effaçant derrière des personnages ordinaires comme Gervaise? C'est par la bouche et les actes de ses personnages dont la vie est si banale que l'auteur avait prévu, apparemment, de nous enseigner des vérités immuables. Il a donc fallu qu'il prenne position pour que sa démonstration aboutisse au constat terrible de la vie de Gervaise et de tous ceux qu'elle représente.

Persuadé que la société du Second Empire sombrait dans la décadence morale ; le romancier ne pouvait que créer des personnages moralement stéréotypés et susceptibles ainsi de faire réagir le lecteur et de le scandaliser. Aristide Saccard sera l'arriviste immoral, Renée rappellera la mondaine corrompue, Nana représentera la courtisane, et Gervaise, l'ouvrière corrompue par une vie misérable. Comme il le dit lui-même, Zola nous a légué un tableau « *effroyable* » de la société moderne à cause du sombre éclairage qu'il a projeté sur ses personnages.

Aux destins exceptionnellement ténébreux, de tels individus devaient servir de repoussoirs et faire des *Rougon-Macquart* une œuvre moralement utile. Zola admettra :

⁴⁶ Ebauche de *L'Assommoir*, Folio 158.

« J'ai montré des plaies, j'ai éclairé violemment des souffrances et des vices que l'on peut guérir »⁴⁷.

L'attitude du romancier s'avère dangereuse, car on peut se méprendre sur ses réelles intentions. Comme le suggère l'adverbe « *violemment* », il a exagéré la déchéance morale des aristocrates, celle des bourgeois et celle des familles ouvrières. Au risque de laisser penser qu'il a voulu calomnier toutes ces catégories sociales. Cependant, pour comprendre la position de Zola, il faut lire ses textes critiques et théoriques, et ses correspondances. On y découvre les prétentions didactiques de l'auteur des *Rougon-Macquart*. Celles-ci l'ont parfois poussé à imaginer des types moraux de femmes et d'hommes qui tranchent sur la réalité.

Comme ses confrères espagnols, le père des *Rougon-Macquart* a volontairement construit des personnages difficiles à cerner. Par exemple, Gervaise et Amparo (dans *La Tribuna*) sont des figures simplifiées de la femme du peuple, parce qu'elles sont le produit d'une accumulation de cas concrets réellement observés par Zola et doña Emilia. Ces deux romanciers ont parfois du mal, notons le, à cacher le caractère artificiel d'un tel assemblage, car ils sont guidés vers le dénouement moral de leurs œuvres. Leurs protagonistes sont donc étroitement subordonnées à la classe sociale qu'elles sont chargées de représenter.

Pourtant, par leurs destins inhabituels, celles-ci se détachent de l'ensemble des autres personnages romanesques. Gervaise et Amparo n'ont pas une vie « *simple* » pour reprendre le premier titre donné par Zola à *L'Assommoir*. Au contraire, leurs auteurs ont sciemment compliqué l'aventure des deux personnages pour prouver que, liée au manque d'éducation, la naïveté ne peut conduire qu'à l'échec. On peut multiplier les références de personnages naturalistes, zoliens ou espagnols, qui ont été grossis jusqu'à la caricature

⁴⁷ Lettre de Zola du 13 février 1877, citée par Anna Krakowski, dans : *La Condition de la femme dans l'œuvre d'Emile Zola*, p. 46.

afin d'exprimer les considérations morales et politiques de leurs créateurs.

Pour reprendre Henri Mitterand, dans ses fictions, Zola a proposé un traitement original et déconcertant du personnage principal :

« Dans Le Ventre de Paris, l'héroïne au sens calculateur et agissant du terme, est Lisa, comme l'étaient Félicité dans La Fortune des Rougon et Saccard dans La Curée. Plaçant Florent en position d'anti-héros, de sujet passif, manipulé et perdant, le roman, du même coup, déniaise le lecteur, qui découvre l'inanité des figures romantiques »⁴⁸.

Bien souvent, les personnages principaux des romans naturalistes espagnols sont aussi des perdants ou des perdantes, comme la Régente, Isidora Rufete, Amparo, Bonifacio Reyes... parce qu'ils sont dirigés par des êtres et des événements qui leur sont momentanément supérieurs. Dominés par la société, par un membre de leur famille ou par leurs propres faiblesses, ces anti-héros se détachent de l'ensemble, et ils informent le lecteur sur une multitude de conduites à ne pas imiter.

On a pu voir comment s'affiche une distorsion entre la théorie naturaliste et son application à l'intérieur de la fiction romanesque. Les surnoms donnés aux personnages naturalistes, les noms des villes où l'intrigue romanesque est censée se dérouler, et les titres des romans sont saturés d'intentions symboliques ou didactiques. Entre les œuvres critiques des naturalistes et leurs romans, il existe un écart : celui-ci est fonction de la soumission des artistes à

⁴⁸ Mitterand (Henri).- Zola.- Paris : Fayard, Tome II. *L'homme de Germinal*, 2001, p. 123.

leur imagination et à leurs intentions moralisatrices, bien qu'ils s'en défendent.

De plus, en matière de religion, de société, et à l'égard de la femme, on a noté que certains préjugés des quatre romanciers empêchent toute objectivité de leur part. Une impartialité pourtant revendiquée par Zola dans *Le Roman expérimental* et qui fut aussi recherchée par ses confrères espagnols.

De part et d'autre des Pyrénées, comment le naturalisme passe-t-il de l'expression du réel à une forme de mythologie ? Ce projet peut paraître ambitieux. Aussi, préciserons-nous dans quelle acception nous emploierons le mot mythe. Ce terme peut renvoyer à des symboles narratifs (par exemple, l'espace symbolique de l'escalier dans les textes naturalistes espagnols et français) ou à des récurrences thématiques (la Nature vue comme une force tentatrice et hostile par Zola et doña Emilia). La partie suivante va donc s'intéresser aux arrière-plans narratifs des romans naturalistes étudiés.

TROISIEME PARTIE

De l'illusion du réel au mythe.

De l'illusion du réel au mythe.

*L'*écriture naturaliste se veut en relation aussi étroite que possible avec les référents sociaux et historiques que l'artiste change et transforme en matière première de son œuvre. Convertir la réalité de son époque en expérience esthétique ; tel est le but que les écrivains naturalistes se sont fixé. Que de difficultés à prendre pour objet de leur étude la société qu'ils avaient sous les yeux ; la transformant en véritable terrain d'exploration de leur enquête sociale ! En Espagne, les années précédant la Révolution de 1868 et la Restauration de 1875 serviront de toile de fond et de référent historique aux romans naturalistes. En France, l'époque du Second Empire marquera la production romanesque de Zola comme l'indique le titre de son œuvre : *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. Les quatre auteurs ont aussi souhaité peindre la société à travers ses classes sociales les plus représentatives, parce que celles-ci se prêtaient le mieux à une démonstration de leur conception naturaliste de l'homme. En effet, ils considéraient celui-ci comme dépendant du milieu social dans lequel il évolue.

Dans les romans naturalistes, la représentation de la société du XIX^e siècle a donc imposé un système narratif particulier où les notions de temps et de lieux semblent complémentaires. Dans le premier chapitre de cette seconde partie, nous analyserons l'espace urbain et les fantaisies dont il fait l'objet sous la plume des auteurs

étudiés. Pour la plupart, les structures spatio-temporelles sont liées et délimitées. Exception faite pour certains romans naturalistes, comme *Su Unico hijo* de Clarín, *La Faute de l'abbé Mouret* de Zola et *La Madre Naturaleza* de doña Emilia où l'abstraction de l'espace et l'indétermination temporelle privilégient l'intériorité des personnages et favorisent ainsi l'émergence du mythe. Le contenu du chapitre huit portera sur cette absence de déterminations, spatiale et temporelle, et ses conséquences pour l'esthétique naturaliste.

Enfin, le fait de donner forme à la société contemporaine pour la transmuier en matière romanesque implique de la part des romanciers étudiés un travail spécifique sur le langage. Pour aborder ce dernier point, nous envisagerons la tension au cœur même de l'écriture naturaliste entre le langage objectif et l'expression métaphorique.

CHAPITRE VII

Les structures spatio-temporelles.

Dans ces pages, nous envisagerons comment l'espace urbain a offert aux romanciers naturalistes, français ou espagnols, les charmes d'un paysage moderne en pleine mutation industrielle. S'agissant de Zola, le terme charme peut paraître excessif. En effet, *L'Assommoir* et *Le Ventre de Paris* ne donnent-ils pas de Paris des peintures aux connotations misérabilistes ? Pourtant, dans ses textes théoriques, le romancier envisageait bien la capitale comme une source d'inspiration et d'émotion pour l'artiste moderne. En 1872, dans une de ses *Lettres parisiennes* consacrée aux tableaux de Jongkind représentant Paris, le romancier adresse à notre cité cette vraie déclaration d'amour:

« J'aime d'amour les horizons de la grande cité ; selon moi, il y a là toute une mine féconde, tout un art moderne à créer. Les boulevards grouillent au soleil ; les squares étalent leurs verdure et leur petit monde d'enfants [...] Ah ! Qu'ils ont tort ceux qui vont chercher l'art à des centaines de lieues ! L'art est là, tout autour de nous, un art vivant, inconnu. [...] Paris a tous les sourires et toutes les larmes ».

Les *Rougon-Macquart* ne restituent pas toujours cette image élogieuse de la ville, telle qu'elle ressort de la citation précédente¹. Quant aux naturalistes espagnols, ils ont privilégié l'étude de la société urbaine, car cette dernière leur apparaissait aussi comme l'univers moderne en réduction. Pour Emile Zola et ses confrères espagnols, analyser la ville moderne revenait à étreindre en pensée le monde contemporain et ses mystères.

1. L'espace urbain et ses métamorphoses

Dans les romans de notre corpus, l'espace urbain est le plus exploré, car le plus apte sûrement à représenter les antagonismes sociaux qui ont marqué la fin du XIX^e siècle tant en France qu'en Espagne. Les romanciers naturalistes sont donc partis de villes réelles, sinon facilement identifiables, comme Paris dans les romans de Zola ou Madrid dans les trois romans de Galdós : *La de Bringas*, *Fortunata y Jacinta* et *La Desheredada*. En découvrant les multiples possibilités offertes par l'exploration de ces cités, les quatre auteurs se sont livrés à une véritable sociologie de la ville avec ses quartiers différents et ses tracés. Ils vont donc se déplacer à l'intérieur d'un territoire connu pour établir un lien privilégié entre l'espace géographique et le statut social des personnages. Pour eux, la morphologie urbaine devient une manière de mettre en évidence les distances à la

¹ Zola.- *Lettres parisiennes*.- Œuvres complètes. Cercle du livre précieux. T12. Œuvres critiques. p. 903.

fois sociales et morales de leur époque. Dès lors, les lieux de la cité où vivent les protagonistes, se chargent d'un message social. Sous la plume des romanciers, ces espaces se trouvent même hiérarchisés. Mais, en premier lieu, nous observerons l'habileté des naturalistes à dissimuler les villes réelles sous des noms nés de leur imagination.

En effet, dans les romans naturalistes espagnols, les villes sont souvent représentées à travers des toponymes fantaisistes comme « *Vetusta* » dans *La Regenta* ou « *Marineda* » dans *La Tribuna* ; noms derrière lesquels, le lecteur averti retrouvera respectivement les villes concrètes d'Oviedo et de La Corogne. A l'occasion de son roman *Doña Perfecta*, Galdós a aussi forgé dans son imaginaire la ville *Orbajosa*. Il a pris soin de préciser que « *ce nom, ainsi que beaucoup d'autres [...], appartient en propre à l'auteur* »². Pourtant, dans la suite du roman, à propos de cette ville prétendue imaginaire, Galdós confie :

« *Elle s'appelait Orbajosa, cité qui ne figure pas dans une géographie chaldéenne ou copte, mais dans celle de l'Espagne avec 7324 habitants, commune, évêché, justice de paix, [...]* »³.

Tout au long de son roman, Galdós reviendra sur la création du nom en le rapprochant d'une étymologie savante : « *urbs augusta* »⁴, conférant à *Orbajosa* le statut de cité historique, et par-là une certaine noblesse. Avec le même humour, l'auteur espagnol livrera l'interprétation de « *certaines érudits modernes* » qui pensent que l'appellation d'*Orbajosa* viendrait « *du fait qu'elle produit le meilleur ail du monde* »⁵. Cette analyse leur aurait été dictée par la terminaison du nom de la ville en « *-ajosa* », dérivé du terme qui signifie « *ail* » en espagnol. Le roman de Galdós joue ainsi sur les diffé-

² Pérez Galdós, *Doña Perfecta*, traduction de Robert Marrast, Paris, Les éditeurs français réunis, 1963, p 17.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 32.

⁵ *Ibid.*, p. 162.

rentes acceptions possibles du nom de cette ville placée « *sous la domination de gens qui professent la méfiance, la superstition, et l'horreur du genre humain tout entier* »⁶.

Cependant, la création d'espaces fantaisistes, véritables « *fantapolis* »⁷, ne cache jamais totalement l'espace réel sur lequel elle s'appuie. Ainsi, tout le premier chapitre de *La Regenta* évoque *Vetusta*, ville imaginaire au nom symbolique derrière lequel le lecteur reconnaît Oviedo, ville réelle et aisément identifiable. Clarín qui considérait la ville comme un lieu d'observation privilégié de la société contemporaine, souligne :

« *Tandis qu'Eugène Sue fait voyager son Juif Errant tout près du Pôle Nord, et que Dumas mène Montecristo dans des régions enchantées, [...] les naturalistes s'en tiennent en général au cercle géographique que leur indiquent leurs observations réelles. La capitale et les provinces sont presque toujours le théâtre de leurs fictions. Zola n'a jamais dépassé la frontière, Balzac se limite presque toujours à Paris et aux provinces, [...] Et ainsi, il parle avec un sens étonnant de la réalité des liquidations du banquier Nucingen et il expose, à travers Rabourdin, le type et les plans de l'employé avec une remarquable exactitude, car il a pris la peine de ne pas laisser courir sa fantaisie dans cette sphère de l'activité sans la connaître d'abord* »⁸.

Quant à son propre choix de placer ses intrigues romanesques dans des villes réelles, Clarín désigne ses modèles français : Balzac et Zola. L'auteur de *La Regenta* donnera à son héros principal Fermín de Pas la « *science de Vetusta* » : autrement dit, une érudition de la ville qu'il appréciait chez les deux romanciers français cités précédemment. Mais Leopoldo Alas admirait aussi la connaissance que Galdós détenait de Madrid. Leopoldo Alas appréciait l'art

⁶ *Ibid.*, p. 165.

⁷ Terme emprunté à Varela Jácome, de son introduction à *La Tribuna*, p. 41.

⁸ Article de Clarín, cité par Claire-Nicolas Robin dans : *Le Naturalisme dans La Desheredada de Galdós*.- Paris : Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, 1976, p. 113.

de son confrère et ami de reproduire et mettre en scène dans ses romans cet espace réel. Selon lui, Galdós possédait le talent de s’y mouvoir comme en terrain conquis et parfaitement maîtrisé. Dans ses notes, le critique Juan Oleza ne manque pas de le rappeler :

« Clarín parle avec enthousiasme de la « science de Madrid » que possède Galdós « et du plaisir qu’on ressent à parcourir avec lui les bas quartiers débusquant des curiosités et évoquant des scènes historiques sur le lieu même de la scène »

Le critique Juan Oleza conclut:

« Il n’y a pas à dire, ce chapitre 1 est une véritable exhibition de la « science de Vetusta » que possède Clarín »⁹.

Dans cette exploration de l’espace urbain, Clarín voyait une des caractéristiques de l’esthétique réaliste, puis de celle naturaliste. Seule la connaissance personnelle des lieux évoqués dans la fiction évitait au romancier de laisser libre cours à sa fantaisie, autrement dit à son imagination débridée. L’ancrage de la fiction dans un espace réel serait à la fois un point commun entre Balzac et Zola, et entre l’esthétique naturaliste française et celle espagnole. Ce recours à une technique visant à la vraisemblance des lieux de la fiction, placerait l’esthétique naturaliste sous le seul parrainage de Balzac.

Toutefois, peut-être pour des raisons stratégiques, Clarín a tendance à occulter la spécificité de l’esthétique naturaliste qui consiste à révéler l’envers dégradant d’une ville réelle. Que ce soit pour choquer ou simplement pour troubler le lecteur contemporain, Clarín, Galdós et Zola n’hésiteront pas à soumettre l’espace urbain à

⁹ « Así, Clarín habla con entusiasmo de la « ciencia de Madrid » que posee Galdós « y el placer que causa recorrer con él los barrios bajos, escudriñando curiosidades y evocando escenas históricas en el lugar de la escena ». No hay ni que decir que este capítulo 1 es una verdadera exhibición de la « ciencia de Vetusta » que posee Clarín. » Oleza (Juan), *La Regenta*, p. 153, note 26. Nous traduisons.

la thématique naturaliste du scandale afin de révéler les vices et les passions cachés sous chaque toit des familles observées.

De plus, à la différence de Balzac, les naturalistes dépasseront les intentions critiques et moralisatrices pour proposer une vision plus étendue de la ville qu'ils considéraient comme le miroir de l'époque contemporaine.

Pourtant, le seul fait de placer des personnages sur un arrière-fond historique et géographique, réel et maîtrisé, cela n'empêche guère la libre expression de l'imagination. A ce propos, Didier Souiller et Wladimir Troubetzkoy écriront que :

« Balzac a appliqué avec succès la technique du mensonge formulée par Aristote : si B est relié à A et que A est vrai, on croira que B l'est aussi, la vallée du Couesnon (Balzac, *Les Chouans*) ou la forêt de Doncaster (W Scott, *Ivanhoé*) existe toujours, donc rien ne nous empêche de peupler leur description évocatrice de Chouans, de Bleus, ou de Saxons [...]. Le réalisme est enchantement »¹⁰.

Dans les romans réalistes, les deux universitaires français concluent que, même s'ils sont prétendus véritables car vérifiables, les lieux n'en restent pas moins des décors à la « *fonction naturalisante* ». Ces remarques nuancent l'enthousiasme exprimé précédemment par Clarín quant à la technique de Balzac ou de Zola ; une technique, selon lui, synonyme d'objectivité. Comme d'autres auteurs naturalistes, Clarín commettra quelques infractions à ses déclarations théoriques. Dans son édition critique de *Su Unico hijo*, Juan Oleza observe l'abondance des détails caractérisant les habitations particulières et les institutions sociales de Vetusta ; son théâtre, son cercle et sa cathédrale. De la sorte, le critique espagnol oppose l'attitude adoptée par Clarín dans *La Regenta* puis dans *Su Unico hijo*.

¹⁰ Souiller (Didier) et Troubetzkoy (Wladimir), *Littérature Comparée*, Paris, PUF, 1997, p. 256.

Dans ce roman, toutes références à des indices spatiaux semblent avoir été délibérément gommées. En revanche, *La Regenta* offre des allusions si nombreuses à la géographie de Vetusta qu'elles ont donné matière à l'édition d'un plan de « Vetusta-Oviedo » à la fin du XIX^e siècle¹¹, pour un symposium international tenu récemment sur Clarín. Dans les romans naturalistes étudiés, la ville moderne est souvent représentée comme organisée en fonction des classes sociales qui la composent. Dans *La Conquête de Plassans*, Plassans est partagée en trois quartiers ou en trois zones bien hiérarchisées. Zola précise :

« Plassans est divisé en trois quartiers absolument distincts : le vieux quartier, où vous n'aurez que des consolations et des aumônes à porter ; le quartier Saint-Marc habité par la noblesse du pays, un lieu d'ennui et de rancune dont vous ne sauriez trop vous méfier, et la ville neuve, le quartier qui se bâtit en ce moment [...] le seul possible, le seul convenable .

C'est ainsi qu'est présenté Plassans à l'Abbé Faujas, le nouveau venu. Puis, on lui expliquera les habitudes de cette petite ville de Province :

A Plassans, le peuple n'existe pas, la noblesse est indécrottable, il n'y a de tolérable que quelques parvenus, des gens charmants [...] Notre petit monde de fonctionnaires est très heureux. Nous vivons entre nous, à notre guise, sans nous soucier des habitants, comme si nous avions planté notre tente en pays conquis »¹².

On retrouve l'idée d'une conquête de la ville liée à la réussite sociale. Dans cet exemple, mais nous pourrions en citer bien d'autres dans les *Rougon-Macquart*, se manifeste la correspondance entre les différents quartiers de la ville de Plassans et les classes so-

¹¹ Oleza (Juan), *Su único hijo*, p. 87, note 67. Dans cette note, Juan Oleza donne les références précises de ce Symposium, tenu sur Clarín et son roman *La Régente*, à Oviedo, en 1984.

¹² *La Conquête de Plassans*, p. 97.

ciales qui s'y retrouvent. Dans *La Curée*, on a affaire à un Paris divisé en trois zones cloisonnées ayant chacune leur population, leur climat et leur manière de vivre. Les quartiers mondains s'étendant du Bois de Boulogne aux grands boulevards ; c'est le Paris de la société frivole et cynique. Puis, le romancier évoque le vieux Paris qui loge l'ancienne bourgeoisie parisienne, un Paris replié sur lui-même, et, à la fin du roman, l'histoire se déplace dans le Paris pauvre et populaire. L'auteur connaissait ces faubourgs et ces quartiers pauvres pour y avoir passé sa jeunesse de 1859 à 1862, dans de grands immeubles locatifs ou des garnis misérables. Dans les *Rougon-Macquart*, il profite de l'évocation de la capitale pour faire surgir des contrastes significatifs entre deux classes sociales ; l'une pauvre et l'autre aisée. L'extrait suivant de *La Curée* témoigne de la traduction des différences sociales à l'aide de distinctions géographiques :

« Ces messieurs, avec leurs bottes bien cirées, leurs redingotes et leurs chapeaux de haute forme, mettaient une singulière note dans ce paysage boueux, d'un jaune sale, où ne passaient que des ouvriers blêmes, des chevaux crottés jusqu'à l'échine, [...] Ils se suivaient à la file, sautaient de pierre en pierre, évitant les mares de fange coulante, parfois enfonçaient jusqu'aux chevilles et juraient alors en secouant les pieds »¹³.

A travers le regard et la curiosité des promeneurs officiels, le romancier expose la vie d'une catégorie sociale défavorisée et qui habite dans le Paris livré aux démolisseurs. Dans les lignes suivantes, c'est l'intérieur misérable des maisons qui nous est présenté avec leurs « *papiers peints de mauvais goût* » et leurs « *pauvres petits cabinets, des trous étroits, où toute une existence d'homme avait peut-être tenu* »¹⁴.

¹³ *La Curée*, p. 390.

¹⁴ *Ibid.*, p. 389.

Cependant, censée reproduire la réalité sociale de l'époque, cette division de la ville en zones hiérarchisées semble aussi appartenir à l'imaginaire Zolien. Lorsque le personnage du *Ventre de Paris*, Florent découvre les Halles de Paris, il les comparera à quelque ville étrange :

« [...] avec ses quartiers distincts, ses faubourgs, ses villages, ses promenades et ses routes, [...] du quartier populaire où les choux s'entassent dès quatre heures du matin, au quartier paresseux et riche qui n'accroche des poulardes et des faisans à ses maisons que vers les huit heures »¹⁵.

Entre le grand marché parisien et une architecture urbaine hiérarchisée, l'analogie se trouve confirmée. Dans cette description du réveil des Halles, le romancier réintroduit les mêmes allusions à la hiérarchie sociale que dans ses descriptions de Paris citées précédemment. Le nouveau marché parisien finit par symboliser comme le dit Florent : « toute l'époque »¹⁶. Dans l'évocation des Halles, le romancier semble projeter sa propre vision de la société moderne, avec d'un côté les pauvres et de l'autre « ces gredins de bourgeois »¹⁷. Le lecteur constate l'obsession de Zola à retrouver la marque d'une société inégalitaire dans toutes les créations de son époque. Parfois, Florent se fait le porte-parole de Zola. Le protagoniste voit les Halles comme un repoussoir même si elles exercent souvent une attirance sur lui. Les Halles sont le lieu où Florent puise sa révolte et le lieu d'où naîtra, selon le personnage, la société future.

A la manière de Zola, dans *La Regenta*, Vetusta est aussi représentée avec des quartiers hiérarchisés. L'évocation de cette ville s'appuie sur le principe de la triple division de l'espace ; un principe

¹⁵ *Le Ventre de Paris*, p. 58.

¹⁶ *Ibid.*, p. 61.

¹⁷ *Ibid.*, p. 61.

déjà signalé dans *La Conquête de Plassans*. Trois zones « *La Encimada* » où vit l'aristocratie, « *La Colonia* » où séjournent la bourgeoisie et les *Américains*, et enfin le quartier populaire du « *Campo del Sol* » relégué à la périphérie de Vetusta. On note donc trois zones dans Vetusta et trois zones dans Plassans, trois espaces concentriques qui sont symboliques d'un même agencement social de la ville moderne.

Doña Emilia préférera la pyramide pour évoquer *Marineda-La Corogne*. Au sommet de cette pyramide se trouve la vieille ville appelée le « *Barrio alto* » où vit l'aristocratie, au dessous le quartier de la *Pescadería* ou « *Barrio bajo* », lieu de vie de la bourgeoisie. Et au bas de la pyramide sociale, se trouvent la zone sud de *Marineda*, réservée à la classe ouvrière, et les quartiers de San Amaro où habitent les plus pauvres. Comme Varela Jácome l'a démontré, ces lieux géographiques ont leur correspondance dans la réalité. Toutefois, la romancière a accentué les divisions de *Marineda* pour mieux traduire les clivages sociaux de l'époque moderne.

A son tour, dans *Fortunata y Jacinta*, Pérez Galdós analysera chaque quartier de Madrid de manière séparée pour mettre en évidence les différences sociales. L'auteur consacra un chapitre à part au peuple, à l'espace dans lequel celui-ci vit en marge des quartiers favorisés. Pour le romancier, c'est l'occasion de laisser s'exprimer une catégorie sociale après l'autre, en suggérant l'impossibilité pour elles d'adopter la même voix. Dans la réalité historique, en France comme en Espagne, l'espace urbain tendait effectivement à s'organiser selon des clivages sociaux. Mais, l'examen séparé d'un quartier riche puis d'un quartier pauvre tient de la méthode expérimentale. « *Visite au quart Etat* », tel est le titre donné par Galdós au chapitre réservé, pourrions-nous dire, au prolétariat urbain. Ce titre entretient l'ambiguïté sur les intentions du romancier. Quel sens donner au mot « *Visite* »? *Jacinta* visite-t-elle le peuple comme un médecin se pencherait sur un corps social malade ? Auquel cas, le

lecteur peut penser à une sorte de consultation. Ou s'agit-il d'une simple visite rendue à une catégorie d'individus qui semblent regroupés dans une sorte de camp retranché?

Par ailleurs, ce procédé qui consiste à utiliser un personnage extérieur pour aller à la rencontre d'un autre groupe social contribue à révéler l'opposition entre les catégories sociales. Dans *Fortunata y Jacinta*, la visite de Jacinta dans les quartiers pauvres de Madrid joue le même rôle que celle de Guillermina, une dame de l'aristocratie madrilène qui se rend régulièrement chez les plus pauvres pour y accomplir ses œuvres de charité. Toutefois, le regard que porte cette dame sur le peuple est sans compassion. Maintes fois et en termes durs, elle condamnera l'attitude de Fortunata ou de Mauricia La Dura.

En revanche, et ce sera constant dans le roman, jamais Guillermina ne sermonnera les gens de la bonne société qu'elle fréquente, comme Juanito Santa Cruz. Il peut même paraître choquant qu'elle excuse les infidélités de celui-ci et ne le réprimande, ni sur le plan social ni sur le plan religieux. Pire, celle-ci semble tenir Fortunata pour seule responsable de l'adultère de Juanito. Pas plus que la jeune bourgeoise Jacinta, Guillermina ne comprendra les agissements des femmes pauvres. Pour celle qu'on surnomme la « *sainte* », les femmes du peuple vivent de manière totalement immorale, et le manque d'éducation de Fortunata et de ses semblables est redoublé par le jugement impitoyable qu'elle porte sur eux.

Le romancier semble condamner l'attitude de cette dame, parce qu'elle n'exerce qu'une charité d'apparence. Au fond, elle méprise les gens du peuple auxquels elle accorde son aide. En soi, le bénévolat n'est pas blâmé par Galdós, mais la manière dont il est exécuté par Guillermina. Chaque intrusion de la *sainte* dans le « *quart état* » deviendra l'occasion de rappeler l'écart entre les classes aisées de Madrid et les pauvres.

Dans l'extrait de *La Curée* cité précédemment, Zola a procédé de la même manière pour exprimer les clivages sociaux. Il a adopté le regard des spéculateurs immobiliers qui traversent le Paris des quartiers pauvres livré à la démolition. Dans *Germinal*, ce sera au tour d'Etienne Lantier, étranger au monde des mineurs, de visiter ou traverser ce corps social. Tout au long du roman, Zola dévoilera ou exacerbera les différences entre ce jeune homme et les ouvriers des mines. Etienne Lantier restera un observateur, il ne comprendra jamais ceux qu'il appelle ses camarades. Présenter les divisions sociales par le biais d'un personnage, cela reste très ambiguë. Malgré l'ironie de Galdós, le lecteur ne sait pas si le romancier partage le point de vue de Guillermina sur l'ignorance et l'immoralité du peuple. Le lecteur ne sait pas davantage si Zola partage les idées d'Etienne sur les mineurs.

La division de la ville en quartiers hiérarchisés renvoie à une division sociale de la société du XIX^e siècle. Mais les villes, comme « *Plassans-Aix en Provence* », « *Vetusta-Oviedo* », « *Marineda-La Corogne* », Paris ou Madrid, relèvent aussi d'une même topographie déterministe. Au delà des divisions sociales, les mêmes intrigues se trament pour conquérir ces villes. Terrain d'observation des romanciers naturalistes, l'espace urbain devient une sorte de champ de bataille pour les personnages ambitieux.

2. La ville : un espace social convoité ou rejeté.

Chez Zola, comme dans les œuvres naturalistes espagnoles, la ville moderne apparaît tantôt comme un monde ouvert aux appétits de conquêtes, tantôt comme un lieu d'enfermement pour certains in-

dividus. En effet, si le nouvel espace urbain semble favorable aux ambitieux, pour bien d'autres personnages naturalistes, celui-ci s'avère être une prison. Deux notions contraires ou complémentaires désignent donc le contexte urbain, selon que les limites de la ville s'écartent de l'individu ou se referment sur lui. Villes de Provinces espagnoles et françaises ou grandes capitales, comme Paris ou Madrid, le cadre citadin est l'objet d'un traitement original de la part de Zola et de ses confrères espagnols. En effet, la ville n'est plus un milieu dans l'acception que Taine a proposée du terme, mais un environnement que les naturalistes vont explorer, tels des sociologues : en somme, un milieu existentiel qui influencerait sur la psychologie de l'individu et *vice versa*.

Dès l'incipit de *La Desheredada*, Tomás Rufete rebaptise Madrid d'un nom à lui seul significatif : « *Envidiópolis* »¹⁸. Par cette création verbale, le personnage de Galdós exprime son dégoût à l'égard de cette cité devenue pour lui un espace social entièrement voué à l'argent. Le Madrid moderne ne repose plus sur des critères de mérite. Peut-être le porte-parole de Galdós, Tomás Rufete traduit par la simple fantaisie lexicale « *Envidiópolis* » comment le succès n'est plus lié au travail, mais au capital acquis ou supposé tel. Clarín trouve aussi les mots justes pour exprimer en quoi la « *science de la ville* » cache les ambitions personnelles de certains de ses personnages. Dans *La Regenta*, la ville de Vetusta devient un objet de convoitise pour des arrivistes comme don Fermín de Pas. En des termes explicites, Leopoldo Alas révélera les intentions secrètes du personnage pour cette cité dont il est le Magistral¹⁹:

« *Vetusta était sa passion et sa proie ;[...] il mettait au-dessus de toutes les autres sa science de Vetusta. Il la con-*

¹⁸ *La Desheredada*, p. 11. Le mot « *Envidiópolis* », en italiques dans le texte de Galdós, est ainsi mis en valeur. Sa traduction en français est difficile, mais l'expression « la cité de l'envie » pourrait convenir.

¹⁹ Le Magistral est le prédicateur du chapitre d'une cathédrale. Dans *La Regenta*, Don Fermín de Pas est le Magistral de la cathédrale de Vetusta.

naissait dans ses moindres détails, du dedans et du dehors, dans son âme et dans son corps, il avait fouillé les recoins des consciences et les recoins des maisons. [...] il faisait l'étude de son anatomie, non point comme le physiologiste qui veut simplement observer, mais comme le gastronome qui recherche des morceaux appétissants, il n'appliquait pas le scalpel mais la fourchette à découper »²⁰.

Ce passage présente plusieurs intérêts. D'une part, il explique de quelle manière Fermín de Pas tente de s'approprier Vetusta. D'autre part, on peut y trouver une touche d'ironie de la part de Clarín dans l'opposition des images : « *pas le scalpel* », « *mais la fourchette à découper* ». On a souvent reproché à Zola de décrire les événements et les hommes tel un physiologiste qui disséquait le monde avec un bistouri. En Espagne ou en France, cette idée revient dans les critiques proférées contre le naturalisme zolien. L'auteur du *Roman expérimental* a lui-même employé, notons-le, cette métaphore du « *scalpel* » pour critiquer le trop vif intérêt de E. de Goncourt à l'égard de l'aristocratie :

« Même il se trompe, s'il croit qu'il gagnera des sympathies en portant son scalpel dans des organismes plus compliqués et d'une corruption plus savante. On l'accusera simplement d'insulter l'aristocratie... »²¹

Clarín préfère donc comparer la curiosité de son personnage à celle d'un « *gastronome* » plutôt qu'à celle d'un « *physiologiste* » qui manierait le « *scalpel* » pour observer la ville. C'est une façon originale de prendre des distances avec la méthode d'observation naturaliste. Toutefois, dès le début de *La Regenta*, le romancier adopte

²⁰ « Vetusta era su pasión y su presa. [...] él estimaba sobre todo su ciencia de Vetusta [...]. La conocía palmo a palmo, por dentro y por fuera, por el alma y por el cuerpo, había escudriñado los rincones de las conciencias y los rincones de las casas [...] hacía su anatomía, no como el fisiólogo que sólo quiere estudiar, sino como el gastrónomo que busca los bocados apetitosos; no aplicaba el escapelo sino el trinchante. » *La Regenta*.- p. 153.

²¹ Zola.- *Le Roman expérimental*.- p. 265.

ra le ton de Zola pour présenter Fermín de Pas comme un homme arriviste. Un tel goût du pouvoir est en décalage avec la mission de prêtre ; une charge que le Magistral semble exercer dans le seul dessein d'assouvir son désir d'ascension sociale. Dans la suite du passage cité précédemment, Clarín développera le portrait de don Fermín sous les traits d'un personnage déterminé par la soif de domination. Plus de cinq occurrences du terme « *ambition* » sont concentrées dans les trois paragraphes du long portrait du Magistral. Leopoldo Alas y évoque d'abord « *l'ambition* » du jeune Fermín, puis il élargit ce trait à « *notre ambition* » qui s'apparente aux « *vagues ambitions [...] propres à la jeunesse.* » L'auteur conclut sur l'orgueil du héros en précisant que ce sentiment se faisait plus intense et moins idéaliste au point que Fermín finit par se considérer comme le « *maître du maître* » ; c'est à dire au-dessus de l'Evêque. Don Fermín se sert de sa fonction et d'une éducation lui permettant de bien connaître²² Vetusta et ses habitants pour mieux les *dévorer*. Clarín se plaît à reprendre ce dernier verbe afin de traduire à la fois la prétention et une certaine cruauté du personnage :

« *Il dévorait sa proie, la Vetusta dévote, tout comme le lion dans sa cage dévore les vils morceaux de viande [...]* »

Plusieurs lignes après, le romancier revient sur cette image redondante :

« *C'était une proie qu'on lui disputait, mais qu'il finirait par dévorer à lui seul !* »²³.

²² *La Regenta*.- p. 153. Les termes, relatifs à la « connaissance », à « la reconnaissance » et à la « science » que le Magistral possède de Vetusta, sont omniprésents, et ils manifestent la supériorité que le personnage tire de cette éducation.

²³ « [...] devoraba su presa, la Vetusta levítica, como el león enjaulado los pedazos ruines de carne[...] », plus loin, dans le texte de Clarín, « Era una presa que le disputaban, pero que acabaría de devorar él solo . » *La Regenta*.- p.154. Nous traduisons. Cette image d'une société dévoratrice est aussi très présente chez Zola, comme symbolique de l'époque moderne.

Cet extrait présente quelques similitudes avec celui écrit par Zola dans *La Conquête de Plassans* pour désigner l'ambition de l'abbé Faujas :

« En haut, à la fenêtre, l'abbé Faujas, tête nue, regardait la nuit noire. [...] Et il y avait un mépris dans le redressement de son cou de lutteur, tandis qu'il levait la tête comme pour voir au loin, jusqu'au fond de la petite ville endormie. [...] L'abbé Faujas tendit les bras d'un air de défi ironique, comme s'il voulait prendre Plassans pour l'étouffer d'un effort contre sa poitrine robuste »²⁴.

Dans son désir de conquête, Aristide Rougon n'a rien à envier à ces deux personnages de prêtres, même si ses appétits le détournent de la province.

« Aristide Rougon s'abattit sur Paris, au lendemain du 2 décembre, avec ce flair des oiseaux de proie qui sentent de loin les champs de bataille[...] il accourait, enrageant d'avoir fait fausse route, maudissant la province, parlant de Paris avec des appétits de loup »²⁵.

Malgré leurs différences de statut social, Aristide Rougon, Fermín de Pas et Faujas semblent appartenir à la même série de personnages naturalistes que l'on pourrait qualifier de nouveaux prédateurs. Tantôt comparés à des lions, tantôt à des vautours ; ils deviennent les personnages emblématiques des sociétés modernes. Dans le récit, ils surgissent tels des oiseaux de proie ou tels des carnassiers. Sous la plume des naturalistes, l'espace urbain devient le terrain de chasse et le milieu naturel de tels personnages, car ceux-ci peuvent y assouvir leurs appétits de puissance.

Sur ce point, en littérature, ils sont frères de Georges Duroy. Dès l'*Incipit* de *Bel-Ami*, Maupassant présente ce personnage par son « *regard rapide et circulaire* » ; un regard porté sur le monde ex-

²⁴ *La Conquête de Plassans*, p. 48.

²⁵ *La Curée*, p. 85.

térieur. Le reste du roman confirmera que l'ancien militaire Duroy a déplacé son terrain de bataille. Désormais, Paris sera le lieu de toutes ses conquêtes. Le personnage de Maupassant est souvent comparé à un oiseau rapace, avec l'idée implicite de prise et de chasse soudaine. Dans la suite de *Bel-Ami*, Georges Duroy prononcera ces paroles essentielles à la compréhension du personnage et à celle d'autres personnages naturalistes : « *Le monde est aux forts. Il faut être fort. Il faut être au-dessus de tout* »²⁶. Dans cette phrase, la locution prépositive « *au-dessus de* » éclaire le lecteur sur le goût particulier des personnages ambitieux pour la position surélevée. C'est le cas pour don Fermín, le Magistral de *La Regenta*.

Au début de son roman, Clarín le présente d'une manière sans équivoque.

« *Un des passe-temps solitaires de don Fermín de Paz consistait à escalader les hauteurs. [...] contempler, à ses pieds, les villages comme s'ils étaient des jouets, s'imaginer les hommes comme des infusoirs, voir passer un aigle ou un milan, selon les parages, sous ses yeux, regarder les nuages d'en haut, [...], tout cela procurait d'intenses plaisirs à son esprit altier...* »²⁷.

Pour don Fermín, l'action d'« *escalader les hauteurs* » revient à éprouver, dans le sens de jauger, ses désirs de puissance. Saccard, le personnage de *La Curée* adopte le même état d'esprit quand, lors d'une sortie dominicale, il va dîner avec sa première femme Angèle dans un restaurant situé au sommet des buttes Montmartre. Leur table étant placée devant une des fenêtres s'ouvrant sur Paris, Saccard peut profiter d'une vision panoramique de la capitale. Paris lui apparaît comme une sorte de caverne d'Ali Baba ou une cité des

²⁶ Maupassant. *Bel-Ami. Incipit*.

²⁷ « Uno de los recreos solitarios de don Fermín de Paz consistía en subir a las alturas. [...] contemplar a sus pies los pueblos como si fueran juguetes, imaginarse a los hombres como infusorios, ver pasar un águila o un milano, según los parajes, debajo de sus ojos, mirar las nubes desde arriba, [...], eran intensos placeres de su espíritu altanero,... ». *La Regenta*, p. 151 à 152. Nous traduisons.

« *Mille et une Nuits* ». Alors, comme doué d'une faculté de prémonition, le héros annonce les futurs travaux d'Hausmann qui feront sa fortune :

« *Un beau quartier, où il y a beaucoup à faire...Ah! Cette fois, tout va brûler!* »²⁸.

Souvent, dans les œuvres naturalistes espagnoles ou françaises, les personnages s'avèrent être les doubles littéraires du personnage de Rastignac qui considère Paris et qui le défie du haut du cimetière du Père-Lachaise.

Qu'ils soient au sommet des buttes Montmartre, comme Saccard, dans le clocher d'une église, comme don Fermín ou à la fenêtre d'une chambre, comme l'abbé Faujas ; ces protagonistes aiment voir à leurs pieds toute la ville à vaincre. Leur faim de conquête semble comme stimulée par la hauteur. Malgré des méthodes de conquête différentes, Rastignac lancera son célèbre défi vengeur « *A nous deux Paris !* », Saccard et don Fermín regarderont la ville d'une manière tout aussi active.

Ces deux personnages ont aussi en commun d'être des observateurs attentifs de la société qui les entoure. Saccard est un spéculateur passionné qui n'améliore pas, au contraire, le monde dans lequel il vit. Il n'y participe pas. Il se contente de l'examiner pour son profit. Don Fermín scrute de manière implacable Vetusta et ses habitants pour mieux les comprendre et ainsi mieux exercer son pouvoir sur eux. Ils sont le type même de ces personnages naturalistes, idéologues et spectateurs d'une époque désenchantée. Qu'ils soient des spéculateurs, comme Saccard, des ambitieux, comme don Fermín, des idéalistes, comme la Tribuna, tous ces protagonistes ont exercé une sorte de fascination sur Zola et ses confrères espagnols. Ces personnages naturalistes représentent des individus attirés par des spé-

²⁸ *La Curée*, Ch 2, p. 124.

culations financières, politiques ou idéologiques ; autrement dit, des êtres que le présent ne peut enfermer.

Cela explique pourquoi les auteurs naturalistes les ont volontiers mis en scène. Eux-mêmes ne désiraient-ils pas avoir tout Madrid ou tout Paris à leurs pieds pour en dresser un panorama susceptible d'expliquer l'évolution du monde moderne ? A ce propos, Galdós écrira :

« *Qu'il serait magnifique d'embrasser en un seul instant toute la perspective des rues de Madrid, de voir celui qui entre, celui qui sort, celui qui rôde, celui qui attend.... [...] de connaître l'endroit où un homme vient de mourir, [...] de savoir où est né un homme* »²⁹.

Par la pensée, Don Benito rêve de posséder tout Madrid. Selon lui, connaître pleinement cette ville lui permettrait de saisir les rythmes de la vie et de la mort des individus qui y habitent. Dans l'esprit du romancier espagnol, on note un glissement de perspective entre sa volonté de saisir l'âme d'une ville et celle de savoir comment se déroule la vie d'un homme. On retrouve cette ambition chez le Magistral quand il envisage sa *science de Vetusta*. On l'a déjà vu se vanter de connaître cette ville « *dans ses moindres détails, du dedans et du dehors, dans son âme et dans son corps, et d'avoir fouillé les recoins des consciences et les recoins des maisons* »³⁰. Cette aspiration à la connaissance totale sera le dogme des naturalistes, espagnols ou français, et ils l'ont transmis à certains de leurs personnages. Enfin, Galdós reformule ce qui deviendra un défi pour tout artiste moderne : saisir « *en un seul instant* », dans un esprit de synthèse, la vie humaine dans sa finitude.

Par ailleurs, les romans naturalistes prennent pour cadre de leur fiction des villes de province repliées sur elles-mêmes. Ces

²⁹ Jacques Beyrie, *Galdós et son mythe*, Tome 1. p. 151. Nous soulignons.

³⁰ *La Regenta*. Se reporter à la page 266 de notre étude.

villes, comme Vetusta dans *La Regenta* ou Plassans dans la *Conquête de Plassans*, offrent aux romanciers des possibilités thématiques mais aussi des perspectives psychanalytiques. Ana Ozores, Emma Valcárcel et bien d'autres personnages féminins sont psychologiquement fragiles et elles vivent en province.

Ces jeunes femmes éprouvent déjà des angoisses de l'enfermement. Leur claustrophobie va s'aggraver dans ces lieux clos que la ville de province représente pour elles. Leurs tentations de fuite seront exacerbées par le sentiment qu'éprouvent Ana et Emma d'être confinées en province.

Toutefois, ce type d'angoisse sera aussi partagé par d'autres personnages naturalistes résidant à Paris ou à Madrid. Surtout quand, tout au long de la fiction, ces derniers vivent dans des espaces encore plus confinés. Des lieux parfois restreints aux limites d'un humble appartement comme c'est le cas pour la famille Bringas. Plusieurs extraits de *La de Bringas* et de *La Curée* témoignent du sentiment d'enfermement qui touche indifféremment les personnages naturalistes. Mais, ceux-ci ne vivent pas de la même manière le sentiment de claustration. Volontiers, Zola évoque Renée à sa fenêtre ou cherchant à ouvrir une fenêtre pour échapper à une sensation d'emprisonnement. Ce passage de *La Curée* est représentatif de l'état d'esprit dépressif de la jeune femme :

« Sa nudité l'irritait. Elle tourna la tête, elle regarda autour d'elle. Le cabinet de toilette gardait sa lourdeur musquée, son silence chaud [...]. La pièce était nue comme elle ; la baignoire rose, la peau rose des tentures, les marches roses des deux tables s'animaient, s'étiraient, se pelotonnaient, l'entouraient d'une telle débauche de voluptés vivante qu'elle ferma les yeux, baissant le front, s'abîmant sous les dentelles du plafond et des murs qui l'écrasaient »³¹.

³¹ *La Curée*, p 381-382.

Ces scènes d'étouffement se multiplieront dans le roman jusqu'à la mort de Renée.

« Renée étouffait, au milieu de cet air gâté de son premier âge. Elle ouvrit la fenêtre, elle regarda l'immense paysage. Là rien n'était sali »³².

Comment ne pas établir d'analogies avec le personnage principal féminin de *Su Único hijo* qui présente la même pathologie ! Dans une sorte de confession d'Emma Valcárcel, Clarín écrit:

« Elle n'avait mal nulle part, aucune douleur à proprement parler, mais... l'impression angoissante d'étouffer ; la chambre où elle se trouvait, la maison tout entière, lui semblaient étroites, comme des tombes [...] »

L'auteur poursuit l'analyse des sentiments éprouvés par le personnage, jusqu'à la « sensation d'être oppressée par les plafonds et les murs, etc., etc. »³³.

L'emploi du « etc » suggère ironiquement que cette liste est infinie, de tout ce qui pèse sur le corps et l'âme d'Emma. Pour exprimer cette idée du corps prisonnier et d'une âme qui souhaiterait s'évader, Clarín adopte l'image de la fenêtre symbole d'ouverture sur le monde. Emma, écrit-il, « rêvait de s'envoler par les fenêtres et de s'échapper très loin »³⁴. La ville semble donc étroitement liée à la mélancolie de la jeune femme. Dans le passage cité précédemment, elle associera sa sensation d'étouffement à la douleur de vivre éternellement dans la même région provinciale.

En revanche, pour son mari Bonifacio, la ville sera synonyme d'extérieur et elle se présentera comme une libération de

³² *Op.cit.*, p. 412.

³³ « - no le dolía nada, lo que se llama doler, pero [...] la angustia de un ahogo ; la habitacion en que estaba, la casa entera le parecian estrechas, como tombas, [...]. Pero , sobre todo, lo que necesitaba era no ahogarse, no estar oprimida por techos y paredes, etc., etc. » *Su único hijo*.- p. 304. Nous traduisons le passage en caractères gras.

³⁴ « [...] ane haba salir volando por los balcones y escapar muy lejos... » *Ibid*. Nous traduisons.

l'oppression domestique. A ce propos, certains commentateurs de Clarín pensent que le nom de « [Val]cárcel » porté par Emma, est associé au joug tyrannique qu'elle exerce sur son mari avec la complicité de sa famille. Valcárcel est composé du mot espagnol *cárcel* qui signifie prison.

Certes, Emma se conduit comme une geôlière à l'égard de son époux, mais à la lumière de ce que nous venons d'analyser, nous pouvons aussi croire que la jeune femme est prisonnière de sa maladie. Le personnage féminin de Clarín porte, notons-le, le même prénom que celui de Flaubert. Emma Bovary n'est jamais bien loin d'Emma Valcárcel et d'Ana Ozores. A propos de cette dernière, dans *La Regenta*, Clarín présente un épisode au cours duquel Ana suivra du regard le vol d'une bergeronnette en pensant :

« Tout à coup, ce petit oiseau a eu une idée; il s'est fatigué de cette ombre et il est allé chercher lumière, chaleur et espace. Heureux petit oiseau ! »³⁵

Dans la suite de l'anecdote, le romancier identifiera encore Ana à cet oiseau dont l'envol symboliserait l'élan qu'elle-même ne peut prendre. La jeune femme est lasse des choses et des gens qui l'entourent mais, à la différence de la bergeronnette, elle ne peut s'échapper de Vetusta.

Toutefois, dans ces situations vécues par Renée Saccard et Emma Valcárcel, les ressemblances ne doivent pas cacher des différences dans la manière des romanciers d'aborder les souffrances de leurs protagonistes. Le lecteur n'est jamais très sûr que Clarín compatit à la solitude d'Emma et qu'il prend au sérieux le mal-être du personnage. La suite du récit tend à montrer que, à l'image du mari d'Emma, le romancier considère la crise morale traversée par la jeune femme comme une étrange manie ou une pathologie passa-

³⁵ « Ese pajarillo ha tenido una idea de repente ; se ha cansado de esta sombra y se ha ido a buscar luz, calor, espacio. ¡Feliz él ! » *La Regenta*, Tome 1. p. 421. Nous traduisons.

gère. On est loin du traitement tragique infligé par Zola à la nostalgie de Renée.

Le personnage de Galdós, Rosalía Bringas se désole aussi de son enfermement dans Madrid, une ville qu'elle considère comme le lieu de son exil. Son impression d'être confinée ne peut être comparée aux sentiments d'Ana et d'Emma. Alors que la plupart des madrilènes ont déserté la capitale pour échapper à la chaleur de l'été, Rosalía considère Madrid comme sa prison. La protagoniste n'a pas les moyens de partir en villégiature.

« Rosalía demeura triste et inconsolable [...] de son propre confinement, de ne pas sortir, ce qui ressemblait à un exil »³⁶.

Cette attitude de Rosalía est assez représentative de l'état d'esprit de sa classe sociale, autrement dit, de la bourgeoisie espagnole de l'époque qui souhaitait imiter les usages de la cour, mais qui ne pouvait y parvenir faute de moyens. En raison de sa santé précaire, la reine Isabelle II avait l'habitude de déserté la capitale durant les fortes chaleurs de l'été. Cette coutume s'étend à toute la cour et à l'aristocratie pour progressivement descendre l'échelle sociale. Toutefois, comme pour Rosalía Bringas, quelques bourgeois ne pouvaient économiquement se permettre de telles villégiatures qui étaient fixées, pour la plupart, à Biarritz. En étudiant la société espagnole des années 1870-1930, l'historien Raymond Carr aborde ce thème et il conclut que :

« Jusqu'aux années trente du siècle actuel beaucoup d'Espagnols de la classe moyenne considéraient que passer l'été en ville était un stigmat social »³⁷.

Cependant, Rosalía n'est pas le seul personnage du roman à se sentir cloîtré au cœur même de la capitale espagnole. Son mari

³⁶ « Triste y desconsolada se quedó Rosalía, [...] , sino por su propio confinamiento, por aquel no salir, que era como un destierro. » *La de Bringas*, p. 235. Nous traduisons.

³⁷ « Hacia los años treinta del siglo actual muchos españoles de la clase media consideraban que pasar el verano en la ciudad era un estigma social. » Carr (Raymond), *España 1808-1939*.- édition espagnole, Barcelone : Ariel, p. 414.

Francisco Bringas semble aussi captif de l'humble appartement où il vit avec sa famille, mais il paraît, lui, s'en accommoder. Dans le roman, la plupart du temps, il est représenté dans un recoin de l'appartement, assis à son bureau placé devant une fenêtre. De là, il accomplit son œuvre funèbre. Le protagoniste semble relégué à cet espace très réduit où il s'isole volontairement du reste de la famille comme du reste du monde. Au début du roman, Pérez Galdós signale que don Francisco n'avait pas à quitter le palais royal où il est hébergé avec sa famille pour se rendre à son bureau.

Très vite, le lecteur comprend que le personnage sort peu de ce palais et de l'appartement où il réside, voire du recoin de la fenêtre. Au sein de sa fiction, don Benito joue parfaitement avec la notion d'enfermement. La cécité passagère dont le romancier a affecté Bringas ne relève-t-elle pas d'un choix de couper le personnage des réalités familiales et des réalités extérieures? Confiner son protagoniste et l'aveugler à la fois sur les faiblesses de son couple, comme les infidélités de sa femme, et sur les bouleversements politiques traversés par l'Espagne ; cela revient au même. En somme, Francisco Bringas préfère tout ignorer de la vérité, il ne veut pas la voir et il reste enfermé dans son propre univers. Dans son cas, la ville de Madrid devient synonyme de monde extérieur et elle est ressentie comme une menace.

Dans les romans naturalistes, la ville moderne n'est donc pas toujours envisagée comme un espace convoité et livré aux ambitions des personnages arrivistes. Dans *L'Assommoir*, Gervaise connaît les mêmes craintes que Francisco Bringas face à tout ce qui vient de l'extérieur. Elle aime les espaces clos qui préservent son intimité et qui la rassurent. Dès l'*incipit*, Zola la représente à la fenêtre d'une misérable chambre d'hôtel en train de guetter le retour de Lantier. Elle observe le boulevard de Rochechouart, et ce qu'elle y voit ou entend, tout cela se transforme en signes néfastes.

Des « *cris d'assassinés* », une « *odeur fauve de bêtes massacrées* » montant des abattoirs, et encore « *une grande lueur* » assez inquiétante ; voilà ce qu'enregistrent les sens bouleversés de Gervaise. Tout au long du roman, pour la jeune femme, le boulevard symbolisera une menace liée à la société et donc aux autres. Aussi, dès le début du roman, Zola tient-il à connoter négativement ce lieu représentatif d'une époque angoissante pour son personnage. Reprenant Gervaise en situation d'attente à la fenêtre, les lignes suivantes sont décisives pour comprendre les sentiments de la jeune femme face aux spectacles de la rue :

« *Gervaise s'entêta encore à la fenêtre pendant deux mortelles heures, [...] Alors Gervaise se sentit étouffer, saisie d'un vertige d'angoisse, à bout d'espoir ; il lui semblait que tout était fini, que les temps étaient finis [...] Elle allait, les regards perdus, des vieux abattoirs noirs de leur massacre et de leur puanteur, à l'hôpital neuf, blafard, montrant, par les trous encore béants de ses rangées de fenêtres, des salles nues où la mort devait faucher* »³⁸.

Consistant à vivre à l'écart et à avoir un chez soi même très humble, ce rêve de Gervaise semble concevable. Elle pense y parvenir quand elle emménage avec Coupeau rue Neuve de la Goutte d'Or. Dans cette nouvelle demeure, ce qui l'enchantement est précisément « *la grande chambre* »³⁹, une vaste pièce qu'elle peut transformer à son gré en salle à manger.

Pour Gervaise, le bonheur dépend toujours d'espaces clos très propres qu'elle meuble et qu'elle soigne avec amour. Même en visite pour la première fois chez d'autres personnes, elle tire son « *émerveille[ment] de la propreté du logis* »⁴⁰. Mais, quand elle emménage rue de la Goutte-d'Or dans une « *maison vaste comme une petite ville, allongeant et entrecroisant les rues interminables de ses esca-*

³⁸ *L'Assommoir*, p. 41 à 42.

³⁹ *Ibid.*, p. 137.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 146.

liers et de ses corridors »⁴¹, Gervaise croit en la réalisation de ses modestes ambitions. Sa maison ressemble à une « *une petite ville* » idéale où elle espère réaliser son vieux rêve. « *Vivre dans une société honnête, parce que la mauvaise société* », pensait-elle, « *c'était comme un coup d'assommoir, [...], ça vous aplatissait une femme en moins de rien* »⁴². Pour la jeune femme, la maison et plus tard sa boutique concentreront toutes les qualités : sécurité, propreté et honnêteté. Des qualités que la ville réelle, autrement dit Paris et la société extérieure, ne peuvent réaliser.

Dans *L'Assommoir*, comme dans d'autres romans naturalistes, l'opposition entre des espaces intérieurs et extérieurs est omniprésente pour signaler l'angoisse attachée à la ville. Ces oppositions signalent surtout ce que la ville représente en matière de dangers pour des gens psychologiquement faibles. Gervaise est moralement fragile sous le courage qu'elle affiche comme une sorte de protection face au destin. Elle est capable de reconnaître ses faiblesses :

« *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* »⁴³.

A l'image de Gervaise, Nana « *abomine* » Paris⁴⁴. Même pour la ville et ses espaces extérieurs, Nana a hérité de l'obsession de sa mère, et c'est à contre cœur qu'elle sort de son appartement parisien. Au début du roman, Zola lui fera dire : « *Il faut que je sorte. Quel embêtement !* »⁴⁵.

Le romancier consacre plusieurs pages à décrire les hésitations de la jeune femme avant qu'elle ne se décide à quitter

⁴¹ *Op.cit.*, p. 167.

⁴² *Ibid.*, p. 84.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Nana.*, p. 198.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 66.

l'appartement du boulevard Haussmann. Forcée⁴⁶ par une course urgente, elle s'arme de « *courage* »⁴⁷ pour délaissier sa petite société ; son logement étant devenu un lieu de rendez-vous pour ses amies et pour ses soupirants. Le chapitre deux du roman est réservé à la description de l'étage occupé par Nana, et aux manœuvres auxquelles elle est obligée de se livrer pour y « *caser* »⁴⁸ ses nombreux amants. Pour la jeune femme, faire passer ses favoris de l'antichambre à sa chambre, cela relève d'une véritable stratégie.

Par leur esthétique ambiguë, les romans étudiés mettent bien en lumière le caractère à la fois admirable et repoussant de la ville moderne. Au XIX^e siècle, la création ou la recréation des grandes métropoles, comme Paris ou Madrid, semble faire rêver certains personnages naturalistes, car ils y voient la marque du progrès. Au contraire, d'autres sont effrayés par ces grandes cités fourmillantes mais inquiétantes. En se dotant d'axes de communication sophistiqués et d'édifices destinés à la collectivité, comme des musées, des marchés ou des gares, la cité moderne a paradoxalement créé des personnages anxieux. Dès lors, permettant aux héros de fuir le monde extérieur, la recherche d'un lieu intime devient un sujet qui passionne nos romanciers.

3. La quête d'un espace à soi.

Par les plus pauvres, la ville moderne est perçue comme un lieu inhospitalier et cette impression les amène à désirer un espace bien à eux. De ce fait, très présente dans les romans naturalistes étu-

⁴⁶ Le terme est prononcé par Zoë, la femme de chambre de Nana, étonnée que madame « restât si longtemps dehors. D'ordinaire, lorsque madame se trouvait forcée de sortir, [...] elle emballait ça, et rondement. » *Nana.*, p. 70.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 68.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 79.

diés, la thématique intimiste prend souvent des connotations pessimistes. Dans *L'Assommoir*, Gervaise se révèle constamment soucieuse de posséder un chez-soi où elle peut s'isoler du reste de la société. Son modeste idéal sera, dit-elle, « *d'avoir un trou un peu propre pour dormir, [...] un lit, une table et deux chaises pas davantage* »⁴⁹. Dans la page suivante, la jeune femme reformulera ce désir « *d'avoir un trou à soi.* » Si, au début du roman, le mot « *trou* » désigne presque positivement le pauvre idéal de Gervaise ; ce terme se chargera de valeurs négatives dès que Zola l'associera à la niche du père Bru. A la fin de *L'Assommoir*, l'auteur évoquera la mort solitaire du père Bru « *dans son trou* ». Parce qu'il relate l'agonie du vieil homme dans l'indifférence des autres locataires, ce passage est très émouvant. Seule la compassion de Gervaise pour le mourant apporte une touche d'humanité à ce tableau désespérant.

Notre attention s'est cependant portée sur la manière de décrire le pauvre vieux « *abandonné de Dieu et des hommes, se nourrissant uniquement de lui-même, retournant à la taille d'un enfant* »⁵⁰. Sous la plume du romancier, le père Bru adopte au seuil de sa mort une étrange posture infantile, voire fœtale. Dès lors, ce « *trou* » dans lequel il finit ses jours devient symboliquement le lieu d'un retournement ou d'une forme de régression à l'enfance. Cette image de régression est péjorative chez Zola, contrairement à d'autres idées reçues qui connotent de manière positive le retour au paradis de l'enfance. Gervaise mourra dans la même niche, le même trou que le père Bru. Bibi la gaité sera le dernier à prendre Gervaise dans ses bras « *avec un soin paternel* » pour l'allonger au fond de la bière.

Pour la jeune défunte, il prononcera les derniers mots du roman : « *Fais dodo, ma belle !* » ; des mots qu'on dit à une enfant.

⁴⁹ *L'Assommoir*, p. 77.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 385.

A nouveau, la mort est ressentie comme un ultime refuge pour tous ceux que la vie a blessés.

Très développée dans les romans naturalistes étudiés, cette quête du refuge semble d'abord exprimer une simple nécessité pour les personnages de se protéger de la société moderne. Pour Gervaise, fût-il modeste, le refuge idéal permet d'échapper à la mesquinerie envieuse du voisinage. Mais cet idéal d'intimité devient plus complexe quand s'y mêle l'inconscient individuel.

Les images de « *la niche* » et du « *trou* » se teintent alors de régression nostalgique. Dans les cas de Gervaise et du père Bru, seule la mort leur permet ce repli et de retrouver une plénitude que la vie leur a interdite. Employés par Zola pour désigner la mort, les termes relatifs au retour renvoient aux profondeurs de l'imaginaire et de l'inconscient. Une preuve supplémentaire du travail poétique qui est accompli par l'imaginaire du romancier sur le thème du refuge ; au départ un sujet réaliste.

*Q*u'elle soit concentrée dans une ville, dans un quartier, dans un appartement ou une simple pièce, l'action confère donc au roman naturaliste une unité de lieu se prêtant à de multiples analyses. Dans les pages suivantes, nous examinerons comment ce procédé participe à une esthétique de la contiguïté, spécifique de l'écriture naturaliste. Liée à d'autres procédés, l'unité spatiale s'avère propre à signaler la solitude et l'égarement des personnages victimes de la société moderne. Le personnage naturaliste devient alors indissociable de ce lieu. Il y est comme enserré, et il tisse avec lui un réseau de relations qui renforce son enfermement.

Par ailleurs, dans les romans étudiés, certaines mises en scène de l'espace et du temps sont chargées de rappeler les théories naturalistes. Les lieux du roman sont alors imprégnés du même déterminisme social qui frappe les personnages naturalistes. L'Histoire de la société moderne vient les rattraper dans les endroits les plus secrets et les événements les plus intimes de leur vie, comme leur mort.

CHAPITRE VIII

Une mythologie naturaliste.

Dans les romans étudiés, la réalité censée servir de cadre à l'intrigue romanesque se voit concurrencée par une réalité d'un autre type chargée de symboles. Peut-on parler de réalisme symbolique ? Grâce à leur travail sur le réel, les romanciers naturalistes se sont parfois aventurés aux limites de l'abstraction du réel. Les pages suivantes considéreront comment les événements relatés renvoient alors à une mythologie hybride puisant ses sources autant dans le monde chimérique des auteurs naturalistes que dans l'imaginaire collectif. Nous rechercherons par quels moyens, en partant de l'observation de la société moderne, les naturalistes espagnols ou français sont parvenus à imprégner leurs textes de mythes personnels présentant des points communs d'un auteur à l'autre.

En outre, l'étude comparée de leurs œuvres signale un retour à de grands mythes fondateurs propres à exprimer leurs préoccupations, voire leurs obsessions face au monde moderne.

1. De l'espace réel à l'espace fictif : une topographie déterministe

Les auteurs naturalistes inventaient rarement les lieux et les décors dans lesquels ils faisaient circuler leurs personnages. A propos de l'espace urbain, lieu privilégié des récits naturalistes, nous avons déjà remarqué comment Galdós, Clarín, doña Emilia et Zola se documentaient avant de le retranscrire dans leur fiction. Clarín admirait la « *science de Madrid* » chez son ami Galdós. Le lecteur apprécie la même érudition de la ville chez Clarín dans son évocation de Vetusta, alias Oviedo. Quant à Zola, on ne reviendra pas sur ses connaissances du Paris du Second Empire. Pour décrire d'autres lieux ou d'autres espaces, ces romanciers ont adopté l'œil de l'architecte. Les renseignements donnés sur les aménagements intérieurs et sur la décoration des lieux habités par leurs personnages sont donc nombreux et précis. Au chapitre IV de *La de Brindgas*, on garde en mémoire la façon dont Galdós livre les observations éclairées du narrateur sur l'architecture du Palais Royal de Madrid. Dans *La Regenta*, l'évocation détaillée de la tour de la cathédrale de Vetusta offre un exemple supplémentaire du regard adopté par l'artiste naturaliste. Le passage est célèbre où Clarín compare la tour à :

« [un] romantique poème de pierre, hymne délicat, aux douces lignes d'une beauté muette et pérenne, [...] de style gothique, mais, il convient de le dire, modéré par un instinct de prudence et d'harmonie qui modifiait les outrances vulgaires de cette architecture »¹.

¹ « [...] poema romántico de piedra, delicado himno, de dulces líneas de belleza muda y perenne, [...] de estilo gótico, pero, cabe decir, moderado por un instinto de prudencia y armonía que modificaba las vulgares exageraciones de esta arquitectura. » *La Regenta*, p. 136. Nous traduisons.

Dans les lignes suivantes, le romancier espagnol livrera d'autres détails architecturaux de la tour de Vetusta en se référant aux matériaux qui la composent. Le lecteur retient aussi la description de la cathédrale et de ses différentes chapelles, Clarín s'attardant même sur l'évocation de « *la table de marbre noir du pays* »² placée au milieu de la sacristie. Ces détails visent à donner au texte un effet de réel. Pour autant, ils ne mènent pas à la reproduction exacte du monument réel ; Clarín y projetant sa vision personnelle. Par exemple, le romancier personnifie la tour de manière féminine pour en faire un lieu emblématique de la cité provinciale. Dans son édition critique de *La Regenta*, Juan Oleza propose des notes expliquant la fascination qu'exerçait la tour de la Cathédrale d'Oviedo sur l'artiste. Le critique espagnol cite d'autres écrits de Clarín mentionnant la présence de ce monument. Parmi eux, un poème où l'auteur de *La Regenta* s'adresse à la tour ainsi qu'à une amie, en la considérant comme un « *symbole du mystère de [s]es amours mystiques* » et « *un fantasme pyramidal* »³.

Autrement dit, la sensualité qui se dégage des pages décrivant la Cathédrale de Vetusta-Oviedo relève aussi d'une histoire intime entre Clarín et cet édifice. Dès lors, nous pouvons qualifier d'architecture fictive ou de construction imaginaire la manière dont le romancier décrira la cathédrale de Vetusta. Première merveille de la ville, cette tour sera comparée par les Vétustains à un autre monument sacré : la Régente. La comparaison se trouve justifiée par la synthèse opérée entre la féminité et l'austérité de la tour, et le tempérament d'Ana, sensuelle et hautaine.

Comme un vrai bâtisseur, Zola entreprendra aussi de décrire le fameux grand magasin de son roman *Au Bonheur des Dames*. Pour y parvenir, on sait qu'il fit appel à un architecte de ses amis,

² « ...una mesa de mármol negro, del país ». *La Regenta*, p. 167 et 168.

³ « Símbolo del misterio de mis amores místicos », « Piramidal fantasma » *La Regenta*, p. 136, notes de Juan Oleza. Nous traduisons.

Frantz Jourdain. Cette collaboration de l'écrivain avec l'architecte Jourdain a déjà passionné de nombreux critiques. Nous ne reviendrons pas sur les dessins et les plans des différents espaces, réels ou fictifs, que Zola traçait de sa main avant de confier cette tâche à Frantz Jourdain ou d'autres collaborateurs. Dans *Pot-Bouille*, le romancier mettra en scène un personnage d'architecte appelé Comparдон. Dès le début du roman, celui qu'on appelle « *l'architecte du troisième* » sera chargé de guider Octave Mouret à travers les étages de la demeure bourgeoise située rue de Choiseul. A l'occasion de cette visite destinée au nouveau locataire, l'auteur mentionne l'attitude toute professionnelle de Comparдон qui « *tourn[e] la tête, comme s'il eût sondé les murs, de son œil d'architecte* »⁴ au fur et à mesure qu'il commente le lieu à Octave Mouret. Ce regard n'est pas sans rappeler celui que porte Zola sur les espaces qu'il a observés, dessinés et retranscrits dans ses œuvres. Cela explique pourquoi certains commentateurs ont vu une sorte d'auto représentation de Zola dans ce personnage d'architecte si bien documenté sur les lieux et les gens de la demeure bourgeoise où il vit.

Chez les auteurs naturalistes étudiés, adopter le regard de l'architecte ou du bâtisseur est une tentation qui s'explique par leur projet de retranscrire la réalité observée autour d'eux tout en l'ordonnant. Toutefois, avec les lieux évoqués, les romanciers naturalistes entretiennent une relation émotive et subjective qui donne une dimension symbolique à leurs descriptions. Nous l'avons vu pour Clarín et la tour de la Cathédrale d'Oviedo. Dans *Germinal*, Montsou désigne le monde réel de la mine, mais il devient vite connoté de valeurs symboliques : le monde d'en haut s'opposant à celui du bas, l'horizontalité à la verticalité. Zola pousse plus avant le caractère symbolique de l'espace. Dans ses romans, surface et profondeur sont les revers d'une même réalité assez opaque. Un travail ca-

⁴ *Pot-Bouille*, p. 33.

ché ou souterrain se réalise sous une apparence calme. Dans le dénouement de *Germinal*, on peut lire :

« [...] Etienne, quittant le chemin de Vandame, débouchait sur le pavé. A droite, il apercevait Montsou qui dévalait et se perdait. En face, il avait les décombres du Voreux, le trou maudit que trois pompes épuisait sans relâche. [...] Et, sous ses pieds, les coups profonds, les coups obstinés des rivelines continuaient. Les camarades étaient tous là. Il les entendait... »⁵.

Ailleurs, chez Zola, il sera question de profondeurs inquiétantes. Une cavité suspecte dans laquelle est tombée la première femme d'Octave Mouret pendant les travaux du grand magasin *Au Bonheur des Dames*. Puis, une autre profondeur dans le jardin de *La Faute de l'abbé Mouret* où une morte serait, dit-on, enterrée. En somme, dans l'univers zolien, tout un monde souterrain existe sous celui censé être réel. Cette manière obsessionnelle de considérer des réalités cachées sous les apparences participe aussi des prétentions de Zola. En effet, ne pensait-il pas que le naturalisme était particulièrement apte à dévoiler et à dire la vérité où qu'elle se trouve ? Qui peut, mieux qu'un romancier naturaliste, révéler la face cachée des lieux et des gens ? Pour mettre en évidence cette qualité, selon lui, propre aux artistes naturalistes, le romancier aurait multiplié le nombre d'espaces dissimulant des secrets.

Par ailleurs, pour l'auteur des *Rougon-Macquart*, la société du Second Empire représentait le monde des faux-semblants. Il apparaît logique que les espaces de ses romans portent les mêmes symptômes d'aspects trompeurs. Horizontalité et verticalité, surface et abîmes sont aussi chargés de dire que le Second Empire est le primat de l'apparence.

⁵ *Germinal*, Le dénouement.

De même que le personnage de Nana sera chargé de dévoiler les plaies secrètes de la société qui l'entoure, le romancier naturaliste aura à cœur de divulguer ce que les autres ne voient pas.

Les lieux et les habitations supposés assurer l'ancrage du roman dans la réalité sociale et historique du XIX^e siècle ne peuvent tenir ce rôle, car ils sont chargés de sens. Au lieu de renvoyer à une société historiquement datée et géographiquement déterminée, les espaces décrits sont nourris par l'imaginaire des artistes naturalistes. Ni dans le réel, ni hors du réel, la représentation de ces lieux renvoie aux chimères que chaque romancier porte en lui. Dans *Le Ventre de Paris*, les Halles et leur atmosphère semblent fidèlement restituées. Pourtant, au fil du roman, la représentation des Halles laisse apparaître un univers clos uniquement centré sur le besoin de satisfaire les appétits de la société parisienne. Le fait de reproduire les Halles comme un monde fermé sur lui-même est significatif de la volonté de Zola d'apparenter ce lieu à une utopie, en l'occurrence, négative. Les Halles sont une nouvelle Babylone à l'image du Paris détesté par Zola. Qu'il lise l'auteur des *Rougon-Macquart* ou ses confrères espagnols, le lecteur doit sans cesse être vigilant aux enjeux de l'esthétique naturaliste et aux jeux de l'imaginaire. Pourtant, certains romans naturalistes, espagnols ou français, ont été volontairement, situés hors du temps et dans une certaine abstraction de l'espace.

2. L'absence de détermination spatiale et la tentation de l'imaginaire

L'absence de détermination dans les notations spatio-temporelles permet le plus souvent de mettre l'accent sur l'intériorité qui habite chaque personnage. Quand ils ne prennent plus en compte les événements historiques du XIX^e siècle, les ro-

mans naturalistes choisissent de valoriser un thème existentiel comme celui de la quête d'une identité perdue.

De fait, dans la série des *Rougon-Macquart*, certains romans sont infidèles au titre de la fresque « *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. » Il s'agit des romans : *Une Page d'Amour*, *La Joie de vivre*, *Le Rêve*, *L'Oeuvre*, et *La Faute de l'Abbé Mouret*. Ils ont en commun de ne pas se référer explicitement au Second Empire. Leur intérêt est donc situé ailleurs, dans l'histoire personnelle des personnages. L'abbé Serge Mouret, un des personnages de *La Faute de l'Abbé Mouret* s'écrira : « *Je ne sais quel homme est en moi* »⁶. Cette déclaration pourrait, selon nous, résumer le sujet du roman de Zola. Tout s'y passe dans l'aventure intérieure d'un personnage de jeune prêtre, Serge Mouret qui pense avoir reconquis son identité primitive auprès d'Albine. Terrassé par une étrange maladie, Serge a perdu la mémoire. Il ne se sait plus qu'il est prêtre. Guidé par Albine, il se retrouve au Paradou. Là, il découvre l'amour tel qu'il peut exister entre un homme et une femme. Cependant, Serge ne parvenant pas à se défaire de son éducation religieuse ; sa rencontre avec l'amour charnel sera faite de souffrances.

Dans la deuxième partie du roman consacrée à l'épisode du séjour de Serge au Paradou, le jeune homme gardera toujours le sentiment d'une déchirure insurmontable entre lui et Albine. Une fois la mémoire retrouvée, Serge échappera à la tentation d'Albine, il retournera à sa vocation de prêtre et rejoindra sa voie. A la fin de la seconde partie du roman de Zola, ce terme devient récurrent, permettant de mieux assimiler Albine à l'Eve primitive, à la tentatrice et au Mal. Il ne s'agit pas de résumer l'œuvre, mais de montrer que le cadre de son histoire est éloigné du Second Empire. Albine et Serge reprenant le rôle d'Adam et Eve, dans un Paradou en certains points

⁶ *La Faute de l'abbé Mouret*, p. 296.

semblable au Jardin biblique. Ces dernières observations ont sûrement amené Roger Ripoll à s'interroger :

« Au fait, s'agit-il encore de l'Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire ? Pour ce critique, l'aventure de Serge et d'Albine « se déroule hors de l'histoire et de la société, dans ce temps primordial qui est celui du mythe »⁷.

A ce propos, Zola avait déjà expliqué:

« Est-ce que l'ignoble auteur de L'Assommoir n'a pas écrit la deuxième partie de La Faute de l'abbé Mouret, une idylle adamique, une sorte de symbole, des amours idéales dans un jardin qui n'existe pas ? »⁸

Le père des *Rougon-Macquart* a donc exprimé la volonté de sortir du cadre historique de sa fresque pour mettre en scène les *amours idéales* de Serge et Albine. De sorte que *La Faute de l'abbé Mouret* apparaît comme une sorte de pause dans la série d'autres romans zoliens dont l'intrigue se superpose à l'Histoire du Second Empire. Après *La Faute de l'abbé Mouret*, le romancier écrira *Son Excellence Eugène Rougon*. Il lui donnera comme sous-titre : « *Scènes de la vie politique sous l'Empire.* » Disparu au moment de l'édition, ce sous-titre témoigne du retour de l'auteur vers le caractère anecdotique et daté de son œuvre romanesque.

L'entracte de *La Faute de l'abbé Mouret* permet donc à Zola de laisser de côté pour un temps la satire sociale. En effet, comme on pourrait le croire à première lecture, *La Faute de l'abbé Mouret* n'est pas un simple pamphlet du célibat du prêtre. Ce roman amène à réfléchir sur la personnalité de Serge, ce jeune ecclésiastique ne sachant de quel côté diriger ses pas : vers la vie charnelle ou vers la vie spirituelle? L'écrivain reprend le thème de la Nature qui appelle

⁷ Ripoll (Roger), Introduction à *La Faute de l'abbé Mouret*. Oeuvres complètes, Paris : Fasquelle, 1967, p. 13.

⁸ Zola (Emile), *Le Roman expérimental*, p. 257.

l'homme à la vie charnelle et le tente. La nature représente finalement le Mal. « *C'était le jardin qui avait voulu la faute* »⁹ précisera le texte; la faute symbolisant l'acte d'amour défendu entre le prêtre Serge et la femme Albine. Dans le récit, la Nature s'avère d'essence satanique. Le développement descriptif réservé au Paradou souligne le caractère diabolique de celle-ci. Le romancier met volontiers en relief l'action tentatrice du jardin sur les émotions d'Albine et Serge, comment « *le parc entier les poussait doucement* »¹⁰. Il tend à excuser le péché commis par le jeune couple. Dans la Bible, le rôle tentateur est tenu par Satan et non par le jardin. Comme souvent, Zola propose une lecture personnelle du texte sacré.

La Faute de l'abbé Mouret prouve que le romancier n'a pas seulement pris pour « *bible les théories plus que hasardeuses du Dr Lucas sur l'hérédité* »¹¹. Comme tant d'autres écrivains, il a aussi puisé « *dans cet inépuisable réservoir de sentiments, d'idées, de mots et d'images* » qu'est la Bible. Les comparatistes Pierre Brunel, Claude Pichois et André-Michel Rousseau précisent que « *chaque littérature a tourné à sa guise* »¹² les personnages et les thèmes présents dans les livres bibliques. *La Faute de l'abbé Mouret* en témoigne autant que le roman de doña Emilia, *La Madre Naturaleza* qui met aussi en scène le thème du Paradis perdu après le péché. Dans ce roman écrit en 1887, soit un an après la publication de *Los Pazos de Ulloa*, la romancière espagnole a repris à sa guise la légende biblique d'Adam et Eve. Plusieurs commentateurs de *La Madre Naturaleza*, dont Donald F. Brown¹³, y ont vu une version

⁹ *La Faute de l'abbé Mouret*, p. 285.

¹⁰ *Ibid.*, p. 280.

¹¹ Pierre Brunel, Claude Pichois et André-Michel Rousseau.- *Qu'est-ce que la littérature comparée ?* *Op.cit.*, p. 89.

¹² *Ibid.*

¹³ Se reporter à la préface de l'édition d'Ignacio Javier López: *La Madre Naturaleza*. p. 55. Ignacio Javier López y évoque l'article « *Two Naturalistic Versions of Genesis: Zola and Pardo Bazán* », écrit en 1937, par Donald Fowler Brown, dans la revue *Modern Language Notes*. Le préfacier espagnol rappelle que cette étude, visant à rapprocher doña Emilia et Zola, a été très controversée.

naturaliste de la Genèse et l'hypothétique influence de la lecture de *La Faute de l'abbé Mouret*. Il est vrai que doña Emilia a reconnu avoir admiré « *la richesse descriptive* »¹⁴ du roman de Zola.

Mais E. Pardo Bazán évoque une autre source d'inspiration : celle de l'idylle *Paul et Virginie*¹⁵ écrite en 1788 par l'auteur français Bernardin de Saint-Pierre. En effet, dès le chapitre I, la romancière signale une ressemblance entre son couple d'amoureux et le duo, sympathique et tendre, imaginé par Bernardin de Saint-Pierre, le célèbre disciple de Rousseau.

Après avoir relu Zola, doña Emilia et Bernardin de Saint-Pierre, on peut penser qu'ils ont transposés, tous les trois à leur manière, le récit fondateur de la Genèse. Ils sont la preuve que, de tous les grands textes de la tradition occidentale, celui qui donne lieu à l'intertextualité la plus féconde est la Bible. Du Moyen Age au XX^e siècle, de manière explicite ou cryptée, ses épisodes principaux nourrissent l'imaginaire d'auteurs différents qu'ils soient croyants ou non. Dans l'imaginaire zolien, le grand parc du Paradou devient le lieu d'une renaissance ; celle de Serge, relatée dans des termes proches de ceux utilisés dans la Bible. Zola le décrit longuement, au chapitre 4, livre II, à l'aide d'éléments qui rappellent le jardin d'Eden, mais aussi le jardin créé par Paul dans le roman de Bernardin de Saint-Pierre. Le lecteur garde en mémoire le passage décrivant avec quelle habileté le jeune Paul reproduit dans son île un jardin idéal, en respectant la nature, la diversité de ses formes et de ses couleurs. Guidé par les indications de la nature, Paul reconstitue ain-

¹⁴ Dans son article « *Two Naturalistic Versions of Genesis : Zola and Pardo Bazán* », le critique américain, Donald F. Brown cite un passage de *La Cuestión palpitante*, où la romancière espagnole affirme son admiration pour Zola : « Pasajes y trozos hay en sus libros que, según su género, pueden llamarse definitivos, y no creo temeraria aseveración la de que nadie irá mas allá. [...] la riqueza descriptiva de *La Falta del cura Mouret*, y otras mil bellezas que andan prodigamente sembradas por sus libros, son quizá insuperables » Donald F. Brown, « *Two Naturalistic Versions of Genesis : Zola and Pardo Bazán* » in : *Modern Language Notes*, Avril 1937, p. 244.

¹⁵ Le terme « idylle » désigne le genre littéraire. L'œuvre, écrite en 1788, constitue le quatrième tome des *Etudes de la nature*.

si un lieu idéal. Ce lieu refuge est semblable à celui du Paradis, du Paradou et du petit coin de Nature galicienne où doña Emilia a réinterprété l'épisode biblique. Par-delà les époques et les genres, une passion commune a réuni les trois auteurs pour ce séjour délicieux où l'homme peut retrouver une harmonie primitive et fondamentale avec la Nature-mère. Mais, par quels procédés décrire le Paradis?

Cette question a certainement tourmenté nos trois artistes qui ont dû rivaliser d'imagination et de poésie pour y parvenir. Même s'il leur est parfois arrivé d'abandonner leurs préoccupations artistiques pour des ambitions botaniques. Dans la mesure où pour eux, il s'agissait d'inventer un Eden en miniature, un paysage à l'image de celui de la Bible dans sa simplicité et sa magnificence ; on comprend que les procédés d'écriture ne pouvaient qu'être assez ressemblants.

La prédilection pour les couleurs, qui a valu à doña Emilia sa réputation de coloriste sensuelle¹⁶, se trouve déjà chez Bernardin de Saint-Pierre et chez Zola. Les commentateurs ont salué l'exactitude du coloris dans les paysages décrits dans *Paul et Virginie* ou dans les autres *Etudes de la Nature*. Nous pensons en particulier au morceau d'anthologie tiré de *L'Etude X*¹⁷. L'auteur y évoque « le spectacle sublime » offert « quelquefois » par « les nuages des tropiques » à des « matelots » privilégiés et à lui-même, lors de ses douze années de voyages à l'étranger. La valeur de ce passage tient à l'abondance des termes de couleur employés par Bernardin de Saint-Pierre pour réaliser ce tableau féérique. Il reprendra sa palette de peintre pour décrire le jardin de Paul. De la même manière, dans l'évocation du Paradou, comment ne pas remarquer l'effort de Zola pour rivaliser avec le peintre? Toutefois plus coloristes que peintres, les trois auteurs

¹⁶ Se reporter à la note n°20, p. 92, de l'édition d'Ignacio Javier López de *La Madre Naturaleza*.

¹⁷ Le passage commence par « J'ai aperçu dans les nuages des tropiques, principalement sur la mer et dans les tempêtes, toutes les couleurs qu'on peut voir sur la terre. Il y en a alors de cuivrées, de couleur de fumée de pipe, de brunes, de rouges, de noires, de grises, ... ».

ont tenté de visualiser pour nous ce lieu de délices en le parant de mille teintes. En témoigne le spectacle coloré d'un arc-en-ciel qui clôt le chapitre I de *La Madre Naturaleza*.

Quant au rapprochement entre *La Faute de l'abbé Mouret* et *La Madre Naturaleza*, il tient surtout à la manière dont la romancière présente dès le premier chapitre de son roman le couple formé par les deux adolescents, Perucho et Manolita. Perucho est le fils bâtard du marquis d'Ulloa et de sa domestique Sabel. Manolita est la fille légitime du marquis et de Nucha. Les deux personnages sont donc frère et sœur, mais ils l'ignorent encore. *Los Pazos de Ulloa* raconte l'histoire d'amour qui va naître entre les deux enfants. Dans la suite donnée au roman, doña Emilia replace le lecteur face au même couple des années après, alors que celui-ci se promène dans la campagne galicienne. Surpris par un déluge de pluie, les jeunes adolescents ont trouvé refuge sous un arbre « *protecteur* » que la romancière espagnole évoque en insistant sur la majesté, la robustesse et la pérennité du végétal. L'arbre, écrit-elle, est le « *patriarche* »¹⁸ de la nature qui entoure Perucho et Manolita. La protection représentée par cet arbre centenaire a sûrement autorisé sa comparaison avec l'arbre du Paradou sous lequel Albine et serge Mouret vont connaître l'amour. En effet, Zola présente *son* arbre avec des caractéristiques presque identiques à celles retenues par doña Emilia. L'arbre dans *La Faute de l'abbé Mouret* est pareillement protecteur ; il prend le jeune couple « *sous la douceur de ses branches* », autrement dit sous ses ailes. Le romancier français le décrit comme « *le doyen du jardin* », « *le père de la forêt* » et « *l'orgueil des herbes* »...autant d'éléments proches du texte de doña Emilia. Dans les deux romans, l'arbre représente la vie. En recourant au vaste lexique de la création, Zola insiste particulièrement sur cette notion.

¹⁸ « el árbol protector » et « el árbol patriarcal » *La Madre Naturaleza*, p. 84. Nous traduisons.

Il parlera de « *la sève* » si forte « *qu'elle coule de son écorce* »¹⁹. Plus loin, le romancier reprendra cette image en changeant le mot « *sève* » par l'expression « *sueur de vie*. » Ainsi créée, la métaphore filée de « *la sueur de vie qui coule de son écorce* » se trouve enrichie d'allusions à la fertilité et à la volupté. A la fin du roman, dans une sorte de vision apocalyptique, l'abbé Mouret verra « *l'arbre de vie* »²⁰ pénétrer jusqu'au cœur de l'église et de la nef pour y grandir démesurément et ainsi détruire l'édifice religieux.

Pourtant, l'arbre du Paradou n'a rien de singulier. Maintes fois repris et décrit, il permet d'échafauder le mythe de mère Nature autour duquel se construit le roman. Par ailleurs, l'omniprésence de l'arbre assure l'enracinement de *La Faute de l'abbé Mouret* dans la fresque des *Rougon-Macquart*. Celle-ci est aussi fondée sur un célèbre arbre généalogique. Sans ces éléments, ce roman de Zola apparaîtrait encore plus détaché de la veine naturaliste. Cela explique l'intérêt de doña Emilia pour *La Faute de l'abbé Mouret*.

En effet, le romancier interprétera de manière originale la légende d'Adam et d'Eve. Dans la Bible, Adam et Eve sont expulsés du jardin d'Eden. Zola ne reprendra pas cette version. Albine ne sera pas chassée du Paradou et après avoir murmuré que « *l'air a le goût d'un fruit* »²¹, elle mordra au fruit défendu. A la fin du roman, sa mort sera sa punition. Or, dans la Bible, Eve commet le péché d'orgueil et non celui de la chair. Son délit est d'avoir désobéi aux recommandations de Dieu et d'avoir goûté au fruit de l'Arbre de la connaissance. Dans la Genèse, la faute relève d'une transgression étrangère à la sensualité. Soit par méconnaissance du texte de la Genèse, soit par interprétation fantaisiste, la confusion entre le péché originel et celui de la chair se réalise sous la plume de Zola. Doña

¹⁹ *La Faute de l'abbé Mouret*, p. 282.

²⁰ *Ibid.*, p. 384.

²¹ *Ibid.*, p. 283.

Emilia aborde de manière plus symbolique le thème de la nature généreuse qui offre ses fruits au couple Perucho et Manolita.

Au début du chapitre II de *La Madre Naturaleza*, malgré l'absence de dates dans la narration, la romancière parle d'une saison où la chaleur fait éclater l'épi mûr et où les femmes travaillent aux champs à faucher le blé. Dans les premières pages du roman, le couple d'adolescents évolue donc dans un contexte naturel et propice à l'amour.

Contrairement à Serge et à Albine, l'Arbre protecteur ne fournira à Perucho et à Manolita ni une retraite cachée, ni une alcôve langoureuse. Le duo d'amoureux devra quitter la protection de l'arbre pour se réfugier dans une grotte. C'est elle qui se parera d'attraits semblables à ceux de la couche nuptiale imaginée par Zola pour Serge et Albine. Chez les deux romanciers, c'est le même emploi de couleurs et de parfums pour exprimer l'exubérance de la nature. Telle qu'elle est décrite par la romancière ; la végétation de la grotte en devient « *vicieuse* » et la nature « *plus dominante et lascive*. »

Doña Emilia a habilement joué de la polysémie de l'adjectif « *viciosa* » qui peut signifier vicieuse ou magnifique²². Dans les textes de Zola et d'Emilia Pardo Bazán, une progression identique de la Nature est envisagée ; d'abord positive, celle-ci devient dangereuse pour l'homme. Grande tentatrice, la nature vient graduellement se substituer au légendaire Serpent de la Bible. Ce dernier point rassemble les deux auteurs naturalistes. Transformée en instrument de corruption, la Mère-Nature innocente le couple livré à la tentation de la Chair. Serge Mouret ne se souvient plus qu'il est prêtre en cédant à Albine, Perucho ignore qu'il commet un inceste en aimant Manolita. Toutefois, une différence subsiste, car pour Zola la nature est

²² « la vegetación **viciosa** [...] la naturaleza más **potente y lasciva** » *La Madre Naturaleza*, *Ibid.* p. 89 et 90. Nous traduisons.

symbole de vie et de bonheur, et à ce titre, sa loi est d'engendrer la vie. En cela, le cycle de la nature s'oppose à la religion chrétienne, considérée par le romancier comme un irréductible obstacle à la vie charnelle. Dans l'Évangile, le Christ dit : *Croissez et multipliez* : Zola ne l'a pas entendu. Parce qu'il est prêtre, le personnage de Serge Mouret est chargé de représenter une conception de l'amour charnel vécu tel une damnation. A ce propos, Donald F. Brown conclut :

« *En tant que naturaliste, Zola rejette l'idéalisme, spécialement l'idéalisme qui considère la virginité ou le célibat comme des vertus* »²³.

Toutefois, face au célibat, la position de Zola est plus complexe que ne le laisse entendre la remarque précédente. Le romancier semble davantage blâmer ceux qui prônent le célibat par haine de la femme et qui envisagent dès lors la procréation comme un acte infâme. Pour Emile Zola, l'acte charnel ne peut trouver sa noblesse et son véritable sens que dans la création et non dans le seul plaisir. Sinon, mieux vaut rester célibataire comme Serge Mouret que dévaloriser l'acte amoureux en le rabaisant à des considérations purement sexuelles.

Dans son roman, doña Emilia opposera la loi de la nature à la culture et ses codes sociaux. Elle l'opposera aussi aux lois humaines qui interdisent l'inceste. On contestera que cet interdit prend aussi sa source dans une culture fortement marquée par la religion, même si le christianisme n'est pas la seule religion à prohiber l'inceste. Entre la nature et la religion, l'opposition restera discrète dans l'œuvre de la romancière espagnole.

L'étude comparée de *La Faute de l'abbé Mouret* et de *La Madre Naturaleza* prouve qu'aucune réécriture d'un mythe ne se

²³ « As a naturalist, Zola rejects idealism, especially the idealism which considers virginity or celibacy to be virtues. » Donald F. Brown., « Two Naturalistic Versions of Genesis : Zola and Pardo Bazán » in : *Modern Language Notes*, Avril 1937, p. 244. Nous traduisons.

donne l'imitation pour but unique. Chaque écrivain s'empare du mythe, il se l'approprié et il l'adapte à son époque. Doña Emilia et Zola ont donc proposé « *deux versions naturalistes de la Genèse* », pour reprendre l'expression de Donald F. Brown. Ils ont façonné la légende biblique en y mêlant les influences littéraires du moment et donc du naturalisme.

Enfin, l'écrivain transforme le mythe en exprimant à travers lui sa vision du monde et ses fantasmes les plus profonds. L'exemple de Zola est significatif. Le jardin du Paradou fait naître Serge à l'amour pour une femme. Pour l'abbé Serge, la violence de cette passion amoureuse réveille ses incertitudes angoissées à propos du péché, à propos du mal et de la « *bête* » qui serait au fond de tout être humain. Sa compagne Albine est si proche de la Nature, si libre dans ses décisions, si coupée de toute moralité et de tout sens social, qu'elle est plus proche de la *bête humaine* amoureuse que de la femme sensuelle. A ce titre, elle nous apparaît semblable à la Fortunata de Galdós. Albine pense que Serge Mouret lui appartient, comme Fortunata considèrera que Juanito Santa Cruz est sa propriété. Ne pouvant garder leurs amants, les deux personnages féminins mourront de désespoir ; une preuve que leur liberté souveraine est tragique. Le créateur d'Albine a toujours veillé à associer la jeune femme à une fleur, Fortunata sera aussi une fleur de la Nature. On sait que sa rivale Jacinta (Jacinthe) sera par opposition une fleur de la société. Les auteurs naturalistes n'ont pas été insensibles à l'analogie, très ancienne en littérature, entre la femme et la fleur. Cette correspondance rappelant que dans la Nature, l'amour et la mort sont étroitement liés.

On le sait, Zola a fondé sa fresque des *Rougon-Macquart* sur ces interrogations fondamentales : au fond de l'homme, existe-t-il toujours la même violence et le même instinct de mort, toujours prêts à surgir pour lui fermer la porte du bonheur ou du paradis? Ainsi, en s'éloignant du cadre historique et spatial de la société mo-

derne, les romans de Zola et de doña Emilia visent à se rapprocher de la condition humaine dans ce qu'elle possède d'intemporel.

Dans *Su Único hijo*, en transgressant le principe naturaliste qui consistait à s'appuyer sur l'observation d'un monde réel ou identifiable comme tel, Clarín a aussi privilégié le monde intérieur de ses personnages. Dès lors, son roman a mis davantage l'accent sur le subconscient des personnages. Pas à pas, le romancier présente l'histoire particulière d'un homme, Bonifacio Reyes, en quête de paternité. Cette recherche se déroulera en marge de l'Histoire officielle et de l'histoire des Valcárcel, la famille de sa femme. Pourtant au début de son oeuvre, à la manière de Zola, Clarín avait laissé croire à l'histoire « *naturelle* » et « *sociale* » des Valcárcel. Or le lecteur assistera à la lutte menée par Bonis pour retrouver sa dignité d'homme. Le succès d'un tel combat passe par la venue d'un fils. Sachant que la femme de Bonis, Emma Valcárcel, est censée être stérile, le caractère surnaturel de la naissance du *Fils unique* n'échappe pas au lecteur. Par ailleurs, Clarín a longuement exposé l'humiliante sujétion de Bonis à une femme malade et égoïste. La solitude mène le mari à l'adultère, autrement dit à la corruption. Dans une longue confession à sa maîtresse Serafina, Bonis lui-même avoue combien il se sent « *très seul et très peu aimé au monde* »²⁴. Le couple de Bonis et Emma Valcárcel est à l'image de celui formé par Juanito Santa Cruz et Jacinta ; il ne connaît pas l'amour. Pour ces couples, même si elle s'avère différente de l'amour réel, la grande passion ne se rencontre que dans l'adultère. Mais à la différence du couple galdósien, celui imaginé par Clarín sera sauvé par la venue du fils pourtant physiologiquement impossible. On aura beau soutenir à Bonifacio qu'il n'est pas le géniteur d'Antonio ; il restera persuadé que Dieu lui a envoyé ce fils, son fils, pour le sauver de la corruption et pour le rétablir dans sa triple dignité d'homme, de père et de mari.

²⁴ « *estoy muy solo y muy despreciado en el mundo* » *Su único hijo*, p. 229. Nous traduisons.

La dimension religieuse de la venue du Fils n'a échappé à aucun commentateur de ce roman dont le dénouement est centré sur la spiritualité de Bonis. Ce dernier remercie sans cesse Dieu du don de ce fils, et par-là même, de lui avoir rappelé sa « *vocation* »²⁵ de père. Fort de cette vérité, Bonifacio trouvera le courage d'affronter le jugement des autres quant à sa problématique paternité. Sa foi retrouvée l'amènera à passer outre l'impossibilité physiologique de sa femme à enfanter. Bonis incarnerait-il, fait remarquable dans un roman d'intention naturaliste, la victoire de l'esprit sur la physiologie? Le personnage compare non seulement sa paternité à un sacerdoce, mais il assimile son rôle de père à celui d'une mère. Il pense ainsi pallier l'absence d'amour maternel d'Emma. Enfin, le motif religieux de l'Annonciation est récurrent dans le roman ; Bonis établissant ainsi un parallélisme entre l'Annonce à Marie et celle qui lui a été faite. Clarín part d'un souvenir d'enfance de Bonis :

*« Et il se rappela les paroles avec lesquelles sa mère commençait la prière du soir : « l'Ange du Seigneur annonça à Marie... ». Oh! A lui aussi, l'ange du Seigneur sans aucun doute, lui avait annoncé qu'il serait père »*²⁶.

Grâce à ces réminiscences, le romancier amène la comparaison établie par le héros entre sa condition de père et la situation d'un Elu par la grâce de Dieu et l'intercession de la Vierge. La quête intérieure et personnelle est bien au cœur du récit de Clarín. Cela explique en partie que ce roman multiplie les scènes d'intérieur presque toutes situées dans des chambres. La société espagnole se trouve reléguée au second plan. Le lecteur passe de la chambre d'Emma à celle de son mari, et enfin dans la chambre d'hôtel où Bonifacio Reyes rejoint sa maîtresse Serafina. Autant de petits es-

²⁵ « ...la gracia que Dios le enviaba en forma de **vocación**, clara, distinta, de **vocación de padre**. » *Su único hijo*, p. 503. Nous traduisons.

²⁶ « Y recordó las palabras con que su madre empezaba el rezo vespertino: « El ángel del Señor anunció a María... ». Oh! También a él, el ángel del Señor sin duda, le había anunciado que sería padre . » *Su único hijo*, p. 496. Nous traduisons.

paces volontairement clos à l'histoire extérieure de l'Espagne mais qui s'avèrent favorables à la quête intérieure menée par les personnages. L'indétermination spatio-temporelle est aussi revendiquée par Galdós dans son roman *Doña Perfecta*. Dans la préface de cette oeuvre, le critique Max Aub consignera :

« La lecture de Doña Perfecta indigné. Elle dresse contre la réalité imaginée par l'auteur. Le roman naturaliste ne peut aller plus loin : la réalité inventée devient authentique »²⁷.

Pourtant Galdós a toujours tenté de brouiller les indices permettant de situer et de dater l'histoire du roman dans une réalité géographique et historique précise. La citation suivante en témoigne :

« Les événements racontés ici se sont déroulés à une date ni très récente, ni très éloignée ; on peut de même rajouter qu'Orbajosa [...] n'est pas non plus très loin ni très près de Madrid, sans qu'on puisse assurer que ses glorieux fondements sont situés au Nord, ni au Sud, ni à l'Est, ni à l'Ouest : il est possible qu'elle se trouve partout et en quelque endroit que les Espagnols portent leur regard et sentent le parfum de son ail »²⁸.

Don Benito multiplie les expressions susceptibles de troubler le lecteur dans sa tentative d'identifier « Orbajosa. » Le titre du chapitre II, « *Un voyage au cœur de l'Espagne* », permet de placer Orbajosa au rang d'une petite ville paisible de la province espagnole tant celle-ci en affiche les apparences. Mais, au fil du récit, la cité devient un lieu de chicane, de jalousies et de médisance. Le romancier est parvenu à transformer la ville en un espace symbolique, une sorte de pays replié sur lui-même sur lequel règne doña Perfecta. Cette dame paraît généreuse et parfaite comme son nom l'indique,

²⁷ Max Aub.- préface de *Doña Perfecta*, p. 14.

²⁸ *Doña Perfecta*, p. 162.

or, elle ne l'est pas. Le roman ne dénonce pas les tares d'une ville de province espagnole précise, à une époque donnée, mais les méfaits, en général, de l'intolérance et du fanatisme religieux sur toute société. A ce propos, un personnage du roman, Pepe Rey affirmera que :

« La cité historique d'Orbajosa, dont le nom est sans doute, une corruption de Urbs augusta, a l'air d'un gros tas de fumier »²⁹.

Dans son roman, Galdós a donc gommé les caractéristiques géographiques et les traits physiques de cette ville pour mieux en dégager les spécificités morales. Orbajosa est laide, non par son architecture, par ses rues ou par ses quartiers, mais par les mœurs de ses habitants. Dans les romans naturalistes, l'indétermination spatiale revêt bien une signification importante. Le lecteur n'est plus tenté de s'intéresser aux dates, aux lieux et aux milieux sociaux. Il n'est plus distrait par de telles contingences, et il prend plus en considération ce que les personnages vivent et pensent. La situation vécue par les protagonistes prend d'autant plus d'importance qu'elle est de toutes les nations et de toutes les époques.

3. Temps réel et fiction romanesque

Cependant, le référent social et celui historique restent majoritairement présents dans les récits étudiés. Zola et ses confrères espagnols ont, plus ou moins habilement, associé l'Histoire de la société contemporaine à l'histoire privée de leurs personnages. Pour ordonner l'extraordinaire matière historique dont ils disposaient, les dits auteurs ont parfois partagé les mêmes expédients. Ainsi, le recours à l'itinéraire personnel d'un personnage du roman pour représenter

²⁹ *Ibid.*, p. 32.

une période de la société du XIX^e siècle, est repris par Zola et les trois auteurs espagnols.

Dès les premières pages de *Fortunata y Jacinta*, Galdós rappelle les événements tragiques de la *Noche de San Daniel*. Ces incidents furent liés aux manifestations étudiantes qui se sont produites dans la nuit du 10 au 11 avril 1865. Galdós a été d'autant plus affecté par cet épisode historique qu'il en a été l'observateur³⁰. Bien qu'il n'intervint pas dans ce soulèvement populaire, le romancier en témoigna à maintes reprises dans ses romans et dans ses *Episodios*. Dans *La de Bringas*, il sera encore question des émeutes qui suivirent le fameux « acte »³¹ d'Isabelle II. Pour pallier l'énorme dette publique, la reine Isabelle II avait décidé de vendre une partie des biens du patrimoine royal. Les émeutes de la *Noche de San Daniel* furent provoquées par l'interdiction faite à certains professeurs de l'Université de Madrid de critiquer le geste d'Isabelle II. La journée du 10 avril 1865 connut une importante protestation des étudiants. Au cours de la soirée, des étudiants, des ouvriers et des employés se sont regroupés à *La Puerta del Sol* pour réclamer la liberté d'expression. Les forces de l'ordre public et l'armée réprimèrent violemment cette révolte.

De nombreux commentateurs se sont attachés à découvrir le lien étroit entre les faits historiques réels, l'Histoire officielle de l'Espagne et l'histoire privée des personnages galdosiens. Dans la préface de son édition critique de *Fortunata y Jacinta*, Francisco Caudet s'y est employé. Celui-ci a relevé que les dates clés de la Restauration espagnole se retrouvent liées à la vie intime de chaque personnage du roman. De son étude, on retiendra :

³⁰ Francisco Caudet, dans son édition critique de *Fortunata y Jacinta*, consacre la note 10, p.100 à 101, à traiter le sujet.

³¹ Galdós écrira: « ...*rasgo*. [...] fue muy funesta para la Monarquía... » *La de Bringas*, p. 128. Nous traduisons: « ...cette opération. [...] fut très funeste pour la Monarchie... ». Les notes 11, 12 et 13, de l'édition d'Alda Blanco et de Carlos Blanco Aguinaga, dressent l'historique de cette opération appelée « *el rasgo* ».

« *Le jeune Santa Cruz rencontra Fortunata en 1869, année durant laquelle la Gloriosa adopta la Constitution, « la plus libérale de toutes celles promulguées en Espagne. » [...] Fortunata donna naissance à son deuxième « Pitusín » au printemps de l'année 1876, alors que se préparait l'avant-projet de l'éclectique Constitution canoviste qui fut sanctionnée par Alfonso XII, le 2 juillet 1876. Ce sont trois dates clés dans le processus de consolidation du bloc du pouvoir bourgeois et du système politique de la Restauration des Bourbons [...] »³².*

Naissance ou mort, chaque événement marquant de la vie des personnages prend donc sa signification dans leur histoire privée et dans le récit, mais aussi en dehors du roman. Entre la grande Histoire et la trame romanesque, des liens étroits sont ainsi tissés. Parfois, ce traitement du temps donne lieu à des allusions cocasses. Le personnage d'Isabel Cordero de Arnáiz ne se rappellera la date de ses dix-sept grossesses qu'en les associant à des dates célèbres du règne d'Isabelle II. Une reine dont elle porte aussi le prénom. Voici comment, dans *Fortunata y Jacinta*, Galdós présente les coïncidences entre la vie réelle d'Isabelle II et celle fictive d'Isabelle Cordero de Arnáiz :

« *Cette grande femme, Isabel Cordero épouse Arnáiz, [...], fut en outre dotée par le Ciel d'une prodigieuse fécondité. En 1845, lorsque naquit Juanito, elle avait déjà eu cinq enfants, puis elle accoucha encore, avec la ponctualité de ces plantes qui donnent leur fruit chaque année. A ces cinq-là, il faut en ajouter encore douze, soit un total de dix-sept en-*

³² « El joven Santa Cruz conoció a Fortunata en 1869, año en que la Gloriosa adoptó la Constitución « más liberal de cuantas se habían promulgado en España ». [...]. Fortunata dio a luz su segundo « Pitusín » en la primavera de 1876, cuando se estaba preparando al anteproyecto de la ecléctica constitución canovista, que fue sancionada por Alfonso XII el 2 de julio de 1876. Son tres fechas claves en el proceso de consolidación del bloque de poder burgués y del sistema político de la Restauración borbónica. » F. Caudet : Introduction à *Fortunata y Jacinta*, Cátedra, cinquième édition, 1997, p. 57. Nous traduisons.

fantements, dont elle se souvenait en les associant aux dates célèbres du règne d'Isabelle II »³³.

Outre son caractère comique, l'anecdote suggère combien l'Histoire peut être déformée par l'homme. Le personnage se sert des événements historiques à des fins privées, pour des desseins totalement en marge de la réalité. Le romancier espagnol exploitera ce procédé jusqu'à la mort d'Isabelle Cordero, en s'arrangeant pour qu'elle rende son dernier souffle presque en même temps que Juan Prim³⁴. Il faut rappeler que Galdós avait beaucoup d'admiration pour Juan Prim, ce militaire et homme politique qui participa activement à la Révolution de septembre 1868. Prim fut considéré comme un modèle du parti libéral. Il fut ministre de la guerre et nommé chef du Gouvernement par le général Serrano en 1869. Avant l'accession au trône d'Amédée I de Savoie, Prim fut assassiné le 27 décembre 1870.

Certains passages de *Fortunata y Jacinta* ne s'expliquent que dans une relation entre la vie privée des personnages et l'Histoire publique. Le titre du chapitre II de la troisième partie « *La restauration victorieuse* »³⁵ établit un lien direct entre la Restauration politique du roi Alphonse XII et le retour en grâce de Jacinta au sein de son couple. Francisco Caudet explique que la protagoniste est « *restaurée* »³⁶, autrement dit qu'elle est rétablie dans son union avec Juanito pendant qu'Alphonse XII revient au pouvoir en Espagne. Le titre donné par le romancier à cette partie du roman se trouve ainsi justifié. Or, le mari de Jacinta est aussi versatile et infidèle en amour que le peuple espagnol l'était dans ses choix politiques. La durée du rétablissement de Jacinta dans ses fonctions d'épouse respectée fut équivalente à celle de la Res-

³³ « Aquella gran mujer, Isabel Cordero de Arnaiz, [...] fue agraciada además por el Cielo con una fecundidad prodigiosa. En 1845, cuando nació Juanito, ya había tenido ella cinco, y siguió pariendo con la puntualidad de los vegetales que dan fruto cada año. Sobre aquellos cinco hay que apuntar doce más en la cuenta; total, diez y siete partos, que recordaba asociándolos a fechas célebres del reinado de Isabel II .» *Fortunata y Jacinta*, Tome I, chapitre VI, p. 156. Nous traduisons.

³⁴ « Isabel Cordero y D. Juan Prim expiraron con pocas horas de diferencia .» *ibid.*, p. 197.

³⁵ « *La Restauración vencedora* » *ibid.*, p. 49.

³⁶ Francisco Caudet, *Fortunata y Jacinta*, p. 65. note 45. Nous traduisons.

tauration d'Alphonse XII à la tête de L'Espagne. C'est à dire... peu de temps ! Galdós a facétieusement multiplié les coïncidences entre la vie intime de ses personnages et le monde extérieur, politique ou public.

Dans *La de Bringas*, les symétries entre la vie privée et l'Histoire officielle se poursuivent jusqu'à la fin du roman. Là, l'exil en France d'Isabelle II se superpose à celui de la famille Bringas obligée elle aussi de quitter le palais Royal. On peut encore évoquer l'échec personnel de Rosalía de Bringas. L'insuccès du couple qu'elle forme avec Francisco Bringas s'inscrit dans le chaos social extérieur, dans une Histoire espagnole particulièrement bouleversée. Les péripéties de la famille Bringas suivent le cours de l'Histoire de l'Espagne.

Au début du roman, l'œuvre funéraire accomplie par Francisco Bringas semble préfigurer un « *cataclysmo económico-bringuístico* »³⁷. Autrement dit cette œuvre annoncerait la fin de la monarchie et le début de la Révolution de 1868. Ce bouleversement sera historique autant pour l'Espagne que pour la famille Bringas. Le dénouement du roman sera marqué par cet événement.

La mort d'une époque liée à la vieille dynastie des Bourbons serait annoncée par le tableau que réalise Francisco Bringas. Tantôt qualifié de « *sépulcre* » tantôt de « *mausolée* »,³⁸ son présumé chef d'œuvre est connoté d'allusions morbides. Dans la composition du cénotaphe, le romancier projette l'inquiétude de Francisco Bringas de voir disparaître la monarchie espagnole. Même si avec humour Galdós précise que dans l'esprit du personnage :

« *L'idée de la chute de la monarchie résonnait toujours, [...], comme une idée absurde, un peu comme le déséquilibre des orbites des planètes* »³⁹.

³⁷ « un cataclismo económico-bringuístico » *La de Bringas*, p. 304.

³⁸ *Ibid.*, p. 56.

³⁹ « Aunque la idea del acabamiento de la monarquía sonaba siempre [...] como una idea absurda, algo así como el desequilibrio de los orbes planetarios, [...] » *Ibid.*, p. 65. Nous Traduisons.

Dans l'imaginaire galdosien, l'association de la monarchie espagnole et de la mort est bien antérieure à *La de Bringas*. Pour les besoins de son étude intitulée « *L'Évolution politique de Galdós et sa répercussion sur l'œuvre littéraire* », Demetrio Estébanez Calderón a répertorié les activités journalistiques du jeune Galdós⁴⁰. Il en résulte que de 1865 à 1868 Pérez Galdós a beaucoup publié dans le journal *La Nación*. Ces publications visaient à informer un public bourgeois des manifestations culturelles, des fêtes et autres événements sociaux. Le jeune Galdós a donc peu écrit sur des sujets politiques, selon D. Estébanez Calderón pour des raisons de censure. Cependant en mars 1868, don Benito rédigea un article sur une cérémonie royale donnée à la Cour d'Espagne. Cette fête fut organisée par Isabelle II en l'honneur du mariage de sa fille. Dans sa chronique, Galdós se livra à une critique de la famille royale et des invités présents à la fête :

« Quelle famille, Seigneur! Dans la physionomie de chacun d'eux s'observent les caractères les plus nets de la dégénérescence. Pas un regard intelligent, pas un trait qui exprime la dignité, l'énergie, le talent. On ne voit que des visages ridés et ridicules, des traits difformes couverts d'une peau herpétique [...]

Don Benito termine son texte sur le rapprochement du carrosse royal avec un « *catafalque qui renfermerait les restes, encore vivants, de la dynastie des Bourbons* »⁴¹.

Tout ce qui touche à la dynastie des Bourbons apparaît donc dans l'esprit de Galdós connoté de manière négative. La décomposition, la maladie et la mort présentes dans l'image du catafalque semblent pour lui définitivement attachées à la dynastie royale.

⁴⁰ Demetrio Estébanez Calderón « Evolución política de Galdós y su repercusión en la obra literaria » in : *Anales Galdosianos*, 1982, n°17, p 7 à 23. Nous traduisons.

⁴¹ « ¡Qué caras arrugadas y ridículas Qué familia, santo Dios! En la fisonomía de todos ellos se observan los más claros caracteres de degradación. Ni una mirada inteligente, ni un rasgo que exprese la dignidad, la energía, el talento. No se ven más, deformes facciones cubiertas de una piel herpética [...] catafalco que encierra los restos, vivos aún de la dinastía borbónica ». Article de Galdós publié dans *La Nación* ; il est cité par Demetrio Estébanez Calderón dans son étude : « Evolución política de Galdós y su repercusión en la obra literaria » in : *Anales Galdosianos*, 1982, n°17, p. 7 à 23. *Ibid.*, p. 12. Nous traduisons.

Dans son étude, Demetrio Estébanez Calderón supposait l'influence des premières opinions politiques du jeune journaliste Galdós sur l'activité du romancier devenu adulte. *La de Bringas* confirme que les convictions politiques du jeune artiste se retrouvent bien dans ses fictions romanesques. Nous avons déjà signalé un cauchemar d'Isabelita Bringas longuement rapporté par l'auteur, un cauchemar où figurent des personnages comparés avec des marionnettes.

Celles-ci rappellent les proches d'Isabelita, sa famille comme les résidents du Palais Royal. Or, dans l'article de *La Nación*, le journaliste Galdós désignait déjà les invités présents à la cérémonie royale par la même comparaison avec des « *marionnettes d'une farce carnavalesque* »⁴².

Des années après le document paru dans *La Nación*, Galdós a donc repris la même métaphore carnavalesque pour décrire l'entourage de la reine d'Espagne dans *La de Bringas*. La manière dont le romancier imagine la cour d'Isabelle II n'a donc pas varié.

La Tribuna présente aussi ce type de rapprochements entre la vie privée des héros, le temps du récit et l'Histoire de l'Espagne. Ce roman d'Emilia Pardo Bazán peut se lire comme le simple récit d'une histoire sentimentale, socialement impossible entre la cigarière Amparo et le jeune bourgeois Baltasar. Leur liaison s'achèvera sur l'abandon de Baltasar et la naissance de leur fils. Le déroulement tumultueux de cette aventure sentimentale peut aussi rappeler la crise politique traversée par l'Espagne entre 1872 et 1873. Cette crise se terminera sur l'avènement d'une première République. Manuel González Herrán propose cette analyse *a priori* surprenante :

«... le roman peut aussi être lu comme le processus de gestation, tout au long de la crise politique de l'hiver 1872-1873, et de « la mise au monde », en février de cette

⁴² « muñecos de un juego de mojíngas » *Ibid.*

dernière année, de la 1^{ère} République espagnole; gestation et mise au monde tellement synchronisées avec celles du fils de la cigarière que, quand il naît, une voix crie dans la rue : « Vive la République Fédérale ! »⁴³

Cette interprétation est rendue possible par la dernière page du roman. En effet, pendant qu'Amparo met au monde son enfant, à l'extérieur, quelques cigarières sortent de l'usine en criant: « *Vive la République Fédérale !* » Le titre du dernier chapitre, « *Enfin c'est arrivé !* », entretient aussi l'ambiguïté sur les sens du verbe arriver. Un tel enthousiasme serait-il suscité par l'accouchement d'Amparo ou par la naissance de la première République espagnole ? Pareillement désirés par Amparo et survenant dans une parfaite simultanéité, les deux événements soulignent que le temps fictif et le temps réel se rejoignent dans l'espace du roman. Emile Zola a aussi établi une coïncidence chronologique entre la vie privée de Nana et l'Histoire du Second Empire. L'évolution de la jeune femme suivra très précisément celle de l'époque dans laquelle elle vit. Née en 1851 avec le Second Empire, Nana sera à son apogée avec lui et elle mourra en même temps que lui. A la fin du roman, alors que Nana agonise, une clameur s'élève de la rue : « *A Berlin ! , à Berlin ! à Berlin !* .» Ces cris signalent à la fois la déclaration de la guerre de la France à la Prusse en juillet 1870, la défaite historique de Sedan, la mort du régime et celle de Nana. Par son itinéraire personnel et son identification symbolique au Second Empire, la jeune femme incarne donc la décomposition de la société moderne.

Quant aux voix extérieures, qu'elles accompagnent la mort solitaire de Nana ou l'accouchement d'Amparo, elles suggèrent que l'Histoire de la société moderne s'immisce dans la vie privée des

⁴³ « también puede ser leída la novela como el proceso de gestación, a lo largo de la crisis política del invierno de 1872-1873, y « alumbramiento », en febrero de este último año, de la I República Española ; gestación y alumbramiento tan sincronizados con los del hijo de la cigarrera, que cuando éste nace una voz grita en la calle : « ¡Viva la República Federal !».- González Herrán (Manuel), « *La Tribuna* de E. Pardo Bazán y un posible modelo real de su protagonista », paru dans la revue *Insula*, n° 346, Madrid: Septembre 1975, p. 6. Nous traduisons.

personnages. A des moments clés de leur existence, l'Histoire se rappelle à eux, oserions-nous dire, par ces cris venus du dehors. Le recours à un tel procédé peut surprendre de la part de la romancière espagnole, autrement raffinée dans son écriture. Que *La Tribuna* soit considéré comme le plus naturaliste des romans de doña Emilia explique certaines concessions à des procédés moins subtils !

Entre le personnage naturaliste et l'Histoire de la nation dans laquelle il vit, la relation est sans cesse soulignée. Isidora Rufete, la protagoniste de *La Desheredada*, décide de se suicider le 11 février 1873, le jour même où la première République est proclamée. Elle accomplit son funeste projet dans la rue del Turco. Or durant cette époque de grands bouleversements sociaux, la rue est le lieu où se joue le destin de la Nation. De la rue s'élèvent les cris d'espoir ou de révolte, des cris venus du peuple. Isidora Rufete représente l'Espagne frivole et décadente des années 1872 à 1875. Il est logique qu'à ce titre Galdós en signe le destin dans la rue, lieu emblématique d'une époque troublée. De son côté, Nana incarne la France frivole et dégradée du Second Empire et elle meurt accompagnée des cris de la rue.

Symboles de deux nations traversées par des crises politiques, ces deux femmes prophétisent aux yeux des auteurs les destins de leur pays respectif : la guerre pour la France, et les échecs politiques successifs de La Restauration puis de la première République pour l'Espagne. De Galdós à Zola, la mort de ces deux personnages s'inscrit dans une esthétique naturaliste qui veut que le destin individuel s'efface devant celui collectif d'une nation agonisante ou en crise. La disparition des deux protagonistes ne présentera aucune transcendance et leur mort ne sera pas tragique. Celle-ci s'inscrit dans un processus de démythification qui conduit quelques personnages naturalistes à sceller leur destin à celui de leur pays respectif.

*L'*étude comparative met en évidence le recours par Zola et par les romanciers naturalistes espagnols à des stratagèmes identiques, peut-être discutables, pour signifier l'intrusion de l'Histoire dans l'histoire particulière de leurs personnages. Pour les auteurs étudiés, nous avons vu que la difficulté était de trouver des artifices littéraires propres à exprimer l'identification du personnage naturaliste à son époque.

En outre, la recherche d'une inspiration populaire leur imposera non seulement une observation des mœurs, mais encore, l'examen des modes d'expression naturels des basses classes de la société du XIX^e siècle. A nouveau, l'embarras pour les écrivains naturalistes ne sera pas tant de voir la réalité sociale et de prétendre la restituer en prêtant ses yeux au lecteur que de trouver des moyens littéraires adaptés à un tel projet. Dans les pages suivantes, nous envisagerons quelques stratagèmes communs aux quatre romanciers et employés dans le dessein de donner l'impression de réel.

CHAPITRE IX

L'écriture naturaliste : effets de réel et discours savamment naturel.

Entre le 27 février et le 24 juin 2001, l'exposition tenue à la Bibliothèque Nationale de France confirme l'intérêt actuel pour les archives d'auteurs. Certains écrivains, Zola en est l'exemple, aident la postérité à mieux comprendre leur façon de travailler par la conservation méticuleuse de leurs manuscrits. S'agissant de Zola, son désir de livrer ses sources à travers un amoncellement de notes et d'enquêtes fut aussi une manière de prouver la vérité de ses observations. Son souci documentaire se trouve confirmé par la masse des papiers légués par sa veuve à la Bibliothèque Nationale. Dans la première partie de ce chapitre, nous analyserons la part que la documentation dispute à l'imagination chez Zola, et l'influence de cette manière de travailler sur ses confrères espagnols. Par ailleurs, toujours en relation avec leur rêve de fidélité absolue au réel, les romanciers naturalistes s'imaginaient devoir et pouvoir retranscrire la réalité sociale à travers le langage de leurs personnages. Dès lors, la difficulté a dû consister pour eux à trouver une écriture propre à restituer cette réalité, une sorte d'écriture objective.

Or, dans les romans étudiés, l'avènement du peuple a rendu cette entreprise délicate. En effet, comment faire parler les gens du

peuple ? Comment placer dans la bouche d'ouvriers, de paysans ou d'artisans leurs propres termes, tantôt familiers tantôt techniques ? Enfin, comment tenir pour les auteurs naturalistes un discours objectif sur les questions sociales de leur temps sans adopter un ton moralisateur ou misérabiliste ? Autant de questions soulevant le caractère arbitraire de tout langage ou forme langagière susceptible de retranscrire l'observation de personnes étrangères à son milieu social et à sa propre formation culturelle. Ainsi, nous verrons que l'intérêt des romanciers naturalistes pour l'argot et un certain jargon ne va pas sans quelque ambiguïté. En effet, ils semblent parfois partir du postulat que les gens du peuple ne savent pas s'exprimer avec élégance. La suite de notre étude s'attachera à montrer la fréquente confusion des auteurs naturalistes entre la condition sociale représentée dans leurs textes et le niveau de langue qu'ils font adopter à leurs personnages.

Les efforts des romanciers naturalistes pour s'exprimer d'une manière qui leur est étrangère cachent mal le caractère apprêté de leurs discours. Entre les personnages supposés parler l'argot naturellement et les romanciers qui en parlent savamment ; la différence n'est-elle pas irréversible ? Avant d'aborder ce dernier point, nous suivrons les romanciers dans leur enquête sociale.

1. A la recherche du document humain

Pour préparer une étude sociale sérieuse, il faut commencer par *observer*, maître mot du naturalisme, et si possible se documenter sur les lieux mêmes que l'on va décrire. Cette recherche du « *document humain* »¹ s'avérera une préoccupation constante chez Zola et chez ses confrères espagnols. Mais, si l'observation directe est privilégiée, l'érudition du romancier participe beaucoup à l'élaboration de la documentation.

Comment Emile Zola se documentait-il pour préparer ses romans ? Maintes fois, cette question aura été abordée. Les études récentes tentent d'y répondre par l'analyse des nombreuses ébauches des œuvres zoliennes et les notes préparatoires du romancier. Pour reprendre l'expression de Colette Becker, les « *apprentissages* » de Zola fascinent la nouvelle critique. Colette Becker consacre la première partie de son étude *Les Apprentissages de Zola : du poète romantique au romancier naturaliste 1840-1867* au rappel des *Premières expériences*² de l'auteur des *Rougon-Macquart*. Celle-ci évoque, notamment, la pauvreté du romancier jusqu'à l'entrée de celui-ci chez Hachette, le premier mars 1862. Il ressort aussi de son étude que de nombreux romans, comme *L'Assommoir*, *La Curée* ou *Pot-Bouille*, seront marqués par des expériences du dénuement en partie vécues par Emile Zola. Dès les premières pages du roman, certains commentateurs de *L'Assommoir* ont ainsi vu dans l'abandon de Gervaise et de ses enfants un écho de la vie d'Emilie Zola, la mère du romancier. Cette dernière est tombée veuve très jeune et

¹ Edmond de Goncourt revendique, pour lui et pour son frère, dans la préface de leur roman *Chérie*, l'invention première de cette expression.

² Becker (Colette). *Les Apprentissages de Zola. Op.cit.*, p. 78 à 92

elle a élevé seule son fils dans une impécuniosité l'obligeant à emprunter. Par ailleurs, on sait qu'une fois adulte, Emile Zola s'est fait un point d'honneur de s'acquitter des dettes de sa mère. De 1865 à 1875, le romancier remboursera progressivement les créanciers. Une telle situation a créé des différences entre l'auteur des *Rougon-Macquart* et d'autres *naturalistes* français, comme par exemple Edmond de Goncourt qui appartenait à une bourgeoisie aisée. Clarín, Emilia Pardo Bazán et Galdós n'ont pas connu les débuts pénibles qui ont poussé Zola à toujours rechercher la respectabilité d'une existence bourgeoise. Nous retiendrons l'extrait suivant du livre de Colette Becker, *Les Apprentissages de Zola*:

« Ces expériences ne lui ont pas seulement donné des souvenirs, des odeurs - celle, persistante, de l'oignon frit ou celle, fade, de la misère, si présentes dans son œuvre parce que tenaces dans son souvenir - tous ces petits faits vrais qu'il mettra dans *L'Assommoir* ou dans *Germinal* »³.

Henri Mitterand a retracé comment Emile Zola s'était « posté au cœur des Halles centrales » pour donner « l'éclat du vrai » au roman si justement appelé *Le Ventre de Paris*. Il écrit :

« Zola a appris là, en tout lieu et à toute heure, à porter une attention boulimique au réel, à accumuler les détails vus et entendus, typiques pour comprendre comment ça se passe, comment ça marche... »⁴.

Cependant, nous n'affirmerons pas que tous les romans de la série sont aussi documentés que *L'Assommoir*, *Germinal* et *Le Ventre de Paris*. Nous ne dirons pas que les expériences vécues par l'auteur se retrouvent littéralement transposées dans ses œuvres. Il est souvent difficile de déterminer ce qui relève chez Emile Zola, comme chez tout autre romancier, de réminiscences personnelles ou de l'imagination. En revanche, on détient les preuves que certains

³ *Ibid.*, p 81 à 82.

⁴ H. Mitterand, *Zola*, Fayard, Tome II, p. 119.

dossiers utilisés par le romancier s'avèrent de seconde main. Pour *Nana*, Zola a été secondé par ses jeunes amis Alexis, Céard et Huysmans. Les biographes d'Emile Zola ont suffisamment répété que celui-ci était trop soucieux de son honorabilité pour aller s'encanailler auprès de courtisanes. Ses jeunes confrères se chargeront donc de l'informer sur le monde des maisons closes. C.A. Burns rapporte :

« C'est Edmond [de Goncourt] qui accompagna Céard dans les excursions que celui-ci faisait en 1879 dans le monde de la prostitution, au moment où Zola, qui était en train d'écrire Nana demandait à son jeune ami des renseignements sur ce milieu particulier »⁵.

Dans le dessein de mieux décrire la mort de *Nana*, le Maître a encore sollicité l'aide de Henry Céard. Une lettre d'Emile Zola, datée du 13 décembre 1879, est adressée à son jeune disciple. *« Il me faudrait »*, lui écrit-il :

« [...] la description exacte, scientifique, très détaillée, du masque d'une femme morte de la petite vérole. Trois jours plus tard, dans une seconde lettre, Zola corrigera: [...] Envoyez-moi simplement une description bien technique, et je mettrai mes phrases là-dessus »⁶.

Toujours à propos de *Nana*, voici une dernière lettre qui nous renseigne sur la manière de travailler de l'auteur.

« J'ai reçu votre livre sur la variole. Evidemment cela me suffira. J'inventerai un masque en rapprochant les documents. Je suis très tenté par la variole noire, qui est plus originale, dans l'horreur. Seulement, je vous avoue que, si vous pouvez voir un cadavre, sans trop vous déranger..

⁵ C. A. Burns, *Henry Céard et le Naturalisme*, p.23, note 52.

⁶ Ces lettres, du 13 et du 16 décembre 1879, figurent à la page 421 du tome III des *Correspondances*.

vous me ferez plaisir. De cette façon, je n'inventerais rien, j'aurais un masque vrai [...] »⁷.

L'auteur des *Rougon-Macquart* a donc tiré parti des notes fournies par ses amis. Cette conduite n'a pas échappé aux signataires du *Manifeste des Cinq*. En effet, ceux-ci ont reproché au Maître d'être : « *Incroyablement paresseux à l'expérimentation personnelle.* » Selon eux, Emile Zola se serait « *armé de documents de pacotille ramassés par des tiers* », et après *L'Assommoir*, il en serait fini de la réputation d'un « *Zola vivant parmi les paysans, amassant des documents personnels, intimes* »⁸. Dans ce *Manifeste*, J-H Rosny, Paul Bonnetain, Lucien Descaves, Paul Margueritte et Gustave Guiches dénoncent « *les impostures* » de la littérature naturaliste, et notamment celle consistant à faire croire que tout livre doit puiser son inspiration dans la vie réelle. Les cinq auteurs du *Manifeste* répètent l'incapacité, selon eux, du Maître de Médan à s'appuyer sur des observations personnelles, voire à comprendre les documents scientifiques et médicaux dont il se servait pour écrire ses œuvres.

La vive animosité qui anima *Le Manifeste* rend la critique des *Cinq* peu constructive. Cependant, dans cette déclaration, certains reproches s'appuient sur des faits tangibles, comme le recours d'Emile Zola à l'observation de tiers pour élaborer sa documentation, et la sédentarité du Maître. Ils écriront : « [...] *la surprise fut pénible de voir Zola désert, émigrer à Médan.* » Cette remarque suggère que l'auteur des *Rougon-Macquart* ne se fonde pas toujours sur des notes écrites sur place pour préparer ses œuvres.

Ce *Manifeste des Cinq* suscita bien des polémiques. De nos jours, des chercheurs de l'ITEM⁹ reprennent le mot « *Sédentarité* » pour expliquer que la plupart des annotations prises par le romancier

⁷ Lettre du 18 décembre 1879. tome III des *Correspondance*.

⁸ *Le Manifeste des Cinq*, publié par J-H Rosny, Paul Bonnetain, Lucien Descaves, Paul Margueritte et Gustave Guiches, dans *Le Figaro* du 18 août 1887, à l'occasion de *La Terre*.

⁹ Le Centre d'études sur Zola et le naturalisme de l'Institut de Textes et Manuscrits modernes.

ont été « retranscrites, voire écrites par l'écrivain à sa table de bureau »¹⁰. Certains dossiers préparatoires ne présentent aucune rature, ce qui donnerait raison aux remarques tenues précédemment¹¹. Malgré le caractère excessif de leurs récriminations, les auteurs du *Manifeste* invitent encore à rechercher comment l'auteur des *Rougon-Macquart* s'y est pris pour donner le sentiment d'être partout à la fois.

Les trois correspondances précédemment citées soulignent l'évolution du romancier. L'auteur y exprime une tension entre le fait d'*inventer*, il reprend deux fois ce verbe, et la volonté de dire *vrai*. En partant d'une écriture, fruit d'une fiction nourrie de documents techniques, Emile Zola envisageait un travail de reproduction qui serait plus fidèle encore à la vérité. Une œuvre où cette fois l'imagination n'entrerait pour rien. Pourtant, les publications récentes d'ouvrages posthumes, la *Correspondance* de Zola, ses *Carnets d'Enquêtes* et ses *Entretiens* avec des journalistes révèlent la grande part de l'imagination dans la création romanesque du père des *Rougon-Macquart*. On vient de le voir à propos de *Nana*. Quant à la lecture des *Carnets d'Enquêtes*, elle permet de reconstituer l'itinéraire du romancier ; de sa prise de notes sur le terrain à l'écriture, comme ce fut le cas par exemple pour *L'Assommoir*. On y apprend qu'Emile Zola fit plusieurs incursions dans le quartier de la Goutte-d'or, « prenant des croquis, décrivant avec minutie l'aspect des rues et du boulevard, des boutiques et des intérieurs... »¹². Le lecteur y retrouve les plans du quartier dessinés par le romancier, ceux qui serviront notamment de décor au lavoir de la rue Neuve-de-la Goutte-d'Or. Dans les premières pages de *L'Assommoir*, Gervaise y lavera son linge.

¹⁰ Leduc-Adine (Jean-Pierre), *Zola, Genèse de l'œuvre*, Paris : C. N.R. S, 2002, p. 9.

¹¹ Pour plus de détails se reporter à Leduc-Adine (Jean-Pierre), *Zola, Genèse de l'œuvre*, Paris : C. N.R. S, 2002, p. 9.

¹² Mitterand (Henri), *Les Carnets d'Enquêtes, Une ethnographie inédite de la France par Emile Zola.* - Paris : Plon, 1986, p. 417.

L'Assommoir étant aussi le roman du monde des artisans, les *Carnets d'Enquêtes* rappellent que le regard d'Emile Zola s'est fixé « avec une extrême acuité, sur le travail du linge, de l'or et du fer, et sur les gestes du métier. » Parcourir l'ensemble de cette étude aide à saisir pourquoi les naturalistes espagnols retiendront surtout de leurs lectures de *L'Assommoir* le caractère documenté et technique du roman.

Par ailleurs, les *Carnets d'Enquêtes* mentionnent les nombreux emprunts faits par Zola à *l'Encyclopédie Roret*¹³ dans le dessein de constituer sa documentation de *L'Assommoir* et de *Germinal*. Pour *La Bête humaine*, le romancier enquêtera sur le monde des cheminots en résumant d'abord le livre *Les Chemins de Fer* publié par l'ingénieur Pol Lefèvre. Puis il complètera ses informations par une série d'entretiens avec cet ingénieur. Enfin, Zola établira deux dossiers intitulés *Mes Notes* et *Mon voyage* dans lesquels il consigne les récits d'un voyage au Havre et de « l'expérience extrême »¹⁴ ; celle du célèbre voyage sur la plate-forme d'une locomotive.

Une caricature a contribué à la célébrité de l'anecdote. Parue dans le journal *Gil Blas*, cette caricature représente Zola en chapeau haut-de-forme et lorgnons aux côtés du chauffeur de la locomotive. Aujourd'hui minutieusement archivées, les notes préparatoires ne dissimulent plus leur rôle au sein de l'écriture de Zola ; elles confirment un projet de fiction initial. Dans sa genèse de *La Curée*, Jacques Noiray a étudié les étapes de la composition du roman. Grâce à son examen des notes préparatoires de *La Curée*, le critique a pu démontrer que le travail d'invention s'y révèle antérieur à toute recherche documentaire.

¹³ « Zola a souvent utilisé pour sa documentation, comme on l'a déjà vu à propos de *L'Assommoir*, la célèbre Encyclopédie Roret, collection de manuels pour l'enseignement des métiers techniques ». *Op. cit.*, p. 491. Note n°2.

¹⁴ Les deux dossiers figurent, respectivement, à la page 533 et 545 des *Carnets d'Enquêtes*.

Jacques Noiray en tire un enseignement allant à l'encontre d'idées reçues sur la manière de travailler de Zola. Il soutient :

« Avant toute référence au réel, toute vérification documentaire, l'imagination se donne libre cours. [...] Les exigences de la fiction l'emportent sur celles de l'enquête scientifique. C'est ensuite seulement que Zola s'efforcera de rendre son projet vraisemblable »¹⁵.

Si cette analyse ne surprend pas ceux qui ont lu Zola et qui connaissent son imagination féconde ; en revanche, elle rappelle que dans la pratique le romancier s'est écarté de ses théories expérimentales. Renseignée par les publications de la *Correspondance* et des *Dossiers préparatoires* d'Emile Zola, l'étude de Jacques Noiray dément certaines allégations sur la manière de procéder du romancier. Ferdinand Brunetière supposait à tort que les romanciers naturalistes n'établissaient aucun projet imaginaire avant de s'informer ; d'où sa mise en garde adressée aux écrivains naturalistes :

« Lorsque donc les notes ont été prises pour le plaisir d'en prendre, lorsque l'on n'a pas une raison antérieure de les assembler, lorsque le plan de l'œuvre à laquelle on les fera servir n'est pas déjà déterminé, alors, ô romanciers ! Gardez-vous de les prendre[...]»¹⁶.

La question de savoir si la conception d'un roman naturaliste par l'imagination est antérieure à la recherche des documents reste essentielle. Du mouvement adopté par le romancier, de l'idée du roman vers la recherche de la documentation, dépend la qualité de son observation. Alors, les notes prises et les fiches accumulées le sont dans un dessein précis : même si à la lecture des *Rougon-Macquart*, on a trop souvent l'impression que le souci documentaire l'a emporté sur la fiction.

¹⁵ Noiray (Jacques), *La Curée* d'Emile Zola, Texte présenté et commenté par Jacques Noiray, p. 17.

¹⁶ Brunetière (Ferdinand), *Le Roman Naturaliste*, p. 339.

Cet effet explique l'attitude hostile de la part de quelques critiques contemporains d'Emile Zola, comme Brunetière, convaincus du rejet systématique de toute puissance créatrice de la part du romancier français. La réputation d'un Zola menant l'enquête sur le terrain, s'informant et s'inspirant de faits réellement observés, n'a-t-elle pas trop vite fascinée les auteurs naturalistes espagnols? Dans *La Tribuna*, Emilia Pardo Bazán s'est inspirée de la technique d'observation de Zola qui consistait à trouver un grand nombre de renseignements jusqu'aux plus anecdotiques pour préserver la vraisemblance du sujet traité.

Séduite par la nouveauté de ce qu'elle nomme « *le système de l'observation détaillée* », doña Emilia a trop donné à son roman l'aspect d'un reportage. Dans une entrevue avec Gómez Carillo la romancière confie:

*« J'ai écrit La Tribuna avec une passion artistique, employant, dans sa préparation, un système très peu usité alors en Espagne et déjà adopté fréquemment en France par les maîtres du réalisme : le système de l'observation détaillée et de la véritable analyse du modèle vivant dans tous les moments intéressants de sa vie, et surtout dans le milieu ambiant dans lequel il se déplace et dont l'influence contribue naturellement à son évolution personnelle. Durant des jours et des jours, je me rendis à la manufacture de Tabacs de La Corogne, pour examiner les ouvrières, et cela paraissait étrange par la persistance avec laquelle je le faisais... »*¹⁷.

¹⁷ « *La Tribuna*, la escribí con pasión artística, empleando, en su preparación, un sistema muy poco usual entonces en España y ya en Francia adoptado con frecuencia por los maestros del realismo : el sistema de la observación detallada y del verdadero análisis del modelo vivo en todos los momentos interesantes de su vida, y sobre todo en el medio ambiente en que se mueve y cuya influencia naturalmente contribuye a su evolución personal. Durante días y días fuí a la fábrica de Tabacos de La Coruña, para examinar a las obreras, y eso causaba extrañeza por la persistencia con que yo lo hacía ». Entrevue de doña Emilia avec Gómez Carillo. Nelly Clémessy rapporte une partie de cet entretien tenu par la romancière des années après la publication de *La Tribuna*. Cf Nelly Clémessy, *Emilia Pardo Bazán, Romancière, Op cit.*, p. 201. Note infrapaginale n°17. Nous traduisons.

Doña Emilia n'a donc pas su prendre de la distance avec ses lectures de Zola et la méthode de son confrère français. Elle le fera davantage dans les romans qui suivront : *Los Pazos de Ulloa* et *La Madre Naturaleza*. C'est ainsi que pour écrire *La Tribuna* Emilia Pardo Bazán visita durant un mois la manufacture de tabac de la Corogne avec une attention très soutenue pour les détails techniques. Le critique Walter T. Pattison nous le rappelle :

« Emilia Pardo Bazán nous raconte qu'elle passa un mois dans la fabrique de tabac de la Corogne pour préparer La Tribuna. Elle décrit le procédé pour fabriquer des cigares dans le même état d'esprit que Zola quand il décrit la blanchisserie dans L'Assommoir, avec une attention amoureuse envers les détails techniques »¹⁸.

A son tour, Benito Varela Jácome insistera sur cette observation directe de l'atmosphère et de l'activité des cigarières par Emilia Pardo Bazán. Dans sa préface de *La Tribuna*, le critique expose comment :

« Doña Emilia se rendit durant plusieurs mois à la fabrique de cigares de La Corogne. Les premiers jours elle n'y est pas bien reçue, compte tenu de l'hostilité des ouvrières à l'égard des dames ; mais l'idée d'amener son fils Jaime adoucit les premiers contacts ; elle peut contempler avec une certaine facilité leurs attitudes, les tâches d'élaboration des cigares et des cigarettes ; elle écoute les conversations, note des phrases typiques, des expressions d'argot »¹⁹.

¹⁸ « La Pardo Bazán nos cuenta que pasó un mes en la fábrica de tabacos de La Coruña preparando *La Tribuna*. Describe el proceso de hacer cigarros en el mismo estado de ánimo en que Zola describe la lavandería en *L'Assommoir*, con una atención amorosa hacia los detalles técnicos ». Walter. T. Pattison, *El Naturalismo español*, op.cit., p. 127.

¹⁹ « Doña Emilia acude durante varios meses a la fábrica de tabacos de La Coruña. Los primeros días no es bien recibida, debido a la hostilidad de las obreras hacia las señoritas ; pero la idea de llevar a su hijo Jaime suaviza los primeros recibimientos ; puede contemplar con cierta facilidad sus actitudes, las faenas de elaboración de puros y cigarillos ; escucha conversaciones, anota frases típicas, expresiones de argot . » *La Tribuna*. p. 49 de la préface de l'édition espagnole. Nous traduisons.

En effet, dans le roman, on peut lire une évocation documentée du travail des cigarières ; une évocation très technique même permettant ainsi au lecteur de recréer l'atmosphère de ces ateliers, et de saisir le geste ou l'habileté de ces ouvrières. Par exemple, chaque étape de la fabrication du cigare nous sera communiquée, comme à travers les lignes suivantes représentatives du reste de son roman :

« D'abord il était nécessaire d'étirer avec le plus grand soin, sur la table à rouler, l'enveloppe extérieure, l'épiderme du cigare et le couper avec le petit couteau semi-circulaire en traçant une courbe de quinze millimètres d'inclinaison sur le centre de la feuille... »²⁰.

Dans la suite du roman, on notera d'autres accumulations de détails, parfois mineurs, mais qui caractérisent bien l'activité des cigarières. Ces procédés sont très marqués par le naturalisme zolien, et, si précédemment Pattison évoquait *l'Assommoir* et la scène du lavoir, on peut également penser à l'autre grande scène de ce roman de Zola ; celle de la forge.

On s'en souvient, Gervaise rend visite à l'ouvrier Goujet, dit « *Gueule d'or* ». Grâce aux indications données sur la technique du forgeron, c'est l'occasion pour Zola de décrire avec un caractère presque documentaire l'activité du personnage, un travail à la fois d'artiste et d'artisan. Dans cette évocation de Goujet façonnant un simple boulon, on retrouve la même fascination pour les gestes du métier que celle d'Emilia Pardo Bazán pour le travail pénible des cigarières.

A propos de *La Piedra angular*, la romancière espagnole témoignera encore de son recours au procédé de documentation. Dans son édition critique, Jácome rapporte cette confession de doña Emilia :

²⁰ « Primero era preciso extender con sumo cuidado, encima de la tabla de liar, la envoltura exterior, la epidermis del cigarro y cortarla con el cuchillo semicircular trazando una curva de quince milímetros de inclinación sobre el centro de la hoja... » *La Tribuna*, p. 92. Nous traduisons.

« J'ai demandé des détails et beaucoup de livres à des personnes qui pratiquent l'anthropologie juridique ; ils eurent la bonté de me les procurer, je me suis attachée à m'en servir comme Dieu me les fit comprendre, à des fins artistiques... »²¹.

Cet aveu de la romancière espagnole vaut surtout pour l'expression : « à des fins artistiques ». A travers celle-ci, Doña Emilia signale explicitement que la finalité de son œuvre reste avant tout artistique et non scientifique. Pourtant, ce roman sur la peine de mort sera l'occasion de mettre en perspective les principales thèses pénalistes du XIX^e siècle. Dans une sorte d'autodérision, Galdós s'amusera de cette prétention de l'écrivain naturaliste à vouloir se transformer en historien. Selon une habitude déjà signalée, il confiera au narrateur d'un de ses romans la responsabilité d'ironiser sur la présence d'une infinité de détails apparemment inutiles à la vraisemblance du récit. Dans *Fortunata y Jacinta*, on peut lire :

« Il est bien pesant pour l'historien de se voir obligé de faire mention de détails et de circonstances totalement puérils, et qui provoqueront, chez celui qui lit, plus de dédain que de curiosité ; en effet, quoique ces choses infimes tiennent un rôle effectif dans l'engrenage des événements, elles n'en paraissent pas moins indignes d'être rapportées dans un récit véridique et sérieux. Voilà pourquoi j'imagine que ne manqueront pas de rire ceux qui liront ici et maintenant que Sœur Marcela avait peur des souris [...] »²².

²¹ « Solicité tantos datos y libros de personas que cultivan la *antropología jurídica* ; tuvieron la bondad de facilitármelos, yo procuré servirme de ellos como Dios me dio a entender para fines artísticos... » Varela Jácome (Benito), *Estructuras novelísticas de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de compostela, Cuadernos de estudios gallegos, Anejo XXII, 1973, p. 133. Nous traduisons.

²² « Es cosa muy cargante para el historiador verse obligado a hacer mención de muchos pormenores y circunstancias enteramente pueriles, y que más bien han de excitar el desdén que la curiosidad del que lee, pues aunque luego resulte que estas nimiedades tienen su engranaje efectivo en la máquina de los acontecimientos, no por esto parecen dignas de que se las traiga a cuenta en una relación verídica y grave. Ved, pues, por qué pienso que se han de reír los que lean aquí ahora que Sor Marcela tenía miedo a los ratones ; » *Fortunata y Jacinta*, Tome I, p. 636.

Malgré cette constatation, l'auteur ne se livre pas moins à une longue évocation, détaillée et circonstanciée, des démêlés entre Sœur Marcela et un de ces petits rongeurs. La chasse à la souris donnera l'occasion à Galdós de raconter une anecdote dans laquelle Fortunata et Mauricia se distingueront. A l'issue d'une battue qui sèmera la panique dans tout le couvent, l'animal sera tué par Mauricia la Dura. Don Benito prouve donc, qu'à partir d'un détail infime, la phobie de Sœur Marcela, il peut inventer une histoire tout à fait réaliste. Sous l'apparence d'une anecdote puérile, Galdós dévoile cette obsession de l'ordre qui règne dans le couvent de Sœur Marcela. Dès lors, la souris représente l'élément perturbateur. Après sa capture, le narrateur insistera sur le rétablissement du cours naturel des choses dans le couvent. Que le rongeur ait été pris par Mauricia la Dura, autre élément perturbateur du récit n'est sûrement pas innocent !

Toutefois, observer le réel ou à défaut le faire observer par autrui ne suffit pas ; il faut encore décrire la réalité « *comme un savant* »²³. Dès lors, le choix se posera pour Zola et pour tout autre artiste naturaliste d'une écriture capable de « *dire le réel, tout le réel, le réel le plus exact* »²⁴. Pour ces derniers, le problème sera donc d'échapper à l'écriture artiste pour retranscrire la vérité considérée. Dans ce contexte, que penser des confessions livrées par Edmond de Goncourt après qu'il a visité le 22 août 1875 un quartier populaire, le mouchoir sur la bouche ? Il préparait alors son roman sur la prostitution : *La Fille Elisa*. Il écrit :

« *Aujourd'hui, je vais à la recherche du document humain aux alentours de l'Ecole militaire. On ne saura jamais, avec notre timidité naturelle, notre malaise au milieu de la plèbe, notre horreur de la canaille, combien le vilain et laid document, avec lequel nous avons construit nos livres,*

²³ Becker (Colette), *Op.cit.*, p. 108. Citation intégrale : « [...] le décrire comme un savant, un anatomiste, constater sans juger. »

²⁴ Dubois. (Jacques), *L'Assommoir* de Zola, préface, p. 10.

nous a coûté. Ce métier d'agent de police consciencieux du roman populaire est bien le plus abominable métier que puisse faire un homme d'essence aristocratique »²⁵.

En premier lieu, de telles remarques peuvent jeter la suspicion sur la sincérité de la démarche naturaliste qui consistait pour les auteurs à se déplacer sur les lieux mêmes, futurs décors à leurs romans. Cette démarche était menée dans le dessein avoué de mieux se documenter et de mieux restituer l'authenticité des endroits où vivent servantes et ouvriers. E. de Goncourt paraît défavorablement bouleversé, autant dans son tempérament d'homme que dans son tempérament littéraire et artistique, par les découvertes qu'il a faites au cours de ses incursions au milieu des petites gens. Il semble avoir couru çà et là, traversé des quartiers populaires, seulement motivé dans ses investigations par la curiosité. L'auteur de *La Fille Elisa* prétendra pourtant s'adresser à un public populaire. En parlant des frères de Goncourt, le critique Albert Savine a affirmé le contraire :

« Aristocrates de naissance et de goûts ; trop artistes pour voir dans les documents qu'ils collectionnaient autre chose que des documents ; pénétrés de l'idée que les basses classes, sujet ordinaire de leurs études, -étaient pour ainsi dire d'une autre race que la leur [...] ils ne pouvaient, pas plus Jules qu'Edmond, agir sur le gros public »²⁶.

Ce jugement souligne que *La Fille Elisa* et plus tard *La Faustine*, malgré les thèmes abordés dans ces deux romans, seront destinés plus à une élite qu'à des lecteurs populaires. Les propos tenus précédemment par Edmond de Goncourt semblent confirmer l'analyse d'Albert Savine. Il est difficile pour un artiste né dans un milieu privilégié d'observer et d'apprécier à leur juste valeur les basses classes de la société et d'en témoigner. Par ailleurs, A. Savine reproche à E. de Goncourt d'avoir seulement accumulé des documents

²⁵ Henri Mitterand, « Littérature et société en 1875 » in : *Europe*, déc. 1975, p. 23. (*La Fille Elisa* sera publié en 1877).

²⁶ Albert Savine, *Les Etapes d'un Naturaliste*, p. 148 et 149.

pour écrire des romans sur le peuple. Autrement dit, l'auteur de *La Fille Elisa* n'aurait pas su donner forme et vie à ses dossiers préparatoires. Plus récemment, à propos des Goncourt, A. David-Sauvageot a noté avec ironie :

« Ils s'en remettent au bonheur des trouvailles que la vie leur ménage au jour le jour. Sans doute ils vont au-devant d'elles, ils se « déplacent », courent de l'usine au salon ou aux académies. Mais leur façon d'observer est toujours celle de Molière dans la boutique du barbier et de La Fontaine le long des chemins : ils en font un usage plus exclusif, voilà toute la différence. Ils restent hommes du monde, autant que possible, causeurs spirituels et provocants »²⁷.

Dans la suite de son étude, David-Sauvageot juge que les deux auteurs furent des témoins ou des « *confesseurs* »²⁸ indiscrets de leur époque, car ils ont fabriqué, selon lui, leurs livres grâce aux confidences des uns et des autres. Plus grave, le critique les soupçonne d'avoir gardé « *une idée derrière la tête* » et « *une pensée traîtresse* »²⁹ pendant qu'ils menaient leurs enquêtes sociales. Devons-nous comprendre que les Goncourt restaient prisonniers des préjugés liés à leur classe sociale et à leur éducation ?

De la part de la critique, beaucoup de romanciers naturalistes, espagnols ou français, auront droit à la même attitude soupçonneuse sur leur façon d'observer la réalité. Concernant cette fois l'activité journalistique de Clarín, Y. Lissorgues a constaté la difficulté pour le romancier espagnol d'observer par lui-même l'actualité immédiate. Ces remarques peuvent aussi nous éclairer sur la distance entre les réalités évoquées dans les romans clariniens et l'expérience vécue par l'artiste. Le critique Y. Lissorgues explique que Clarín fut chargé par le directeur du journal *El Día*, le marquis de Riscal, d'écrire une

²⁷ David-Sauvageot. (A), *Le Réalisme et le Naturalisme dans la littérature et dans l'art*, Paris : Calmann Lévy, 1890. p. 203.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

série d'articles sur le problème social qui agitait la campagne andalouse, fin 1882. Leopoldo Alas se rendit bien sur place, mais il n'eut aucun contact direct avec le monde ouvrier. Quelles furent alors ses sources d'information ? Ce furent les notables de la province dont l'impartialité se limite à leur appartenance à la classe moyenne ; une catégorie sociale d'où Leopoldo Alas est lui-même issu. Autant dire, une classe sociale qui se trouvait extérieure à celle des propriétaires terriens et à celle des travailleurs agricoles, deux groupes sociaux alors en conflit. Pour reprendre le critique, ainsi s'expliquerait « *la distance, et parfois une certaine froideur, entre l'auteur et les réalités qu'il évoque* »³⁰. Y. Lissorgues développe cette idée et il conclut que Clarín :

« [...] ne connaît pas directement le monde ouvrier, et celui-ci lui apparaît, selon ce que l'on peut déduire de ses articles, comme un monde à part, dont il est complètement coupé »³¹.

De telles remarques ne remettent en cause ni la sympathie sincère de l'auteur espagnol pour la condition difficile des ouvriers, ni sa volonté de développer grâce à ses écrits le sens moral des responsabilités de l'aristocratie. Par ailleurs, le critique ne doute pas de la volonté du romancier espagnol d'inspirer des réformes en faveur de l'éducation et de l'émancipation du peuple.

L'attitude de Clarín est assez analogue à celles de Galdós et de leur confrère français. Comme Zola, les deux auteurs espagnols appartiennent à une classe bourgeoise, à mi-chemin de l'aristocratie et du peuple. Celle-ci constitue une élite intellectuelle éprise d'idéal républicain. Ce point commun expliquera leur vision presque sem-

³⁰ « Así, se explica la distancia, y tal vez cierta frialdad, entre el autor y las realidades que evoca. » Lissorgues (Yvan).- *Leopoldo Alas (Clarín), periodista, frente a la problemática política y social de la España de su tiempo (1875-1901). Estudio y antología.*- Institut d'études hispaniques et hispano-américaines. Université de Toulouse-Le Mirail : 1980, tome I, « Clarín político ». Introduction, p. XLII-XLIII. Nous traduisons car ce critique a écrit directement en espagnol.

³¹ « En realidad, no conoce directamente al mundo obrero y éste le aparece, según se deduce de sus artículos, como un mundo aparte, del cual está completamente separado. » *Ibid.*, p. XLIII.

blable du peuple et de la société. Cette égale compassion des trois romanciers pour les plus pauvres aboutit à la même volonté d'améliorer cette situation. De telles considérations confèrent aux romans naturalistes un certain aspect pédagogique, même si aucun des auteurs étudiés n'a revendiqué le mérite d'être un romancier à thèse.

2. Un langage qui « sonne vrai ».

Toutefois, pour Zola et ses confrères espagnols, il ne suffit pas d'avoir le sens du réel, encore faut-il que leurs lecteurs s'aperçoivent d'un tel don. Zola affirmera que « *la vérité a un son* » et que :

« *Il faut des oreilles justes, pas davantage. Et le public lui-même [...] entend cependant très bien les oeuvres qui sonnent la vérité* »³².

Pour remplir ce contrat, l'auteur des *Rougon-Macquart* a dû trouver ce juste ton qui donnerait à ses textes une impression de vie et de vérité « *aux dépens de la correction et des convenances de la langue* »³³. Pour Zola et les naturalistes espagnols, l'argot sera un des moyens d'animer certaines pages de leurs œuvres, notamment celles consacrées à la peinture des milieux populaires.

Hormis les lointaines exceptions de Villon et de Rabelais et celle plus récente de Victor Hugo dans *Les Misérables* et *Le Dernier jour d'un condamné*, peu d'écrivains se sont hasardés à faire entrer l'argot jusque dans la matière même du récit. Aux reproches qui lui furent adressés pour avoir utilisé l'argot, la langue des misérables et le jargon des bagnards, Victor Hugo riposta :

³² *Le Roman expérimental*, p. 216.

³³ *Ibid.*, p. 222.

« *Et sur l'Académie, aïeule et douairière,*
[...]
Je fis souffler un vent révolutionnaire ;
*Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire »*³⁴.

Tirés des *Contemplations*, ces vers célèbres rappellent le rôle tenu par Victor Hugo dans l'émancipation de la langue écrite. Le langage naturaliste se présente comme un parler nouveau qui sonne vrai sans renoncer aux richesses du langage romantique. Il est redevable des provocations esthétiques de Hugo. Zola l'admettra dans cet éloge vibrant :

« *Il faut donc saluer dans Victor Hugo l'ouvrier puissant de cette langue »*³⁵.

Dans sa préface de *L'Assommoir*, l'auteur semble considérer que la forme seule lui a valu des attaques de la part de la critique. Il se défend en considérant que son travail sur le langage sera utile à la postérité. Voici les arguments qu'il développe :

« *On s'est fâché contre les mots. Mon crime est d'avoir eu la curiosité littéraire de ramasser et de couler dans un moule très travaillé la langue du peuple. Ah ! la forme, là est le grand crime ! Des dictionnaires de cette langue existent pourtant, des lettrés l'étudient et jouissent de sa verdure, de l'imprévu et de la force de ses images. Elle est un régal pour les grammairiens fureteurs. N'importe, personne n'a entrevu que ma volonté était de faire un travail purement philologique, que je crois d'un vif intérêt historique et social »*³⁶.

Selon le romancier français, son style a plus choqué que les thèmes qui se trouvent abordés dans le roman. Dans le passage cité, il fait mention de « *dictionnaires de cette langue* ». Il faut entendre

³⁴ Hugo (Victor). « Réponse à un acte d'accusation », *Les Contemplations*. (1856). Édition citée, Paris : Gallimard, 1973. p. 42 et 43

³⁵ Zola, *Le Roman expérimental*, p. 109.

³⁶ Zola, dans sa Préface de *L'Assommoir*, rédigée à Paris, le 1er janvier 1877.

par là la langue du peuple. Même si le romancier ne le cite pas explicitement, on sait qu'il s'est inspiré du *Dictionnaire de la Langue verte* de Delvau. Par exemple, dans le lexique de Delvau, l'auteur des *Rougon-Macquart* a repéré le fameux terme « *assommoir* » ; il en fera le titre de son roman. De ce mot créé par le peuple et emprunté au Dictionnaire cité, le romancier exploitera toutes les ressources. Il a discerné ce terme parmi tant d'autres dans le vocabulaire ouvrier, car celui-ci correspondait à son imaginaire. Dans *L'Assommoir*, l'omniprésence du champ sémantique du mot a été largement commentée, mais nous avons constaté que *Nana* présentait aussi de nombreuses occurrences du même terme avec toutes ses variantes. Tantôt la protagoniste est « *assommée* »³⁷ par les hommes et la société, tantôt elle l'est par l'appartement du Boulevard Hausmann où elle vit³⁸. Parfois ce sont les autres qui jugent la jeune femme « *assommante* » avec son Fontan³⁹.

Cependant, les occurrences du verbe restent majoritairement attachées à *Nana* pour exprimer l'empire néfaste que les hommes exercent sur elle. Par exemple, « *ça l'assommait* »⁴⁰ de devoir coucher avec Muffat. Le comte a l'art d'embêter la jeune courtisane, ainsi qu'elle l'exprime à plusieurs reprises et à peu d'intervalle : « *Comme il m'assommait, je lui ai montré la porte* »⁴¹ ou encore « *il y a des jours, vrai ! où il m'assomme .* » Le pronom « *il* » désigne à chaque fois Muffat, et le verbe « *assommer* » se contente d'exprimer la lassitude de *Nana* face à l'assiduité de son amant. Mais il arrive que le terme devienne synonyme de battre. Malgré les nombreuses corrections reçues de Fontan, la protagoniste s'étonnera de rester fidèle à un tel amant doté « *d'une sale tête ! Et un homme qui l'assommait encore !* »⁴² Bien qu'emprunté à Delvau, ce mot « as-

³⁷ *Nana*, p. 421.

³⁸ *Idid.*, p. 235.

³⁹ *Idid.*, p. 245.

⁴⁰ *Idid.*, p. 405.

⁴¹ *Idid.*, p. 328 et p. 329.

⁴² *Ibid.*, p. 254.

sommer » est entré dans le vocabulaire zolien, devenant un mot-image récurrent sous la plume du romancier. Par sa sonorité, cette expression s'accorde bien avec l'univers zolien dont les personnages sont comme marqués et assommés par les coups variés du destin.

Les romanciers naturalistes espagnols considéreront aussi le langage comme un moyen efficace de restituer la vérité de leur époque et l'authenticité de leurs personnages. Dans son prologue de *La Tribuna*, Emilia Pardo Bazán affirmera sa volonté de faire parler ses personnages comme ils le font dans la réalité. Elle précisera :

« [...] comme réellement on parle dans la région dont je les ai tirés. Pérez Galdós, acceptant dans sa Desheredada le parler des bas quartiers; Pereda, condamnant à mort les bergères de porcelaine et les pastoureaux d'églogue, ouvrirent les voies desquelles il n'est plus désormais possible de s'écarter. Et plutôt à Dieu que j'aie les facultés de certains des illustres romanciers dont j'invoque l'exemple. Que de délices, ô lecteur prudent, à laisser les sentiers battus de la rhétorique romanesque de tous les jours pour boire à la source vive des expressions populaires, incorrectes et négligées, mais fraîches, énergiques et malicieuses ! »⁴³

Dans ces lignes, doña Emilia explique son recours au langage familier et à un style parfois proche de l'argot, car celui-ci contribue à donner, selon elle, le sentiment de réalité. Les possibilités expressives de ce parler familier la séduisent à son tour. « *Fraîches* », « *énergiques* » et « *malicieuses* » sont les adjectifs qu'elle retient pour qualifier les expressions populaires. Doña Emilia traduit ainsi

⁴³ « Como realmente se habla en la región en donde los saqué. Pérez Galdós, admitiendo en su Desheredada el lenguaje de los barrios bajos ; Pereda, sentenciando a muerte a las zagalejas de porcelana y a los pastorcillos de égloga, señalaron rumbos de los cuales no es permitido apartarse ya. Y si yo debiese a Dios las facultades de algunos de los ilustres narradores cuyo ejemplo invoco, ¡Cuánto gozarías, oh lector discreto, al dejar los trillados caminos de la retórica novelesca diaria para beber en el vivo manantial de las expresiones populares, incorrectas y desaliñadas, pero frescas, enérgicas y donosas ! » Prologue de la première édition de *La Tribuna*, cité par Valera Jacóme, p. 59. Nous traduisons.

la liberté apportée par cette nouvelle manière d'écrire qu'elle dit emprunter à Galdós. Mais, c'est comme Zola que la romancière éprouvera la nécessité de ne plus s'abreuver à l'inépuisable rhétorique classique. Clarín portera aussi ses efforts sur la recherche du style le plus apte à retranscrire le réel, suivant la voie tracée par Zola, et rendant délicate la traduction de certains mots ou tours familiers. Dans *La Regenta*, quand elle se laisse emporter par la colère, doña Paula, la mère de Fermín, tombe dans le langage populaire. Dans une de ses notes, Juan Oleza souligne l'influence de Zola sur cet emploi du style familier par Clarín. A propos de doña Paula, le critique soutient :

« Elle a appris de Zola à ne pas craindre les expressions les plus crues »⁴⁴.

Dans la traduction française de *La Regenta*, le lecteur ne retrouve pas toujours cette verdeur du langage de doña Paula. Dans son article « *Fortunata y Jacinta en ingles* »⁴⁵, Agnès Money Gullón fait part des difficultés rencontrées dans son projet de traduire le texte de Galdós en anglais. Elle constate que « *dans le monde de Fortunata y Jacinta, chaque personnage parle d'une manière particulière* », et que l'auteur « *a su respecter leurs différents styles en les incorporant* » dans son roman. La traductrice a analysé les différentes façons de s'exprimer des personnages dans *Fortunata y Jacinta*. Elle en déduit que :

« *La variété est en somme, une des qualités stylistiques les plus notables de l'œuvre [...] et, une des difficultés majeures pour celui qui traduit* »⁴⁶.

⁴⁴ « ha aprendido de Zola a perder el miedo a las expresiones más crudas » *La Regenta*, p. 500. Note 36.

⁴⁵ Agnes Money Gullón « *Fortunata y Jacinta en ingles* » Actas del primer congreso internacional de estudios galdosianos, ed del excmo. Cabildo insular de Gran Canaria, 1977, p. 376.

⁴⁶ « La variedad es, en suma, una de las cualidades estilísticas más notables de la obra, y una de las mayores dificultades para quien traduce » *Ibid.* Nous traduisons.

L'article d'Agnès Money Gullón révèle aussi la tâche compliquée de restituer toute l'atmosphère familière du texte espagnol. Selon elle, le romancier espagnol a exploité différentes sortes de familiarité. Par souci de proximité avec ses lecteurs espagnols, Galdós a parfois adopté un ton très familier et presque impossible à transposer en langue anglaise. En français aussi, pourrions-nous ajouter. En effet, comment reproduire dans notre langue les insultes et les blasphèmes de Mauricia la Dura, sans en dénaturer le charme pittoresque? Une question que le traducteur en français de *Fortunata y Jacinta*, Robert Marrast a peut-être dû se poser. Cependant, comme tant d'autres traducteurs scrupuleux et par-là même insatisfaits de leur travail de transcription, Agnès Money Gullón se range à la conclusion suivante :

« [...] *Ce qui peut être sauvé dans la traduction compense ce qui se perd* »⁴⁷.

En espagnol, la traduction de Zola est aussi rendue difficile, pour les mêmes raisons liées à l'emploi de tours populaires. Prenons l'exemple du titre très polysémique *L'Assommoir* ; il peut être considéré soit comme un « *tribut du langage populaire* »⁴⁸, soit comme un terme appartenant au registre soutenu. Ce qui indique une possibilité de lecture plurielle du roman. En Espagne, *L'Assommoir* fut publié tantôt sous le titre de *La Taberna*, cette traduction espagnole réduit la portée du titre à un symbole trivial, tantôt sous son titre français beaucoup plus polysémique.

L'étude comparative prend alors sa réelle signification, car elle nécessite un retour constant au texte original afin de mieux saisir l'ambiguïté de certains titres, et vérifier la familiarité de certains termes. Familiarité n'est pas toujours le mot adapté. Comme nous l'avons noté précédemment à propos de *L'Assommoir* ; un vocabu-

⁴⁷ « Lo que se puede salvar en la traducción compensa lo que se pierde. » *Op.cit.*, p. 377.

⁴⁸ Dubois (Jacques), *L'Assommoir* de Zola, préface, p. 6.

laire plus soutenu se cache sous l'apparente trivialité du propos. Nous pourrions en dire autant de *La Tribuna*. Comment comprendre ce dernier terme et traduire le titre sans en dénaturer la portée symbolique? Bien sûr, *La Tribuna* désigne la protagoniste du roman, mais aussi l'activité de tribun syndical que celle-ci mène auprès des cigarières.

Pour Clarín, l'usage de caractères en italique participe de la même volonté de restituer fidèlement la manière de parler des personnages. Dans son édition de *La Regenta*, Juan Oleza écrira :

« L'italique est un signe de complicité entre narrateur, lecteur et personnage, par lequel l'auteur rapporte au lecteur une manière typique et spécifique de s'exprimer de ce personnage. L'italique convertit en langue objet la langue du personnage, transformant simultanément la langue du narrateur en un métalangage. Ce procédé est commun aux grands romanciers du XIX^e siècle, de Flaubert à Galdós, en passant par Clarín, que ce soit le critique ou le romancier »⁴⁹.

Leopoldo Alas usera tout particulièrement du procédé dans *Su Unico hijo*. Le chapitre III de ce roman, notamment, offre de multiples exemples d'expressions écrites en italique et doublées de commentaires du narrateur placés entre parenthèses.

Pour exprimer la première, et combien surprenante, tentative d'émancipation de Bonifacio Reyes face aux membres de la famille Valcárcel, Clarín écrit : *« pour la première fois de sa vie, bien décidé à accomplir en quelque chose sa propre volonté, Bonifacio « regimber » !* Le verbe *regimber* est écrit en italique. Ironiquement, le narra-

⁴⁹ « La bastardilla es un gesto de complicidad entre narrador, lector y personaje, por el cual el autor refiere al lector una manera típica y específica de expresarse este personaje. La bastardilla convierte en lengua objeto la lengua del personaje, transformando simultáneamente la lengua del narrador en un metalenguaje. Este recurso es común en los grandes novelistas del XIX, desde Flaubert a Galdós, pasando por Clarín, tanto el crítico como el novelista » Oleza (Juan), *La Regenta*, t. 1, p. 142. Nous traduisons.

teur précisera : « *comme il dit* » !⁵⁰ Clarín insiste ainsi sur la paternité d'un tel verbe et sur l'origine de la parole. Le romancier feint de citer fidèlement Bonifacio. Mais, connaissant déjà la légendaire lâcheté du personnage, le lecteur est apte à saisir le décalage entre la volonté de Bonifacio à « *regimber* » et son passage à l'acte séditieux.

Par le simple usage de l'italique, Clarín établit une distanciation ironique propre à jeter le discrédit sur ce qu'est supposé dire son personnage. Dans le chapitre III, le romancier reprendra plusieurs fois cet artifice narratif pour en tirer tous les effets possibles. Le narrateur rapportera l'expression, « *¡rara avis !* », tournure prétendument prononcée par don Juan Nepomuceno, en la faisant succéder de la remarque entre parenthèses : (*dit-il*)⁵¹. Quelques lignes après, il s'agira du terme en italique « *concepts* »⁵² employé cette fois par Bonifacio. Un terme que l'auteur fera suivre de l'expression : « *comme il disait* ». Le terme « *concept* » qui appartient à un registre soutenu semble encore plus incongru dans la bouche de Bonifacio. L'italique vient signaler le décalage entre le lexique soutenu et le personnage censé l'employer.

Entre le narrateur et le lecteur, la complicité est à chaque fois requise. Le romancier rappelle l'ignorance de ses personnages en inventant une formule semblant sortir de leur bouche même. Parfois, Emma devient la cible de l'ironie de Clarín. Alors que la jeune femme se plaint à son mari « *d'une inflammation du foie ...dans la rate* », le romancier lui fait dire : « *une attaque du foie* »⁵³. Dans le texte, l'italique souligne que ce vocabulaire fautif est le fait de la stupidité d'Emma. Parfaitement informé de ce trait de la personnalité de la jeune femme, le lecteur trouve naturel qu'elle parle ainsi. Le

⁵⁰ « por primera vez en su vida, se decidió a cumplir en algo su propia voluntad, y se *cuadró*, (como él dijo) » *Su único hijo*, p. 181.

⁵¹ « *¡rara avis !* (dijo) » *Su único hijo*, p. 184.

⁵² « *conceptos*, como él decía » *Su único hijo*, p. 187. Nous traduisons.

⁵³ « Un día, [...] **que tenía una inflamación del hígado... en el bazo**, fue en busca de su esposo [...] « Ella muriendo de *un ataque al hígado*.. » *Idid.*, p. 184. Nous traduisons.

romancier espagnol a donc su créer des expressions propres à caractériser ses personnages. On pourrait multiplier les exemples d'utilisation ironique et finalement littéraire des moyens que l'italique et la parenthèse donnaient à Clarín.

Zola a moins utilisé les ressources de l'italique. Nous avons cependant relevé un exemple de discours direct en italique dans *L'Assommoir*. De la sorte, ce discours est fortement intégré au personnage qui le prononce. Le romancier restituera ainsi les paroles de Gervaise : « *Alors, elle dit : Ah ! laissez-moi dormir ! d'une voix faible et douce* »⁵⁴.

En général, quand les propos des personnages sont évoqués en discours direct, Zola emploie la typographie habituelle : les deux points et des guillemets ou des tirets pour des répliques qui s'enchaînent. Dans l'exemple précédent, on note l'absence de guillemets, remplacés par l'italique. Inhabituelle chez Zola, cette pratique attire l'attention du lecteur sur les mots prononcés par la jeune femme. On peut penser que le verbe *dormir* renvoie à la dernière phrase du roman où Bibi-la Gaieté dira à Gervaise : « *Fais dodo, ma belle !* »

En revanche, dans ses textes, l'auteur des *Rougon-Macquart* a souvent introduit par de simples guillemets des expressions empruntées à la manière de parler de ses personnages. Toujours dans *L'Assommoir*, on compte une allusion à l'infirmité de Gervaise à travers les propos médisants de Mme Lerat qui compare la jambe de la jeune femme à « *une quille d'amour* »⁵⁵. Placée entre guillemets, cette formule caractérise la méchanceté du locuteur. Cette expression sert donc de révélateur sur la personnalité de Mme Lerat. Celle-ci envie le succès de Gervaise auprès des hommes ; un succès qu'elle ne s'explique pas compte tenu de la claudication de la

⁵⁴ *L'Assommoir*, p. 272.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 112.

« *banban* ». Enfin, les personnages semblent porter seuls la responsabilité de ce qu'ils disent. Quand Coupeau et Lantier, le mari et l'amant de Gervaise se réconcilient et qu'ils se traitent réciproquement de « *sacré animal* », l'auteur mentionne cette amicale insulte entre guillemets pour renvoyer aux habitudes langagières des deux personnages. C'est aussi une manière de préciser à qui l'on doit imputer cette locution. Le romancier feint de prendre des distances avec ces deux hommes qui vont se liguer contre Gervaise et participer à sa déchéance. Leur complicité doit dégoûter le lecteur.

Dans *La Curée*, l'auteur placera entre guillemets une désignation de nature affective : « *son cher enfant* »⁵⁶ pour rapporter les pensées de Renée Saccard à l'égard de Maxime son jeune beau-fils. Toutefois, cette dénomination « *enfant* » apparaît comme une antiphrase, car l'amour de Renée pour Maxime est de nature incestueuse et non maternelle. Concernant Maxime, l'auteur reprendra encore ce procédé :

« *Maxime, lui, trouvait le monde assommant. C'était par « chic » qu'il prétendait s'y ennuyer...* »⁵⁷.

Quelques lignes après, Zola écrira que Maxime « *blaguait* » avec Renée la musique allemande. Ce sont les particularités psychologiques et morales de Maxime ; ses manières superficielles de penser et de juger qui sont signalées par de telles tournures placées entre guillemets. Dans *La Conquête de Plassans*, c'est la façon dont l'abbé Faujas appelle les jeunes filles « *ces petits cœurs* »⁵⁸ qui sera relevée par l'auteur. On notera la reprise textuelle de cette formule imputée à l'abbé et censée renseigner sur la bonhomie ambiguë du prêtre. Dans le passage cité, celui-ci veut s'attirer les bonnes grâces des jeunes paroissiennes et de leurs parents. Chez Zola et Clarín, les guillemets et l'italique signalent la présence d'un énoncé supposé

⁵⁶ *La Curée*, p. 268.

⁵⁷ *La Curée*, p. 271 et 272.

⁵⁸ *La Conquête de Plassans*, p. 337.

indépendant, et, en cela, ces signes de ponctuation et de typographie se veulent les garants de l'objectivité du discours naturaliste. Une autre conséquence de cette recherche d'un style propre à restituer la réalité se fera sentir sur la modalisation narrative, et l'emploi récurrent du discours indirect libre dans les romans naturalistes. Flaubert avait déjà su tirer parti de ce mode d'énonciation dans *Madame Bovary*. Zola et à sa suite les romanciers naturalistes espagnols vont en exploiter toutes les ressources. Cette modalité a fait l'objet de nombreuses études qui concernent surtout l'écriture zolienne.

Le critique Jacques Dubois consacre un chapitre à l'analyse du discours indirect libre en s'appuyant sur de nombreux exemples tirés de *L'Assommoir*. Il redonne la définition de ce type de discours, et il rappelle les limites très ténues entre le discours indirect et le discours indirect libre. Le critique envisage les multiples effets de cette technique. Il considère ce type de discours comme une « *expansion du style parlé* » et comme un procédé susceptible de produire un « *effet de continuum* » au sein de la narration. Enfin, selon Jacques Dubois, le recours à ce mode d'énonciation crée une sorte de « *brouillage des voix* »⁵⁹. En effet, il est parfois difficile pour le lecteur de savoir si la phrase au style indirect libre doit être attribuée à l'auteur-rapporteur ou au locuteur. Les romanciers espagnols retiendront toutes ces caractéristiques du discours indirect libre dans leur production romanesque. Dans son édition critique de *La Regenta*, Juan Oleza souligne la fréquence de l'emploi du style indirect libre. Il précise que Clarín avait pleinement conscience d'avoir hérité ce procédé de Galdós qui le tenait de Flaubert et de Zola. A l'appui de cette affirmation, le critique cite un article de Clarín où celui-ci explique sa dette envers ses prédécesseurs:

« *Un autre procédé qu'exploite Galdós [...] est celui qu'ont employé Flaubert et Zola avec grand succès, à savoir : substituer les réflexions que l'auteur voulait faire à*

⁵⁹ Jacques Dubois, *L'Assommoir* de Zola, p. 129 à 132.

son compte sur la situation d'un personnage, par les réflexions du personnage lui-même en employant son propre style, mais non en guise de monologue, sinon comme si l'auteur se fût trouvé à l'intérieur du personnage lui-même et que le roman se fût élaboré dans le cerveau même de ce dernier.

Revenant à Clarín et à *La Regenta*, Juan Oleza conclut:

C'est aussi l'art de l'impersonnalité et du style indirect libre que Clarín théorise, par ricochets, et dans ce passage, comme dans beaucoup d'autres, qu'il mène à bien à travers les pensées de doña Anuncia »⁶⁰.

Juan Oleza fait allusion à cet extrait du roman où une des tantes d'Ana, doña Anunciación Ozores fait un éloge de sa propre charité à l'égard de sa jeune nièce.

« Doña Anuncia put mieux apprécier la grandeur de son œuvre de charité quand elle vit qu'Ana « était à la rue », ou peu s'en fallait. []. Elle avait pris sur ses épaules une charge bien lourde : mais qui n'a pas sa croix ? »⁶¹.

L'emploi du discours indirect libre favorise la traduction des pensées les plus intimes du personnage. En l'occurrence, il s'agit de faire comprendre au lecteur que la philanthropie de doña Anunciación est, en partie, intéressée. En effet, en recueillant sa nièce, les deux tantes Ozores, Anunciación et Agueda espèrent qu'elles effaceront l'affront de la mésalliance de leur frère, le père d'Ana, et qu'elles reprendront leur place dans l'aristocratie vétustaine. La

⁶⁰ « Otro procedimiento que usa Galdós [...] es el que han empleado Flaubert y Zola con éxito muy bueno, a saber: sustituir las reflexiones que el autor suele hacer por su cuenta respecto de la situación de un personaje, con las reflexiones del personaje mismo, empleando su propio estilo, pero no a guisa de monólogo, sino como si el autor estuviera dentro del personaje mismo y la novela se fuera haciendo dentro del cerebro de éste » [...] « Es el arte también de la impersonalidad y del estilo indirecto libre lo que Clarín teoriza, de rebote, y en este pasaje, como en muchísimos otros, lo que lleva a cabo a través de la mente de doña Anuncia. ». Note de Juan Oleza. (La literatura en 1881, crítica de *La Desheredada*) *La Regenta*, p. 279. Nous traduisons.

⁶¹ « Doña Anuncia pudo apreciar mejor la grandeza de su buena obra cuando vio que Ana estaba “en la calle” o poco menos. [...] Había echado sobre sus hombros una carga bien pesada: mas ¿quién no tiene su cruz? » *La Regenta*, Tome I, p. 279.

bonne œuvre de doña Anuncia parviendra au dessein recherché. Grâce au style indirect libre, Clarín semble laisser aux héros la possibilité de s'exprimer, libérant par-là même les modalités particulières de leur propre discours. Dans l'exemple précédent, l'auteur insiste sur le vocabulaire religieux et le registre moral employés par Anunciación Ozores. Le lecteur sait déjà que cette dame est une bigote, comme sa sœur, qui s'impose une fois par semaine une veillée de prières et une visite au Sacré-cœur dans l'unique intention de plaire à la meilleure société de Vetusta. Au chapitre V, l'auteur de *La Regenta* énumère toutes les actions que les deux illustres dames se sont prescrites pour être intégrées dans la noblesse.

Clarín peut glisser rapidement d'un mode d'énonciation à un autre, du discours indirect au discours direct, par souci de variété mais aussi pour permettre au lecteur de mieux cerner les plus infimes pensées du personnage. Ainsi, au chapitre II de *La Regenta*, Clarín exposera longuement au style indirect les traîtresses pensées de l'Archiprêtre Gloucester de manière à ce que le lecteur comprenne le machiavélisme de l'ecclésiastique. Gloucester épie le Magistral, il vient juste de vérifier que don Fermín a refusé de confesser deux dames de la noblesse vétustaine, doña Visita et la Régente. L'archidiacre échafaude toute une histoire sur cette prétendue faute du Grand Vicaire. Clarín termine ce pseudo monologue en rapportant les cogitations de Gloucester au discours direct:

« ...il se disait en lui-même : « Ce sera son talon d'Achille. Cet affront va te coûter cher. Je l'exploiterai »⁶².

Grâce au discours direct, l'auteur parvient à exprimer la jalousie de Gloucester. Le manque de respect de l'Archiprêtre pour le Magistral est représenté à la fois par le ton menaçant et par le tutoiement. Dans l'œuvre, on retrouve bien d'autres exemples, parfois

⁶²«¡Luego aquellas señoras se habían ido sin confesión; luego el Magistral se permitía el lujo de desairar nada menos que a la Regenta! » [...] «...decía para sí: “Este será el talón de Aquiles. Ese desaire te costará caro. Lo explotaré. » *La Regenta*, p. 204.

amusants comme celui qui suit. Au moment où va avoir lieu le duel entre Víctor, le mari d'Ana, et l'amant Mesía, Vetusta se remémore les quelques défis célèbres « *ayant fini sur le terrain* »⁶³ et qui ont fait la gloire de la cité. Le narrateur évoque le duel qui opposa un banquier et son caissier. L'auteur-rapporteur de l'événement va insérer au style indirect libre une question prononcée sûrement par l'un des deux duellistes :

*« L'autre défi avait concerné un directeur administratif et son comptable au sujet de la caisse. Sur la question de savoir lequel avait puisé dans la caisse ; toi ou moi ? Ils s'étaient battus au premier sang »*⁶⁴.

Parfois, dans le roman, cet artifice se combine aux caractéristiques du personnage. La réponse de la servante Teresina aux questions incessantes de doña Paula, la mère du Magistral, révèle la duplicité de la jeune domestique :

«- Qui est venu ? demandait doña Paula.

*C'était un pauvre ou quelqu'un de la ville. On ne disait jamais la vérité. Doña Paula ne mettait pas en doute la loyauté de la servante»*⁶⁵.

La phrase qui commence par : « *C'était un pauvre ...* » n'est pas du récit, mais la réponse de la servante Teresina à sa maîtresse, une réponse vague et habituelle reproduite au style indirect libre. Clarín le confirme par l'indice « *on ne disait jamais la vérité* » qui doit être attribué à Teresina. En effet, la jeune servante admire le Magistral qu'elle essaie de préserver de la tyrannie de doña Paula.

⁶³ « *llevados al terreno* » Dans le texte espagnol, l'expression est en italiques, soulignant ironiquement que les défis, en général, à Vetusta, ne se terminaient pas par des duels sanglants. *La Regenta*, Tome II, p. 571.

⁶⁴ « El otro desafío había sido entre un jefe económico y un cajero por cuestiones de la caja. Sobre si sacaste tú o saqué yo. Se habían batido a primera sangre. » *La Regenta*, Tome II, p. 571. Nous traduisons.

⁶⁵ «- ¿Quién ha estado ahí? - preguntaba doña Paula. Era un pobre o uno del pueblo. Nunca se decía la verdad. Doña Paula no sospechaba nada contra la lealtad de la doncella. » *Ibíd.*, Tome II, p. 256. Nous traduisons.

Teresina se comporte comme un rempart entre le Magistral et sa mère, entre le Magistral et le monde extérieur. Sauf à la fin du roman où, par jalousie, la jeune domestique jouera un rôle ambigu pour perdre la Régente dans l'esprit de don Fermín. Chez Galdós, l'emploi du discours indirect libre se combine à l'emploi de l'argot. Dans *Fortunata y Jacinta*, le lecteur peut apprécier de manière biaisée le parler savoureux de Fortunata. Au cours de la première rencontre entre la jeune femme et Maximiliano qui deviendra son mari, l'auteur propose cette conversation volontairement insignifiante :

« Fortunata s'exprima peu et sur des banalités ; de tout ce qu'elle dit, rien ne fut digne de passer dans l'histoire : qu'il faisait très froid, qu'une de ses mitaines s'était décousue, que ce passe-partout était aussi lourd que la masse de Fraga, qu'en rentrant, elle irait à la pharmacie acheter des pastilles pour la toux »⁶⁶.

Dans l'exemple précédent, on peut penser à un compromis entre le style indirect représenté par la conjonction « *que* » et le style indirect libre. Les subordonnées introduites par « *que* » se trouvent nettement détachées du verbe introducteur « *dit* ». La jeune femme prononce une suite de banalités sans veiller à la cohérence de ses propos. Le romancier a précisé que Fortunata était de très mauvaise humeur au moment où elle est censée tenir cette conversation avec Maximiliano Rubín. La présence d'expressions familières et de tours hyperboliques contribuent à l'impression de phrases rapportées au style indirect libre. Galdós reproduit ainsi le langage familier de Fortunata et l'état d'esprit de l'héroïne peu disposée à bavarder avec Rubín. Parfois, un seul mot suffit à attirer l'attention du lecteur sur une alternance du style indirect libre et du style direct :

⁶⁶ « Habló Fortunata poco y vulgar; todo lo que dijo fue de los menos digno de pasar a la historia : que hacía mucho frío, que se le había descosido un mitón, que aquel llavín parecía la *maza de Fraga*, que al volver a casa entraría en la botica a comprar unas pastillas para la tos. » *Fortunata y Jacinta*, Tome II, p. 465. *La maza de Fraga* est un instrument, de forme identique à celle d'une masse, qui fut employé lors de la construction du pont de la localité de Fraga (Huesca).

« *D'une façon ou d'une autre, marié ou célibataire, qu'il travaillât à son compte ou pour d'autres, cela tournait toujours mal, toujours mal, foutre !* »⁶⁷

L'exclamation finale appartient au style direct, elle est un rappel du ton insolent d'Izquierdo. Ce misanthrope est longuement décrit par Galdós qui aime restituer les bavardages étourdissants et incohérents de ce personnage. La grossièreté vient parachever un long énoncé au style indirect libre dans lequel le héros expose ses échecs successifs. Enfin, le discours indirect libre permet à Zola et ses confrères espagnols d'élaborer des propos ou des pensées que leurs personnages, des gens souvent simples comme Fortunata et Gervaise seraient bien incapables de tenir.

Dans tous les cas cités, mêlé ou non à d'autres types de discours le discours indirect libre contribue à différencier la voix des personnages de celle de l'auteur. Ce dernier paraît ainsi rester en dehors de l'histoire. Comme tout romancier naturaliste, Clarín et Galdós créent une double illusion : celles d'une indépendance de leurs personnages et d'une feinte distance entre les auteurs et ce que leurs protagonistes disent ou voient. Dans *L'Assommoir*, Zola a fréquemment exploité ce procédé ; les commentateurs du roman en ont largement parlé. Purement esthétique, cette distance est aussi celle prise par le romancier naturaliste avec l'observation du réel et de la société qui l'entoure. Surtout quand, comme c'est le cas pour les quatre auteurs étudiés, celui-ci n'appartient pas à la classe sociale représentée.

Pourtant, le lecteur se sent plus proche des personnages grâce à un accès direct à leurs pensées les plus intimes ; un accès facilité par l'effacement de l'écrivain. L'objectivité (ou ce qu'il croit être l'objectivité) de ce qu'il lit s'en trouve accrue. Le lecteur accumule

⁶⁷ «De una manera y otra, casado y soltero, trabajando por su cuenta y por la ajena, siempre mal, siempre mal ¡hostia! » *Fortunata y Jacinta*, p. 346.

un grand nombre d'informations apportées par les personnages dont les sources semblent impartiales. Indirectement, par les pensées de chacun d'eux et par le chassé-croisé des voix et des points de vue différents, le lecteur se croit instruit sans l'intervention explicite de l'auteur. Or, il s'agit là d'un artifice qui remet en cause la neutralité du romancier naturaliste.

3. L'impersonnalité de l'écrivain naturaliste : un leurre.

Avant tout, nous remarquerons que cette apparente neutralité a correspondu autant à un impératif esthétique qu'aux tempéraments des auteurs étudiés. En 1923 le critique Paul Brulat relevait déjà que la formule zolienne, « *L'art est la nature vue à travers un tempérament* »⁶⁸, avait été insuffisamment prise en compte pour comprendre l'auteur des *Rougon-Macquart*. Paul Brulat démontrera que le tempérament de l'artiste l'emporte sur le culte du vrai. Certes, Emile Zola aimait la vérité, ou ce qu'il croyait être la vérité, mais son caractère passionné prenait souvent le dessus. Henri Mitterand vient de donner respectivement à son ouvrage sur Emile Zola et à un chapitre de cet ouvrage, les titres : « *Passion Les délires de la vérité* » ou « *Désirs et délires* »⁶⁹. Ces titres témoignent de la hantise singulière du père des *Rougon-Macquart* pour le réel. En 2002, H. Mitterand reprendra cette idée selon laquelle la personnalité d'Emile Zola a été mal exploitée dans les commentaires organisés sur l'auteur. A son tour, le critique citera Zola : « *l'œuvre est un coin de la nature vue à travers un tempérament* ». Puis, il tirera parti de cette affirmation

⁶⁸ Paul Brulat, Zola. in: *Causeries françaises*; Neuvième Causerie, faite au Cercle de la Librairie, le 25 mai 1923, p 247 à 290. La phrase citée est à la page 249.

⁶⁹ Henri Mitterand, « *Passion. Les délires de la vérité. Emile Zola* », Paris, Textuel, 2002, 192p. Le titre « *Désirs et délires* » y figure à la page 98.

pour dire que le « *naturalisme de Zola n'est nullement impersonnel* »⁷⁰. Selon lui, « *toutes les formes de [l]a sensibilité* » et « *beaucoup des aspects de [l]'expérience privée* » du romancier se retrouvent dans les *Rougon-Macquart*. La lutte contre cette subjectivité explique sûrement tous les documents derrière lesquels Emile Zola s'est réfugié, et le feint détachement sous lequel il cacha une ardeur *délirante* pour le vrai.

Conformément aux théories exprimées dans le *Roman expérimental*, Zola préconisait un style dépourvu de toute parole inutile et de tout artifice : tout devait se passer comme si le style ne l'intéressait pas. Selon lui, du moins dans les intentions, l'écrivain naturaliste devait accorder plus d'attention au contenu, à ce qui est dit, qu'à la manière de le dire. Au nom de ce principe, le réalisme d'un texte se refléterait plus dans les préoccupations fondamentales de l'artiste naturaliste que dans le langage employé. Mais, cette revendication d'un style peu prolixe semble relever du caractère de Zola, de l'homme. Dans *Germinal*, la harangue d'Etienne Lantier adressée aux camarades sera tournée en dérision par la théâtralisation du discours politique. Cette harangue est en partie chargée de rappeler la défiance du romancier français à l'égard des discours militants ; des discours si exaltés qu'ils s'éloignent de la réalité sociale.

Galdós tentera aussi de se préserver de ce défaut qu'il critiquera autant chez ses contemporains que chez ses personnages. Par exemple, dans *La de Bringas*, Pez représentera un de ces héros choisis comme repoussoir, car ils symbolisent ce que fuit Galdós ; Discuter pour ne rien dire. Sous la plume du romancier, Pez deviendra un personnage qui parle pour s'écouter parler. Laissons Galdós le décrire :

« *Il était d'un commerce très aimable et très cultivé, d'une conversation inconsistante et amène, capable de faire sur*

⁷⁰ Henri Mitterand, « *Passion. Les délires de la vérité. Emile Zola* », p. 100.

n'importe quel sujet [...] une remarque paradoxale [...] Quand il parlait, on l'écoutait avec plaisir, et il lui plaisait aussi de s'entendre»⁷¹.

Le protagoniste est bien un bavard incorrigible. Par ailleurs, Pez s'avérera incapable de tenir sa parole ; autrement dit, ses engagements à l'égard de son amie Rosalía. Un autre personnage galdosien est affecté du même défaut de parler sans cesse ; Estupiña. Au chapitre III de *Fortunata y Jacinta* qui porte le nom d'*Estupiña*, voici comment le romancier présente son personnage :

« Estupiña avait un vice héréditaire et chronique, [...] ; un vice[...] C'était celui de la conversation[...] Son désir de parler était si fort que... »⁷².

Pour se livrer à son péché favori, Estupiña en arrive à négliger ses affaires et la conduite de son commerce. Employée par Galdós pour qualifier les bavards, l'appellation très péjorative de *vice* traduit les réticences répétées du romancier envers ceux qui abusent de l'éloquence. Pour lui, de tels personnages sont le reflet de la société de son temps. Une société brillante en paroles mais dont l'énergie s'évanouit en gestes hyperboliques, et en discussions vides de sens dans certains cafés de Madrid. Galdós a toujours privilégié l'action à la parole. Dans ses fictions, il représentera les orateurs d'une manière défavorable. A ce propos, le critique Vicente Lloréns observe :

« Galdós fut un libéral sans aucun enthousiasme pour le débat. L'art oratoire, si prisé en son temps, lui paraissait une infirmité espagnole et surtout andalouse. Incapable lui-même, comme d'autres grands écrivains, de pérorer en public, il considère l'aisance verbale de ses compatriotes comme un symptôme d'incapacité politique. Car pour lui,

⁷¹ « Era de trato muy amable y cultísimo, de conversación insustancial y amena, capaz de hacer sobre cualquier asunto, [...], una observación paradójica [...]. Cuando hablaba, se le oía con gusto, y él gustaba también de oírse... » *La de Bringas*, p. 106 à 108. Nous traduisons.

⁷² « Estupiña tenía un vicio hereditario y crónico [...]; un vicio [...] era la conversación. Era tan fuerte el ansia de charla...» *Fortunata y Jacinta*, Tome I, p 168 et 169.

dans la vie politique, comme dans toute vie féconde, l'important est l'action créatrice »⁷³.

L'auteur espagnol rappelle qu'il y a deux catégories d'individus ; les bavards qui croient refaire le monde et ceux qui se taisent mais l'ont réellement changé. Dans *Fortunata y Jacinta*, Izquierdo sera chargé d'incarner un fanfaron qui rate tout ce qu'il entreprend, car il passe sa vie à parler et à rêver. Le pauvre homme se figure que ce qu'il dit aux autres est la vérité. Au Chapitre IX, Galdós dressera un portrait peu sympathique du personnage. Dans *La Desheredada*, Juan Bou représentera un anarchiste, bon bourgeois dans le fond. Il sera aussi affecté d'une rhétorique révolutionnaire peu vraisemblable.

Doña Emilia ne manque pas de relever aussi ce travers du verbiage chez certains de ses contemporains. Dans *Los Pazos de Ulloa*, ne compare-t-elle pas le Cercle de Compostelle à « *la tribune des médisants* » ? Elle poursuit sur ce sujet en suggérant qu'il mérite « *une étude approfondie* »⁷⁴. Zola et Galdós avaient donc en commun une réticence à l'égard de ceux qui discourent trop. Accablés par ce défaut, certains de leurs personnages sont chargés de le rappeler.

On peut supposer que les procédés étudiés précédemment ne pouvaient que satisfaire l'attirance naturelle des quatre romanciers pour un style sobre et censé être objectif. De tels procédés d'écriture ont contribué à qualifier l'art naturaliste d'impersonnel; celui-ci donnant l'impression que le roman s'est élaboré dans la tête même des héros. En laissant les personnages parler leur propre style et

⁷³ « Galdós fue un liberal sin entusiasmo alguno por el parlamento. La oratoria, tan favorecida en su tiempo, le pareció una debilidad española y sobre todo andaluza. Incapaz él mismo, como otros grandes escritores, de perorar en público, la facilidad verbal de sus compatriotas la cree síntoma de incapacidad política. Pues para él, en la vida política, como en toda vida fecunda, lo importante es la acción creadora. » Article de Vicente Lloréns : « Galdós y la Burguesía » in: *Anales Galdosianos*, Año III, 1968, (Université de Pittsburgh). p. 56. Nous traduisons.

⁷⁴ *Le Château d'Ulloa*, p. 126. Traduction de Nelly Clémessy.

donner leurs points de vue sur les autres protagonistes de l'histoire ; le romancier naturaliste abandonne momentanément son pouvoir. Ce dernier délègue l'énonciation à des « *fonctionnaires* » du récit pour reprendre une expression souvent employée par les commentateurs de l'œuvre zolienne. Emis par des personnages autres que le narrateur ou l'auteur lui-même, certains jugements favorisent aussi l'impression de rumeur confuse parcourant le roman. L'origine de la parole devient volontairement incertaine.

Cette technique consistant à décrire la société à travers les paroles et les actes de ceux-là même qui en font partie fut très utilisée par Zola. Elle sera reprise par les romanciers espagnols. Un exemple représentatif de cette manière de procéder se trouve dans les pages de *Pot-bouille* consacrées à l'évocation d'une soirée donnée chez Mme Josserand. Nous rappelons que cette dame habite l'immeuble Vabre situé rue de Choisel à Paris et que le nouveau locataire Octave Mouret est parmi les invités de cette réception. Le lecteur apprendra avec Octave les habitudes des autres habitants de l'immeuble, leurs préoccupations les plus intimes et leurs moyens d'existence. Grâce aux confidences des uns et des autres invités, il apparaît que les mères passent leur temps à rêver qu'elles marient leurs filles, et les maris à se plaindre de leur femme.

Toutes ces discussions rapportées révèlent l'habileté de Zola à mêler récit et discours, et aussi différents types de discours. La prestation au piano de Berthe, la fille des Josserand, est un moment clé de la soirée. Une exécution que le lecteur peut juger piteuse grâce à une précision liminaire du romancier ; « *les mains frêles de Berthe tapaient comme des marteaux* ». Après seulement, Emile Zola confiera la réaction hypocrite de la petite assemblée :

« Il y eut une hésitation. On se réveillait. Était-ce fini? Puis, les compliments éclatèrent. Adorable! Un talent supérieur ! »⁷⁵

Dans cet extrait, on remarque le glissement rapide du récit au discours et le passage du discours direct à l'indirect. Et, toujours cette difficulté pour le lecteur de discerner qui, des personnages ou du narrateur ironique, commente la prestation de Berthe. Au cours de cette réception chez les Jossierand, toute une micro société est passée au crible ; chaque invité laissant libre cours à la médisance et s'exprimant avec son propre langage. Une manière de parler qui sera révélatrice du tempérament et du niveau d'éducation de cet invité. Par exemple, le Docteur Juillerat s'adresse aux autres avec des « *paroles vagues et calmantes* », quand l'oncle Bachelard « *crie à Gueulin qu'on l'embêtait et qu'il allait boire un grog* »⁷⁶. Mais, quand on lit *Pot-Bouille* et presque simultanément *La Regenta*, l'extrait qui attire le plus l'attention concerne l'entrée de Verdier dans le salon des Jossierand. Voyons comment cet événement nous est rapporté par Emile Zola, et quel est ce procédé narratif employé par le romancier français que Clarín reprendra maintes fois :

« C'était l'entrée de ce Verdier, qui vivait avec une femme depuis quinze ans, en attendant d'épouser Hortense. Chacun connaissait l'histoire, les demoiselles échangeaient des coups d'œil ; mais on évitait d'en parler, on pinçait les lèvres par convenance. Octave, mis au courant, regarda d'un air d'intérêt le dos du monsieur. Trublott connaissait la maîtresse, une bonne fille [...] Pendant qu'on les étudiait de la salle à manger, Hortense faisait une scène à Verdier sur son retard »⁷⁷.

Dans ce passage de *Pot-Bouille*, le lecteur note comment la société est décrite encore une fois par elle-même et à travers ce

⁷⁵ Zola (Emile), *Pot-Bouille*, p. 86.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Pot-Bouille*, p. 90.

qu'elle dit autant qu'à travers ses usages. Clarín fut un admirateur de cette manière d'écrire ; maints passages de *La Regenta* en témoignent. Comme pour Verdier précédemment, le portrait de Visita sera pris en charge par les autres personnages présents :

« Quand Visitación était encore célibataire, on s'était demandé- mais sur qui ne s'interroge-t-on pas? - si elle avait sauté ou si elle n'avait pas sauté d'un balcon... non à cause d'un incendie, mais à cause d'un fiancé qui, selon certains, était Mesía »⁷⁸.

Los Pazos de Ulloa offre aussi un exemple représentatif de cet emploi du pronom indéfini pour désigner une rumeur médisante ; les fameux *on-dit*. Le jeune chapelain Julian assiste à un banquet organisé par la paroisse de Naya. A ce repas tous les curés du voisinage se trouvent réunis avec les membres de leur famille, des cousines venues aider à la préparation de la fête, et des paroissiens des villages à l'entour. Julian est embarrassé par le contenu indécent des propos d'après boire, des discours tenus par les convives et par les prêtres présents au repas. Pour restituer les conversations, Emilia Pardo Bazán s'y prend de manière détournée :

« Cependant, [Julian] n'osait pas interrompre les propos d'après dîner[...] les convives se livraient à présent [...] au plaisir de médire des personnes les plus en vue du pays. On parlait du señorito d'Ulloa, de son habileté à tomber les perdrix et sans que Julian pût en deviner la raison, on en vint immédiatement à parler de Sabel, que le matin tous avaient vue dans le cercle des danseurs. On vanta son minois, et en même temps on adressa à Julian

⁷⁸ « Cuando Visitación era soltera, se dijo-¿de quién no se dice !-si había saltado o no había saltado por un balcón...no por causa de incendio, sino por causa de un novio que algunos presumían que había sido Mesía .» *La Regenta*, p. 398. Nous traduisons.

des signes et des clins d'œil comme si la conversation avait quelque rapport avec lui »⁷⁹.

Le jugement direct du narrateur n'intervient que de manière réfractée à travers celui de Julian ou, dans l'exemple qui suit, celui de don Pedro. Ce dernier s'est rendu à Compostelle pour s'enquérir d'une épouse ou plutôt d'une mère féconde qui serait selon ses désirs une « *nourrice inépuisable* »⁸⁰. Dans cette quête, don Pedro est à l'affût de la moindre information susceptible de l'aider à choisir, parmi ses trois cousines, Rita, Nucha ou Manolita de la Lage, celle qui correspondrait à son idéal en matière d'épouse. (Nous avons employé le terme affût à dessein, car don Pedro dont nous connaissons la bestialité, mène sa quête matrimoniale comme une partie de chasse). Toujours avec humour, doña Emilia restitue une de ces conversations (mais le terme de cancons serait le plus adapté) où Pedro tâche d'en savoir plus sur les trois demoiselles:

«[...] Le señorito analysait le ton et l'accent avec lesquels on nommait Rita. Deux ou trois fois, il lui sembla percevoir une pointe d'ironie et peut-être ne se trompait-il pas ; car dans les petites villes, où aucun fait ne s'oublie ni ne s'efface totalement, où la conversation tourne perpétuellement autour des mêmes sujets, où l'on grossit les broutilles tandis que les affaires graves prennent des dimensions épiques, il arrive souvent qu'une jeune fille ait perdu sa réputation avant son honneur, [...] »⁸¹.

⁷⁹ « Pero no se atrevía a interrumpir la sobremesa, [...] que se entregaban al deleite de [...] murmurar de las personas más señaladas en el país. **Se** trataba del señorito de Ulloa, de su habilidad para *tumbar* perdices, y sin que Julián, adivinase la causa, **se** paso inmediatamente a hablar de Sabel, a quien **todos** habían visto por la mañana en el corro de baile; **se** encomió su palmito, y al mismo tiempo **se** dirigieron a Julián señas y guiños, como si la conversación se relacionase con él .» *Los Pazos de Ulloa*, p. 158. Nous avons noté que, dans le texte de doña Emilia, le verbe « *tumbar* » figure en italiques ; ce procédé souligne le caractère familier du terme, et, par conséquent, médisant des propos tenus sur le marquis d'Ulloa. Nous traduisons et soulignons.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 112.

⁸¹ « En dos o tres ocasiones le pareció notar unas puntas de ironía, y acaso no se equivocase; pues en las ciudades pequeñas, donde ningún suceso se olvida ni borra, donde gira perpetuamente la

Nous constatons que l'emploi de l'indéfini est souvent associé au champ lexical de la rumeur malfaisante. Le pronom indéfini vient en référence aux conversations tenues dans les Cercles de Compostelle (*Los Pazos de Ulloa*) ou de Vetusta (*La Regenta*). Il désignera aussi les propos échangés dans les réunions pseudo mondaines de Madame Josserand (*Pot-bouille*) ou de Félicité (*La Conquête de Plassans*). Le pronom indéfini *on* renvoie à un personnage collectif qui se livre aux commérages. Il ne désigne pas un individu en particulier mais un groupe d'individus. Ce groupe lui-même appartient à un milieu social donné. Dans les romans étudiés, la province est souvent le lieu et le milieu qui se livre le plus à la médisance, et qui se prête le mieux au procédé étudié précédemment.

Pour autant, l'impartialité du romancier naturaliste n'est pas garantie. En effet, grâce à des énoncés antérieurs, le narrateur a pris soin de livrer des indices propres à trahir l'hypocrisie des personnages. En comparant l'énoncé donné préalablement par le narrateur à l'énoncé prêté à l'assistance ; le lecteur peut en déceler toute l'ironie. Dans l'exemple précédent de *Pot-Bouille*, le rapprochement des sons émis au piano par les mains de Berthe à des bruits de « *marteaux* » permettait d'évaluer *a posteriori* le degré d'hypocrisie de l'assemblée qui trouve adorable l'exécution de la jeune fille. Une autre anecdote connue de *Pot-bouille* exploite le même principe qui consiste à opposer deux énoncés à des fins ironiques ; elle concerne le fameux « *sirop de groseille* » façon Madame Josserand.

D'abord, le narrateur a pris soin d'expliquer comment madame Josserand s'y prend pour fabriquer cette boisson. Il dévoile qu'elle s'était servie d'une bouteille « *dans laquelle elle avait délayé*

conversación sobre los mismos asuntos, donde se abulta lo nimio y lo grave adquiere proporciones épicas, a menudo tiene una muchacha perdida la fama antes que la honra, [...] » *Los Pazos de Ulloa*, p. 200. Nous traduisons.

un vieux pot de confiture pour ses soirées »⁸². Quelques pages après, au cours d'une réception donnée chez les Josserand, le romancier livre la réaction faussement élogieuse des invités qui après avoir bu le sirop de groseille le déclarent : « *exquis* » !⁸³. De la confrontation des deux énoncés naît à nouveau le jugement du lecteur sur l'hypocrisie de la société, sans qu'il y ait eu intervention directe de l'auteur. Un jugement vers lequel il nous a pourtant habilement amenés. Cet artifice littéraire ne doit pas masquer les libertés prises avec les contraintes du projet naturaliste.

Même en se manifestant de manière biaisée, les intrusions ironiques du narrateur rompent bien le pacte du narrateur purement fictionnel. Dans *Su Unico hijo*, une anecdote intitulée par le personnage de Bonifacio Reyes « *L'Affaire de la poudre de riz* »⁸⁴ offre un exemple de la même manière de procéder par Clarín. L'affaire en question fait référence à un épisode où pour la première fois Bonis aperçut sa femme Emma avec de la poudre de riz sur le visage. Ce phénomène a été soigneusement rapporté par un narrateur omniscient. Son récit témoigne de l'effarement de Bonis découvrant sa femme outrageusement fardée ; alors qu'elle n'avait jamais mis aucun maquillage⁸⁵. Dès lors, l'aventure pouvait commencer et être habilement menée par Clarín telle une intrigue policière. Bonifacio finira par comprendre pourquoi Emma a eu recours à de tels artifices. Le lecteur avait déjà saisi qu'Emma provoquait celui-ci en utilisant ostensiblement de la poudre de riz, car elle était informée des amours extraconjugales de son mari avec la comédienne Serafina.

La complicité du lecteur avec Clarín devient alors totale. Elle repose sur la stratégie d'énoncés successifs dont seule la double lecture permet de dévoiler, rétrospectivement, le tour ironique.

⁸² *Pot-Bouille*, p. 59.

⁸³ *Ibid.*, p. 90.

⁸⁴ « lo que él llamaba « lo de los polvos de arroz . » *Su Unico hijo*, p. 328.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 323.

Nous avons essayé d'analyser la manière originale avec laquelle chaque auteur naturaliste a transposé dans ses œuvres les scènes vues de ses yeux ou de simples réminiscences culturelles. Malgré la volonté des quatre romanciers de rester au plus près de la réalité observée ; le lecteur retiendra que le personnage naturaliste est vu par lui-même ou par les autres, mais qu'il est constamment aux prises avec les nécessités que son créateur lui a inventées. On se souviendra aussi du langage adroitement apprêté par Emile Zola et par ses confrères espagnols pour tâcher de gommer la part de l'élaboration artistique.

Dressés par des naturalistes, les tableaux de la société moderne se devaient d'être objectifs. Or, l'humour de Galdós et celui de doña Emilia, l'ironie de Clarín et le pessimisme de Zola interviennent trop dans leur fiction romanesque. La vérité des faits rapportés n'est donc plus totale et la neutralité de l'artiste s'en trouve menacée.

Dans son ensemble, cette troisième partie a confirmé la difficulté pour l'auteur des *Rougon-Macquart* et pour ses confrères espagnols de respecter pleinement le projet naturaliste. Ceux-ci ont habilement mêlé dans une inextricable confusion la réalité et la fiction, la vérité et l'illusion. La stricte exactitude ne pouvait convenir à l'imagination féconde d'un Zola ou d'un Galdós, pas plus que l'étroite vérité ne pouvait combler la fantaisie d'un Clarín ou d'une doña Emilia. Malgré le foisonnement de personnages qui peuplent les œuvres étudiées et en dépit des événements incalculables qui s'y

trouvent incorporés ; un élan vital circule d'un bout à l'autre des histoires que les naturalistes nous racontent. A quoi tient ce dynamisme des œuvres naturalistes ? Nous allons essayer d'y répondre dans les pages suivantes.

QUATRIEME PARTIE

La dynamique des romans naturalistes

La dynamique des romans naturalistes

*E*tre naturaliste signifie saisir mais aussi exprimer le dynamisme de la réalité sociale qui entoure le romancier et lui donner forme. Même dans tout ce qu'elle contient de mouvant, la seule référence à la réalité ne suffit pas au réalisme d'un texte. Par ailleurs, le recours au langage familier semble insuffisant pour qualifier un auteur de naturaliste. Quelle est la place de la description, du jeu des oppositions et des effets de symétrie dans l'écriture naturaliste? Ne sont-ils pas les instruments les plus expressifs du romancier naturaliste? Dans le premier chapitre de cette partie, nous tenterons de répondre à ces questions. Nous y envisagerons aussi dans quelle mesure les études récentes sur les grandes caractéristiques de la description naturaliste chez Zola peuvent s'appliquer aux romans naturalistes espagnols de notre corpus. Autrement dit, existe-t-il des invariants du procédé descriptif dans les romans naturalistes français ou espagnols?

Un autre reproche est souvent adressé au discours naturaliste : ses excès descriptifs. La critique souvent anti-naturaliste dénonce chez Zola son obsession du détail et son fétichisme à l'égard des objets. Selon ces détracteurs, les développements descriptifs ôteraient toute vitalité dynamique au roman. Au contraire, ne pourrions-nous soutenir que certaines descriptions donnent au texte son souffle, qu'elles font avancer le roman jusqu'à son dénouement ? Au chapitre onze, nous nous demanderons si une telle hypothèse est envisageable.

En nous interrogeant sur les limites du naturalisme militant de Zola et de ses confrères espagnols, nous terminerons par le point le plus délicat de notre recherche. Entre sociologie et littérature, le naturalisme place le critique dans une situation difficile. Plus que toute autre école littéraire, l'étude du naturalisme amène à réfléchir sur le rôle de la littérature dans la société.

CHAPITRE X.

La description naturaliste.

Nous ne pouvions guère éviter d'aborder le rôle de la description dans l'écriture naturaliste. Faut-il s'étonner de l'abondance des études consacrées à ce thème ? Dans les œuvres naturalistes que nous avons étudiées le nombre de développements descriptifs est tel que sur ce sujet des analyses critiques devaient nécessairement paraître.

A notre tour, nous consacrons les lignes suivantes à la description dans les œuvres de doña Emilia, de Galdós, de Clarín et Zola. Cependant, notre perspective comparatiste incite davantage à nous intéresser à la fréquence du procédé descriptif chez tel ou tel auteur de notre corpus. A rebours, l'abandon de la description pour le dialogue ou le récit relève d'une stratégie narrative riche d'enseignements sur les intentions des romanciers.

Enfin, en relation avec la problématique de notre étude, nous avons volontairement centré nos recherches sur les liens entre la pratique descriptive des quatre naturalistes et leur volonté de mettre en scène les sociétés espagnole et française de la fin du XIX^e siècle.

1 Description naturaliste ou déterminisme descriptif ?

Zola a beaucoup exploité la description dans ses textes, car elle était pour lui un instrument d'appréhension du réel et une démonstration de ses compétences de romancier. Maintes fois, il a assuré que son recours au procédé descriptif n'était jamais gratuit. Dans *Le Roman expérimental*, il consacre une partie intitulée « *De la description* »¹ à répondre aux critiques formulées sur les cinq panoramas de Paris figurant dans *Une page d'amour*. Cinq descriptions de Paris qui « *reviennent et terminent* » d'après lui les cinq parties de son roman. Dans cet article, l'auteur assigne donc une fonction précise à ces cinq tableaux de Paris. Il souligne qu'ils relèvent certes du « *même décor* », mais un décor qui devient tout autre « *vu à des heures et dans des saisons différentes* ». Le romancier ajoute qu'il a orchestré ces cinq descriptions et qu'elles n'ont jamais été placées au hasard. Sa remarque expliquant celle qui suit :

« *Nous ne cédon presque jamais au seul besoin de décrire, cela se complique toujours en nous d'intentions symphoniques et humaines* »².

Pour évoquer sa technique descriptive, Zola fait appel au vocabulaire musical. L'acte de décrire relève selon lui « *d'intentions symphoniques* », autrement dit il orchestre ses descriptions et ses textes deviennent lyriques. Le romancier ne se contente donc pas de consigner des faits ; il les décrit de manière poétique. En rêvant ainsi à la composition de ses descriptions, l'auteur des *Rougon-Macquart* révèle ses affinités avec la musique qui aboutiront à l'écriture de

¹ Zola (Emile), *Le Roman expérimental*, p. 231 à 235.

² *Ibid.*

dramas lyriques. Par ailleurs, le caractère symphonique de ses descriptions n'est pas sans rappeler celui du phrasé de l'auteur. La critique contemporaine s'intéresse à cet aspect original de l'écriture zolienne, à cette impression que le romancier a arrangé ses textes à l'oreille. Nous repensons à ce que nous avons dit à propos du fonctionnement du discours naturaliste : un langage qui sonne vrai.

Enfin, à tous ceux qui veulent, comme Brunetière, réduire la description naturaliste à une manie descriptive ; Zola rétorque :

« Je blâme toute description qui n'est pas [...] un état du milieu qui détermine et complète l'homme »³

Par le procédé descriptif, il s'agirait donc d'expliquer et de compléter ainsi notre connaissance du personnage. Le romancier informe le lecteur du caractère complexe de sa pratique descriptive à la fois poétique et sociologique. Toutefois, Zola a bien essayé de se dégager de cette méthode d'écriture en réduisant le nombre de ses descriptions. *Pot-Bouille* marquera le mieux cette tentative du romancier d'utiliser les dialogues et l'action pour cerner la vérité de plus près, au lieu de recourir à la description. Dans son étude biographique sur Zola écrite pendant la rédaction de *Pot-Bouille*, Paul Alexis témoignera de cette nouvelle formule littéraire :

« Il veut se dégager de plus en plus de la scène à panache romantique, mettre tout son effort dans la simplicité et la vérité. Et rien que des descriptions de cinq lignes, le strict nécessaire. Ainsi compris le roman devient presque du théâtre »⁴.

Cette annonce de Paul Alexis révèle la volonté de l'auteur des *Rougon-Macquart* de limiter sa technique descriptive pour laisser parler et jouer ses personnages comme des acteurs le feraient sur la scène d'un théâtre. En effet, la lecture de *Pot-Bouille* confirme la

³ *Ibid.*

⁴ *Les cahiers naturalistes*, 1999, n°73, p. 72.

place importante tenue par les dialogues et les nombreuses conversations entre les personnages, jusqu'à produire cet effet de rumeur qui semble parcourir le roman. Selon nous, le parti pris de laisser à l'écart la description relève autant d'une stratégie narrative subtilement adaptée au roman que d'un véritable changement esthétique chez Zola. *Pot-Bouille* se voulant le roman presque stéréotypé de l'adultère bourgeois ; on y parle sans cesse d'amour sans jamais le rencontrer et le vivre. C'est, peut-être, ce qui a valu à *Pot-bouille* sa réputation de vaudeville. Par ailleurs, il est logique que le discours des personnages prenne le dessus sur la description d'un espace si resserré aux limites de la maison Choiseul.

Qu'en est-il de la description dans la littérature naturaliste espagnole? On lui attribue les mêmes excès que dans l'œuvre de Zola. Prenons l'exemple de doña Emilia. A un de ses amis et homme de Lettres, Menéndez y Pelayo, qui lui reprochait ses descriptions trop prolixes, voici ce qu'elle répondit :

« C'est un peu à la mode comme disent nos voisins, de décrire ainsi ; et je note que [...] loin de me coûter de la peine, l'attrance pour ce qui est petit me divertit beaucoup, cette peinture minutieuse m'intéresse autant que vous, les détails d'érudition et d'histoire »⁵.

La romancière espagnole vient d'expliquer non seulement qu'elle suit « *une mode* » venue de France, comme l'expression écrite en français dans son texte tend à le prouver, mais qu'elle ne ressent aucune difficulté à se livrer à ce travail descriptif. Dans *La Madre naturaleza*, doña Emilia adressera même un clin d'œil ironique à ceux qui lui reprochent ses nombreuses descriptions. Dans une sorte de moquerie de soi-même, la romancière prêtera ce don de

⁵ « C'est un peu à la mode, (en français dans le texte) como dicen nuestros vecinos, describir así; y además yo noto que [...] lejos de costarme trabajo, me entretiene tanto esa menudencia de los objetos, esa pintura detallada, como a Vd, los pormenores de erudición e historia. ». Lettre d'Emilia Pardo Bazán, adressée à Menéndez y Pelayo, datée du 7 janvier 1882, reproduite par Carmen Bravo Villasante, *op.cit.*, p.72. Nous traduisons.

l'observation à Trampeta, un personnage de son roman. Celui-ci se trouve à bord d'une diligence en compagnie d'autres voyageurs parmi lesquels figure don Gabriel. Trampeta ne cesse de scruter cet étranger afin de connaître son identité. Voici comment doña Emilia envisage la curiosité de son personnage :

« Avec plus d'attention qu'aucun de ces romanciers qui se vantent de décrire dans les moindres détails; avec plus de méfiance qu'un agent de police qui suit une piste, il se consacra à étudier et interpréter à sa manière les actes de son compagnon de voyage, dans le dessein de scruter un peu »⁶.

Le personnage parodie la méthode de travail du romancier naturaliste dans sa manière d'observer le monde qui l'entoure, et de l'étudier pour acquérir un certain savoir sur les autres. Cet exemple révèle que doña Emilia a adopté la même attitude d'auto représentation que Zola quand celui-ci met en scène dans *Pot-Bouille* un écrivain solitaire censé le représenter.

Doña Emilia affirmait ne ressentir aucune difficulté à décrire. Sur ce point, elle diffère d'Emile Zola qui disait éprouver :

« Une gêne technique à l'égard de la description. Le romancier français a maintes fois refusé cette « maladie du siècle » ; il soutenait : Mes livres seront de simples procès verbaux »⁷

Quant aux intentions, l'auteur des *Rougon-Macquart* revendique le minimum de descriptions, alors que doña Emilia tirera de ce procédé tout le dynamisme de son œuvre notamment dans *La Tribuna*. Celui-ci ne tiendrait-il pas sa réputation de roman le plus natura-

⁶ « Con más atención que ningún novelista de los que se precian de describir con pelos y señales ; con más escama que un agente de policía que sigue una pista, dedicóse a estudiar e interpretar a su modo los actos de su compañero de viaje, a fin de rastrear algo. » *La Madre Naturaleza*, p. 125 et 126. Nous traduisons :

⁷ Thorel. Sylvie, *Naturalisme et décadence*, op.cit., p. 479 et 480.

liste de doña Emilia, à cause de l'omniprésence des descriptions? Carmen Bravo Villasante abonderait dans ce sens en affirmant :

« *Le dynamisme descriptif est un des principaux attraits du roman* »⁸

Le critique espagnol développera son analyse :

« *Dans La Tribuna, Emilia est magistrale, [...] Comment parvient-elle à la grâce dynamique ? [...] Par le biais de la simple et rapide description énumérative, [...] Mais sans métaphores. Seulement par la simple description énumérative* »⁹.

Dans la citation précédente, Carmen Bravo Villasante qualifiait ce procédé de description « *énumérative* » quand les critiques français contemporains disent « *lexicographique* » ou « *encyclopédique* ». Chez Zola, les passages descriptifs se caractérisant par une profusion de mots ou par le déclenchement d'une énumération seront désignés par deux termes presque synonymes : « *lexicographique* » pour Alain Pagès et « *encyclopédique* » pour Philippe Hamon. Sous ces deux appellations, la critique française contemporaine établira une distinction avec un autre type de description naturaliste, celle dite « *impressionniste* », car elle opère un choix en ne retenant que les éléments les plus pittoresques d'un paysage ou d'un objet. Cependant, la manière par laquelle les critiques nomment les descriptions est souvent une pure nuance verbale. Qu'elle soit « *énumérative* », « *lexicographique* » ou « *encyclopédique* », ce type de description relève du même choix esthétique : tendre à l'exhaustivité.

⁸ « El dinamismo descriptivo es uno de los principales atractivos de la novela ». Bravo-Villasante (Carmen), *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid : Magisterio, 1973, *Ibid.*, p. 98.

⁹ « En *La Tribuna*, Emilia es maestra, [...] ¿Cómo logra la gracia dinámica? [...] Mediante la simple y apresurada descripción enumerativa [...] Pero sin metáforas. Solamente por la simple descripción enumerativa. » *Ibid.*, p. 99. Nous traduisons.

A ce sujet, certains critiques espagnols appliquent à doña Emilia la même réputation de culture livresque accordée si souvent à Zola. Ainsi, s'agissant d'une description de la nature dans la deuxième partie de *La Faute de l'abbé Mouret*, Alain Pagès souligne-t-il:

« *La pyramide des mots s'empile, étirant l'énoncé, et manque parfois de s'écrouler! Comme les deux personnages, le lecteur avance dans un dictionnaire étonnant, où il doit se perdre et s'égarer; [...] La description (semblable en cela au dictionnaire) inspire d'abord confiance par sa présence généreuse[...]* »¹⁰.

Le critique français a nommé ce type de description, « *lexicographique* », car elle fait penser à un dictionnaire par la masse des mots spécialisés employés. Les deux romans *La Faute de l'abbé Mouret* et *La Madre naturaleza* présentent de longues descriptions de la Nature, notamment celle du célèbre « *Paradou* » dans *La Faute de l'abbé Mouret* et de la Galice dans *La Madre Naturaleza*. Le chapitre XXI du roman s'ouvre sur une longue évocation de la nature galicienne permettant à doña Emilia d'exposer ses connaissances botaniques. Les nombreuses précisions botaniques sont à replacer dans l'optique naturaliste.

Dans cet extrait, la romancière a souhaité recréer la réalité du paysage galicien. Certaines prétentions documentaires expliquent aussi la présence de listes de noms de végétaux, des noms de fleurs et de plantes parfois rares. Dans son édition critique de *La Madre Naturaleza*, Ignacio Javier López a été amené à donner la définition de certains de ces végétaux en notes de bas de pages pour le lecteur moderne ou non-spécialiste.

A partir de ces éléments, certains commentateurs de *La Madre Naturaleza* ont soutenu que la romancière espagnole avait parodié

¹⁰ Pagès (Alain), « Un concept littéraire : le naturalisme ». in: *L'école des Lettres*, n°6, 15 décembre 1989, p.14.

Emile Zola. Mais les ressemblances sont-elles liées, uniquement ou en partie seulement, à l'influence de Zola sur doña Emilia ou à l'amour commun que les deux romanciers éprouvaient pour la nature ? Quand on parcourt les biographies des deux auteurs, on est étonné par la similitude de leurs tempéraments et de leurs goûts ; ce qui peut expliquer la présence obsédante de descriptions de la nature avec la même force de détails et la même précision dans les noms de fleurs. Ils connaissaient parfaitement la nature, cela peut produire une étrange complicité entre eux, une rencontre d'affinités à défaut d'imitation. Aussi souhaiterions-nous ne pas réduire leurs descriptions récurrentes de paysages à de simples catalogues infinis à une littérature d'inventaire, en somme à des procédés rhétoriques au service de la cause naturaliste. A côtoyer les textes de Zola et de doña Emilia, on perçoit bien leur plaisir semblable à parler de la nature. Dans notre réflexion sur la technique descriptive naturaliste, cette parenthèse exprime la difficulté à rester sur le strict terrain de la littérature. Même si la prudence s'impose, la piste biographique permet d'intéressantes hypothèses interprétatives.

En France, depuis que l'analyse structurale du récit s'est imposée, les recherches actuelles concernant la description se multiplient. Comme au XIX^e siècle, on ne disserte plus sur le caractère excessif ou non, utile ou non, de la description naturaliste. Les critiques Philippe Hamon et Alain Pagès font partie de ceux qui ont travaillé sur la notion de description, en particulier naturaliste, pour s'attacher à toutes ses définitions possibles. Des travaux de Philippe Hamon, il ressort que la description naturaliste peut être classée selon trois grands niveaux : « *un type* » sémiotique, « *un genre* » et « *un objet stylistique*. » Selon le critique, la finalité de la description naturaliste est un « *faire-croire* »¹¹ consistant à laisser penser au lecteur que, par exemple, l'objet décrit existe réellement. La descrip-

¹¹ Hamon (Philippe) « La Description naturaliste » in : *L'Ecole des lettres*, n°8, 1er mars 1992, p. 5 à 8.

tion naturaliste porte « *avec prédilection, sur des objets* »¹². Par ailleurs, le critique français qualifie la description naturaliste de « *dé-léguée* », car c'est un personnage qui la prend en charge. Ce qui donne lieu tantôt à des descriptions postées et souvent panoramiques, tantôt à des descriptions ambulatoires si le personnage est mobile. Le critique la caractérise aussi de « *motivée* », ce qui revient à dire que la description naturaliste n'est jamais neutre. Toujours selon Philippe Hamon, l'énoncé descriptif présente des parentés structurelles profondes avec l'énoncé poétique. Ce sont les mêmes énumérations, les mêmes jeux de parallélismes... Enfin, rappelle-t-il, la description de Zola est « *la réécriture d'un texte déjà écrit* » dans le dossier préparatoire de l'œuvre. Cette dernière remarque est essentielle, car elle souligne l'intérêt actuel pour tout ce qui a trait aux *Carnets d'enquêtes* de l'auteur, aux ébauches de ses romans et à sa *Correspondance*. Cette caractéristique de réécriture ne se retrouvant pas chez les naturalistes espagnols, on touche à une nouvelle spécificité de Zola.

Par ailleurs, Philippe Hamon dégage trois variétés de description naturaliste : la description dite « *herméneutique* » et celles, déjà citées précédemment, appelées « *encyclopédique* » et « *impressionniste* ». La plupart des critiques français contemporains se réfèrent aux recherches citées précédemment et en emploient la terminologie. Mais, dans les romans naturalistes espagnols, en quoi les descriptions gagneraient-elles à être analysées à la lumière des études menées sur Zola ? Parce qu'on retrouve chez Emilia Pardo Bazán et Galdós le même type de description, dite « *énumérative* » ou « *lexicographique*. » Dans *La de Bringas*, la description du « *trésor de brimborions* »¹³ d'Isabelita donne effectivement lieu à un inventaire qui semble infini :

¹² *Op. cit.*, p 5à8.

¹³ « tesoro de cachivaches » *La de Bringas*, p. 254.

« Les petits bouts de laine à broder [...] emplissaient un tiroir. Les boutons, les étiquettes de parfumerie, les bagues de cigares, les timbres-poste, les plumes d'acier usagées, les boîtes d'allumettes vides et mille autres choses informes [...] approchaient l'incalculable [...] Je ne compterai pas les pochettes d'aiguilles vides, les vieux gants, les vis, les fleurs en étoffe, les sifflets, les santons rescapés d'une crèche, les mille bagatelles entassées là »¹⁴.

Parfaitement intégré au récit, ce passage descriptif permet ainsi au lecteur d'établir des ressemblances entre Isabelita et son père. Don Francisco Bringas est le seul à pouvoir toucher la fameuse collection et à pouvoir jouer des après-midi entiers avec Isabelita à classer et à reclasser dans une petite boîte, à compter et recompter les objets que sa fille a récupérés. La description détaillée du *trésor* d'Isabelita attire donc l'attention du lecteur sur celui amassé par le père. Bringas met lui aussi tout ce qu'il trouve de côté pour confectionner ses chefs-d'œuvre funèbres. Galdós accorde un soin identique à décrire l'un et l'autre « *trésor* », employant ce même terme pour les désigner. Seule Rosalía osera qualifier de « *cochonnerie* »¹⁵ la collection de sa fille Isabelita.

Cette manie d'accumuler s'étend à l'argent. Rosalía ne manquera pas de signaler à un de ses amis les ressemblances entre le père et sa fille : « Elle met tout dans sa tirelire. Elle a déjà un capital », dira-t-elle. « Elle ressemble... » et son ami Pez complétera : « Elle ressemble à son papa »¹⁶. Profitant de la cécité passagère mais combien opportune de son mari, Rosalía découvrira l'épargne importante qu'il a secrètement réalisée, et elle le traitera alors de

¹⁴ « Los pedacitos de lana de bordar [...] llenaban un cajón. Los botones, las etiquetas de perfumería, las cintas de cigarros, los sellos de correo, las plumas de acero usadas, las cajas de cerillas vacías, las mil cosas informes, [...], rayaban en lo incalculable. [...] No contaré los papelillos de agujas vacíos, los guantes viejos, los tornillos, las flores de trapo, los pitos de San Isidro, los muñequillos, restos de un nacimiento, las mil menudencias allí hacinadas. » *La de Bringas*, p. 253-254.

¹⁵ « Porquería » *Ibid.*, p. 254.

¹⁶ (Rosalía)- « Todo lo va guardando en su hucha y tiene ya un capital. Esta sale... » (Pez)- « Sale a papá... » *Ibid.*, p. 190.

« *capitaliste* ». Galdós reprend donc le terme « *capital* » et son composé « *capitaliste* » pour nommer tantôt l'épargne d'Isabelita, tantôt le caractère du père appelé ailleurs dans le récit l'économiste de la maison. La description vient donc s'allier, en quelque sorte, aux reprises lexicales pour mettre en relief les similitudes des tempéraments entre le père et sa fille. Nous avons déjà remarqué combien les naturalistes espagnols hésitaient à introduire directement la notion de tare et de déterminisme héréditaire dans leurs romans. Consacrés à la lente gestation des chefs d'œuvre de Bringas ou à l'élaboration non moins fastidieuse de la collection d'Isabelita, ces passages descriptifs ne réaliseraient-ils pas des symétries propres à exprimer indirectement ce vice transmis du père à sa fille?

Les longs développements descriptifs destinés à la tirelire de Maximiliano Rubín pourraient enrichir cette dernière remarque. Ce personnage de *Fortunata y Jacinta* partage le même « *instinct de collectionneur* » que les deux autres personnages cités précédemment. La tirelire en terre cuite de Maximiliano est même considérée comme un objet rare qui fait la fierté de doña Lupe, la tante qui a adopté et élevé Maximiliano dans le culte de l'économie. Doña Lupe va jusqu'à montrer aux personnes lui rendant visite la fameuse tirelire. Elle leur fait même soupeser la cagnotte afin que tous admirent le sens de l'épargne de son neveu. Autour de cet objet, Galdós organise toute une série d'anecdotes ne pouvant qu'attirer l'attention du lecteur sur son propriétaire : Maximiliano. L'obsession du jeune homme apparaît en tout point égale à celle de la petite Isabelita, et d'un roman à l'autre, d'un personnage à l'autre, les mêmes signes relatifs à l'instinct quasi maladif de l'économie se retrouvent. Aussi, sommes-nous amenés à considérer l'épargne non comme une vertu, mais bien comme un vice transmissible. A moins qu'elle ne s'apparente à un défaut dans l'air du temps: l'avarice? Galdós écrira:

« *Instincts de collectionneur, qui sont des variantes de l'avarice !...* »

17.

Grâce aux descriptions d'un simple objet, le lecteur prend conscience de la même patience ou de la même passion stérile qui anime, un roman après l'autre, certains personnages galdosiens. Dans *La de Bringas*, la description de cette tirelire assume bien la fonction d'informer sur les personnages dans le récit, ainsi que Zola l'appelait de ses vœux dans le *Roman expérimental*. Plus largement, cette description informe sur un « vice » espagnol que Pérez Galdós semble réprover : l'épargne tournée en avarice. La reproduction récurrente de la tirelire est chargée de dénoncer une réalité sociale qui agit sur les individus. Le romancier développera ce thème à travers sa série des *Torquemada*, une suite de romans consacrés à ce personnage représentatif d'une époque où les valeurs matérielles liées à l'argent vont progressivement remplacer les valeurs spirituelles: il s'agit de *Torquemada en la hoguera* (1889), *Torquemada en la cruz* (1893), *Torquemada en el purgatorio* (1894) et *Torquemada y San pedro* (1895).

Par ailleurs, dans *La de Bringas*, les passages descriptifs illustrent aussi comment les romanciers naturalistes espagnols ont su donner l'impression d'ensemble d'un objet par la somme et par l'énumération des détails le composant. Pour le lecteur, l'inventaire en paraît infini et l'arrêt de la description toujours arbitraire. Le texte même de Galdós rend compte de cette incapacité de décrire la réalité de manière exhaustive : « *Je ne compterai pas...* » dit le narrateur. Volontiers repris par Galdós dans ses descriptions, la présence de points de suspension et celle des « *etc* » soulignent encore cette même inaptitude à clore l'inventaire dressé. Au début du roman, la description de la composition funèbre réalisée par Bringas offre un exemple intéressant de cette technique tendant à

¹⁷ « ¡Instintos de coleccionista, que son variantes de la avaricia ! » *Fortunata y Jacinta*, Deuxième partie, p. 471.

l'exhaustivité de la description, tout en signalant l'impossibilité d'y parvenir. Le narrateur est chargé de l'exprimer :

« Comment vais-je le décrire? ...C'était une magnifique composition funéraire, à l'architecture audacieuse, grandiose d'aspect, riche en ornements, d'une part sévère et rectiligne, à la manière de Vignole, de l'autre mobile, souple et délicate, à la mode gothique. [...] En haut et en bas, à droite et à gauche, une quantité de torches, d'urnes, de chauves-souris, d'amphores [...] de palmes, d'anguilles enroulées et autres emblèmes de la mort et de la vie éternelle. Ces objets se grimpaient dessus, comme s'ils se disputaient, pied à pied, la place qu'ils devaient occuper. Au centre du mausolée [...] »¹⁸.

La description du cénotaphe se prolonge sur plusieurs pages, et après quelques points de suspension, l'auteur manifeste son désir d'en interrompre le cours. *« Pour en finir avec cette description »¹⁹*, écrit-il, comme si elle avait pu encore durer. Dans sa tentation de décrire exhaustivement le réel, don Benito rejoint le projet de Zola. Ainsi, le romancier espagnol invite-t-il à considérer la description comme une figure de style particulière à l'esthétique naturaliste. En France comme en Espagne, le procédé descriptif apparaît nettement lié à une contrainte interne du projet naturaliste. On y retrouve la même manière de détailler les objets avec force épithètes. La description est garante de la volonté des naturalistes de tout expliquer au lecteur.

Et, dans la plupart des romans naturalistes espagnols étudiés, la description devient allégorique par excès de sens. La description

¹⁸ « ¿Cómo lo diré yo? ..., un gallardo artificio sepulcral de atrevidísima arquitectura, grandioso de traza, en ornamentos rico, por una parte severo y rectilíneo a la manera viñolesca, por otra movido, ondulante y quebradizo a la usanza gótica. [...] Por arriba y por abajo, a izquierda y derecha, cantidad de antorchas, urnas, murciélagos, ánforas, [...] palmas, anguilas enroscadas y otros emblemas del morir y del vivir eterno. Estos objetos se encaramaban unos sobre otros, cual si se disputasen, pulgada a pulgada, el sitio que habían de ocupar. En el centro del mausoleo, [...] » *La de Bringas*, p. 53. Nous traduisons.

¹⁹ *Ibid.*, p. 35.

de la tirelire de Maximiliano est chargée de nous signifier l'avarice du personnage et de toute la société contemporaine de Galdós. Nous y ajouterons l'évocation du cénotaphe de Bringas, tableau peut-être symbolique d'une nation espagnole sur le point d'expirer. Une telle lecture suppose que le romancier s'est attardé sur l'évocation de l'œuvre funèbre réalisée par son personnage ; quitte à ralentir son récit, mais pour mieux annoncer le dénouement du roman : la révolution. Cette transformation sociale et politique sera fatale aux Bringas et à la classe sociale que cette famille représente. Nous avons raison de parler de déterminisme descriptif.

Par ailleurs, à partir de ces extraits de *La de Bringas*, on constate que la description s'inscrit dans le récit et qu'elle est « *motivée* » pour reprendre Philippe Hamon. Chez Zola, si la description est souvent justifiée par le récit ; elle l'est aussi dans les romans naturalistes espagnols. Considérons la description du rayon des soieries dans *Au Bonheur des Dames*. Ce passage rend compte à la fois du succès de la stratégie révolutionnaire de Mouret et de la fascination que cet étalage de tissus précieux exerce sur les femmes. Le regard prolongé et avide de la clientèle féminine explique l'énumération des étoffes :

« *C'était, au fond du hall, autour d'une des colonnettes de fonte qui soutenaient le vitrage, comme un ruissellement d'étoffe, une nappe bouillonnée tombant de haut et s'élargissant jusqu'au parquet. Des satins clairs et des soies tendres jaillissaient d'abord : les satins à la reine, les satins renaissance, aux tons nacrés d'eau de source ; les soies légères aux transparences de cristal, vert Nil, ciel indien, rose de mai, [...] Puis, venaient des tissus plus forts, les satins merveilleux, les soies duchesse, teintés chaudes, roulant à flot grossi... »²⁰.*

²⁰ *Au Bonheur des dames*, p. 140.

Galdós ne s'y prend pas autrement quand, à travers le regard faussement séduit du narrateur, il dresse la description du tableau réalisé par Francisco Bringas. Au cours de cette séquence descriptive, l'intrusion ironique du narrateur se traduit par les jugements hyperboliques qu'il porte sur le travail de Bringas : « *Mais le plus beau était sans doute le saule [...]* » et encore « *Les couleurs de cette magnifique œuvre d'art...* » Faussement élogieux, ces jugements de valeur visent à dénigrer le travail de Bringas. Sans de tels commentaires et compte tenu du développement descriptif accordé au tableau, le lecteur serait tenté de croire aux prétentions artistiques de Bringas. Aux chapitres VII et VIII, le romancier rappelle encore à l'ordre son lecteur par les commentaires de fillettes venues rendre visite aux Bringas. Tout en admirant l'œuvre du « *grand artiste* », celles-ci s'écrient :

« *Que c'est joli! Que c'est beau! Dieu du cie-e-e-el, quels doigts de fée ! ...Vous allez devenir aveugle, don Francisco...* »²¹.

Loin d'avoir une fonction décorative, les passages descriptifs servent donc le récit et ils renseignent le lecteur sur les personnages. En l'occurrence, l'hypocrisie des gens qui entourent Bringas et l'ambition de l'artiste qui croit fâcheusement en son talent. Par ailleurs, dans une sorte de prémonition bien préparée par Galdós, les jeunes filles annoncent la cécité dont « *l'artiste* » sera bientôt victime.

Un autre passage du roman répond aux critères de la description motivée par le récit. En visite chez une parente appelée Réfugio, Rosalía dévore des yeux l'appartement de celle-ci et le désordre vestimentaire qui y règne :

²¹ « el gran artista » et « ¡Qué boniíto, qué preciooso ...! ¡Alabaaado Dios, qué dedos de ángel! Don Francisco, se va usted a quedar ciego... » *La de Bringas*, p. 83 et 84.

« Rosalía observait la pièce où elle se trouvait. [...] Sur toutes les chaises on voyait des chapeaux terminés ou à confectionner, des pièces de ruban, des retailles, des bouts de fil. Des boîtes en carton ouvertes montraient des quantités de fleurs artificielles, très fines, entassées pêle-mêle, fanées [...] Il y avait aussi des fichus de chenille et de jais, des chemisettes en fil et quelques pièces de dentelle. Cette chaotique masse d'articles de mode s'étalait jusqu'au boudoir, envahissait quelques-unes des chaises et une partie du sofa, [...]»²².

Ici, le passage descriptif est justifié par la curiosité de Rosalía, une indiscretion habilement préparée par Galdós. En effet, juste avant de décrire le salon de Refugio, l'auteur nous a avisé de la surprise de Madame Bringas quand elle découvre que sa proche parente vit dans un quartier respectable. L'aisance de Refugio se traduit par l'abondance de vêtements qui se trouvent dans le salon. Parce qu'il souligne l'intérêt indiscret et jaloux de Rosalía, le développement descriptif accordé à cet appartement ne rompt pas la narration. A propos de la pertinence des descriptions chez Zola, Sylvie Thorel-Cailleteau a signé la remarque suivante :

« L'individu pose sur son milieu un regard qui en retour le constitue lui-même [...] »²³.

Par ces mots, elle rend compte de l'efficacité de la description naturaliste pour connaître le personnage qui regarde et qui décrit le lieu ou l'objet. Au sein de sa fiction romanesque, Galdós a su exploiter cet aspect de la description. De son côté, Clarín a aussi joué de la possibilité de dévoiler le tempérament d'un personnage grâce à la manière dont ce dernier voit et décrit un lieu.

²² « (Rosalía) observó la pieza en que estaba. [...] encima de todas las sillas no se veía otra cosa que sombreros armados y por armar, piezas de cinta, recortes, hilachas. Destapadas cajas de cartón mostraban manojos de flores de trapo, finísimas, todas revueltas, ajadas en lo que cabe [...] También había fichús de azabache y felpilla, camisetas de hilo y algunas piezas de encaje. Esta masa caótica de objetos de moda extendíase hasta el gabinete, invadiendo algunas de las sillas y parte del sofá, [...] » *La de Bringas*, p. 275-276. Nous traduisons.

²³ Sylvie Thorel-Cailleteau, *La pertinence réaliste. Zola*, Paris : Champion, 2001, p. 51.

Dans *La Regenta*, à quelques lignes d'intervalles, l'auteur propose deux interprétations de la description de la chambre d'Ana Ozores. La première sera le fait du narrateur et la seconde d'un personnage féminin, Obdulia qui est secrètement jalouse de la Régente.

Après maints subterfuges, ayant réussi à pénétrer dans ce lieu privé, Obdulia livrera ses impressions à une autre commère de Vetusta. D'abord, nous observerons la sobriété du narrateur dans sa première version descriptive de la pièce :

« La Régente dormait dans un lit à deux places, des plus ordinaires, doré, à pavillon blanc. Sur le tapis, au pied du lit, il y avait une authentique peau de tigre... »

Quelques lignes après, Clarín proposera la version d'Obdulia. Le romancier imagine cette dame au cours d'une conversation méditante:

« Mais, ajoutait Obdulia : «- Propreté et ordre mis à part, rien qui révèle la femme élégante. La peau de tigre, cela a-t-il du cachet ? Ps... Que dire? Cela me semble un caprice coûteux et extravagant, peu féminin pour finir. Le lit est une pure horreur !...»²⁴.

Nous avons interrompu la conversation d'Obdulia. Mais, l'extrait cité a suffi pour comprendre la méchanceté du personnage et les rumeurs qu'elle colporte sur sa rivale. Clarín a simplement superposé deux descriptions d'un même lieu et il a su opérer des transformations propres à exprimer le dépit d'Obdulia. Dans les propos de la jeune femme, le lit d'*ordinaire* devient *vulgaire* et la peau de tigre d'*authentique* se modifie en un *caprice coûteux*. Clarín a repris un procédé souvent exploité par Emile Zola, consistant à donner dif-

²⁴ « La Regenta dormía en una vulgarísima cama de matrimonio dorada, con pabellón blanco. Sobre la alfombra, a los pies del lecho, había una piel de tigre, auténtica... » [...] « Pero añadía Obdulia : « - Fuera de la limpieza y del orden, nada que revele a la mujer elegante. La piel de tigre, ¿tiene un *cachet* ? Ps... qué sé yo. Me parece un capricho caro y extravagante, poco femenino al cabo. ¡La cama es un horror ! » *La Regenta*, p. 214 et 215. Nous traduisons.

férentes versions d'un lieu ou d'un objet selon qui le voit et le décrit. Par exemple, dans le *Ventre de Paris*, Sylvie Thorel-Cailleteau²⁵ a observé des représentations opposées des Halles suivant leur regard d'origine : le peintre Claude Lantier ou Florent, le jeune républicain.

L'auteur de *La Regenta* a su concentrer sa variation de la description d'un même lieu presque dans une même page. Par ailleurs, on remarque qu'Obdulia est souvent à l'initiative, peut-on dire, des passages descriptifs consacrés aux maisons des autres, car justement elle passe son temps à l'extérieur de son domicile. A ce titre, elle ressemble à Visita qui aime, elle aussi, rendre visite aux uns et aux autres. Clarín ne livrera aucun détail sur les demeures respectives des deux jeunes femmes, en revanche, celles-ci nous renseignent sur les lieux où vivent les Vétustains.

Aussi soucieux que Zola d'assurer la pertinence de leurs pratiques descriptives ; il est logique que les naturalistes espagnols aient voulu profiter de l'expérience du Maître de Médan en ce domaine. Comme nous venons de l'apprécier pour Clarín, cela ne veut pas dire que les auteurs espagnols n'ont pas ajouté leur propre créativité pour épuiser toutes les ressources de la technique descriptive.

Précédemment, nous avons cité deux brefs passages descriptifs de *La Regenta*. Ils sont d'autant plus remarquables que Clarín a peu utilisé ce procédé contrairement aux autres naturalistes espagnols. Dans son roman, on sait que la description n'occupait que 3,43% du récit contre 62,15% pour la narration ; le reste du texte se composant de dialogues ou de courts monologues. Ce faible pourcentage de descriptions explique l'intérêt d'étudier, comme le fit

²⁵ Sylvie Thorel-Cailleteau, *La pertinence réaliste. Zola*, Paris : Champion, 2001, p. 55.

Jean François Botrel²⁶, les cent trente cinq illustrations réalisées en 1884 par Juan Llimona et Gómez Soler pour accompagner la première édition du roman de Clarín. Nous avons remarqué que certaines des illustrations de l'édition originale figurent dans l'introduction de l'édition critique de Juan Oleza²⁷. Les dessins de Llimona sont ainsi moins intégrés au texte. Nous en tirons donc moins d'informations que les lecteurs contemporains de Clarín. Pour eux, ces images d'accompagnement étaient indissociables du texte, elles en orientaient parfois la lecture, accentuant même le caractère réaliste de certains passages.

2. La description naturaliste : un procédé poétique ?

Tant dans les romans de Zola que dans ceux des romanciers espagnols, la description naturaliste peut explorer des procédés empruntés à la poésie. Un point commun mérite d'être signalé dans les descriptions dites énumératives ; leur tendance à l'amplification. L'énumération des détails, qui les caractérise, facilite le glissement de ce type de description prétendue objective, voire exhaustive, à une description de type poétique. Dans presque tous les extraits descriptifs cités précédemment, mais il y en aurait bien d'autres, le narrateur se laisse entraîner vers l'évocation poétique de la chose décrite. Ce sont les étoffes qui s'agitent dans l'évocation du rayon des soieries ou le tableau de Bringas qui s'éveille sous la plume de Galdós. La profusion des détails anéantit en quelque sorte la volonté d'objectivité des romanciers naturalistes. Omniprésents dans ce type

²⁶ Botrel (J.François).- « Novela e ilustración : *La Regenta* leída y vista por Juan Llimona, Francisco Gómez Soler y demás (1884-1885) ». Actes du premier Colloque de la Société de Littérature espagnole du XIX^e siècle (S L E S XIX), Barcelona, 1996. Troisième journée. Site [http://Cervantes virtual. Com/](http://Cervantes.virtual.com/) Université d'Alicante, 1990-2000.

²⁷ *La Regenta*, édition de Juan Oleza, Madrid : Cátedra, 1986.

de description, les verbes de mouvements participent aussi à l'animation de l'objet ou du lieu décrit.

Certaines descriptions tirent leur dynamisme de procédés plus explicitement poétiques comme la musicalité du texte. Le travail accompli par Leopoldo Alas sur les sonorités est évident dans de nombreux extraits de cette œuvre. Clarín ouvre *La Regenta* sur une description de Vetusta susceptible d'illustrer notre propos. Au début du roman, la ville est présentée comme une femme endormie. Seuls les mouvements provoqués par le passage du vent donnent vie à la scène. Le jeu des allitérations, plus sensibles en langue espagnole, vient suggérer l'animation des objets sous l'action du vent.

Néanmoins, la traduction restitue assez fidèlement les sons allitératifs en [p] ou [s] présents dans le texte original :

« L'Héroïque cité faisait la sieste. Le vent du sud, chaud et paresseux, poussait des nuages blanchâtres qui se déchiraient dans leur course vers le nord. Dans les rues, il n'y avait pas d'autre bruit que la rumeur stridente des tourbillons de poussière, de chiffons, de brins de paille et de papiers qui allaient de caniveau en caniveau, de trottoir en trottoir, d'un coin de rue à l'autre, voltigeant et se poursuivant comme des papillons qui se cherchent et se fuient et que l'air enveloppe dans ses plis invisibles »²⁸.

Sous l'effet du vent, l'animation de la ville anticipe sur la personnification de Vetusta dans les lignes qui suivent cet extrait. Les procédés poétiques participent à la dynamique du texte en lui insufflant un rythme particulier. Les allitérations dans le texte de Clarín sont mimétiques du bruit des rafales successives du vent, elles im-

²⁸ « La heroica ciudad dormía la siesta. El viento Sur, caliente y perezoso, empujaba las nubes blanquecinas que se rasgaban al correr hacia el Norte. En las calles no había más ruido que el rumor estridente de los remolinos de polvo, trapos, pajas y papeles que iban de arroyo en arroyo, de acera en acera, de esquina en esquina revolando y persiguiéndose, como mariposas que se buscan y huyen y que el aire envuelve en sus pliegues invisibles. » *La Regenta*, Chapitre 1, p. 135. Le texte espagnol laisse davantage apparaître le travail sur les sonorités ; la sifflante « s », s'entendant de manière plus obsessionnelle, par sa prononciation à la finale des mots espagnols.

priment aussi au texte une musicalité qui s'entendra dans la suite de l'œuvre. A travers ce long développement descriptif, l'*Incipit* du roman de Clarín instruit le lecteur sur des procédés et des thèmes qui seront sans cesse repris par la suite. Quant à la métaphore des « *plis invisibles* » formés par l'air, elle introduit une image reprise pour désigner le caractère mystérieux et dangereux de Vetusta. Clarín confirmera la personnification de la cité en la montrant à nouveau « *se drapant dans des replis d'ombre et de lumière* »²⁹.

Dans *La de Bringas*, les jugements esthétiques émis par les protagonistes remplissent une fonction précise. Réalisé par Francisco Bringas, le tableau est d'abord donné en spectacle au lecteur grâce au développement descriptif que lui accorde Galdós. Les autres personnages du roman seront chargés d'en apprécier la mesure. Ainsi, les amies d'Isabelita Bringas, la fille de don Francisco, ne manquent pas d'émettre des commentaires artistiques sur ce tableau. Mais les exclamations prononcées alors qu'elles regardent le cénotaphe sont faussement élogieuses comme nous l'avons vu. Don Manuel Pez feint aussi d'admirer le chef-d'œuvre de son ami Bringas tout en pensant secrètement : « *Quelle horreur !* »³⁰ Grâce à leurs critiques, les personnages dénoncent le manque de goût de Francisco Bringas en matière d'art.

Révéler la beauté ou dénoncer la laideur d'un spectacle en le soumettant au point de vue esthétique des autres personnages est un procédé souvent repris par Zola. Dans *Germinal*, la marche des mineurs en grève se dirigeant vers Montsou est vue par Lucie et Jeanne Deneulin. Cachées dans une grange, les deux filles du propriétaire de la mine semblent troublées et terrorisées par la « *débandade enragée* »³¹ des mineurs qui passe devant elles. Néanmoins, à travers leur exclamation, « *Oh ! Superbe !* », Zola leur accorde un jugement

²⁹ « doblándose en pliegues de luz y sombra » *La Regenta*, p. 138.

³⁰ « Vaya una mamarrachada... » *La de Bringas*, p. 130.

³¹ *Germinal*, Cinquième partie, chapitre V.

esthétique ambigu, car il est inattendu dans la bouche de jeunes bourgeoises. Les deux observatrices de la scène « *remuées dans leur goût d'artistes par cette belle horreur* »³² ont une vision violente et grandiose du peuple révolté. Au fil du récit, la description de la foule des mineurs va en s'amplifiant ; elle passe du réalisme à des images de plus en plus fantastiques. La transfiguration esthétique de cette horde de « *meurt-de-faim* »³³ est suggérée par l'enthousiasme des deux spectatrices. Celui-ci marque le passage du réel au fantastique, mais aussi le passage du laid au beau. L'expression « *belle horreur* » traduit le fait que la révolte des mineurs évoquée de manière péjorative se transforme en spectacle esthétique aux yeux de Lucie et de Jeanne.

Dans ce tableau, les hommes et les enfants n'échappent pas à la marque de la laideur laissée par la misère et par la famine. En tête du cortège, surtout les femmes apparaissent privées de toute beauté. Pourtant, face à ce groupe d'ouvriers en colère, on note la fascination mêlée de répulsion des demoiselles Deneulin. Leur point de vue sur le cortège des mineurs ne serait-il pas marqué par les sentiments mitigés de Zola devant le peuple livré à lui-même ? Entre animalité et sublime, la vision des mineurs proposée par Zola n'est-elle pas en accord avec celle des deux jeunes bourgeoises ?

Dans les textes naturalistes, nous remarquons combien la pratique descriptive est toujours sophistiquée. Elle ne cherche pas seulement à rendre compte de la réalité, à être objective et à être un simple « *procès verbal* » ; elle est un procédé où plusieurs lectures et sens se superposent. Consistant à doter les personnages de sensibilité artistique, la pratique vise aussi à esthétiser le réel et à dénoncer l'illusion réaliste. Dans les deux passages descriptifs cités, celle de la marche des mineurs dans *Germinal* ou de la composition funèbre de Bringas, la situation est encore plus complexe. Il s'agit de la

³² *Op.cit.*, p

³³ *Germinal*, *Ibid.*

transcription littéraire d'une œuvre d'art, réelle ou fictive, que d'autres personnages du roman voient, admirent ou détestent. Derrière l'évocation de la marche des mineurs, de nombreux commentateurs ont reconnu des allusions au tableau d'Eugène Delacroix *La Liberté guidant le peuple* (1830) et des échos du chant de *La Marseillaise*. L'écriture sur la peinture devient un exercice littéraire au même titre que l'*ekphrasis* dans la rhétorique antique.

Doña Emilia évoque parfois de manière directe ses modèles culturels. Dans *La Madre Naturaleza*, au cœur même d'une de ses descriptions, la romancière met en parallèle son texte et un tableau religieux représentant *La Cène*. Le jeune héros, Perucho, vient d'apprendre par Gabriel qu'il est le frère de Manuela, une jeune fille qu'il aime depuis toujours. Condamné à ne plus la revoir, le jeune Perucho laisse éclater sa douleur. Très ému, Gabriel Pardo, l'oncle maternel de Manuela, prend l'adolescent dans ses bras pour le consoler.

La romancière les décrit de la manière suivante :

« Ainsi, tous les deux imitaient le tendre groupe du dernier repas de Jésus ; et, sur ce beau visage, auréolé de boucles d'un châtain foncé, un peintre aurait trouvé le modèle accompli pour la tête du disciple aimé »³⁴.

La romancière invite le lecteur à reconnaître dans sa description la présence d'un modèle pictural aisément identifiable. Elle s'adresse à nos réminiscences culturelles, et elle attire ainsi notre attention sur le caractère artistique de sa description. Citer l'ultime « *repas de Jésus* » ne pouvait qu'éveiller des résonances artistiques propres à rappeler que doña Emilia destinait son naturalisme uniquement à des fins artistiques. Maintes fois, elle a revendiqué cet

³⁴ « Así los dos, remedaban el tierno grupo de la última cena de Jesús; y en aquel hermoso rostro, cercado de rizos castaño oscuro, un pintor encontraría acabado modelo para la cabeza del discípulo amado. » *La Madre Naturaleza*, p. 360. Nous traduisons.

idéal. En empruntant des images tirées du fonds culturel de chaque lecteur, comme celle représentant le Christ, la romancière affiche le caractère artistique voire plastique, en tout cas l'aspect très élaboré de sa description.

La peinture a souvent mis en images les récits fondateurs du socle idéologique et culturel de la société occidentale. Des scènes empruntées à *La Bible* se retrouvent dans certains tableaux de Raphaël, *La Vierge à l'Enfant*, de Michel-Ange, *Le Jugement Dernier*, et de Rubens, *La Descente de croix*. Pour réaliser *La Cène*, Léonard de Vinci s'est aussi inspiré de *La Bible*. Dans un monde qui se laïcise, doña Emilia a renoué avec ces antiques sujets littéraires.

Il arrive que les références à la peinture soient plus implicites. Ainsi, dans *La Regenta*, une description d'Ana Ozores présente des caractéristiques communes avec un tableau. La pose adoptée par Ana est de nature picturale :

«Après avoir quitté tous les vêtements qui ne devaient pas l'accompagner au lit, elle resta sur la peau de tigre, enfonçant ses pieds nus, petits et potelés, dans l'épaisseur des taches brunes. Un bras nu était appuyé sur sa tête, légèrement penchée, et l'autre pendait le long du corps, suivant la courbe gracieuse de la hanche robuste. On aurait dit un modèle impudique qui se serait oublié dans une pose académique imposée par l'artiste »³⁵.

La dernière phrase contient des références lexicales empruntées à la peinture comme « *modèle* » et « *pose académique* ». Cette dernière expression semble renvoyer aux poses ou prétextes académiques à l'origine de la grande tradition des nus féminins étendus,

³⁵ « Después de abandonar todas las prendas que no habían de acompañarla en el lecho, quedó sobre la piel de tigre, hundiendo los pies desnudos, pequeños y rollizos en la espesura de las manchas pardas. Un brazo desnudo se apoyaba en la cabeza algo inclinada, y el otro pendía a lo largo del cuerpo, siguiendo la curva graciosa de la robusta cadera. Parecía una impúdica modelo olvidada de sí misma en una postura académica impuesta por el artista. » *La Regenta*, Tome I, p. 217. Nous traduisons.

chez des peintres comme Titien ou Ingres. Par l'écriture, Clarín tente d'atteindre l'effet pictural. L'attention du lecteur est attirée par l'impudicité de l'attitude d'Ana ; une pose la rapprochant du célèbre modèle de Manet : *Olympia*. De ce fait, dans tout ce passage, la Régente offre l'image d'une femme sensuelle et peu académique dans ses attitudes. Elle apparaît semblable à la jeune Olympia qui a tant indigné le public français, mais retenu l'admiration de Zola.

Consciente ou non, le recours à l'intertextualité est commun aux romanciers naturalistes espagnols ou français. Peut-être pour mettre en évidence la supériorité de la plume sur le pinceau? La traduction écrite de l'œuvre picturale de Francisco Bringas ne met-elle pas en valeur le talent de l'écrivain Galdós? Le dialogue entre la littérature et la peinture fut réciproque. Entre 1867 et 1868, Manet a peint un portrait de Zola. Ce tableau témoigne de l'amitié entre les deux artistes et il montre que leurs deux univers de la littérature et de la peinture se sont rapprochés³⁶. Outre la présence centrale de Zola assis à une table en train de feuilleter un livre, on peut y voir des indices relatifs à la littérature comme un encrier, une plume et un coupe-papier posés sur le bureau. Sur le plan pictural, on note qu'Emile Zola est entouré d'un paravent et d'une estampe d'inspiration japonaise, d'un tableau peint par Goya et d'une reproduction de l'*Olympia*. Ainsi, dans son tableau « *Emile Zola, écrivain* », Manet a tenu à souligner les multiples interférences entre la peinture et la littérature. D'autre part, en 1877, Manet a peint « *Nana* ». Le personnage littéraire devient ainsi le sujet d'une création picturale. De récentes analyses envisagent l'influence de Victorine Meurent, le modèle d'Edouard Manet pour *Le Déjeuner sur l'herbe* et pour l'*Olympia*, dans la création du personnage de Nana. La jeune femme qui a posé nue pour les deux œuvres de Manet serait une autre source à Nana, le personnage éponyme du roman de Zola.

³⁶ Pour plus de détails sur l'amitié de Zola et de Manet, on peut se reporter à l'ouvrage de Henri Mitterand : *Le Roman naturaliste. Anthologie*, Paris : Le livre de Poche, 1999, p.112 à 119.

En France, à l'époque du naturalisme, la collaboration entre artistes de domaines artistiques différents était à la mode. La coopération entre Manet et l'auteur des *Rougon-Macquart* n'a donc rien de singulier. Plus originale sera la complicité de Zola et du compositeur Alfred Bruneau. Celle-ci distingue Zola de ses autres confrères, français ou espagnols, qui ont moins ressenti l'intérêt de regrouper autour d'eux une assemblée d'artistes. Si Galdós et, à un degré moindre, Clarín aimaient décrire, ils n'étaient pas coloristes comme doña Emilia. L'œuvre de la romancière espagnole témoigne de véritables aptitudes de peintre ; un talent qui la rapproche de Zola.

3. Lumière et atmosphère dans la description naturaliste

Entre les deux modes d'expression que sont la littérature et la peinture, l'analogie remonte à très loin. Mais, au cours du XIX^e siècle, les recherches sur la physiologie de la perception vont contribuer à accentuer cette association entre le langage littéraire et le langage pictural. Entre le 5 novembre 2003 et le 22 février 2004, le musée d'Orsay a organisé une exposition sur le thème : *Aux origines de l'abstraction. (1800-1914)*. Celle-ci retrace l'influence dans la peinture impressionniste des nombreux traités scientifiques de l'époque et des ouvrages sur l'optique et sur la lumière. La vibration de la lumière sera élevée au rang de principe esthétique par l'impressionnisme. Si favorable aux relations entre l'art et la science, le naturalisme zolien ne pouvait qu'être attentif au dialogue entre les sciences de la vision et la peinture d'un Monet, d'un Manet ou d'un Signac. Leurs tableaux donnent une place privilégiée à la théorie des couleurs.

Le Maître de Médan sera frappé par cette traduction inédite du monde visible à travers des vibrations ou des expansions de lumière.

La description d'un paysage ou d'une scène et le portrait d'un personnage deviendront pour Zola l'occasion de s'identifier à un peintre. Dans *Une Page d'Amour*, en proposant cinq panoramas de Paris à des heures différentes et à des saisons différentes, Zola ne s'inspire-t-il pas de l'impressionnisme? Le célèbre cycle de la cathédrale de Rouen peint par Monet s'impose au lecteur des descriptions d'*Une Page d'amour*. Celui-ci pense à Monet se mesurant avec un même motif ; la cathédrale de Rouen telle qu'elle se présentait au peintre à des saisons différentes et aux différentes heures du jour. Les cinquante toiles de la façade de la cathédrale, sous le soleil, sous la pluie, à l'aube et au coucher du soleil, restent un exemple parfait du rôle de l'éclairage dans la peinture impressionniste. Dans son importante série de toiles intitulée *Les Nymphéas*, le peintre variera jusqu'à l'infini ce motif de la lumière, en jouant sur la surface d'un étang agrémenté de nymphéas. Dans ces séries de tableaux, Claude Monet illustre une nouvelle tendance à considérer la lumière comme le véritable sujet de la toile. La représentation du réel court le risque de disparaître derrière la recherche des effets dynamiques produits par les couleurs.

Comme le peintre, le romancier naturaliste ne peut fixer le réel, il ne peut qu'en saisir la diversité ; le jeu des lumières lui rappelle le caractère changeant d'une réalité que tout artiste moderne est pourtant soucieux de saisir. Sous les yeux et le pinceau de Monet, la structure de la cathédrale de Rouen se modifie en fonction des éclairages ; sous le soleil matinal, une harmonie bleue, en plein soleil, une harmonie bleue et or, et, en plein midi, le Portail et la tour d'Albane se colorent d'une nouvelle lumière encore. De même, dans *Une Page d'amour*, Paris se métamorphose sous la plume de Zola, selon les conditions d'éclairage. Le peintre et le romancier naturaliste expriment ainsi une unique théorie : il n'y a pas une seule réali-

té. Pour eux, la même difficulté sera dans la saisie immédiate de ce qui est soudainement vu par l'artiste.

L'intérêt de Zola pour la peinture s'est manifesté très tôt, une curiosité sûrement motivée par son ami d'enfance Cézanne. Pourtant, dans ses écrits sur l'art, le romancier évoquera plus volontiers son admiration pour Edouard Manet. Les articles de Zola consacrés à la défense du peintre révèlent la fascination du romancier pour le tempérament indomptable et pour la forte individualité de Manet. Dans le journal *L'Événement* du 20 mai 1866 chargé du compte rendu du Salon de 1866, Zola exposera ses idées sur l'art. Il y redit son mépris les peintres académiques et sa sympathie pour les jeunes artistes comme Manet.

Les critiques ont longuement évoqué l'influence de l'impressionnisme dans la production romanesque zolienne, notamment à propos de *L'Oeuvre*, un roman justement consacré au personnage du peintre Claude Lantier. Cette œuvre offre différentes descriptions de paysages et de lieux parisiens où les notations de lumière et de couleurs semblent la véritable raison de l'écriture du passage. Au chapitre IV de *L'Oeuvre*, on peut citer l'évocation de l'une de ces longues promenades faites sur les quais de la Seine par le personnage Claude accompagné de sa future femme. « *Les beaux couchers de soleil* » offrent aux deux flâneurs une féerie de couleurs et une moisson d'images. Zola évoque alors « *la danse des reflets* » du soleil sur le fil du courant de la Seine. Il faut se reporter à ce passage descriptif s'ouvrant sur l'exclamation : « *Ah ! que de beaux couchers de soleil* » et se terminant au crépuscule sur la séparation du couple d'amoureux encore tout éblouis par la dernière « *volée de flèches d'or* » de l'astre.

Outre le jeu des lumières et la richesse des comparaisons, ce passage présente une allusion intéressante à la diversité des spectacles offerts par Paris au soleil couchant :

« A chacune de leurs promenades, écrit Zola, l'incendie changeait, des fournaises nouvelles ajoutaient leurs braisiers à ces couronnes de flammes »³⁷.

Le romancier redit sa conception d'une réalité sans cesse changeante qui l'amène à essayer tel un peintre d'en fixer les nuances. Zola tâchera donc de décrire plusieurs fois un même lieu sous des éclairages différents, les Halles dans *Le Ventre de Paris* ou les panoramas de Paris dans *Une Page d'amour* pour en dégager l'atmosphère particulière. La lumière fonctionnant à la manière d'un éclairage de décor recherché pour ses effets spéciaux. Dans l'extrait de *L'Oeuvre* cité précédemment, Zola évoque « les grands décors, les grandes féeries de l'espace » offerts par les fins de jour à Paris aux deux promeneurs que sont le futur peintre Claude et son amie.

Cependant l'influence de la peinture impressionniste n'explique pas tout. Dans ses descriptions baignées de lumière, le romancier français s'adonne à une délectation intime, triste et douce à la fois. Quand l'auteur décrit la lumière, il semble éprouver un réel plaisir à aller jusqu'au bout des sensations écrites! Certains passages descriptifs de *La Curée* témoignent de la modification par la lumière de la vraie couleur des paysages afin d'en dévoiler le caractère symbolique. Lors d'une promenade au Bois de Boulogne, Renée Saccard est saisie par l'étrange spectacle d'un coucher de soleil. Elle en contemple les effets d'éclairage :

« Le trot des équipages, dont les ténèbres éteignaient les couleurs vives, s'élevait, semblable à des voix lointaines [...] Tout allait en se mourant. Dans l'effacement universel, au milieu du lac, la voile latine de la grande barque de promenade se détachait, nette et vigoureuse, sur la braise du couchant »³⁸.

³⁷ Zola (Emile), *L'œuvre*, Chapitre IV.

³⁸ Zola (Emile), *La Curée*, p. 40-41.

Sous la lumière du jour finissant, la disparition des couleurs renvoie à la mort, sociale et morale, de Renée et à un éloignement du monde extérieur. La permanence des choses est gommée par les fluctuations de la lumière, et la jeune femme prend alors conscience de sa propre finitude. Renée entrevoit ce qu'elle est : une courtisane mondaine. En exaltant l'imagination et la subjectivité de la jeune femme, la disparition du jour agit comme un révélateur. Longuement, la suite du passage évoquera les effets de cette scène sur les sensations et les sentiments du personnage. Par ailleurs, Zola semble fasciné par la description de paysages situés à la tombée de la nuit : l'imaginaire de l'artiste pouvant alors suppléer à ce que le regard ne peut voir. Comme Zola, doña Emilia sera une romancière aussi attentive qu'un peintre à la lumière et à l'atmosphère du moment. Dans *Los Pazos de Ulloa*, nous avons remarqué que toutes les scènes étranges du récit sont vues par Julian et qu'elles sont éclairées d'une manière particulière. A son arrivée à *Los Pazos*, dans « *le cercle de lumière vive projetée par le feu* »³⁹, le prêtre Julian aperçoit un enfant de trois ans rôdant à quatre pattes avec des chiens. Le jeune chapelain avait pris l'enfant pour l'un d'eux. La lumière du feu vient lever la confusion et elle éclaire, peut-on dire, le prêtre sur l'identité de l'enfant. Mais la lumière jette aussi sur la scène une atmosphère inquiétante. Une fois identifié comme tel, le petit garçon n'en reste pas moins mal élevé, il mange comme une bête au milieu des chiens. *Los Pazos* mérite son surnom de tanière.

Au chapitre VII, la romancière reprend ce procédé consistant à créer une atmosphère fantastique par de simples notations lumineuses qui parviennent à une dissolution de la réalité. Cette fois, Julian découvre à la faveur de la « *lumière fuligineuse d'une lampe à huile* »⁴⁰ la scène terrifiante d'une dispute entre Sabel et son amant, don Pedro. Doña Emilia parlera d'un « *spectacle* » pour évoquer ce

³⁹ « en el círculo de viva luz que proyectaba el fuego, [...] » *Los Pazos de Ulloa*, p. 106.

⁴⁰ « la luz fugilinoso del candilón » *Ibid.*, p.164.

passage où le marquis d'Ulloa frappe la jeune femme à coups de crosse de fusil. Resté dans l'obscurité, le père de Sabel, Primitivo assiste à cette violente dispute. Celui-ci entre finalement en scène pour éviter que l'altercation ne dégénère.

Les termes retenus suggèrent une vraie mise en scène de l'affrontement entre Sabel et le marquis d'Ulloa. A nouveau, la lumière intervient pour éclairer le jeune prêtre sur les relations ambiguës entre Sabel et don Pedro. Dans *Los Pazos de Ulloa*, la lumière devient un procédé qui permet de dévoiler la vraie nature des choses et des individus.

Par la suite, Emilia Pardo Bazán fera d'autres allusions plus explicites à la peinture. Par exemple, tout en s'attardant sur l'évocation des préparatifs d'un repas de fête, le narrateur de *Los Pazos de Ulloa* émettra l'hypothèse suivante :

« Si quelque maître de l'école flamande s'était trouvé là, un parmi ceux qui ont répandu la poésie de l'art sur le prosaïsme de la vie domestique et matérielle ; avec quel plaisir il aurait contemplé le spectacle de la grande cuisine, la belle vitalité du feu de bois qui léchait la panse luisante des chaudrons, [...] »⁴¹.

Ici, la romancière exprime nettement sa fascination pour les peintres flamands qui ont su élever le « *spectacle* » le plus quotidien et le plus prosaïque au niveau de l'expérience esthétique. On constate que dans les propos du narrateur, la représentation des choses compte moins que l'atmosphère créée autour de la retranscription du réel. L'impression visuelle très sensuelle est traduite par une personification du feu qui « *lèch[e] la panse luisante des chaudrons.* » Le traitement des formes et de la lumière procure une sensation qui efface progressivement le contenu de la réalité. Le reflet des marmites,

⁴¹ « si se encontrase allí algún maestro de la escuela pictórica flamenca, de los que han derramado la poesía del arte sobre la prosa de la vida doméstica y material ;¿con cuánto placer vería el espectáculo de la gran cocina, la hermosa actividad del fuego de leña que acariciaba la panza reluciente de los peroles [...] » *Op. cit.*, p 149 et 150. Nous traduisons.

la clarté du feu qui exalte la couleur pourpre des viandes rôties, les sachets de poivre rouge, « [l]es joues rouges des filles »⁴²: c'est un spectacle organisé pour attirer l'œil du lecteur.

Doña Emilia ne fait pas référence à la peinture impressionniste, mais à son tour elle témoigne de ce musée imaginaire que chaque auteur naturaliste porte en lui. La peinture flamande du XVII^e siècle semble avoir aussi retenu l'attention de Galdós. Celui-ci comparera Rosalía à « *la nymphe de Rubens* »⁴³.

L'intention de l'auteur est ici teintée d'humour et de malice. Pour évoquer les formes potelées de Rosalía Bringas, celui-ci fait allusion à un tableau de Pierre-Paul Rubens où le peintre a glorifié la chair et la plénitude des formes. Enfin, dans la célèbre cavalcade de la noce de Gervaise, à travers les salles du Louvre, les invités s'arrêtent d'abord devant *Le Radeau de la Méduse* pour terminer leur course devant la *Kermesse* de Rubens. Les nombreux commentateurs de *L'Assommoir* ont confirmé que les peintures vues par les noceurs épiloguent et annoncent le destin de la pauvre Gervaise.

Dans cette perspective, la visite du Louvre doit se lire en ordre inversé : les réjouissances de la noce n'étant qu'un prélude au naufrage de la jeune blanchisseuse. Les lectures inspirées des maîtres flamands étaient bien dans l'air du temps, comme le rappelle un commentaire de Huysmans à propos du *Ventre de Paris* :

« *Telles de ses natures mortes qui emplissent le carreau des pavillons sont peintes avec la fougue et la couleur forcenée d'un Rubens !* »⁴⁴.

De part et d'autre des Pyrénées, les références à la culture universelle pénètrent donc l'écriture naturaliste, permettant à chaque

⁴² « Las rojas mejillas de las muchachas » *Los Pazos de Ulloa*, p. 150. Nous traduisons.

⁴³ « La ninfa de Rubens » *La de Bringas*, p. 109.

⁴⁴ Mitterand (Henri), *Zola*, Tome II, p. 117.

auteur d'exprimer des thèmes personnels mais aussi de partager des idéaux artistiques communs.

4. La symbolique de la description naturaliste vers une esthétique de la contiguïté

Dans le récit naturaliste, les descriptions s'intègrent d'autant mieux qu'elles s'y trouvent maintes fois présentées ou que le romancier y refait allusion à des moments clés de la narration. On peut citer les cinq panoramas de Paris dans *Une Page d'amour*, l'alambic qui est décrit plusieurs fois dans *L'Assommoir*, et les allusions récurrentes à la cuisine des *Pazos de Ulloa* ou à la serre de *La Curée*. Ce sont autant de lieux et d'objets qui sont devenus symboliques par la reprise obsédante de leur description. De cette manière, le récit se recharge ; il vient puiser son énergie et son dynamisme à la source même de ces descriptions qui assurent par des reprises analeptiques un glissement du procédé descriptif au sens symbolique. A la fin de *Los Pazos de Ulloa*, le jeune Perucho surprend une violente dispute entre le chapelain Julian et le marquis d'Ulloa. Alors, Perucho se souvient de la cuisine du château, cette pièce autrefois le « théâtre » de scènes violentes entre sa mère Sabel et don Pedro Moscoso. Doña Emilia nous livre les émotions jusqu'ici refoulées par le jeune garçon :

« *L'enfant se rappela alors des scènes analogues ; mais qui avaient eu pour théâtre la cuisine des Pazos, et pour victimes sa mère et lui [...] »⁴⁵.*

Perucho est bouleversé par un tel souvenir lié à la cuisine de *Los Pazos*. Rétrospectivement, le lecteur saisit toute l'importance symbolique du lieu pour le jeune Perucho et pour l'ensemble du roman. En effet, les circonstances les plus dramatiques du roman se sont passées dans cette salle et elles ont eu pour protagonistes ou pour victimes le jeune garçon et sa mère Sabel. Sur la page de couverture du livre, l'édition de Nelly Clémessy⁴⁶ a justement reproduit la cuisine de *Los Pazos* et la fameuse scène où Perucho, encore enfant, mange dans le baquet de la chienne *Chula*. Ce passage décrivant le petit Perucho qui rôde à quatre pattes au milieu des chiens, est aussi important que celui racontant son enivrement forcé par des adultes. Cet autre épisode se tient encore dans la cuisine de *Los Pazos* ; il relate comment son père, son grand-père et le curé d'Ulloa pousseront par jeu le bambin à boire jusqu'à ce qu'il perde connaissance.

Enfin, une « *scène étrange* » de pratiques superstitieuses, entre sorcellerie et cartomancie, avec pour principales actrices la belle Sabel et une vieille sibylle, se situera encore dans la cuisine, endroit donc hautement stratégique du roman. Dans ce passage, doña Emilia désignera par les expressions « *rite effrayant* » et « *spectacle* »⁴⁷ cette scène de sorcellerie. Les termes « *spectacle* » et « *scènes* » sont repris par la romancière pour évoquer cette pièce emblématique du roman. Ils appartiennent au lexique du théâtre, et se rapportant à la cuisine, ils trahissent le caractère apprêté du lieu. Par le terme apprêté, il faut entendre que la romancière y a volontai-

⁴⁵ « el niño recordó entonces escenas análogas, pero cuyo teatro era la cocina de los Pazos, y la víctimas su madre y él : [...] » *Los Pazos de Ulloa*, p. 385. Nous traduisons.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ « presenció el capellán una **escena extreña** » [...] « ¡cuánto más interesante le parecería el **espectáculo** ! » *Los Pazos de Ulloa*, p. 291 à 293.

rement établi les passages clés de son œuvre. Dans *Los Pazos de Ulloa*, comme dans d'autres romans naturalistes, la description constitue un élément crucial, car elle est le lieu de tension et de concentration du drame fondamental qui se joue dans le récit.

Par ailleurs, ce choix délibéré de placer des événements violents dans la cuisine, pièce traditionnellement synonyme de convivialité, peut paraître paradoxal. Doña Emilia a voulu choquer le lecteur en métamorphosant cet espace d'ordinaire chaleureux car les membres d'une famille aiment à s'y retrouver pour partager un bon plat, en un lieu d'affrontements où les repas se terminent en beuveries. La romancière signale ainsi au lecteur les mœurs décadentes du propriétaire et des occupants du lieu. Cette idée est encore appuyée par le fait qu'un château désigne par définition une vaste et riche demeure, au nombre de pièces important, or celui d'Ulloa ne semble posséder que cette unique pièce tant l'intrigue du roman y est concentrée.

Le lecteur en déduit que le cadre des *Pazos de Ulloa* n'est ni cossu ni raffiné, mais en tout point semblable au monde rural et archaïque qui l'entoure. Quelle différence notable avec ce que le titre du roman « *Le Château d'Ulloa* » laissait imaginer ! Enfin, dans cette pièce, se côtoient le maître de maison et ses domestiques. Au fil du roman, les maîtres semblent désertier le lieu pour le laisser aux mains de Sabel, la servante et amante du marquis d'Ulloa. Sabel y réunit une assemblée de personnes venues des alentours, et la cuisine offre alors des scènes hautes en couleur. La sibylle du village, Maria La Sabia pratique la cartomancie sur cette même table que les maîtres de maison n'utilisent plus depuis leur mariage. Pendant ce temps, d'autres paysannes filent et racontent des plaisanteries grivoises.

En voyant cette pièce du château transformée en Cour des Miracles, Julian espère que les domestiques ne vont pas renverser l'ordre social :

« Cette bande de coquins se contenterait d'exploiter le maître et la maison, [...], de tout diriger en privant la maîtresse de sa dignité et de ses pouvoirs domestiques. Mais..., s'ils ne se contentaient pas de cela ? »⁴⁸.

Dans cette salle, ce qui se trame dépasserait le problème de simples pouvoirs domestiques pour préfigurer des désordres sociaux plus généraux. La romancière est habile dans l'art de suggérer que cette pièce soit le théâtre d'événements se jouant également sur une scène plus vaste : celle de la société espagnole de l'époque. Dans *L'Assommoir*, Zola représentera aussi la destruction du foyer familial par des allusions répétées au délabrement de la cuisine de Gervaise. La fin du roman signale combien ce lieu, autrefois synonyme de convivialité, est transformé en une véritable tombe où les membres de la famille Coupeau viennent, un à un, finir leur vie.

« Le premier hiver, ils firent encore du feu quelquefois, se pelotonnant autour du poêle, [...], le second hiver, le poêle ne se déroilla, il glaçait la pièce de sa mine lugubre de fonte »⁴⁹.

Le romancier établit aussi une correspondance entre le poêle désormais inutile et la disparition des sentiments familiaux. Le fourneau devenu glacial annonce la fin des Coupeau. Plus encore, il préfigure « *la vie impossible, l'écrasement du pauvre monde.* »

Cette allusion figure dans la même page où le romancier a évoqué conjointement la froideur du poêle et la montée d'une commune pauvreté unissant les Coupeau aux autres malheureux.

⁴⁸ « Aquel hato de bribones se contentería con explotar al señorito y a la casa, [...], con mandar anulando en su dignidad y poderío doméstico a la señorita. Pero..., ¿si no se contentaba ? » *Op. cit.*, p. 294. Nous traduisons.

⁴⁹ Zola (Emile), *L'Assommoir*, p.381.

Quelques pages après, Zola déplore la ruine de tous sentiments familiaux, une disparition liée à la faim et au froid, en un mot à la misère que le monde moderne continue à sécréter.

« La bonne chaleur des pères, des mères et des enfants, lorsque ce petit monde se tient serré, en tas, se retirait d'eux, les laissait grelottants, chacun dans son coin. [...] Il semblait que quelque chose avait cassé, le grand ressort de la famille, la mécanique qui, chez les gens heureux, fait battre les cœurs ensemble »⁵⁰.

Certes, par ces quelques lignes, Zola prépare la mort du ménage Coupeau, mais il annonce surtout l'épisode de Lalie, cette jeune enfant de huit ans martyrisée par son père. Dans des crises de folie liées à l'alcool, le père Bijard tyrannise sa fille Lalie en la fouettant, comme le marquis d'Ulloa fouette Sabel dans une scène déjà mentionnée. Les romanciers naturalistes ont unanimement souligné comment dans la société moderne la misère étend ses ravages au sein des couples et des ménages ; sous ses coups, les valeurs humaines et familiales s'envolent pour laisser place à la haine et à la violence.

Comme Clarín dans *La Regenta*, d'autres écrivains naturalistes espagnols s'appuieront sur des lieux fictifs pour évoquer la société de leur temps. Au cours d'une crise de solitude, Ana Ozores compare sa chambre, un des espaces clés du roman, à une scène de théâtre. A propos de ses visiteurs et plus largement de ceux qui l'entourent, la Régente constate que :

« Les gens entraient dans sa chambre et en sortaient comme sur la scène d'un théâtre, ils y parlaient avec un intérêt affecté, en pensant à autre chose... »⁵¹.

⁵⁰ *Ibid.*, p.383.

⁵¹ « Las gentes entraban y salían en su alcoba como en el escenario de un teatro, hablaban allí con afectado interés y pensaban en lo de fuera: ...» *La Regenta*, Tome II, p. 189.

Ce passage du roman précède une prise de conscience par la jeune Régente de la monstrueuse vérité de ceux qu'elle fréquente. Ana y découvre son propre aveuglement sur la réalité du monde extérieur. Mais, le lecteur sait qu'il s'agit d'un univers limité à Vetusta, et peut-être réduit à ses proches comme son mari. L'Enfer, Ana n'y croyait que par foi, par une sorte de croyance irréfléchie. Maintenant, pour la protagoniste, l'Enfer est concret, car il a pris le visage et le corps des Vétustains. A leur contact, elle a trouvé le péché. Cette révélation sera accompagnée d'un rêve étrange où Ana aperçoit des fantômes grossiers et cyniques qui l'obligent à fuir pour éviter « *l'odeur et le contact de leurs masques repoussants* »⁵². Clarín reprend l'image des masques pour désigner ces personnages affreux qui hantent les nuits de la Régente. Ce cauchemar d'Ana rejoint sa réalité. L'emprunt au vocabulaire théâtral souligne la difficulté des personnages clariniens à accéder à la vérité et surtout à leur propre vérité. Si ceux qui entourent Ana portent un masque, elle-même cache sa fragilité derrière une dévotion excessive et des remparts d'oreillers (cette allusion est récurrente dans le roman) qu'elle érige entre elle et le monde extérieur.

Zola a fait de certains lieux de l'époque du Second Empire les décors de ses romans. Clarín, Galdós, et Emilia Pardo Bazán ont aussi partagé cette tentation de transformer des espaces réels en véritables lieux clos. La ville de Vetusta, le Palais Royal où vit la famille Bringas, peu importent les dimensions des endroits ; ils seront métamorphosés par le romancier en scènes de théâtre où se jouent des drames. En effet, dans un même cadre spatial, le romancier naturaliste parvient, de manière souvent invraisemblable, à accumuler des faits et des événements et à concentrer un grand nombre de personnages. L'intrigue du roman peut se situer dans l'espace d'une ville, et cet espace urbain se réduire à un simple quartier. Zola placera l'action dans le quartier de la Goutte-d'or pour *l'Assommoir*, dans la rue

⁵² « el olor y el contacto de las asquerosas carátulas. » *La Regenta*, Tome II, p 191.

de la Michodière et la rue Neuve-saint-Augustin pour au *Bonheur des dames*. Au cœur de ce roman, l'affrontement du petit et du grand commerce aura pour seul décor un quartier. Le lecteur sera d'autant plus sensible à la ruine progressive des petits commerces de ce quartier qu'il en connaît tous les recoins.

Même quartier ou même maison : l'action de *Pot-bouille* se déroulera dans la seule maison bourgeoise située rue de Choisel. Dans *La de Bringas*, l'action sera concentrée dans le Palais Royal où est hébergée la famille Bringas. De nombreux personnages vivant sous le même toit ; l'intensité de l'action s'en trouve accrue. La cohabitation de plusieurs familles dans une même maison permet au romancier naturaliste d'ôter à la vie son caractère routinier. Par la seule promiscuité des personnages, il se passe toujours quelque chose dans le roman naturaliste.

La lecture comparée des romans naturalistes français et espagnols met aussi en relief des similitudes dans la représentation symbolique de certains espaces aussi inattendus que l'escalier. Galdós et Zola décrivent de manière obsédante ce lieu d'ordinaire peu romanesque. La fréquence des allusions amène le lecteur à s'interroger sur le rôle tenu par cet espace intermédiaire. Les romans *La de Bringas* et *Nana* offrent de multiples passages descriptifs réservés à des cages d'escalier ou des coulisses qui finissent par assurer le lien entre des mondes, logiquement, incompatibles. Lieu hautement emblématique : l'escalier mérite une attention particulière par les nombreuses descriptions dont il fait l'objet dans les romans étudiés. Espace intermédiaire, d'ordinaire si terne, l'escalier devient sous la plume de Galdós et de Zola une véritable source d'inspiration.

En effet, dans leurs romans, l'escalier devient le lieu privilégié de rencontres, autrement impossibles, entre des univers ordinairement cloisonnés. Le chapitre V de *Nana* se situe presque entièrement au théâtre des Variétés où Nana joue dans la *Blonde Vénus*.

Sa présence sur scène attire tout un public venu du grand monde parisien. Mais, c'est dans l'escalier qui conduit aux loges des comédiennes, et notamment à celle de Nana, que se joue la véritable comédie. Zola organise tout un chassé croisé social dans cet espace réduit où le comte Muffat, le journaliste mondain Fauchery, le marquis de Chouard et même un prince d'Ecosse viennent s'encanailler. Dans le roman de Zola, le comte Muffat gravira plusieurs fois cet escalier avant de rencontrer la loge de Nana. Une des montées du comte Muffat aux étages des « filles »⁵³ est l'occasion de décrire le fameux escalier :

« C'était un de ces escaliers de maison louche, [...] nu et délabré, badigeonné de jaune, avec des marches usées par la dégringolade des pieds, et une rampe de fer que le frottement des mains avait polie [...]. En arrivant au pied de l'escalier, le comte avait senti de nouveau un souffle ardent lui tomber sur la nuque, [...]. A chaque marche qu'il montait, le musc des poudres, les aigreurs des vinaigres de toilette le chauffaient, l'étourdissaient davantage »⁵⁴.

Développé sur plusieurs lignes, ce passage descriptif informe le lecteur sur la fonction de cet espace qui dessert les quatre étages réservés aux habilleuses, aux figurantes, aux comédiennes, et à Nana. Tout en montant l'escalier, Muffat éprouve le sentiment grandissant de violer un espace interdit. Au gré de cette ascension, le lecteur partage la curiosité du comte envers l'univers étrange des courtisanes. « *Jetant un coup d'œil* »⁵⁵ aux portes entrouvertes, apercevant par des « *fentes des coins de nudité* » et hasardant « *encore un regard par un judas ouvert* », Muffat essaie de surprendre le monde caché des maisons closes. La métaphore de l'escalier pouvant se lire dans les deux sens : elle semble annoncer la chute prochaine de

⁵³ C'est ainsi que les comédiennes des Variétés et Nana sont appelées. Bordenave, le propriétaire du théâtre, les nomme aussi « *mes petites femmes* » (p. 153). A la dernière phrase du chapitre I, Bordenave ne traite-t-il pas son propre théâtre de « *bordel* »?

⁵⁴ Zola (Emile), *Nana*, p. 164.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 164.

Muffat dans le vice ou son ascension vers la débauche. Dans *Nana*, le lecteur ne peut éviter la confrontation répétée avec ce lieu si envahissant que représente l'escalier, d'autant que sa description s'appuie souvent sur les mêmes termes. Par exemple, figurant dans le passage précédent, le mot « *dégringolade* » se trouve repris dans celui qui suit :

*« Ces messieurs clignaient les paupières, ahuris par cette dégringolade de jupes tourbillonnant au pied de l'étroit escalier, désespérés d'attendre depuis si longtemps... »*⁵⁶.

Nous retrouvons derrière ce procédé de répétition, un autre consistant à employer des termes à double lecture. Le vocabulaire concret « *dégringolade* » tombe rapidement dans le vocabulaire moral, et la « *dégringolade* » se fait alors synonyme de culbute dans le vice. Regagnant son hôtel de la rue Miromesnil après une nuit passée auprès de Nana, Muffat croisera sa femme Sabine dans le vaste escalier de leur demeure. Sabine a aussi déserté le domicile conjugal. Le modeste escalier des *Variétés* se transforme en un escalier bourgeois mais la symbolique du lieu reste inchangée.

*« Tous les deux se rencontrèrent dans le vaste escalier, dont les murs sombres laissaient un frisson glacé. Ils levèrent les yeux et se virent. Le comte avait encore ses vêtements boueux, sa pâleur effarée d'homme qui revient du vice. La comtesse, comme brisée par une nuit de chemin de fer, dormait debout, mal repeignée et les paupières meurtries »*⁵⁷.

Le chapitre VII se termine sur cette rencontre muette dans un cadre matérialisant à nouveau la chute de la noblesse dans le vice. Classe sociale autrefois synonyme de vertu et de valeurs morales, la noblesse tombe dans la même misère morale que le peuple. Le lexique péjoratif utilisé par le romancier ne laisse aucun doute à ce

⁵⁶ *Ibid.*, p. 169.

⁵⁷ Zola (Emile), *Nana*, Dernière phrase du chapitre VII.

sujet. Comme précédemment le terme « *dégringolade* », l'adjectif « *boueux* » prend des connotations morales pour signifier l'abaissement de Muffat dans le vice.

Espace neutre situé entre deux espaces, celui d'en haut et celui d'en bas, l'escalier annonce peut-être l'avenir incertain de la noblesse. Celle-ci deviendra sous la plume des romanciers naturalistes une classe sociale sans réelle identité ou qui l'a perdue, et qui tend à s'encanailler. Selon nous, l'escalier figure l'empoisonnement de la noblesse par Nana, et plus largement de la noblesse par le peuple.

C'est dans ce lieu difficile à classer, entre réalité et imagination, que Zola et Galdós ont choisi d'entraîner leurs personnages pour leur faire dégringoler l'échelle sociale. Ce cadre ambigu participe à ce que nous avons appelé l'esthétique de la contiguïté. Au même titre que la cohabitation de plusieurs personnes sous un même toit et le resserrement de l'action du roman dans une même ville ou dans un même quartier ; les rencontres orchestrées dans des cages d'escalier expriment une promiscuité sociale apparemment difficile ou impossible, mais secrètement réalisée dans le vice.

A ce sujet, les critiques ont volontiers commenté l'usage fait par Zola de cet espace dans *Pot-bouille*. Marie-Ange Voisin-Fougère a analysé ce véritable *leitmotiv* et elle a noté les termes moraux désignant l'escalier de la maison bourgeoise située rue de Choiseul. Pourtant, cet immeuble où se déroule l'essentiel de l'intrigue de *Pot-Bouille* abrite des locataires peu scrupuleux à l'égard de la morale. Pour la résumer, Marie-Ange Voisin-Fougère observe la volonté du romancier de transformer l'escalier en un espace solennel, et par conséquent sans aucun lien avec l'immoralité des habitants. En effet, les locataires de la rue de Choiseul peuvent tout se permettre, commettre des adultères..., pourvu que le fameux escalier demeure lui irréprochable.

Dans tout le roman, ne donnant que sur des portes hermétiquement closes, la cage d'escalier restera définitivement vouée au silence. La plupart du temps, le romancier a accompagné le caractère désert du lieu de cette mention récurrente aux portes fermées. Selon nous, à part de sauvegarder les apparences d'honorabilité de l'immeuble Choiseul, l'escalier semble ne servir à rien ; il est un élément du décor. Il participe à cette apparence vertueuse que les bourgeois veulent donner d'eux-mêmes, dans *Pot-Bouille* comme dans d'autres romans de la série des *Rougon-Macquart*. Le romancier détourne cet espace de sa vraie fonction qui serait d'établir des liens entre les appartements et leurs habitants pour lui attribuer une vocation symbolique. La maison Choiseul est organisée d'une manière rigoureuse et cloisonnée ; chaque étage y est attribué à un locataire selon sa classe sociale et ses moyens. Or, l'escalier de cette demeure respectable permet la porosité des catégories sociales, voire leur transgression ; maîtres et domestiques, femmes et hommes s'y rencontrent comme par hasard. Grâce à cet espace, les intrigues peuvent s'entremêler sans que les apparences s'en trouvent bouleversées. Autrement dit, le désordre moral le plus complet peut avoir lieu derrière les portes closes ; l'escalier continue à afficher l'ordre. Cet espace est devenu paradoxal, sous la plume de Zola, il garantit apparemment l'honorabilité de la maison bourgeoise tout en facilitant les va-et-vient secrets d'une antichambre à une autre, d'une alcôve à l'autre...

L'attention du lecteur ne peut qu'être attirée par les développements descriptifs que les romanciers accordent à un tel lieu. L'escalier est la preuve que la description naturaliste peut être logique quand elle est insérée à un moment clé du récit, mais symbolique quand elle réapparaît pour se charger de sens tout autres. Zola ne le disait-il pas à propos des cinq panoramas de Paris ? : « Le même décor mais qui [...] à des saisons différentes devient tout

autre »⁵⁸. Dès lors, le romancier naturaliste ressemble à un metteur en scène de théâtre qui fait évoluer ses personnages dans un décor concerté. Dans plusieurs descriptions naturalistes, cette affectation des lieux est sensible. Par exemple, le chapitre IV de *La de Bringas* s'ouvre sur une longue description de l'étage du Palais-Royal où vivent les Bringas. (La famille Bringas habite au Palais-Royal de Madrid. Dans le roman, Galdós rappelle que les appartements du second étage servaient à loger les employés de la Maison royale⁵⁹). Développé sur cinq pages, ce passage descriptif est présenté à travers la déambulation du narrateur et de Manuel Pez, un ami des Bringas. Suivons-les dans ce labyrinthe :

« De tous côtés, nous trouvions des portes à panneaux, les unes fraîchement repeintes, les autres décolorées et vermoulues. [...] Nous rencontrions des domiciles inhabités, aux portes pleines de toiles d'araignée, aux grilles rouillées, et, par quelques ouvertures masquées par des grillages crevés, l'air soufflait. [...] Nous traversâmes certains lieux qui ressemblaient à des quartiers abandonnés et, les voûtes, de hauteur inégale, renvoyaient avec un triste écho le bruit de nos pas »⁶⁰.

A la lecture de ces lignes, l'impression dominante n'est pas de traverser le Palais-Royal de Madrid mais de pénétrer dans un palais reconstitué pour les besoins d'une pièce théâtrale. Cette sensation est amenée par le jeu des ouvertures en trompe-l'œil. Fausses portes, portes condamnées et ouvertures masquées : tout suggère un décor fabriqué. La suite du passage le confirme :

⁵⁸ Voir supra, page 365.

⁵⁹ « Porque la familia vivía en Palacio en una de las habitaciones del piso segundo que sirven de albergue a los empleados de la Casa Real. » *La de Bringas*, p. 64.

⁶⁰ « En todas partes hallábamos puertas de cuarterones, unas recién pintadas, descoloridas y apollilladas otras, [...] Hallábamos domicilios deshabitados, con puertas telarañosas, rejas enmohecidas, y por algunos huecos tapados con rotas alambreras soplabá el aire. [...] Por ciertos lugares anduvimos que parecían barrios abandonados, y las bóvedas de desigual altura devolvían con eco triste el sonar de nuestros pasos . » *Ibid.*, p. 66-67. Nous traduisons.

« [...] Ici, dressant des cloisons, là, ouvrant les murs, condamnant des escaliers, [...] transformant les couloirs en habitations et les habitations en couloirs, perçant ici et bouchant là. Il y a des escaliers qui commencent et qui ne s'arrêtent pas, [...] On trouve en divers points des escaliers en colimaçon, sans qu'on sache où ils mènent, et des portes murées [...] »⁶¹.

D'abord réservée aux deux visiteurs de cette labyrinthique cité, la surprise gagne le lecteur. A chaque instant de leur marche, les dérobades des portes condamnées et des escaliers ne menant nulle part créent une atmosphère fantastique. On s'attend à voir les deux personnages disparaître dans quelque chausse-trappe. Certes, la description du romancier est documentée comme la précision des noms et des chiffres le laisse entendre. L'escalier « *des Dames* », la fenêtre donnant sur le « *Campo del Moro* », les « *cent vingt-quatre* » marches que Bringas doit monter pour se rendre à son appartement, le nom de chaque aile du Palais : tout prouve une réelle connaissance géographique du lieu⁶². Pourtant, cet aspect documenté disparaît sous l'affectation de la description et sous le caractère allégorique que Galdós lui a donné.

Outre son apparence de décor, cette description du Palais-Royal prend une valeur symbolique : celui-ci sera sans cesse comparé à un labyrinthe et sans cesse repris à des moments clés de l'œuvre. Par exemple, au chapitre VIII, il sera à nouveau question du Palais à travers un récit délirant d'Isabelita Bringas. Dans un cauchemar, Isabelita aperçoit le Palais-Royal de Madrid transformé en un château de pantins, en une « *ville de poupées* » :

⁶¹ « [...] tapiando por aquí, abriendo por allá, condenando escaleras [...] convirtiendo la calle en vivienda y la vivienda en calle, agujereando las paredes y cerrando huecos. Hay escaleras que empiezan y no acaban; [...] Las de caracol se encuentran en varios puntos, sin que se sepa adónde van a parar, y puertas tabicadas, [...] » *Op.cit.*, p. 68. Nous traduisons.

⁶² *Ibid.*, p. 69. « énfasis geográfico ». Le terme est emprunté à Galdós. Le romancier affectera son personnage, Manuel Pez « *d'emphase géographique* ». Mais, nous nous rappelons l'admiration de Clarín, pour la « science de Madrid » que possédait son ami Galdós.

« *Délirant davantage, elle voyait la ville resplendissante et émaillée de mille couleurs. C'était sûrement une ville de poupées, mais quelles poupées! ...De divers côtés sortaient des perruques blanches, et pas une porte du second étage ne s'ouvrait sans donner passage à une jolie figurine de cire, d'étoupe ou de porcelaine ; et toutes couraient le long des couloirs en criant [...] ...Tous les pantins étaient pressés* »⁶³.

Après cette lecture du rêve d'Isabelita, la première description du Palais-Royal située au chapitre IV nous revient en mémoire : elle apparaît alors prophétique. Grâce à cette évocation initiale, Galdós a fait entrer le lecteur dans la fiction, alors que le narrateur parcourt les étages du Palais à la recherche de l'appartement des Bringas. Or, dans cette première référence au Palais, le lecteur peut découvrir des signes, de véritables prolepses qui trouveront leur résolution dans le songe d'Isabelita.

Seule la mise en perspective, des deux passages descriptifs consacrés au Palais-Royal aux chapitres IV et VIII, permet de remarquer que le mot *pantin* figurait déjà dans la première évocation du lieu. Des « *pantins griffonnés* » sur les murs du Palais ont été vus par le narrateur et des « *pantins pressés* » seront ensuite rêvés par Isabelita Bringas. Des marionnettes apparaissent dans le cauchemar de la fillette ; elles se livrent à un étrange chassé-croisé à travers tout le second étage d'un palais. Comment ne pas se reporter à l'errance du narrateur racontée au chapitre IV, au long récit de sa course à travers le dédale du deuxième étage du Palais-Royal?

Véritable cité labyrinthique, le Palais-Royal revient donc en écho dans le roman de Galdós. L'auteur en vient à coordonner les

⁶³ « Delirando más, veía la ciudad resplandeciente y esmaltada de mil colorines. Seguramente era una ciudad de muñecas ; ¡pero qué muñecas!...Por diversos lados salían blancas pelucas, y ninguna puerta se abría en los huecos del piso segundo sin dar paso a una bonita figura de cera, estopa o porcelena ; y todas corrían por los pasadizos gritando [...] En las escaleras se cruzaban galones que subían con galones que bajaban....Todos los muñecos tenían prisa. » *La de Bringas*, p. 89. Nous traduisons.

termes « *pantins et Palais* »⁶⁴. Après bien des tribulations au fil du roman, ces deux mots finissent par se rencontrer sous la plume du romancier. Qu'en déduire? Galdós compare-t-il à des pantins tous les personnages qui résident au Palais-Royal, les Bringas, les Pez et les Tellería...? A travers cette métaphore filée sur une atmosphère de carnaval, l'auteur exprime-t-il sa vision personnelle de l'Espagne moderne? Autrement dit, la réalité historique et la fiction se rejoignent à nouveau. Parce qu'ils sont déterminés par le milieu et par l'époque dans lesquels ils vivent, les personnages naturalistes ne finissent-ils pas par ressembler à des marionnettes? Par ailleurs, au sein du récit, les allusions récurrentes à des dédales n'expriment-elles pas le caractère pessimiste de la vie des personnages naturalistes? Les destins inextricables de Rosalía Bringas et de son mari peuvent s'apparenter aux espaces enchevêtrés que sont les enfilades de couloirs et d'escaliers qui traversent le Palais-Royal.

Dans les dernières pages de *La Curée*, Renée Saccard connaîtra aussi une expérience qui lui fera prendre conscience du caractère embrouillé de son existence. De retour à l'hôtel Béraud, sa demeure familiale, elle traversera « *corridors* » et « *escaliers de service* », pour retrouver sa chambre d'enfant. La progression de la protagoniste est comparée à un « *voyage* ». Le lecteur note aussi qu'au terme de la montée « *d'un grand escalier silencieux* » et « *au fond de l'enfilade de vastes pièces* », Renée rencontrera la silhouette de son père⁶⁵.

Zola a sciemment transformé les espaces de l'hôtel familial en véritables dédales. La jeune femme ne sera confrontée aux souvenirs de son enfance irrémédiablement perdue qu'après avoir parcouru les tours et les détours de la vaste habitation. Renée pense à son père, à sa sœur Christine, et les écheveaux de sa mémoire semblent se dé-

⁶⁴ « [...] las cosas que reproducía su cerebro, **muñecos y Palacio**, estuvieran contenidas dentro de su estómago chiquito . » *Op. cit.*, p. 89.

⁶⁵ Zola (Emile), *La Curée*, p. 411.

noyer au fil de son errance dans les pièces de la maison familiale. La métaphore du labyrinthe a beaucoup inspiré Zola et ses confrères espagnols. Ils ont trouvé ainsi l'occasion d'exprimer les vies difficiles de leurs personnages perdus dans les artifices d'une société moderne. Avant de faire le deuil de leur enfance, période synonyme d'innocence et de pureté, les héros naturalistes sont souvent amenés à parcourir des dédales à l'image de leurs existences compliquées et vaines. Enfin, Clarín a aussi succombé à cette métaphore pour évoquer les coulisses du clergé vétustain. Dans *La Regenta*, l'archidiacre évoque l'enchevêtrement d'intrigues qui se dissimule sous l'apparence honorable du clergé vétustain.

« [L'archidiacre] sortit de la cathédrale, les calculs qu'il faisait sur ses doigts lui apparaissaient comme autant de cabales, guets, espionnage, intrigues et même de portes dérobées et d'escaliers souterrains»⁶⁶.

A son tour, le romancier exploite des images empruntées au théâtre, « *portes dérobées* », et au labyrinthe, « *escaliers souterrains* », pour décrire l'univers ecclésiastique de Vetusta. Ces images rappellent celles utilisées par Galdós dans *La de Bringas* pour décrire le Palais-Royal. Tirée de l'imaginaire clarinien, la référence « *aux escaliers souterrains* » est supposée restituer un monde secret où les membres du clergé vétustain mènent leurs cabales pour s'élever dans la hiérarchie ecclésiastique.

Dès qu'il a fallu expliquer un univers clos, un espace où règne la promiscuité, un cadre représentatif d'une institution ou d'un lieu symbolique de leur époque et de leur société, les naturalistes se sont appuyés sur des images assez proches. C'est toujours la même mise en scène du réel accompagnée de mythes souvent puisés dans l'imaginaire universel.

⁶⁶ « [...] salió de la catedral haciendo cálculos por los dedos, que se le antojaban cábalas, asechanzas, espionaje, intrigas y hasta postigos secretos y escaleras subterráneas. » *La Regenta*, p. 204.

L'analyse comparée des différentes descriptions orchestrées par l'auteur naturaliste autour d'un même lieu ou d'un même objet, est une source irremplaçable d'informations pour le lecteur. Cette étude révèle aussi le travail de l'artiste qui réussit à insérer sa documentation dans le texte sans en rompre le flux narratif. Le jeu des prolepses et des analepses assure une continuité entre les passages descriptifs, tout comme un enchaînement entre la description et le récit. Dans *La de Bringas*, la technique descriptive est comparable à celle mise en pratique dans *La Curée*.

L'intérêt de rapprocher Galdós et son confrère français tient dans leur commun dépassement symbolique du lieu décrit. Emile Zola a une manière de rappeler les hôtels successifs de la famille Saccard, proche de la façon dont Galdós a peint les différents lieux de *La de Bringas*. Nous ne reviendrons pas sur le caractère documenté des passages de *La Curée* où sont évoqués les quartiers riches de Paris et leurs hôtels bourgeois. A chaque fois que Zola montre un des hôtels où Renée et Saccard sont installés, l'aspect artificiel et apprêté de la description s'impose au lecteur. Ces hôtels bourgeois de style Napoléon III, dont l'hôtel Monceau est « *un des échantillons les plus caractéristiques* »⁶⁷, sont tout en façade, dans les deux sens du terme. Comme tout parvenu, Saccard désire que sa fortune s'affiche aux yeux de tous et, de fait, l'argent semble jaillir de toutes les ouvertures de l'immeuble qu'il habite. Voici comment, au début de *La Curée*, apparaît l'hôtel des Saccard :

« *Les deux grilles chargées d'ornements dorés, qui s'ouvraient sur la cour, étaient chacune flanquées d'une paire de lanternes, en forme d'urnes également couvertes de dorures, [...].*

La description de l'hôtel du parc Monceau s'achève sur une allusion directe à une architecture placée sous le signe de l'excès :

⁶⁷ Zola (Emile), *La Curée*, p. 49.

C'était un étalage, une profusion, un écrasement de richesses »⁶⁸.

Infime partie d'un vaste décor conçu par Haussmann à la gloire du Second Empire, l'Hôtel des Saccard porte la dynamique capitaliste. Grilles des parcs, lampadaires et jardins : tout est « *doré* » pour signaler le règne des parvenus sur Paris. Les Saccard étalent leur opulence sur la façade de leur hôtel tout comme Haussmann exhibe ses monuments. Même la nature est victime de ces travaux d'embellissement de Paris, elle devient aussi un « *décor [...] fraîchement peint* »⁶⁹. L'espace du roman de Zola est donc marqué par l'architecture d'Haussmann très éclectique et très ostentatoire. Un urbanisme qui est le miroir des goûts et de la volonté de paraître de la bourgeoisie de l'époque. Tous les lieux décrits dans *La Curée* vont renvoyer de manière symbolique à ces profondes transformations de Paris sous le Second Empire. La célèbre serre et l'appartement princier de Renée avec le cabinet de toilette dont parle tout Paris sont à rapprocher des constructions somptueuses de l'époque.

Les espaces privés et les lieux publics rassemblent les mêmes caractéristiques ostentatoires. Si Haussmann a voué Paris au spectacle ; l'auteur des *Rougon-Macquart* mettra en scène la parade des parvenus à travers des endroits artificiellement recréés, comme ceux de l'hôtel Monceau. La cohérence du roman repose sur les descriptions évoquant à la fois les transformations réelles de Paris sous le Second Empire et les métamorphoses, imaginaires ou visionnaires, de la famille Saccard.

En outre ce travail, accompli par Zola et son confrère espagnol sur leurs descriptions, révèle le penchant commun des deux romanciers pour le théâtre. On sait qu'à la fin de sa carrière, don

⁶⁸ *Ibid.*, p. 46 et 47.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 35.

Benito produira des œuvres dont le genre se situera au croisement du théâtre et du roman. *La Loca de la casa* et *El Abuelo* seront considérés comme des « *novelas-teatro* ». Cette expression peut être traduite par « *romans-théâtre*. » Quant à la pièce *Electra*, représentée en 1901 et aujourd'hui remise à l'honneur, elle confirme la passion du romancier espagnol pour le genre théâtral. On retrouve cette passion de Galdós pour le théâtre dans sa manière de faire parler ses personnages à travers des dialogues vivants. *Fortunata y Jacinta* en est le meilleur exemple.

Emile Zola a aussi été tenté par la scène dramatique. Henri Mitterand l'a rappelé lors du colloque organisé le 18 décembre 2002 à l'Université Michel de Montaigne⁷⁰. Son intervention au titre explicite « *De la scène dramatique à la scène lyrique. Les dernières tentations d'Emile Zola* » a permis de considérer le Zola lyrique, l'auteur de drames portés à l'Opéra avec la complicité de son ami musicien Alfred Bruneau. On peut y ajouter le Zola romancier dramaturge, tantôt portant à la scène ses propres romans, comme *La Curée*, tantôt supervisant leur adaptation théâtrale. Ce ne sont pas là des digressions par rapport au rôle de la description dans les romans étudiés. En effet, concilier des genres différents semble répondre à un désir d'harmonie très présent chez les deux auteurs. L'union des classes sociales, dont nous savons qu'elle correspondait à un idéal pour Galdós et pour Zola, ne pouvait être accomplie. Face à l'impossibilité d'une cohésion sociale, l'acte de fondre différentes formes littéraires et le refus d'opposer le roman et le théâtre correspondraient pour eux à une sorte de revanche.

⁷⁰ « 1902, autour d'Emile Zola », Colloque organisé par l'équipe de recherche **Modernités**, à la *Maison des Suds*, Domaine Universitaire de Bordeaux III. Mercredi 18 et jeudi 19 décembre 2002.

Le Palais Royal de Madrid où sont logés les Bringas et l'hôtel acheté par les Saccard sont des espaces différents, mais inspirés de lieux réels, connus et observés par Galdós ou Zola. Constamment décrits, repris, et donc transformés ; ces lieux réels travaillés par l'imaginaire propre et le style personnel des deux artistes finissent par assurer la base symbolique de leurs romans. Par ailleurs, le ressassement fantasmatique de certains endroits imaginaires, comme la cuisine du château d'Ulloa, participe de la même volonté de dépasser la réalité décrite. Ainsi, loin d'obéir aux impératifs naturalistes, Galdós, doña Emilia et Zola ont-ils montré que les lieux réels ou inventés n'étaient pas seulement objets d'enquête et d'observation objective, mais l'occasion d'exprimer des chimères propres aux personnages ou à leurs auteurs.

Enfin, c'est au cœur de la description que se produit l'alchimie et que le romancier naturaliste, espagnol ou français, se fait poète. Le mot alchimie n'est pas trop fort puisque la description naturaliste transforme le réel par ses jeux de lumière et qu'elle le dénature par ses excès.

CHAPITRE XI.

La dynamique du récit naturaliste.

*Le XIX^e siècle a vu la naissance de la psychiatrie. Pour les romanciers naturalistes, espagnols et français, une telle invention fut une chance, car ils vont pouvoir explorer dans leurs œuvres toutes les formes de la maladie mentale. De l'hôpital parisien Sainte-Anne où Coupeau agonise de delirium tremens, à l'asile de Leganès où mourra Tomás Rufete, le héros de *La Desheredada*, l'observation naturaliste se porte sur les quartiers d'aliénés. C'est encore à Leganès que sera interné Maximiliano Rubín à la fin de *Fortunata y Jacinta*. La plupart des biographies de Galdós soulignent les liens d'amitié que celui-ci entretenait avec des aliénistes espagnols de l'époque (aujourd'hui nous dirions psychiatres) comme Esquedo ou Tolosa Latour. De fait, la folie alcoolique de Coupeau n'a rien à envier à celle d'Izquierdo, le héros de *Fortunata y Jacinta*. On constate que les deux personnages trouvent refuge dans la boisson et qu'ils se présentent tous les deux comme des victimes de l'époque.*

*Au cours de leurs délires alcooliques, le zingueur de *L'Assommoir* rêvera de révolution (on se trouve à la fin du Second Empire) et Izquierdo s'inventera une identité d'aventurier et d'anarchiste. Dans leur ébriété, l'histoire réelle et contemporaine n'est jamais bien loin des visions que Coupeau et son double littéraire espagnol élaborent sur la société qui les entoure. Par ailleurs, jamais le parallèle entre le savant naturaliste et l'artiste naturaliste*

n'a été aussi loin que lorsque Zola et ses confrères espagnols se mêlent de parler de la folie.

Doña Emilia a dit s'être renseignée auprès de différents spécialistes, pénalistes ou aliénistes, pour écrire son roman *La Piedra angular*. L'*Incipit* présentera le docteur Moragas en train de lire une *Revue de Psychiatrie* française. La problématique de ce roman porte sur la peine de mort considérée comme la « *pierre angulaire* » sur laquelle repose toute nation légalement constituée. A partir d'un vulgaire crime lié à l'adultère, l'assassinat d'un homme par sa femme et par l'amant de celle-ci, doña Emilia va opposer les partisans et les opposants à la peine capitale. Le docteur Moragas sera fasciné par le *cas* de la meurtrière. Il se rendra à la prison de Marineda pour rencontrer la jeune femme et essayer de comprendre son geste criminel. Le chapitre XIV de *La Piedra angular* est consacré à cette entrevue de la condamnée à mort avec le docteur Moragas. Celui-ci tentera de s'opposer à la peine de pendaison prononcée à l'encontre de la criminelle. De sa part, ce sera comme un défi lancé à la société de Marineda et à la vindicte publique. Parallèlement au thème de la peine de mort, doña Emilia s'intéressera au « *cas* » et à la « *monstruosité psychologique* »¹ que représente le personnage du bourreau. C'est donc la maladie mentale en relation avec la responsabilité criminelle qui a parfois captivé les auteurs naturalistes étudiés. Mais, c'est aussi le regard porté par la société moderne sur de tels malfaiteurs et les théories pénalistes qui en découlent.

Quant à Zola, l'écriture de *La Bête humaine* notamment, le poussera à s'inspirer des études psychiatriques menées par Lombroso, un criminologue italien contemporain. De plus, la curiosité du romancier et de ses confrères espagnols pour des pathologies humaines s'inscrit dans leur projet de découvrir l'homme et de dire la vérité sur lui et ses manières de penser et d'agir. Ils voulaient explo-

¹ « Un caso » [...] « una monstruosidad psicológica . » *La Piedra angular*, p. 107.

rer les zones d'ombre du corps humain et celles de la maladie pour en comprendre et en expliquer le fonctionnement profond. Une telle ambition rejoint la visée pédagogique de leurs romans.

Pour les quatre auteurs naturalistes, la difficulté a donc été de formuler dans leurs œuvres tout ce qu'ils avaient appris, d'une manière ou d'une autre, sur les pathologies mentales et nerveuses. Ils mettront tous en scène des névrosés, des épileptiques et des personnages pleins de manies. Toutefois, l'auteur des *Rougon-Macquart* et ses confrères espagnols auront du mal à caractériser de telles maladies. Un romancier peut-il évoquer la folie autrement qu'au sens large ?

1 Le récit naturaliste : entre science et mythe.

Outre l'hystérie de Nucha, on compte celle d'Ana Ozores, d'Emma Valcárcel, d'Isidora Rufete et de Gervaise... La maladie mentale occupe bien une place privilégiée dans les textes naturalistes. *La Desheredada* s'ouvre sur le récit de la folie de Tomás Rufete, et *L'Assommoir* se termine sur celui de la folie de Coupeau. Galdós décrit la fin tragique de Rufete à l'asile de Leganès, Zola, celle de Coupeau à l'hôpital Sainte-Anne. Pour mieux raconter l'aliénation de leurs héros, les deux romanciers proposent un tableau clinique très précis du délire qui agite leurs personnages, adoptant le même regard médical. Rufete ne cesse de gesticuler, de marcher de long en large, tout en parlant à voix haute, Coupeau est parcouru de gestes désordonnés patiemment retranscrits par Zola. Toutefois, malgré leur démarche scientifique, sous la folie de leurs personnages

les deux romanciers ont laissé affleurer les mêmes figures emblématiques du carnaval et de la fête. Ainsi, Galdós désignera-t-il le monde des fous par l'expression « *monde carnavalesque* »² et Zola comparera-t-il les cris déments poussés par Coupeau à « *une engueulade continue de carnaval* »³. Dans *La Desheredada*, des aliénés rient et des exaltés « *chantent dans un coin* », dans *L'Assommoir*, Coupeau semble « *déguisé* » quand il danse et chante comme à une fête.

Autrement dit, derrière les manifestations cliniques de la maladie, les deux romanciers retrouvent les vieilles images associées à la folie depuis le Moyen-âge. Ils ne se réfèrent pas naïvement à un savoir sur la psychiatrie de leur temps ; ils puisent dans leur imaginaire et ils sont sûrement influencés par les mêmes visions archaïques de la déraison. Les longs développements réservés aux exhibitions de Coupeau ou aux dérèglements de Tomás Rufete, soulignent l'attention inquiète portée par les naturalistes espagnols et français au personnage du fou.

Les romanciers naturalistes se font ainsi l'écho de vieilles terreurs relatives à un possible règne de la folie. *La Nef des fous* de Jérôme Bosch et celle, peinte par Sébastien Brant en 1497, tout comme le tableau *Margot l'enragée*, peint par Pieter Bruegel en 1563, rappellent combien cette idée est enracinée depuis la Renaissance au cœur même de la tragédie humaine. Dans *La Regenta*, même s'il donne moins de détails cliniques sur la maladie de son personnage, Clarín adoptera la même voie que Galdós et Zola lors de l'évocation de l'hystérie d'Ana. Visita est chargée de décrire une des crises d'Ana à un autre personnage du roman :

² « *carnavalesco mundo* » *La Desheredada*, Chapitre 1.p. 19.

³ Zola (Emile) *L'Assommoir*, p. 493.

« *Si tu pouvais la voir dans sa chambre, surtout quand elle est prise d'une de ces crises qui la font se convulser ! Comme elle saute sur son lit ! [...] Te souviens-tu de ce ballet fantastique que l'on dansait aux Bouffes...? [...] Te souviens-tu de cette danse des Bacchantes ? Eh bien, elle ressemble à cela, mais en beaucoup mieux ... !* »⁴

Le caractère spectaculaire de l'hystérie d'Ana retient d'abord l'attention du lecteur. Mais la déraison ne se donne-t-elle pas toujours en spectacle dans les textes naturalistes ? A l'instar du personnage de Visita qui propose à Mesía d'assister à une sorte de pantomime : « *Si tu pouvais la voir ...* » ; les auteurs naturalistes sollicitent le regard des autres sur la folie de tel ou tel de leurs personnages. Le délire de Coupeau sera vu par sa femme Gervaise, celui d'Ana par son amie Visita et celui de Nucha par le prêtre Julian. Par ailleurs, la comparaison d'Ana avec une bacchante vient confirmer les réminiscences culturelles si présentes dans ces tableaux de la folie dressés par les auteurs naturalistes. L'allusion aux bacchantes renvoie aux prêtresses de Dionysos et aux célèbres fêtes, les Bacchanales célébrées dans l'Antiquité en l'honneur de Bacchus, dieu de la vigne, de l'ivresse et de la débauche. Ces fêtes donnaient lieu à des mystères où les adeptes se livraient à des orgies. Au cours de ses délires, Ana ressemblerait à une de ces anciennes prêtresses, désormais synonymes de femmes débauchées. L'image d'une bacchante en furie s'explique dans le récit par les poses provocantes adoptées par Ana au cours de ses crises d'hystérie.

La maladie mentale semble donc exercer une fascination angoissée sur les écrivains naturalistes. Face à elle, ils sont comme devant un mystère insondable. Les personnages, qu'ils imaginent défigurés par la souffrance, adoptent de nouvelles et étranges expres-

⁴« ¡si la pudieras ver en su cuarto, sobre todo cuando le da un ataque de esos que le hacen retorcerse ... ! ¡Cómo salta sobre la cama ! [...]¿Te acuerdas de aquel baile fantástico que bailaban los Bufos... ?[...] ¿Te acuerdas de aquella danza de las Bacantes ? . Pues eso parece, sólo que mucho mejor... » *La Regenta*, Tome 1, p. 412. Nous traduisons.

sions ; ils sont métamorphosés en divinités. Dans le même passage que celui cité précédemment, Visita constate qu'Ana « *n'est plus la même* »⁵. La maladie transforme donc l'identité des personnages, mais d'une manière différente selon les auteurs. Parfois, la folie embellit la personne ; c'est le cas pour Ana qui devient encore plus belle qu'on ne pourrait l'imaginer.

Pour ces auteurs, les mythes deviennent un moyen de répondre aux questions posées par la maladie à cause des limites imposées par la science. Aux désordres du corps mis à nu dans ses folies et dans ses misères, ils offrent leur imagination et leur rêve. Pour la circonstance, l'analyse exacte, vain scrupule naturaliste, laisse place à des mythes susceptibles de transcender la maladie. Une nouvelle preuve est donnée que l'impassibilité du romancier naturaliste n'existe pas. C'est d'un regard humain et non d'un regard scientifique qu'ils considèrent l'humanité douloureuse. Pour parler de celle-ci, nos auteurs ont senti la même nécessité d'employer un langage métaphorique qui est fait d'images intimes et puisées dans leur culture personnelle. Ainsi peut-on parler d'une véritable imageirie de la crise hystérique dans les romans naturalistes étudiés. Les convulsions d'Ana Ozores, comme celles de Marthe Mouret dans *La Conquête de Plassans*, prennent une valeur fantasmatique. Les romanciers naturalistes s'éloignent des théories médicales, ils rompent les attaches avec l'esprit scientifique contemporain pour donner à la maladie mentale des caractéristiques mythologiques.

L'évocation de la mort s'accompagne aussi de semblables attentions, obligeant Zola et ses confrères espagnols à se tenir à la croisée du mythe et de la science. De leur part, il ne faut pas penser à une curiosité morbide, mais plutôt à une observation douloureuse de ce phénomène inéluctable. Dans *Fortunata y Jacinta*, Galdós proposera deux scènes remarquables : les longues agonies de Mauri-

⁵ « Parece otra » *Ibid.*, p. 412.

cia la Dura et de Fortunata. Nous avons employé sciemment l'adjectif remarquables, l'auteur espagnol pouvait aussi bien évoquer la fin de ses personnages de manière expéditive. Nous avons cité l'exemple de la mort fulgurante du premier amant de Fortunata. En comparaison, la fin de Mauricia semble s'éterniser sur plusieurs pages, révélant quelques similitudes dans les manières de parler de la mort chez Galdós et l'auteur des *Rougon-Macquart*. Les derniers moments de Mauricia sont dignes d'Emile Zola. Don Benito a suivi le romancier français dans sa manière de dramatiser la mort de ses personnages. Pour les romanciers naturalistes, la mort n'est donc pas seulement biologique ou sociale ; elle s'impose à eux comme l'éternel mystère à sonder.

Avec une certaine mauvaise foi, lorsqu'il parlait de son travail d'écrivain, l'auteur des *Rougon-Macquart* niait toute intervention de grands mythes dans son œuvre littéraire. Il affirmait: « *un langage n'est qu'une logique, une construction naturelle et scientifique* »⁶. L'écriture naturaliste aurait dû suivre un destin commun avec la discipline scientifique qui l'a inspirée et rester expérimentale. Or, quand Emile Zola écrit sur la maladie ou sur la mort, ce qui en ressort ; c'est une certaine idée de la santé ou une certaine idée de la vie imprégnée de poésie. Les romans naturalistes, espagnols et français, sont faits de ce mélange de curiosité pour l'humanité souffrante et de tendresse pour celle-ci. Tantôt « médecins » tantôt « psychiatres », Galdós, Zola, doña Emilia et Clarín s'inspiraient des discours et des théories scientifiques de leur époque. Heureusement, ces quatre auteurs n'ont jamais maîtrisé ou dominé le sens de ces discours et de ces théories. Quand ils ont eu la curiosité d'aller regarder du côté de la maladie, ils se sont laissé emporter par un enthousiasme qui a balayé toute velléité scientifique de leur part. Le dynamisme des récits naturalistes se produit au moment où la passion des auteurs pour la science cède face à leur imagination.

⁶ Zola (Emile), *Le Roman expérimental*, p. 93.

Loin de donner une image stable du XIX^e siècle, les auteurs étudiés imposent leur vision d'une fin de siècle en état de crise, de part et d'autre des Pyrénées. Une époque où chacun essaie de savoir qui il est dans une réalité sociale se désagrégant de manière troublante. Chez certains personnages naturalistes, le désir de vengeance est aussi lié au sentiment d'être un laissé pour compte dans une société moderne où tout semblait à tort possible, même le fait de gravir la hiérarchie sociale.

2. Le jeu des oppositions et des ressemblances : le motif de la revanche.

Tous les aspects de la vengeance sont développés dans les romans naturalistes étudiés. Nombreux sont les protagonistes de Zola, de Galdós, de Clarín et de doña Emilia, à lutter contre une injustice sociale dont ils se sentent victimes. Mais, il leur arrive aussi de se battre pour se connaître et savoir qui ils sont dans la circonstance historique. L'affrontement des personnages naturalistes à la société qui les entoure se complique de données personnelles, de données autres qu'historiques.

Vengeance sociale et vengeance personnelle sont donc au cœur même des romans naturalistes espagnols et français. On le sait, *Germinal* se termine sur l'évocation d'hommes comparés à « *une armée noire, vengeresse* ». A travers cette image de vengeance, Zola résume le désir de justice sociale qui a animé les mineurs tout au long de son roman. Dans le dénouement, devenus les représentants des catégories sociales les plus pauvres et des « *ouvriers de la France entière* », les charbonniers expriment leur envie de « *prendre le pouvoir* » et d'« *être les maîtres* ». Même résignée, le personnage de La Maheude continue d'espérer que :

« Ça ne porterait pas chance aux bourgeois, d'avoir tué tant de pauvres gens. Bien sûr qu'ils en seraient punis un jour car tout se paie »⁷.

Bien-sûr, la punition à laquelle elle pense est la revanche des plus faibles sur les forts. Mais, celle-ci se ferait tranquillement. Cette idée d'une justice rétablie sans intervention de la violence et sans même le « *besoin de s'en mêler* » est très présente à la fin de *Germinal*. La Maheude, comme les autres mineurs, a jeté « *la gourme de ses rancunes* » à l'égard des bourgeois. Elle confie maintenant à Dieu (ou se dit-elle « *s'il n'y avait plus de bon Dieu il en repousserait un autre* ») le soin de « *venger les misérables* »⁸.

Germinal reste représentatif d'autres romans naturalistes où les clivages sociaux s'avèreront aussi un élément moteur et d'autant plus dynamique qu'ils entraînent avec eux ce motif récurrent de la revanche sociale. Dans *Le Ventre de Paris*, Florent sera le personnage chargé d'exprimer ce thème. Déporté en Guyane pour avoir participé au coup d'Etat du 2 décembre contre l'Empereur, il s'en évade et, de retour à Paris, il trouve refuge chez son frère. Mais, Florent ne parvient toujours pas à oublier ses années d'exil. Alors, « *fatalement* » le jeune homme « *revint à la politique.* » Et, fatalement, « *ses serments* » se réveillent « *de venger un jour l'humanité traitée à coups de fouet et la justice foulée aux pieds.* »⁹ Contrairement à La Maheude, le personnage du *Ventre de Paris* n'a donc pas renoncé à combattre pour rétablir, selon lui, la justice. La haine l'anime tout entier face à Paris « *entripaillé, cuvant sa graisse, appuyant sourdement l'Empire* »¹⁰.

Florent considère que le Second Empire est responsable de ses souffrances et qu'il doit payer pour cela. Chez d'autres personnages

⁷ Zola (Emile), *Germinal*, p. 497.

⁸ *Ibid.*

⁹ Zola (Emile), *Le Ventre de Paris*, p. 208.

¹⁰ *Ibid.*, p. 208.

de Zola la notion de vengeance impliquera aussi l'idée d'un affront subi, et d'un châtement qu'ils exerceront en retour contre la société ou les gens qui les entourent. Ainsi croiront-ils obtenir une sorte de dédommagement pour le préjudice qu'ils ont reçu. Pour beaucoup d'entre eux, comme pour Nana, l'action de se venger revient à se purifier d'une enfance malheureuse. Par ailleurs, cette sorte de réparation les libérerait du sentiment d'injustice ; sentiment lié à l'idée d'être nés du mauvais côté de la barrière sociale. La revanche sociale devient la conséquence logique de leur volonté de regagner, selon eux, un dû que la société et le destin leur auraient volé. *Nana*, le roman de Zola est en partie construit sur ce thème de la revanche sociale. A plusieurs reprises, le personnage de Zola y fera allusion. A un moment de sa vie, Nana se croit tirée d'affaire sous la protection du banquier Steiner. Celui-ci lui a acheté *La Mignotte*, une maison de campagne. Non sans une certaine fierté, la jeune femme prendra possession des lieux :

« Son besoin était de suivre toutes les allées, de prendre une possession immédiate de ces choses, dont elle avait rêvé autrefois, quand elle traînait ses savates d'ouvrière sur le pavé de Paris »¹¹.

Zola éprouvera la nécessité de répéter cette satisfaction ressentie par Nana, à travers la prise de possession d'un lieu enfin à elle. Il écrit :

« Maintenant, cette propriété, toute cette terre à elle, la gonflait d'une émotion débordante, tant ses ambitions se trouvaient dépassées »¹².

Dans l'esprit de la jeune femme, ces émotions traduisent une sorte de réparation sociale. Elles s'avèrent identiques aux émotions éprouvées par Nana dans son succès auprès des hommes. Auparavant, Zola avait présenté la protagoniste dans son appartement pari-

¹¹ *Nana*, p. 180.

¹² *Ibid.*, p. 189.

sien et au sommet de sa gloire. Il la décrit victorieuse d'un passé de femme résignée ; elle a maintenant les hommes à ses pieds :

« Après avoir mis des hommes un peu partout, en utilisant les moindres coins, [...] Nana, bien verrouillée, à l'abri, se moquait d'eux, en disant qu'elle les entendait souffler. Ils devaient avoir une bonne tête, tous la langue pendante, comme des toutous assis en rond sur leur derrière »¹³.

A l'occasion de cet épisode, Zola organise même un renversement des rôles. Avant son succès, Nana était considérée comme « *une chienne* », au tour des hommes à être considérés comme des « *toutous* ». L'image inversée souligne la revanche de Nana se rattrapant sur ses amants de tout ce qu'elle a dû subir dans son enfance. Dans la suite du roman, une chronique parue dans *Le Figaro* et intitulée *la Mouche d'or* sera consacrée à Nana, même si son nom n'y est pas explicitement cité. En fait, l'article de Fauchery ¹⁴résume la vie de la jeune femme et explique le désir de vengeance qui l'anime :

« La chronique de Fauchery, [...] était l'histoire d'une fille, née de quatre ou cinq générations d'ivrognes, le sang gâté par une longue hérédité de misère et de boisson, [...] Elle avait poussé dans un faubourg, sur le pavé parisien ; et, grande, belle, de chair superbe ainsi qu'une plante de plein fumier, elle vengeait les gueux et les abandonnés dont elle était le produit. Avec elle, la pourriture qu'on laissait fermenter dans le peuple, remontait et pourrissait l'aristocratie »¹⁵.

A ce moment du récit, un phénomène singulier se produit : Nana ne se reconnaît pas dans ce portrait très dépréciatif que son amant Muffat est en train de lui lire. Pendant que celui-ci lui en fait

¹³ Zola (Emile), *Nana*, p. 79.

¹⁴ Dans *Nana*, Fauchery est un journaliste mondain, présent à toutes les soirées à la mode, informé de tout ce qui se passe à Paris. Il publie des articles dans *Le Figaro*. Il y consacre un article intitulé « La mouche d'or » peu élogieux à l'égard de Nana. La jeune femme semble ne pas saisir toutes les allusions, contenues dans cette chronique de Fauchery ; aussi demande-t-elle à son amant Muffat de lui lire cette chronique, et, de lui en expliquer le sens.

¹⁵ *Nana*, p. 215.

la lecture, apparemment indifférente, Nana se contemple dans un miroir. Au contraire, le comte Muffat a saisi, lui, l'identité de Nana, derrière cette fille comparée à « *une plante de plein fumier.* » La chronique de Fauchery est rédigée en des termes si crus que le comte ressent une sorte d'appréhension. Certains mots comme « *pourriture* » y figurent qui donnent un vilain tour à sa relation avec Nana.

Quant à elle, la jeune femme garde une distance avec le contenu de cet article qui lui est pourtant consacré. Peut-être n'a-t-elle pas conscience d'être aussi mauvaise que le prétend le journaliste? Zola veut-il aux yeux du lecteur préserver quelque innocence au personnage de Nana? En ne se reconnaissant pas dans ce portrait si péjoratif, et néanmoins si ressemblant que le journaliste Fauchery a dressé d'elle, Nana adopte t-elle une distanciation faussement naïve? On sait que dans son dossier préparatoire de *Nana* le romancier avait élaboré une fiche sur son personnage féminin avec des termes aussi crus que ceux employés dans l'article cité du *Figaro*. A travers l'incapacité de Nana à s'identifier à son propre portrait, un portrait patiemment arrangé par le romancier, Zola n'adresse-t-il pas un clin d'œil ironique au lecteur?

Par ailleurs, nous avons évoqué la lutte menée par les personnages naturalistes pour savoir qui ils sont. Cette quête de l'identité peut se traduire par des prises de conscience douloureuses. Nana feint de ne pas se reconnaître dans le portrait péjoratif que le journaliste dresse d'elle. Ana Ozores est effrayée par l'image d'elle qu'un miroir lui renvoie. Clarín propose un passage où il la décrit à moitié nue et se regardant dans une glace :

« *Elle sourit à son image avec une amertume qui lui parut diabolique...elle eut peur d'elle-même...* »¹⁶.

¹⁶ « Sonrió a su imagen con una amargura que le pareció diabólica...tuvo miedo de sí misma... »
La Regenta, Tome II, p. 355. Nous traduisons.

La jeune femme est émue par la découverte de son propre corps et de ce qu'elle sent naître en elle. Dans l'extrait étudié, elle s'imagine vue par Alvaro. Elle se place donc dans l'optique de tous ces hommes qui la désirent ; et elle perçoit, médusée, son corps qui vibre. Ainsi, la force des personnages féminins, Nana et Ana, sera de représenter une projection des fantasmes masculins, à une époque où toute femme risquait de se transformer en objet de désir ou en *cocotte*. On se souvient du tableau qu'Edouard Manet a peint de *Nana* en 1877 où il représente la jeune « *cocotte* » face à un miroir. Mais la jeune femme ne se regarde pas dans cette glace ; elle semble fixer effrontément le peintre ou le spectateur.

Dans ce tableau, c'est le charme de la lingerie féminine portée par Nana, son déshabillé qui capte toute l'attention. L'identité de la jeune femme a tendance à disparaître derrière l'organisation de l'espace. Elle ne voit même pas l'homme effacé, le client qui est à sa droite. La courtisane paraît uniquement préoccupée de poser pour le peintre. Chez Manet, on retrouve la présence du miroir où la femme se regarde ou au contraire refuse de se voir. Dans tous les cas, l'identité, comme synonyme de libre et lucide possession de soi, semble être un sujet préoccupant pour ces personnages féminins. C'est parce que les circonstances les ont poussées à épouser un mari contraire à leurs vœux et à suivre une voie opposée à leur vraie personnalité. Chez Zola ou Clarín, on constate que le corps n'est pas simplement physiologique. C'est un corps socialisé dans la mesure où il est symptomatique d'une époque moderne qui a du mal à appréhender la chair féminine autrement que par le biais du désir et d'un certain fétichisme.

A la fin de *Nana*, le thème de la vengeance est de plus en plus présent, et il se colore de la rage d'avilir l'autre. La courtisane en arrive à traiter Muffat comme un cheval qu'elle se plaît à poursuivre à coups de pied. Chaque blessure, infligée à son amant, figurant toutes celles dont la jeune femme image frapper la société. En conservant

le parler familier de son personnage, Zola évoquera cette fois les coups de pied que Nana rêve :

« [...] *d'allonger de si bon cœur dans les Tuileries, dans la majesté de la cour impériale, trônant au sommet, sur la peur et l'aplatissement de tous* »¹⁷.

L'anecdote vaut surtout pour la conclusion proposée par le romancier:

« *Voilà ce qu'elle pensait de la société ! C'était sa revanche, une rancune inconsciente de famille, léguée avec le sang* »¹⁸.

Dans cette dernière remarque, la revanche sociale est explicitement liée à une tare héréditaire ; la conduite de Nana s'expliquant alors par une vieille rancune accumulée de génération en génération à l'égard des nantis. De là, le sentiment du personnage de ne pas être une mauvaise fille et de n'être aucunement responsable de sa haine, même quand elle exerce la pire tyrannie sur ses amants.

Les naturalistes espagnols traiteront aussi le thème de la vengeance en relation avec les aspirations des classes les plus basses de la société espagnole à accéder, vainement, au train de vie et au bien-être des classes supérieures. Isidora Rufete, dans *La Desheredada*, incarne le mieux cette aspiration à devenir noble. Elle se croit injustement dépossédée d'une lignée aristocratique à laquelle elle appartiendrait, d'où le titre du roman dont elle est le personnage principal. La seule et triste hérédité naturelle d'Isidora est une forme de folie qu'elle tient de son père Tomás Rufete. En maintes circonstances, Isidora formulera sa haine pour le peuple. Comme venue du fond de son âme, l'exclamation suivante en exprime toute la force :

¹⁷ *Nana*, p. 413.

¹⁸ *Ibid.*, p. 414.

« *Que le peuple est odieux, grossier, répugnant!* »¹⁹. Son ami d'enfance, Augusto Miquis sera chargé de lui rappeler leurs communes origines populaires. « *Nous sommes* », lui dit-il, « *filz du peuple ; au sein du noble peuple nous sommes nés* »²⁰. Miquis deviendra médecin et il restera fier de ses origines. Isidora ne parviendra jamais à se reconnaître comme issue du peuple.

A un autre moment du récit, en visitant le Musée du Prado, elle se demandera si « *dans un tel lieu destiné à accueillir le sublime on laisse entrer le peuple* »²¹. Une telle éventualité lui gâche sa visite. Isidora ne parvient jamais à éviter ce refus du peuple et tout ce qu'il symbolise, selon elle, d'ordinaire. Ce dernier terme, notons-le, figure souvent dans la bouche de la jeune femme avec des connotations péjoratives. Au cours d'une dispute, elle traitera Miquis « *d'ordinaire* »²² et l'adjectif aura valeur d'insulte. Elle emploiera le même qualificatif pour désigner un restaurant populaire où Miquis a eu la délicatesse de l'inviter. Elle s'exclamera comme à son habitude quand cela touche aux basses classes : « *que c'est ordinaire!* »²³ Isidora rêve d'appartenir à une classe privilégiée, au moment même où autour d'elle à Madrid tout tend à se démocratiser : les musées, les restaurants... Le désarroi de la jeune femme ne peut qu'être aggravé par cette transformation sociale en désaccord avec ses propres aspirations.

Galdós fera mener à Isidora une enquête sur ses supposées origines nobles. Comme dans *Nana*, le lecteur suivra donc l'itinéraire de la jeune femme en quête d'une reconnaissance sociale impossible. Le motif de la revanche est étroitement associé à l'enquête et à la recherche d'une identité ou, d'une réparation so-

¹⁹ « ¡Qué odioso, qué soez, qué repugnante es el pueblo! » *La Desheredada*, p. 57. Nous traduisons.

²⁰ « Somos hijos del pueblo ; en el seno del noble pueblo nacimos ; [...] » *Ibid.*, p. 71. Nous traduisons.

²¹ *Ibid.*, p. 62.

²² *Ibid.*, p. 79.

²³ *Ibid.*, p. 71.

cial; le dynamisme de certains romans naturalistes repose même sur la conjonction de ces deux phénomènes. Un certain mystère s'établit autour de l'identité du personnage. Le romancier naturaliste s'arrange pour que la vérité n'apparaisse qu'à la fin du roman. Par exemple, le personnage de *La Desheredada*, Isidora, possède toutes les qualités requises pour que le lecteur la croie réellement issue de la noblesse. En effet, la jeune femme représente une noblesse naturelle susceptible de nous abuser. Mais l'inexorable vérité finit par triompher, non sans un certain suspens qui est digne d'un roman noir ; Isidora n'est pas noble légalement ! Le conflit entre ses rêves de grandeur et la réalité reste irrémédiable, et il la conduira à se prostituer.

La prostitution d'Isidora n'est pas sans rappeler celle du personnage de Nana. Nous avons remarqué comment Nana se vengeait sur les hommes de toutes ses déconvenues ; Isidora agira de même, sa prostitution sera une réaction de haine à l'égard d'une société ne lui accordant pas les droits qu'elle estime être les siens. Son frère, Mariano, tentera même de supprimer le roi pour les mêmes motifs de vengeance. Le roi représentant tous ceux qui les auraient empêchés, Isidora et lui, de prendre leur vraie place dans la hiérarchie sociale. Dans la famille Rufete, on a noté la présence, entre le père, le fils Mariano et la fille Isidora, d'une triste loi de l'hérédité qui rapproche le romancier espagnol des théories zoliennes. Le lecteur constate aussi des réactions semblables entre les personnages de Zola et ceux de Galdós face aux circonstances historiques. En effet, Mariano se rebelle, comme Isidora et Nana le feront devant le triomphe de certains bourgeois réussissant, eux, à gravir les échelons de la société.

Ces personnages refusent d'accepter la classe sociale où ils sont nés et où ils demeurent. Leurs vies se transforment en chimères, car ils ne parviendront jamais à faire coïncider leur folie des grandeurs avec la réalité. Rosalía Bringas et Isidora Rufete en arriveront

à perdre toute dignité et à se vendre. Ce qui aurait pu être matière à comédie, prendre l'apparence de ce qu'on n'est pas, tourne pour elles au drame. Finalement, Zola a préféré ménager une scène comique dans laquelle Nana joue un personnage de duchesse devant le comte Muffat, stupéfié par le ridicule d'une telle situation.

Grâce à cette représentation privée, censée prouver la capacité de Nana à se transformer en grande dame ; la jeune femme veut convaincre Muffat d'user de ses relations pour obtenir le rôle d'une duchesse dans une pièce intitulée, justement, *La Petite Duchesse*. Cette pièce doit se monter aux *Variétés*, célèbre théâtre parisien de l'époque. Voici comment Zola imagine la prestation de Nana alors qu'elle adopte des airs « *de femme honnête* » :

« Elle recula jusqu'à la fenêtre, puis revint en se rengorgeant, en mesurant ses enjambées, avec des airs circonspects de grosse poule hésitant à se salir les pattes. [...] Elle se promena un instant, pour bien se montrer dans tout son jeu, avec des sourires fins, des battements de paupière, des balancements de jupe... »²⁴.

Nana concrétisera son rêve de jouer une femme du monde, mais la première représentation de *La Petite Duchesse* s'avèrera un désastre. Déguisée en grande dame, Nana n'a réussi qu'à faire rire le public. De cette anecdote, le lecteur gardera le souvenir de l'ambition de Nana à jouer un rôle autre que celui d'une *cocotte*. Dans cette scène du roman, la récurrence des termes « *jouer* » et « *rôle* » suggère que Nana aura pleinement conscience de son déguisement contrairement à Isidora Rufete. Pour les deux personnages galdosiens, Rosalía Bringas et Isidora Rufete, il ne s'agit pas d'une comédie. A une époque où les apparences laissent croire à l'éventualité d'une ascension sociale, ces jeunes femmes paieront cher leur ambition. Elles en arrivent même à symboliser la fermeture

²⁴ *Nana*, p. 285.

des classes sociales. Si les barrières sociales présentaient alors un certain flou, elles n'en restaient pas moins difficiles à faire tomber. Nana, Rosalía et Isidora l'auront appris à leurs dépens. A son tour, Fortunata connaîtra ce sentiment de vengeance à l'égard de ceux qui auraient « *causé sa perte* »²⁵. Elle l'explique sa déchéance par la faute des hommes et en particulier par celle de Juanito Santa Cruz, son seul et unique amour.

Galdós imaginera deux confessions de Fortunata, l'une faite à son futur mari Maximiliano,²⁶ l'autre à son amant Juanito Santa Cruz. Grâce à ces aveux, Galdós expose comment la jeune femme a été amenée par ses origines sociales à dépendre des hommes. Ainsi, dans un premier temps, Fortunata confie les détails de sa pauvre existence à Maximiliano ; qu'elle tomba orpheline à douze ans, puis fut séduite et abandonnée par Juanito Santa Cruz alors qu'elle attendait un enfant de lui. Cet enfant mourra très tôt. Elle poursuit l'histoire de sa vie jalonnée de déceptions amoureuses. Fortunata racontera alors son expérience avec Juárez le Nègre, un individu qui boit tant et plus de vin et d'eau de vie et qui plonge la vie de la jeune femme dans l'anarchie morale. Le parcours de Fortunata rappelle celui de Gervaise qui sera aussi victime de son mari Coupeau. Coupeau et Juárez mourront d'alcoolisme. Mais, alors que Zola livre Coupeau à la longue et triste agonie que nous connaissons, Galdós termine l'existence de son personnage de façon expéditive :

«Un matin [Fortunata] se réveilla en l'entendant pousser de forts grognements... un peu comme si on lui serrait la gorge. Qu'est-ce que c'était? Il était en train de mourir. [...] il ne put recevoir que l'extrême-onction »²⁷.

²⁵ « los que la habían perdido » *Fortunata y Jacinta*, tome I, p. 486. Nous traduisons.

²⁶ *Ibid.*, p. 484.

²⁷ « Una mañana despertó ella oyéndole dar unos grandes gruñidos ... así. como si le estuvieran apretando el tragadero. ¿qué era? Que se estaba muriendo. [...] sólo le cogió la Unción .» *Ibid.*, p. 486. Nous traduisons.

Une nouvelle occasion nous est offerte de noter la manière différente de procéder entre Zola et Galdós ; une différence qui tient à l'ironie du second. C'est en se posant en victime de l'homme que Fortunata termine le récit de sa vie à Maximiliano. Selon elle, s'enfoncer le plus possible dans la déchéance devient un moyen de punir les hommes et de se venger d'eux ; un tel raisonnement la rapproche de Nana. Dans une seconde confession à son amant Juanito Santa Cruz, Fortunata reprendra les mêmes propos tenus précédemment à son mari. Elle reparle de sa rencontre avec Juárez le Nègre et elle réitère ses désirs de vengeance à l'égard des hommes. « *Je vais me venger* », dit-elle, « *en faisant le plus de mal possible.* » Galdós développera cette idée en permettant à Fortunata d'exprimer ainsi pleinement sa haine. Le romancier lui prêtera ces mots terribles : « *Se venger, c'est faire ce qu'on ne doit pas ...les choses les plus laides...* »²⁸. En quelques mots, la jeune femme finira par englober dans sa haine les hommes, la société et « *Dieu* » lui-même.

Face à cette volonté de vengeance, il est intéressant de noter l'étonnement de Juanito Santa Cruz. Le personnage ne comprend pas l'attitude de Fortunata, étant de ceux qui ignorent les contradictions sociales, car rien ne vient jamais s'opposer à son désir. Le jeune Juanito représente ceux qui prennent tout à la légère parce qu'ils n'ont aucun choix à faire. Face aux injustices sociales, il arrive que la révolte de Fortunata ne se traduise pas par une rébellion mais consiste à suivre son instinct naturel et à rejeter toute obligation sociale. Elle laisse alors parler la nature, sa nature.

Dans *Su Unico hijo*, Clarín abordera aussi le thème de la vengeance à travers les personnages de Serafina et d'Emma Valcárcel. D'Emma, le romancier espagnol écrira:

²⁸ « Pues ahora me vengaré siendo todo lo mala que pueda. »[...] « Vengarse es hacer lo que no se debe...lo más feo... » *Fortunata y Jacinta*, Tome I, p. 694. Nous traduisons.

« Emma, comme la plupart des créatures du siècle, ne possédait ni force d'esprit ni volonté sauf pour les intérêts immédiats et mesquins de la banalité quotidienne de vie »²⁹.

L'égoïsme d'Emma l'amène à inventer des projets diaboliques afin de se « venger »³⁰, le mot est employé par Clarín, de sa famille et en particulier de son mari. Tout en leur faisant croire qu'elle est malade, et même qu'elle est sur le point de mourir, Emma savoure chaque détail de sa simulation. Elle en vient à dilapider sa fortune personnelle en cachette de Bonis, en jouissant par anticipation du mauvais tour qu'elle lui joue. Sur plusieurs pages, Clarín analyse comment son personnage conçoit ses revanches différées, ses « *punitions* » et ses « *tortures vengeresses* » « *projetées par avance* »³¹. Clarín ne considère pas cette attitude vengeresse comme singulière, au contraire ; comme nous l'avons lu dans la citation précédente, Emma semble la digne représentante d'une époque. Serafina, autre protagoniste du roman, ne sera guère épargnée par ce fléau. Clarín reprendra l'expression « *sa vengeance* »³² écrite en italiques, en donnant un tour plus personnel à la revanche de Serafina.

Le lecteur constate qu'une fois encore, il s'agit pour l'héroïne de punir son mari en le trompant. Une telle attitude rapproche Serafina de Renée Saccard. A la fin de *La Curée*, Renée éprouve le sentiment de châtier son mari en l'obligeant à reconnaître l'inceste qu'elle a commis avec Maxime. Alors, Zola prête à son personnage féminin les pensées suivantes :

« Renée goûta là une de ses dernières satisfactions. Elle se vengeait, elle jetait à la face de ces deux hommes l'infamie qu'ils avaient mise en elle ; elle se disait que, maintenant,

²⁹ « Emma, como la mayor parte de las criaturas del siglo, no tenía vigor intelectual ni voluntario más que para los intereses inmediatos y mezquinos de la prosa ordinaria de la vida. » *Su Unico hijo*, p. 288. Nous traduisons.

³⁰ *Ibid.*, p. 287. Nous traduisons.

³¹ « estos castigos y tormentos vengadores ». *Ibid.*, p. 293. Nous traduisons.

³² « *su venganza* ». *Ibid.*, p. 256. Nous traduisons.

elle ne les verrait plus se moquer d'elle, au bras l'un de l'autre, comme des camarades »³³.

Bourgeoises ou femmes du peuple, certains personnages féminins présentent un désir commun de vengeance dirigée contre les hommes qu'ils soient leurs maris ou leurs amants. Toutefois, la dite révolte ne doit pas être analysée comme une victoire ou une forme d'émancipation féminine. Selon nous, il serait faux de voir dans ces personnages des féministes avant l'heure. Au contraire, elles sont amenées à s'avilir, à devenir adultère et même à user de perversions sexuelles pour arriver à leurs fins. Ainsi Renée Saccard, Emma Valcárcel, Nana et Serafina ...croient dominer l'homme en lui infligeant les pires humiliations. En réalité, elles deviennent victimes de leurs appétits sexuels, et leur vengeance à l'égard du mari ou de l'amant perd tout caractère subversif pour les mener sur la pente de l'immoralité la plus infâme.

Dans les romans étudiés, l'opposition farouche à toute morale ou au statut de mère et d'épouse dépossède de toute noblesse la rébellion de ces personnages féminins. Privées de scrupules, comme Nana et Emma Valcárcel, elles incarnent l'inverse de l'idéal féminin. Egoïstes et haineuses, dans leur façon de concevoir la vie comme une lutte perpétuelle envers les hommes et la société ; elles terminent dans la solitude. Comme c'est le cas de Zola pour Nana, il semble que les naturalistes espagnols n'ont guère éprouvé de sympathie pour de telles créatures.

La vengeance est donc souvent associée à un événement énigmatique qui assure la dynamique interne du récit. Dans les *Rougon-Macquart*, comme dans certains romans naturalistes espagnols, le motif du secret joue aussi un rôle important. Dans *La Desheredada*, c'est la naissance d'Isidora Rufete qui est, selon la protagoniste, entourée de mystères. La jeune fille s'imagine qu'elle a des

³³ *La Curée*, p. 399.

origines nobles, mais que tous lui auraient caché cette illustre ascendance. Une grande part de la folie d'Isidora vient de cette idée fixe d'une conspiration familiale autour de ses vraies origines. Au chapitre III, Galdós exprime le délire d'Isidora : « *Ma mère... fut la fille d'une marquise.* » L'oncle d'Isidora l'entretient dans ce rêve. Chez la jeune fille, l'envie de se venger de la société naîtra de ce prétendu complot organisé par les autres afin de la soustraire à sa vraie famille.

Dans *La Regenta*, il sera aussi question d'un mystère lié à une aventure sentimentale qu'aurait vécue Ana Ozores dans sa jeunesse. Clarín ne livre que des bribes de l'aventure du bac de Trébol, une histoire dont seule Ana détient la clé. Sa famille proposera les interprétations les plus farfelues autour de cette nuit passée par Ana à la belle étoile, dans une barque en compagnie de Germán, un jeune garçon de douze ans. Ana n'avait que dix ans, mais on l'accusera d'avoir commis un grand péché. De là, naîtra un traumatisme lié au sentiment de culpabilité inculqué par ses proches. Chez la Régente, des années après, cette blessure morale se traduira par des assauts de colère proches de la haine :

« Elle avait conscience de cette révolte et en était irritée ; elle voulait la calmer et la révolte s'avivait. Elle sentait comme des chardons dans son cœur. Dans ces moments là, elle n'aimait personne, elle n'avait de pitié pour personne »³⁴.

La révolte qui anime ces femmes est redoutable. Pourtant la plus intolérable reste la vengeance accomplie par les morts. En effet, dans certains romans de Zola, les défunts demeurent vindicatifs à l'égard de ceux qui restent. Même morts, ils continuent à se venger des injustices qu'ils ont vécues.

³⁴ « Esta conciencia de la rebelión la desesperaba; quería aplacarla y se irritaba. Sentía cardos en el alma. En tales horas no quería a nadie, no compadecía a nadie. » *La Regenta*, Tome I, p. 227.

Ainsi, dans *La Bête humaine*, la défunte Phasie continue à observer obstinément son mari Misard. De son vivant, elle a dissimulé un magot de mille francs et, dans sa mort, elle a emporté le secret de sa cachette. Misard est donc condamné, supplice infernal, à chercher l'endroit où est caché l'argent. De son regard, la morte incite son mari à fouiller la maison. Elle semble lui dire : « *Cherche ! Cherche !* » Cette expression revient tel un refrain lancinant qui accompagnera Misard dans sa vaine quête. Pendant tout ce temps, l'auteur évoque « *les yeux ouverts* »³⁵ de Phasie qui guettent son mari. Quelques pages plus loin, le romancier conclut que, même morte, Phasie « *trionphait quand même* » à cause de la « *torture vengeresse* » qu'elle infligeait à son mari : Misard ne trouvera jamais cet argent.

La mémoire est donc un élément essentiel de l'identité des personnages naturalistes. La mémoire affective détermine leur être, et elle fait surgir de façon parfois fractionnée un passé souvent pathétique. Le poids de ce passé contribue à donner l'illusion d'une profondeur, psychologique ou humaine, aux personnages d'Ana, d'Isidora... Même si l'imagination pousse Isidora à s'inventer un passé beaucoup plus satisfaisant qu'il a pu être. Les souvenirs, même culpabilisants, les réminiscences, même douloureuses n'arrêtent pas l'histoire. Au contraire, l'affrontement du héros naturaliste avec son passé est source de dynamisme pour l'œuvre romanesque qui trouve là matière à dramatiser le statut du personnage. Ceux qui emportent leurs secrets dans la tombe participent aussi au caractère mystérieux des *tranches de vie* qui nous sont racontées. Le seul ancrage des romans naturalistes dans l'Histoire réelle ne suffit pas. Révoltes, vengeances, secrets, et pesanteurs du passé sont les ingrédients qui font le plus sûrement croire aux lecteurs que les personnages sont des êtres vivants.

³⁵ *La Bête humaine*, Chapitre X, p. 391 et 430.

3 Des symétries symptomatiques de la contamination d'une classe sociale par une autre

Entre les personnages naturalistes, les ressemblances peuvent naître de l'imitation de la classe sociale supérieure à celle à laquelle ils appartiennent. Par ailleurs, ce jeu de symétries est aussi susceptible de traduire la décomposition de la société moderne à travers une rencontre des classes sociales dans le vice. Le chapitre III de *Nana* illustre l'empoisonnement réciproque de la bourgeoisie par le peuple. Ce chapitre donne lieu à une variation dans le décor ; le lecteur quitte l'appartement de Nana pour le salon de la comtesse Sabine Muffat de Beuville. La suite du roman nous apprendra que ce changement de lieu n'est qu'apparent. La comtesse se révélant être le double mondain de Nana. Zola en informe son lecteur dans ce chapitre III consacré à la description du salon des Muffat et au cercle d'amis qui le fréquentent. En un moment donné du récit, Fauchery, un journaliste présent dans ce cercle mondain, aperçoit un signe à la joue gauche de la comtesse près de la bouche, semblable à celui que possède Nana. Il s'agit là d'une étrange symétrie voulue par Emile Zola. Nous retrouverons des correspondances dans les espaces habités par les deux femmes.

Affectés à l'espace où Nana et Sabine vivent, d'autres indices laissent ainsi deviner d'étranges ressemblances entre les deux femmes. Par exemple, une chaise appartenant à la comtesse Sabine est qualifiée « *d'une fantaisie troublante* » et d'une « *voluptueuse paresse* »³⁶, cette chaise jure avec la sobriété dominante du mobilier des Muffat. Le voluptueux siège serait mieux à sa place dans le salon de Nana. Inversement, au cours d'un repas donné chez Nana,

³⁶ *Nana*, p. 92.

durant « *un instant* »³⁷, précise Zola, on se serait cru dans le salon des Muffat.

Le romancier ménage une ressemblance même fugitive entre les deux espaces essentiels du roman, l'appartement de Nana et le salon de la comtesse Sabine pour mieux symboliser les similitudes entre les deux jeunes femmes. Par ailleurs, leurs demeures respectives donnent des signes communs d'une même perversion morale chez l'une et chez l'autre. Plus largement, leurs résidences signalent une déchéance générale de la société contemporaine. En somme, Nana et la comtesse Sabine ne vivent pas dans des lieux aussi hermétiquement clos qu'il y paraît. Leurs espaces finissent par se contaminer.

L'artifice du romancier consiste à consacrer un chapitre à l'univers de Nana, puis le suivant à celui de la comtesse, et ainsi de suite... Mais l'unité de lieu finit par triompher en restituant une vision cohérente du monde moderne, selon le point de vue de Zola. Le monde d'en haut et le monde d'en bas arrivent à se rencontrer dans *Nana*, ils ne sont pas indépendants même quand la composition du roman le laisserait croire. L'habileté de l'artiste consiste à différencier et à annoncer le lieu de l'action en tête des chapitres de *Nana*, par des repères spatio-temporels bien déterminés. C'est un artifice de la présentation qui valorise le fait que chacun des personnages semble inséparable d'un ensemble, lui-même symbolique d'une seule société détestée par Zola.

Alors qu'il vient juste d'apprendre qu'il est trompé par sa femme, le comte Muffat établit une correspondance entre celle-ci et Nana. Le rapprochement de la comtesse Sabine avec une « *cocotte* » traduit une chute générale de la société moderne dans la « *folie de la chair* » :

³⁷ *Op.cit.*, p. 120.

« *Nana nue, brusquement évoqua Sabine nue. A cette vision, qui les rapprochait dans une parenté d'impudeur, sous un même souffle de désir, il trébucha* »³⁸.

Au cours de cette prise de conscience, la répétition de l'expression « *C'est fini, il n'y a plus rien* », dans la bouche même du comte Muffat, semble confirmer la contamination de la noblesse par le mal venu du peuple : Nana représentant un des facteurs de cette transmission du vice et de la pourriture à toutes les classes sociales. Zola expose longuement les étapes de la crise affective et morale de son personnage.

En moment donné, alors que Muffat atteint le comble de l'angoisse, le romancier mentionne « *son grelottement de pauvre.* » Sous l'effet de la douleur, autrefois si fier et si retenu, Muffat se transforme en homme du peuple. Cependant, dans un dernier ressaisissement, il redevient moraliste et il s' imagine capable de dénoncer la débauche qui gagne tout l'Empire. Les propos de Muffat déclarant qu'« *il n'y avait plus de société possible, avec ces mœurs de Bas-Empire* »³⁹ pourraient être tenus par Zola. Muffat n'est pas le seul à s'apercevoir que le mélange des classes prend une orientation négative pour la société. Nana s'étonnera aussi de « *la culbute des gens chics dans la crapule du vice.* » Paradoxalement, la jeune prostituée ne comprend pas pourquoi « *du haut en bas* » de la société, « *on se roule* »⁴⁰ dans le vice. Nana, la femme du peuple, reste la seule à garder quelques préjugés sociaux. Des préjugés qu'on pourrait qualifier de bourgeois. Zola n'a-t-il pas pris soin d'avertir son lecteur qu'« *au fond elle était bourgeoise* »⁴¹ ?

Par ailleurs, grâce au jeu des ressemblances, l'auteur a bien su montrer que Nana ne peut corriger ses mauvaises manières,

³⁸ *Nana*, p. 223.

³⁹ *Ibid.*, p. 225.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 225.

⁴¹ *Ibid.*, p. 258.

puisqu'autour d'elle tout le monde copie son attitude. En fréquentant et en imitant Nana, la comtesse Sabine et ceux de sa classe sociale ne peuvent que l'encourager dans sa déchéance. Personne ne lui donne le bon exemple et ne lui dit combien ce qu'elle fait est mal. La bonne société cautionne la vision que la jeune femme se fait de la vie. L'hérédité et la fatalité ne sont donc pas les seules responsables de la déchéance de Nana, mais la société du Second Empire tout entière.

Dans *Su Único hijo*, Clarín proposera un possible transfert de personnalité entre Serafina, la maîtresse de Bonifacio Reyes, et Emma, l'épouse légitime. Lors d'une scène d'amour, Bonifacio croit entendre sa femme « *lancer des interjections et des vocatifs du répertoire amoureux de sa maîtresse* »⁴². Le personnage pensera alors à une sorte de contamination d'Emma par l'Italienne Serafina ; une maladie qu'il compare à « *la lèpre* ». Dans les mêmes lignes, Clarín expliquera comment le mari reconnaissant chez sa femme « *des caresses d'une nature sérafinesque* » envisage même la possibilité d'une souillure morale de son couple. Dans la scène finale du chapitre XX, Emma Valcárcel adopte sous les yeux médusés de son mari, et dans l'intention de le séduire, les mêmes gestes et les mêmes traits que la bohème Serafina. Emma joue le rôle de la jeune cantatrice et elle oblige son mari à tenir celui de Minghetti, le mari de Serafina. Bonis analyse alors la transformation de sa femme comme la manifestation d'une « *corruption étrange et mystérieuse, sans nom.* »⁴³ Le romancier a multiplié les références au vocabulaire moral pour laisser entendre que la bourgeoise Emma aurait subi l'influence diabolique de Serafina. Dans la suite du roman, Clarín expliquera la fascination coupable exercée par Serafina sur Emma. Pour cette

⁴² « [...] oyó a Emma interjecciones y vocativos del diccionario amoroso de su querida ; y vio en ella especies de caricias serafinescas ; todo ello era un contagio ; [...] como una lepra. » *Su único hijo*, p. 279. Nous traduisons.

⁴³ « Una misteriosa y extraña corrupción sin nombre » *Ibid.*, p. 330.

bourgeoise, Serafina symbolise la femme perdue dont la vie est moralement déréglée.

Pourtant, elle est une femme qu'Emma envie, car elle est libre de vivre des aventures amoureuses. Réciproquement, Serafina aspire à prendre la place d'Emma. « *Je veux être une bourgeoise* »⁴⁴ affirmera-t-elle à Bonis. Dans le texte de Clarín, le mot « *bourgeoise* » est écrit en caractères italiques ; Serafina en développera le sens. Pour elle, ce terme renvoie à une morale étriquée. Quelques lignes après, la maison vétuste de Bonifacio « *avec ses grands airs traditionnels et seigneuriaux* » symbolisera cette classe sociale à laquelle Serafina rêve d'appartenir.

La jeune artiste assimile la bourgeoisie à la stabilité ; une vertu absente de sa propre vie. Face au refus de Bonis de l'épouser, Serafina menaçante finit par conclure : « *Tout s'attrape. Vous aussi, vous m'avez contaminée* »⁴⁵.

Grâce au lexique médical, la jeune cantatrice exprime, selon elle, la capacité du peuple à transmettre ses mœurs légères et insouciantes à des bourgeois effrayés par la vie de bohème. Inversement, elle admet que le peuple peut contracter les préjugés moraux attachés traditionnellement à la classe bourgeoise. Le romancier espagnol souligne le déplacement voire la dégradation des valeurs morales de la bourgeoisie espagnole de son temps et de ses instincts de vie rangée et honnête au contact des catégories populaires.

Une telle analyse tient encore à la lecture de certains passages de *La Regenta*. Par exemple, au chapitre neuf, Clarín racontera longuement la promenade des ouvriers le soir, à la sortie de leur travail, le long d'une des nouvelles rues de Vetusta. Couturières, repasseuses, ouvrières des fabriques de tabac et menuisiers s'y retrouvent

⁴⁴ « Quiero ser *burguesa* » *Op.cit.*, p. 464.

⁴⁵ « tus manías de moral estrecha, hasta tu **casero** **vetusto con sus aires tradicionales, señoriles**, todo eso se me ha metido por el alma. **Todo se pega. También a mí me habéis pegado vosotros** » *Ibid.*, p. 465.

pour se livrer à une sorte de parodie de la haute société vétustaine. Le jeu consiste pour « *les filles du peuple* » à imiter « *les manières, la voix, les conversations des demoiselles de la bonne société.* » Quant aux jeunes ouvriers, ils font les Messieurs, « *se tenant par le bras et se promenant avec une arrogance affectée* »⁴⁶.

Le romancier se plaît à citer les catégories ouvrières qui se retrouvent pour s'amuser dans cette rue au nom emblématique de la « *Rue du Triomphe de 1836.* » Cependant, le caractère pittoresque de cette scène est nuancé par l'intrusion de quelques messieurs se mêlant aux ouvriers pour séduire les femmes du peuple. Le commentaire du narrateur mérite d'être cité car on y retrouve des accents zoliens à propos de « l'odeur du peuple » :

*« La vertu et le vice se coudoyaient sans scrupules [...]. Malgré la présence de quelques filles proprement vêtues, de cette masse suante de filles laborieuses se dégagait une odeur piquante, que les promeneurs habituels ne remarquaient même pas, mais qui était gênante et triste ; une odeur de misère paresseuse, négligée »*⁴⁷.

Quelques lignes après, Clarín reviendra sur « *l'odeur piquante de populace* »⁴⁸ dégagée par cette foule d'ouvriers. Le mot « *populace* » est en italiques pour attirer l'attention du lecteur sur son sens dépréciatif. Est-il besoin de rappeler tous les commentaires, voire les thèses récentes⁴⁹ écrits sur le rôle des odeurs dans le monde zolien ? Son confrère espagnol a recours à la même perception olfactive pour désigner le peuple et l'affreuse exhalaison qui y serait, selon lui, at-

⁴⁶ « imitaban las muchachas del pueblo los modales, la voz, las conversaciones de las señoritas, y los obreros jóvenes se fingían caballeros, cogidos del brazo y paseando con afectada jactancia. » *La Regenta*, Tome 1, p. 431 et 432. Nous traduisons.

⁴⁷ « La virtud y el vicio se codeaban sin escrupulo,[...]. Aunque había algunas jóvenes limpias, de aquel montón de hijas del trabajo que hace sudar, salía **una olor picante**, que los habituales transeúntes ni siquiera notaban, pero que era molesto y triste; un **olor de miseria** perezosa, abandonada. » *Ibid.*, p. 432.

⁴⁸ « el mismo olor picante de la *chusma* » *Ibid.*, p. 433.

⁴⁹ Solda (Pierre), *Les Odeurs dans l'oeuvre romanesque d'Emile Zola jusqu'au Docteur Pascal*, Thèse soutenue le 11 mars 2000 à l'université de Bordeaux III.

tachée. Sur plusieurs pages, Clarín exploitera le champ lexical de l'odorat ; il serait vain d'en relever toutes les occurrences. Est-ce le regard ou plutôt le nez de Clarín qui perçoit le monde ouvrier de cette manière ? Ou est-ce une impression d'Ana Ozores, égarée dans ce quartier populaire et censée observer la dite *populace* ? Le résultat est le même ; un tableau ambigu de la classe ouvrière naissante qui singe les attitudes des classes sociales supérieures, sans parvenir à effacer « *son odeur de misère.* » Attribué au monde ouvrier, le lexique péjoratif renvoie aux supposés miasmes du peuple, à la prétendue brutalité et à l'ignorance de celui-ci. Ce vocabulaire n'est pas éloigné de celui employé par Zola dans *L'Assommoir* pour décrire la même catégorie sociale.

Qu'en déduire ? L'auteur de *La Regenta* a peut-être été influencé par ses lectures de Zola. Mais, la vision personnelle de Clarín sur les catégories sociales de son temps intervient aussi dans sa façon d'en parler. Une certaine méfiance du romancier espagnol pour la promiscuité sociale, et pour le moins, une étrange discrimination à l'égard du monde ouvrier ; voilà ce qui ressort de l'évocation précédente. Nous pouvons aussi envisager que Clarín a parodié Zola et qu'il a suivi une mode plus ou moins partagée par ses confrères espagnols, consistant à voir dans le peuple une catégorie sociale moralement et intellectuellement désavantagée, et donc peu fréquentable. Cette manière de noter que les « *promeneurs habituels ne remarquaient même pas* » l'odeur des ouvrières n'est pas sans rappeler l'attitude du romancier français. Zola a multiplié les occasions de souligner la supériorité de l'écrivain naturaliste liée à cette prétendue faculté de dévoiler ce qui demeure caché aux yeux des autres. Clarín s'y prend de la même manière en révélant ce que des passants habitués, autrement dit d'autres que lui, ne voient plus et ne sentent pas. Derrière la comédie que se donne le peuple, le romancier devinerait-il une réalité plus pitoyable ?

A plusieurs reprises, son ami Galdós mettra en scène la manie de l'imitation d'une classe sociale par une autre. Jeune femme issue du peuple, Fortunata avoue éprouver « *un désir très ardent de ressembler à Jacinta* », l'épouse de son riche amant Juanito Santa Cruz, car elle est fascinée par « *son air, son je ne sais quoi de doux et de souverain* »⁵⁰. Pour Fortunata, ce rêve ira jusqu'à vouloir « *transmigrer dans le corps de Jacinta* »⁵¹. Au terme de maintes cogitations de la part du personnage, l'auteur la laisse imaginer que les deux femmes échangent leur personnalité : « *Jacinta prenant l'apparence de Fortunata et Fortunata l'apparence de Jacinta* »⁵². Don Benito a multiplié les coïncidences entre les deux jeunes femmes qui toutes deux se considèrent comme les épouses légitimes de Juanito Santa Cruz. A la fin du roman, Fortunata cherchera à deviner l'identité de la nouvelle maîtresse de Juanito⁵³. Au cours de cet épisode, Madame Fortunata Rubín apprend de la bouche même de son mari Maximiliano le nom de la dernière conquête du « *Dauphin* » : il s'agit d'Aurora, la meilleure amie de Fortunata.

Le romancier consacra un long développement à cet aveu de l'infidélité de Juanito pour mieux souligner le caractère scabreux de la situation. En effet, folle de jalousie, Fortunata Rubín se comportera en digne épouse de Juanito. Elle agit ainsi que le fit l'épouse légitime Jacinta au début du roman. Alors, c'était à Jacinta de se demander qui était l'amante de son époux volage. De la sorte, le destin des deux protagonistes finit par se ressembler. Cela assure une structure circulaire au roman de Galdós. L'histoire se répète à travers ces deux « *femmes mariées* » : Jacinta ne peut avoir d'enfants et le mari de Fortunata est stérile.

⁵⁰ « un deseo ardentísimo de parecerse a Jacinta, de ser como ella, de tener su aire, su « *aquel* » de dulzura y señorío. » *Fortunata y Jacinta*, p. 625. Nous traduisons.

⁵¹ Ibid.

⁵² « tomando Jacinta el exterior de Fortunata y Fortunata el exterior de Jacinta ... » *Ibid.*, p. 626. Nous traduisons.

⁵³ *Fortunata y Jacinta*, Partie II, p. 467.

Doña Lupe, un autre personnage féminin du roman de Galdós, ambitionne de ressembler à Guillermina, une femme noble et dévote. Malicieusement, le romancier soulignera que doña Lupe est plus attirée par « *l'air de grande dame* » que par « *la vertu* » de Guillermina⁵⁴. Doña Lupe pense qu'après tout, au fond, elle est « *aussi une dame* »⁵⁵, seul l'aspect lui en manquerait. Ce désir de prendre l'identité d'une personne appartenant à la classe sociale supérieure s'arrête, remarquons-le, à son apparence et à son « *air* ». Ce dernier terme revient sous la plume des romanciers espagnols. Serafina aspire à vivre sous le même toit que son amant, le noble Bonis, car la maison de celui-ci présente des « *airs* » seigneuriaux. Tout comme Fortunata et doña Lupe envie Jacinta et Guillermina pour leurs *airs* de grandes dames.

N'est-ce pas l'occasion pour les naturalistes espagnols de redire sous une autre forme l'importance des apparences dans la société contemporaine ? La bonne société espagnole adopte des *airs*, mais est-elle capable de ressentir des émotions véritables et des sentiments authentiques ?

Fortunata, Serafina et doña Lupe n'ignorent-elles pas la vraie nature des personnes qu'elles souhaitent imiter, voire habiter pour Fortunata ? Repris par deux fois dans le texte de Galdós, le verbe « *transmigrer* » exprime littéralement une sorte de réincarnation, la volonté d'entrer dans le corps d'un autre dont on emprunterait uniquement l'allure mondaine. La transmigration perd ainsi ses connotations religieuses. Selon nous, pour le personnage concerné, la réincarnation symboliserait une sorte d'entrée dans un corps social différent du sien. Il suffit d'adopter les belles manières de la haute société pour y appartenir. Une telle intégration d'un corps social dans un autre serait facilitée par l'époque, car comme doña Lupe le dira :

⁵⁴ « más por el señorío que por la virtud » *Fortunata y Jacinta*, Tome II, p. 171. Nous traduisons.

⁵⁵ « ¿No era ella también dama? » *Ibid.*, p.171. Galdos a écrit le terme « *dama* » en italiques.

« [...] Une affabilité raffinée est ce qui constitue la véritable aristocratie en ces temps de libéralisme »⁵⁶.

Dans son roman, l'auteur espagnol reprendra cette idée que l'honneur, autrefois valeur enviée de l'aristocratie, tend à être remplacé par un culte différent ; celui des apparences. Feijoo, un autre héros de *Fortunata y Jacinta* développera ce point de vue et préconisera :

« Il faut en toute circonstance sauvegarder les saintes apparences, et rendre à la société ce culte extérieur sans lequel nous retournerions à l'état sauvage »⁵⁷.

La société contemporaine de Galdós semble avoir placé sa dignité dans cette nouvelle religion des faux-semblants. D'où la volonté de tant de personnages galdósiens d'affirmer leur dépendance par rapport à la forme, parce qu'ils croient accéder par elle à une certaine noblesse. Dans *Le Ventre de Paris*, Zola prêtera à Lisa Quenu les mêmes aspirations. Elle adoptera les apparences de la dévotion qu'elle considère comme :

« [...] Une sorte de tenue officielle que les gens honnêtes, les commerçants et les propriétaires devaient garder devant la religion »⁵⁸.

Dans les lignes suivantes, Zola présente son personnage comme uniquement préoccupé de l'attitude décente qu'il faut observer en matière de religion. A titre d'exemple, le romancier explique que Lisa a « acheté un beau paroissien, qu'elle n'ouvr[e] jamais, pour assister aux enterrements et aux mariages » et comment à l'église, elle est uniquement soucieuse de se signer correctement.

⁵⁶ « [...] la finura es lo que constituye la verdadera aristocracia en estos tiempos liberales . » *Fortunata y Jacinta*, Tome 2, p. 152.

⁵⁷ « Hay que guardar en todo caso las santas apariencias, y tributar a la sociedad ese culto externo sin el cual volveríamos al estado salvaje ... » *Fortunata y Jacinta*, Tome 2, p. 144.

⁵⁸ Zola (Emile), *Le Ventre de Paris*, p. 310.

Pour Lisa, la jeune charcutière, la religion n'est qu'un moyen de paraître convenable et de ressembler à une bourgeoise.

Dans *La Regenta*, Clarín observera la même fausse dévotion chez quelques parvenus vétustains. Il écrit :

« De retour à Vetusta, les Américains de la Colonia, qui en Amérique n'allaient que fort peu à la messe, reviennent, comme à une patrie, à la piété de leurs ancêtres [...] De plus, les Américains ne veulent rien qui ne soit de bon ton, rien qui sente le peuple ou même qui puisse rappeler les humbles origines de leur famille. »

Le romancier développe cette idée et il conclut que ces arrivistes veulent :

« Imiter en matière de religion, comme en toutes choses, les manières, les idées et les paroles de l'aristocratie si enviée »⁵⁹.

Cet extrait de *La Regenta* illustre la volonté des nouveaux parvenus de s'identifier à des classes privilégiées en adoptant leurs manières de penser et de vivre. Mais compte tenu du passage précédemment cité qui dénonçait le luxe criard des habitations de la *Colonia* ; on devine que l'attitude des *Américains* est blâmable. Cette nouvelle catégorie sociale tente de s'intégrer dans la bonne société vétustaine en singeant la noblesse. Toutefois, le romancier laisse entendre que c'est peine perdue, car ces parvenus ne comprennent que superficiellement les mœurs de cette aristocratie jalouée. Comme Rosalía Bringas, Isidora Rufete et Lisa Quenu, ils pensent que le seul fait d'adopter les apparences de la noblesse suffit pour appartenir à cette classe sociale. Dès lors, on comprend pourquoi les per-

⁵⁹ « Los indianos de la colonia que en América oyeron muy pocas misas, en Vetusta vuelven como a una patria, a la piedad de sus mayores [...]. Además los indianos no quieren nada que no sea de buen tono, que huelga a plebeyo, ni siquiera pueda recordar los orígenes humildes de la estirpe; [...] imitar en religión, como en todo, las maneras, ideas y palabras de la enviada aristocracia. » *La Regenta*, Tome I, p. 161 et 162. Nous traduisons.

sonnages étudiés aspirent à prendre l'identité d'un autre socialement établi pour se sentir intégrés dans la société moderne. Ils veulent ainsi partager cette forme de jouissance esthétique qui est caractéristique, selon eux, des classes aisées de leur époque. Ils sont prêts à renoncer à toute authenticité pour rejoindre la comédie des gens de la bonne société. Seule, Fortunata finira par renoncer à jouer les femmes honnêtes pour revendiquer sa vraie nature de femme du peuple. Par la volonté de Galdós, Fortunata ressortira grandie de sa résistance à devenir une Jacinta.

A une époque où seules les apparences comptaient, garder sa dignité reviendrait-il à se tenir à l'écart des faux-semblants ? En somme, le triomphe de Fortunata résiderait dans le fait qu'elle devient une grande dame au moment où elle renonce à les imiter. En apparences sans principes, la jeune femme possède ce courage qui permet aux victimes de la vie de surmonter leur détresse. A nouveau, on salue le pessimisme galdosien si nuancé d'humanité et d'humour. Un sens de l'humour qui sauve ses personnages du désespoir et les rend comme Fortunata sympathiques et vraisemblables.

Pour clore ce chapitre, nous constaterons que la notion de contamination peut aussi se réaliser au sein d'une même classe sociale. Dans *L'Assommoir*, Gervaise mettra sa déchéance sur le compte de la promiscuité sociale. Elle affirmera :

« Oui, ça devait porter malheur d'être ainsi les uns sur les autres, dans ces grandes gueuses de maisons ouvrières ; on y attraperait le choléra de la misère »⁶⁰.

Telle une maladie, la misère s'attraperait quelle que soit la classe sociale à laquelle on appartient ! A la fin du roman, Gervaise éprouve le sentiment d'avoir dégringolé dans le vice au simple contact d'ouvriers comme elle. Son idéal qu'elle résume pour nous,

⁶⁰ *L'Assommoir*, p. 487.

« *travailler tranquille, manger toujours du pain, avoir un trou un peu propre pour dormir ...* »⁶¹ ne peut se réaliser à cause de sa promiscuité avec de pauvres gens. Si précédemment Nana constatait la culbute des gens riches dans le vice par leur fréquentation des classes inférieures de la société ; Gervaise reporte la responsabilité de sa propre déchéance sur sa cohabitation avec la pauvreté.

Dans les romans naturalistes étudiés, les personnages expriment par la haine et la révolte leur incapacité à accepter la classe sociale dans laquelle ils sont nés. Tous souhaitent gravir l'échelle sociale. Certes, une telle attitude est légitime mais elle se transforme chez eux en une lutte incessante. Les rêves inaccessibles et les ambitions démesurées deviennent le lot de chacun d'eux. Aussi, les rapports entre catégories sociales ne se conçoivent-ils qu'en terme de rivalités, et dès lors la suspicion règne entre les hommes et la paix sociale devient impossible.

Dans le chapitre suivant, nous tenterons d'expliquer pourquoi les romanciers naturalistes ont imaginé de tels personnages qui non seulement sont en désaccord avec leur propre milieu social, mais encore avec celui qui leur est immédiatement supérieur ou inférieur.

⁶¹ *Op.cit.*, p. 487.

CHAPITRE XII

Les incertitudes idéologiques des romanciers naturalistes.

Dans la société du XIX^e siècle, les groupes sociaux présentent des limites mal tracées ; ils se prêteront d'autant mieux aux incertitudes idéologiques des romanciers naturalistes. Ceux-ci proposeront parfois une approche antithétique du même groupe social, à l'exemple de Zola qui présente le peuple tantôt incapable de surmonter le désavantage constitué par le manque d'éducation et la misère, tantôt capable de dépasser cette gêne pour retrouver sa dignité. *Germinal* est le roman illustrant le mieux cette image double du peuple. Livré à une violence aveugle par son manque d'éducation, le monde ouvrier y est représenté sous la figure obsessionnelle d'une horde de barbares ou d'un troupeau humain. Mais, chez Zola, il arrive que le peuple échappe à ses instincts de violence et se réconcilie avec lui-même, notamment quand celui-ci peut exprimer ses opinions et qu'on en tient compte.

Les romans naturalistes donnent occasionnellement la parole au peuple, en suggérant l'avènement des classes populaires à la vie politique, phénomène qui dans la réalité historique n'existait pas encore. En la matière, le roman d'Emilia Pardo Bazán, *La Tribuna* offre un exemple intéressant de l'intervention du peuple dans la vie politique espagnole de cette seconde moitié du XIX^e siècle. Toutefois, les pages suivantes analyseront comment les romanciers natura-

listes ont hésité entre une volonté de rapprocher les catégories sociales de leur époque ou celle d'exacerber leurs différences.

Les romanciers naturalistes ont essayé de répondre par la science (la biologie, la physiologie ou la physique...), par la sociologie et par l'histoire aux trois questions fondamentales : Qui sommes-nous, d'où venons-nous et où allons-nous ? Ils ont admis que ces réponses ouvraient sur d'autres plus vastes encore. Perplexes et désorientés depuis qu'ils ont compris que la science ne pouvait résoudre l'ensemble de nos problèmes, ils ont perdu toute certitude fondamentale sur le sens de notre destin. Le fait d'évaluer l'existence humaine au moyen de l'observation directe de l'homme et de la société dans laquelle il vit, n'a pas été un moyen plus satisfaisant. Ils ont dû finalement reconnaître que si nous sommes les êtres les plus intellectuellement développés, car les plus aptes à résoudre certains problèmes et à dénouer certaines énigmes ; nous sommes aussi condamnés à considérer des mystères.

Passée la foi aveugle dans le progrès, une fois les dangers de celui-ci perçus et dénoncés ; les auteurs ont saisi les difficultés pour l'homme moderne de s'opposer aux accélérations du modernisme et de sauvegarder son individualité. De là, le retour des incertitudes idéologiques qui caractérise la plupart des derniers écrits naturalistes qu'ils soient de Zola, de Galdós, de Clarín ou de doña Emilia.

1. Des rêves de fusion à l'impossible harmonie sociale.

Fortunata y Jacinta est le roman de Galdós qui se rapproche le plus de ceux de Zola. Le titre du roman est déjà symbolique du conflit opposant le peuple et la bourgeoisie. Fortunata et Jacinta, deux prénoms désignant deux jeunes femmes appartenant la première au peuple, la seconde à la bourgeoisie. La conjonction « *et* » semble les réunir mais la lecture du roman révélera l'impossible synthèse entre les deux classes sociales qu'elles représentent. Le fils de Fortunata, le « *Pituso* », aurait pu marquer leur rencontre par-delà les deux univers sociaux où elles vivent : il n'en sera rien. Pituso, l'enfant né¹ de Fortunata et de Juanito Santa Cruz, lui-même fils unique de parents riches, ne réalisera guère « *l'heureux fouillis des classes* »² que Galdós semble appeler de ses vœux. Par ce rêve de fusion entre des catégories sociales que tout oppose, Galdós se différencie de Zola. La recherche de l'harmonie est au cœur des préoccupations morales et sociales de don Benito. Celui-ci semble seulement s'inquiéter de l'heureuse union des catégories sociales et de la synthèse de notions antithétiques comme : raison et sentiment, réalisme et fantaisie, matérialisme et idéal. Nous parlons d'inquiétude, car finalement Juanito Santa Cruz surnommé le « *Dauphin* » épousera Jacinta, une jeune femme appartenant à sa classe sociale. Aucun enfant légitime ne naîtra de ce mariage arrangé par les deux familles.

¹ Du moins, Jacinta le pense-t-elle. Au fil du roman, Pituso s'avèrera ne pas être le fils de Santa Cruz.. Pituso n'a pour origine sûre que celle de sa mère Fortunata, laquelle rencontra beaucoup d'aventures dans sa vie.

² « [...] feliz revoltijo de las clases sociales . » *Fortunata y Jacinta*, Tome 1, p. 241. Nous traduisons.

Il s'ensuit la quête affective de Jacinta la menant à la poursuite de Pituso qu'elle croit être le fils de Juanito Santa Cruz. Cette recherche du fils sera l'occasion d'une confrontation entre Jacinta et le peuple de Madrid. Le terme confrontation nous semble le plus juste, car la vraie rencontre de Jacinta avec ce milieu social n'aura jamais lieu. Le chapitre IX, intitulé « *Une visite au quart état* »³, est consacré à ce rendez-vous de Jacinta avec les secteurs pauvres de Madrid. La jeune femme se rend dans ces quartiers où vit Pituso, le fils de Fortunata. Choisi par Galdós, le terme « *Visite* » rend bien compte de l'attitude quelque peu ambiguë de Jacinta. Pour expliquer ce comportement de la jeune femme, le narrateur précisera que :

*« Au sein de l'aisance dans laquelle elle vivait, elle n'avait jamais pu se rendre compte combien l'empire de la pauvreté est grand, et à présent elle s'apercevait que, aussi loin qu'on l'explore, jamais on ne parvient aux confins de ce continent illimité »*⁴.

L'extrait proposé peut se lire comme l'affirmation d'une impossibilité pour Jacinta de saisir totalement le sens de cette misère qui l'entoure. Elle semble déambuler dans un univers qui lui est étranger. Et pourtant, il s'agit bien du même Madrid où elle vit, or Jacinta semble parcourir une autre planète. Le Madrid populaire lui apparaît lointain, peut-être même folklorique par ses mœurs et par son langage. Dans la répétition de la négation « *jamais* », le lecteur perçoit la difficulté pour ceux qui « *explorent* », comme Jacinta, ce « *continent* » mais n'y vivent pas de le comprendre profondément. Une autre tournure lexicale ambiguë pourrait confirmer ce commentaire : « *aussi loin qu'on l'explore.* »

³ « Una visita al Cuarto Estado » *Fortunata y Jacinta*, p. 315.

⁴ « En el seno de la prosperidad en que ella vivía, no pudo darse **nunca** cuenta de lo grande que es el imperio de la pobreza, y ahora veía que, por mucho, que se explore, no se llega **nunca** a los confines de este dilatado continente » *Ibid.*, p. 363.

En jouant sur l'idée de profondeur et d'éloignement, cette phrase peut signifier que Jacinta ne posera finalement qu'un regard superficiel sur le monde de la misère. Jacinta ne voit pas cet univers « *si loin* », autrement dit aussi profondément qu'elle le devrait. Mais l'expression peut aussi exprimer l'idée de distance irréductible ; Jacinta apercevant de loin la réalité sociale qui l'entoure. Contrairement à son personnage, Galdós tentera d'explorer, de peindre et surtout de comprendre les milieux populaires de Madrid.

On peut donc lire *Fortunata y Jacinta* comme une suite d'antithèses redoublées. Cette remarque vaut pour d'autres romans naturalistes. Fortunata est représentée par Galdós comme différente de Jacinta ; aussi distincte d'elle que le peuple l'est de la bourgeoisie, même si la bourgeoisie représente la partie du peuple qui a réussi.

Par ailleurs, l'opposition entre les deux jeunes femmes symbolisera celle de la Nature et de la Société ; Fortunata désignant la Nature. Le roman de Galdós est donc caractéristique d'une vision manichéenne de la société espagnole du milieu du XIX^e siècle par les naturalistes espagnols ; un manichéisme assez proche de celui de Zola. En effet, Fortunata concentrera en elle toutes les valeurs populaires, de manière presque caricaturale. Galdós soulignera cette capacité de Fortunata à représenter le peuple. Elle est, écrit-il, « *le type par excellence de la femme du peuple* »⁵. De son côté, la jeune femme se proclame volontiers comme étant issue du peuple, et elle finit par en accepter les conséquences. Ainsi, Fortunata confirmera telle à Feijoo, un autre personnage du roman, que son amant Juan a vainement essayé de la transformer en bourgeoise. Contrairement à Isidora Rufete ou à Rosalía Bringas, Fortunata accepte ses basses origines.

⁵ *Fortunata y Jacinta*, p. 543.

A plusieurs reprises, elle légitimera son attachement au peuple :

« *La caque sent toujours le hareng. Peuple je suis née et peuple je suis ; je veux dire, ordinaire et sauvage ...* »⁶.

Quelques pages après, Galdós lui fera reformuler cette revendication. Cette fois, c'est dans une sorte de monologue que Fortunata, alias Madame Rubín, défendra son point de vue sur son appartenance sociale :

« *Voilà ce qui me plaît à moi, être une ouvrière, la femme d'un travailleur bien honnête qui m'aime! Inutile de tergiverser, ma petite ; peuple es-tu née et peuple tu seras toute ta vie. La caque sent le hareng...* »⁷.

Outre qu'ils donnent un nouvel exemple de la manière dont Galdós retranscrit le parler populaire de son personnage, un parler savoureux mais quelque peu répétitif, les passages cités révèlent la transformation psychologique de Fortunata. En effet, on notera une subtile évolution entre les deux énoncés formulés par Fortunata : « *peuple je suis* » et « *peuple tu seras toute ta vie.* » Par l'emploi du futur et de l'adjectif « *toute* », la dernière affirmation indique une vérité à caractère irréversible.

Enfin, la locution populaire « *La caque sent toujours le hareng* » est reprise dans le récit espagnol pour mettre en relief la difficulté pour le personnage galdosien et les individus en général de renier leurs origines. Toutefois, Fortunata est fière d'appartenir au peuple, même si cette catégorie sociale symbolise pour d'autres l'état sauvage avec ses connotations péjoratives.

⁶ « *La cabra siempre tira al monte. Pueblo nació y pueblo soy ; quiero decir, ordinariota y salvaje...* » *Fortunata y Jacinta*, Tome 2, p. 94.

⁷ « Si es lo que a mí me gusta, ser obrera, mujer de un trabajador honradote que me quiera...No le des vueltas, chica ; *pueblo naciste y pueblo serás toda tu vida. La cabra tira al monte ...* » *Ibid*, Tome 2, p. 205.

Guillermina, dame de l'aristocratie, ne manquera pas de le signaler à maintes reprises au cours du roman. Elle traitera souvent Fortunata de sauvageonne et elle la jugera incapable de réfléchir. Guillermina affirmera :

« Vous avez les passions du peuple, brutales, semblables à une pierre non travaillée »⁸.

Par cette réplique, Guillermina classera Fortunata parmi les peuples primitifs. Dans un autre épisode du roman, au cours de la nuit de noces de Jacinta et Juanito Santa Cruz, le jeune marié révèle à sa jeune épouse sa relation amoureuse avec Fortunata. Alors, à la demande pressante de Jacinta, il lui décrit Fortunata comme une jeune femme usée par le travail manuel et privée de toute éducation, mais belle, et surtout, proche de la Nature. Après toute l'ambiguïté que peut contenir cette dernière allusion, il poursuit sa confession :

« Fortunata n'avait pas d'éducation, cette bouche si jolie avalait la moitié des mots et estropiait les autres. Elle avait passé son enfance à s'occuper de la volaille. Tu sais ce que c'est la volaille? Des poules. [...] Et moi, après m'être amusé avec elle, [je] l'ai abandonnée à la rue... Oui... Son destin est celui des chiennes... »⁹.

Le discours de Juanito se termine de manière très dure ; il n'est pas sans rappeler au lecteur combien le sort de Fortunata est semblable à ceux de Nana, Sabel et Amparo¹⁰, autant de jeunes femmes issues du peuple et qui mourront symboliquement par la bourgeoisie. Fortunata est avilie par Juanito Santa Cruz comme Nana le sera par la société bourgeoise et frelatée où elle évolue. Fortu-

⁸ « Tiene usted las pasiones del pueblo, brutales y como un canto sin labrar. » *Op.cit.*, Tome 2, p. 251.

⁹ « Fortunata no tenía educación ; aquella boca tan linda se comía muchas letras y otras las equivocaba. [...] Pasó su niñez cuidando el ganado. ¿Sabes lo que es el ganado ? Las gallinas. [...] Y yo, después que me divertí con ella, la dejé abandonada en medio de las calles...justo...su destino es el destino de las perras. » *Fortunata y Jacinta*, p. 228-229. Nous traduisons.

¹⁰ Sabel est la protagoniste de *Los Pazos de Ulloa* et Amparo, celle de *La Tribuna*.

nata et Nana échouent, victimes de leur fragilité, dans une société à la fois corrompue et sans complaisance pour les plus faibles.

Dans ses dossiers préparatoires sur *Nana*, Zola avait dressé une fiche sur le personnage éponyme. Il y évoque la jeune protagoniste dans des termes aussi crus que ceux employés par Juanito à l'égard de Fortunata. Initialement, Zola avait aussi prévu de faire de Nana « *une chienne* »¹¹. L'analogie de ces deux femmes à des bêtes souligne aussi leur proximité avec la Nature dans tous les sens possibles du terme. On peut y lire l'animalité, la fécondité et la sensualité, ou encore la spontanéité. Ainsi, l'assimilation constante de la femme du peuple à la Nature s'accompagne-t-elle d'une sorte d'idéalisation ambiguë.

Dans les romans zoliens, comme dans ceux de ses confrères espagnols, la fécondité semble une singularité propre aux femmes du peuple. Il est inutile de rappeler le nombre de personnages féminins de Zola issus du peuple, telle la Maheude de *Germinal*, et donnant naissance à un grand nombre d'enfants. Evidemment, une telle conception va à l'encontre des lois physiologiques voulant que le corps de la femme puisse donner la vie indépendamment de toute considération sociale. Or, dans une misogynie commune, les romanciers naturalistes feront de la femme du peuple une sorte d'archétype de la femme-nature avec pour revers d'une telle idéalisation une image dégradante de la maternité.

Ainsi, fille de mère Nature, Fortunata aura le bonheur de donner la vie, d'enfanter. Jacinta¹², fleur éphémère de la Société, restera

¹¹ *Carnets d'Enquêtes : une ethnographie inédite de la France par Emile Zola* ; textes établis et présentés par Henri Mitterand (d'après les collections de la bibliothèque Nationale), éd du Club France Loisirs avec l'autorisation de la Librairie Plon, collection Terre Humaine, Paris, 1986, 685 p. *Les Carnets d'Enquêtes* révèlent des notes prises par Zola, sur différents domaines de la société française, au milieu du XIX^e siècle. Le monde des « *cocottes* » (pour reprendre Zola) en fait partie, aussi lui consacra-t-il un dossier. Ce dossier préparatoire à *Nana* fait état de l'absence de moralité, de « l'abaissement » des hommes fréquentant le milieu de la prostitution. Zola écrit d'eux : « *Une meute derrière une chienne [...]* » p. 312.

¹² Le prénom « *Jacinta* » se traduit en français par Jacinthe, du nom de la fleur.

au contraire stérile. Dans les romans naturalistes, le lecteur retrouve là une opposition constante entre le Peuple, synonyme de vitalité et de fécondité, et la bourgeoisie synonyme de stérilité et de mort. La bourgeoisie trouverait-elle donc sa part de fatalité par cette incapacité à donner la vie et à se perpétuer?

La seule romancière de notre corpus n'échappera pas à cette sorte de discours stéréotypé. Emilia Pardo Bazán développera un constant antagonisme entre la sensuelle Sabel décrite comme un « *beau morceau de chair plantureuse* »¹³ et Nucha, la chétive femme légitime du marquis d'Ulloa. Cette dernière aura beaucoup de peine à mettre au monde un enfant unique, une petite fille qu'elle ne pourra même pas allaiter faute de résistance physique. On peut aussi constater que Nucha présente la caractéristique d'être une femme nerveuse et hystérique. Il s'agit d'un signe distinctif partagé par d'autres personnages de Clarín incapables d'assumer la maternité, quand elles ne sont pas stériles comme Ana Ozores et Emma Valcárcel. Bien d'autres personnages féminins naturalistes appartenant presque tous à la noblesse ou à la bourgeoisie témoignent d'une réalité comme figée : femmes hystériques et stériles semblent aller de pair dans l'imaginaire de nos auteurs. La réputation de Zola misogyne ne suffit donc pas à expliquer l'omniprésence de telles créatures féminines, stériles ou ne pouvant engendrer qu'un seul enfant. Doña Emilia ayant aussi pris ce thème comme principe même de l'intrigue de *Los Pazos de Ulloa*. Doit-on la considérer pour autant comme misogyne ? Ou bien ce leitmotiv de la femme nerveuse et inféconde sert-il à la dynamique de l'intrigue sentimentale de son roman ; l'aventure amoureuse entre Sabel, la rivale de Nucha, et le marquis d'Ulloa ?

Cette opposition entre Sabel et Nucha fait aussi écho à celle de Fortunata et Jacinta ; un contraste symbolisant la lutte de la Na-

¹³ « [...] un buen pedazo de lozanísima carne ... » *Los Pazos de Ulloa*, p. 109.

ture contre la Société. Ce jeu d'antagonismes permet aux romanciers naturalistes bien des variantes. Nucha ne cesse d'être comparée à la Vierge par Julian le jeune chapelain d'Ulloa. Ainsi établie, la comparaison souligne la chasteté et la fragilité de Nucha peu compatibles avec la vie d'épouse et de mère. Toujours dans un souci d'opposition, Sabel sera, elle, assimilée au péché et au sexe. Julian pensera de la jeune femme qu'elle est une « *mauvaise femelle, aussi impudique que les vaches.* »¹⁴ Si Sabel semble être un fruit de la Nature, Nucha est celui d'une éducation trop conventionnelle. Comme le docteur Maximo Juncal le rappellera au Marquis d'Ulloa, Nucha est une demoiselle élevée à la ville et donc prédisposée aux « *syncope et aux pâmoisons* »¹⁵. Concernant cette faculté d'enfanter, apparemment propre aux femmes du peuple, on peut s'apercevoir qu'elle entre dans un processus d'idéalisation de ce type de femme. En effet, en examinant les cas de Sabel et de Fortunata, on constate qu'elles donnent respectivement naissance à deux garçons, Perucho et le *Pituso*.

Au contraire, les femmes issues de la bourgeoisie sont soit stériles comme Ana Ozores et Jacinta, soit elles n'ont qu'un fils unique comme Barbarita Santa Cruz et Emma Valcárcel. La récurrence du thème du fils unique, plus rarement de la fille unique, en fait un paradigme des romans de Zola et des naturalistes espagnols. Le thème s'inscrit dans le titre même du roman de Clarín : *Su Unico hijo*. A l'instar de nombreux stéréotypes, dans l'imaginaire des auteurs étudiés, celui de l'enfant unique est sous-tendu d'images négatives : celles de l'enfant gâté et de l'enfant égoïste... Fils unique des Santa Cruz, Juanito synthétise l'idée que les romanciers naturalistes espagnols se font du seul héritier d'une famille illustre. Naturellement, ses parents et surtout sa mère Barbarita fondent en lui tous leurs espoirs qui seront fatalement déçus. Juanito Santa Cruz est un

¹⁴ « con aquella mala hembra, no más púdica que las vacas... » *Los Pazos de Ulloa*, p. 143.

¹⁵ « síncope y desmayos » *Ibid.*, p. 271.

personnage égoïste et incapable de tenir son rang, il ne fait rien de sa vie. Quant aux filles uniques, elles semblent avoir d'autres points négatifs en commun comme l'ignorance attachée à la manière dont elles ont été élevées. Clarín présentera aussi le tempérament égocentrique et capricieux d'Emma Valcárcel comme lié à sa condition de fille unique. Née de surcroît dans un milieu favorisé, elle serait habituée à obtenir ce qu'elle veut. Elle est l'équivalent féminin de Juanito Santa Cruz. En tant que seule héritière d'un riche lignage, elle en représente le dernier maillon, et comme Juanito elle ne saura pas perpétuer la dynastie. A leur tour, ces deux personnages n'auront qu'un fils unique. Ana Ozores, la Régente de Clarín, Marie Pichon, la protagoniste de *Pot-Bouille* et Angèle Sicardot, la première femme de Saccard, sont aussi trois filles uniques aussi naïves et sentimentales les unes que les autres. Elles deviendront les victimes idéales d'hommes sans scrupule. Comment interpréter ce phénomène? Etre une fille unique empêcherait-il l'adaptation à la société? Il semblerait que l'absence de frères et sœurs empêcherait la socialisation de ces jeunes femmes. Une telle analyse ne tient pas face aux exemples dans les romans d'Emile Zola de familles nombreuses où la fraternité n'existe pas. Toutefois, cette préoccupation de l'enfant unique est bien présente dans l'imaginaire de nos romanciers.

Pour preuve, le prétendu père d'Antonio, Bonifacio Reyes trouvera une consolation à l'échec de son mariage dans la venue de cet unique enfant. Le fils unique peut alors être comparé à une sorte de messie et à *l'Enfant-roi*. Tenté par ce mythe, Emile Zola donnera le titre de *l'Enfant-roi* à l'un de ses drames lyriques. A la fin de leurs productions romanesques, le Maître de Médan et Clarín auraient-ils vu dans le thème du Fils unique l'image du monde continué et sauvé par sa venue ?

Quant aux femmes du peuple, elles donnent naissance à des angelots couverts de crasse certes mais sous laquelle jaillissent la vitalité et la beauté héritées de de leurs mères.

En comparant les descriptions de Perucho, fils de Sabel, et de Pituso, fils de Fortunata, on constate bien des similitudes. Emilia Pardo Bazán présente Perucho de cette manière :

« *Un demi-pouce de crasse recouvrait sa peau; [...] Julian s'empara du petit avec force ; il le traîna jusqu'à la table de toilette.*

Doña Emilia poursuit le récit de la toilette de Perucho. Au fur et à mesure que le jeune chapelain lave l'enfant, apparaissent les traits magnifiques du jeune garçon :

« *dignes du ciseau antique, colorés par la patine du soleil, et de l'air* »¹⁶.

Ainsi, le bambin né d'une union illégitime, fils d'une femme peu vertueuse, est-il béni de Dieu qui lui accorde une stupéfiante beauté. Pituso, le fils de Fortunata, apparaît aussi pour la première fois à Jacinta sous les traits d'un sauvageon sale et vêtu de chiffons répugnants. Ce n'est qu'après que Pituso a été dégrasé par une voisine de la mansarde où il vit, que l'auteur dévoile « *sous une croûte trop épaisse* » de saleté « *[l']angélique visage* »¹⁷ de cet enfant. Doña Emilia et Galdós feront des deux enfants les doubles idéalisés de leurs mères. Le message contenu dans ces portraits pourrait être que, derrière la femme du peuple et l'enfant du peuple, se cache la vraie Vie. Galdós tentera d'effacer les antagonismes sociaux. Ainsi, il part des différences sociales en essayant de les gommer toujours dans le sens de son idéal d'harmonie. Zola, lui, part de situations apparemment harmonieuses pour les rendre conflictuelles. Dans *Fortunata y Jacinta*, les situations des deux jeunes femmes, au début opposées,

¹⁶ « Media pulgada de roña le cubría la piel : [...] Julián cogió a viva fuerza al niño, lo arrastró hacia la palangana, [...] dignas del cincel antiguo, coloreadas con la pátina del sol y del aire, [...] » *Op.cit.*, p. 140. Nous traduisons.

¹⁷ « [...] la porquería le ponía **una costra demasiado espesa** en su **angelical rostro** » *Fortunata y Jacinta*, Tome I, p. 368. Nous traduisons.

finissent par se ressembler à travers leur amour commun pour un homme, Juanito Santa Cruz, et pour un enfant surnommé : *Pituso*.

L'amour, sentiment si important chez Galdós, peut devenir une force qui efface les conflits entre les hommes. Au contraire, dans les romans de Zola, *Nana*, *La Curée* et *L'Assommoir* les personnages connaissent une situation initiale relativement paisible avec leur entourage social et familial, puis progressivement la crise s'installe. La situation finale est souvent synonyme de désordres affectifs et moraux irréductibles. Les fins de Gervaise dans la plus grande solitude, de Renée dans le déshonneur, de Nana dans la souffrance, sont tragiques car les personnages ne meurent pas en paix avec leur conscience. Jusqu'au bout, ce sera la lutte inégale et désespérante de l'individu contre la société, contre son propre milieu et contre ses propres origines. Dans les romans naturalistes espagnols, les personnages se réconcilient plus volontiers avec la famille et même les institutions sociales.

2 Les écrivains naturalistes et leur volonté de changer la société?

L'observation par les romanciers naturalistes de la société moderne, et notamment d'une catégorie sociale n'ayant pas sa part de bonheur, relève-t-elle de leur volonté de changement social? Les œuvres étudiées révèlent que leurs auteurs espéraient une amélioration morale, politique et sociale de l'homme moderne. Mais cet idéal se heurtait à la réalité sociale contemporaine. Aussi serait-il plus juste de qualifier leur naturalisme de social plutôt que de révolutionnaire.

Toute lecture abusivement politique des romans de Zola et de ses confrères espagnols, renverrait leurs projets littéraires à des am-

bitions de propagande. Or, de telles prétentions n'ont pas réellement traversé l'esprit des quatre auteurs. En effet, la réputation de Zola auteur révolutionnaire mérite d'être nuancée. Une lecture superficielle de ses œuvres, *Germinal*, *L'Assommoir*... tendrait à le présenter comme tel. Pourtant ses déclarations privées et publiques contestent un tel jugement, le plaçant dans un apolitisme quelque peu déconcertant. Par exemple, le 25 avril 1890, dans un entretien accordé au journal *Le Gaulois*, le romancier aurait affirmé :

« Je ne crois pas à l'égalité. Ce mot, que l'on voit gravé au fronton de nos monuments, je le trouve faux, irréalisable dans son entité. L'égalité n'existe pas. Elle ne peut exister, car les hommes ne sont pas égaux par nature, pas plus que les intelligences ne sont au même niveau, pas plus que la force, la santé, le courage n'ont le même étiage, chez l'un comme chez l'autre. L'égalité n'existant pas, il me paraît dangereux d'établir une société égalitaire.

Zola termine son entretien par cette absence de conclusion :

« [...] Si vous me demandez de conclure et de rechercher les remèdes propres à guérir le mal social, je vous répondrai que je ne suis pas un économiste, encore moins un guérisseur. [...] Comment doit-on faire? C'est ce que j'ignore »¹⁸.

Ces propos confirment le pessimisme de Zola quant à l'éventualité de voir les hommes libres et égaux. Selon nous, le romancier termine cet entretien comme son roman *Germinal* sur une note d'incertitude face à l'avenir. La fin de *Germinal* soulève plus de questions qu'elle n'en résout et nous aurions tort d'y trouver un dénouement simplement heureux, un espoir en des jours nouveaux et meilleurs notamment pour le peuple. Cette obsession d'une révolution imminente est-elle synonyme d'espoir ? La révolution n'est-elle pas, comme le dit Zola, un rêve « *prenant le pas sur la réali-*

¹⁸ Speirs (Dorothy E) et Signori (Dolores A), *Entretiens avec Zola*, (préface d'Henri Mitterand), Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, p. 62.

té »¹⁹? Dans les lignes suivantes, nous étudierons comment dans les romans de Zola et dans l'entretien précédent accordé au journal *Le Gaulois*, l'idée de révolution est liée au rêve.

Le romancier a dû souvent démentir des intentions d'agitateur social dans *Germinal*. Selon lui, ce roman ne serait ni un « *travail d'apaisement* » ni un roman jetant des « *semences de révolte* »²⁰. Cette indétermination du romancier est certainement le fruit de sa méfiance naturelle à l'égard de toute idéologie révolutionnaire. Dans *Le Ventre de Paris*, Zola considère le personnage de Florent avec le même embarras fait de compassion et d'agacement. Le protagoniste croit en la fraternité, il rêve d'être heureux dans un monde où les valeurs républicaines seraient partagées par tous. Au cours du récit, l'auteur mentionnera souvent cette disposition du jeune héros à rêver. Un autre personnage, Charvet sera chargé de rappeler à ce dernier que ce ne sont que des « *rêvasseries sociales* »²¹. Au cours d'une véhémence discussion, Charvet finira par traiter Florent de « *poète humanitaire* ». Lors d'un autre débat, le même Florent sera accusé par Claude Lantier de faire de la politique comme d'autres font de la peinture. Claude appuiera ses insinuations sur l'analyse suivante :

« [...] Vous êtes un artiste dans votre genre, vous rêvez politique ; je parie que vous passez des soirées ici, à regarder des étoiles, en les prenant pour les bulletins de vote à l'infini... Enfin, vous vous chatouillez avec vos idées de justice et de vérité. Ah ! grand poète que vous êtes ! »²²

¹⁹ Speirs (Dorothy E) et Signori (Dolores A), *Entretiens avec Zola*, (préface d'Henri Mitterand), Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, p. 62.

²⁰ *Ibid.*, p. 4.

²¹ Zola (Emile), *Le Ventre de Paris*, p. 360.

²² *Ibid.*, p. 366.

Claude Lantier établit des analogies entre ce républicain idéaliste qu'est Florent et un artiste qui rêverait de changer la société. Cependant, il éprouve une certaine sympathie pour l'idéal politique de Florent mêlé de sacrifice et d'amour humain. Cet engagement lui paraît d'une grande richesse malgré son caractère utopique. A l'opposé, la belle-sœur de Florent, Lisa Quenu jugera les activités politiques du jeune homme comme autant d'« *enfantillages* » et de « *folies* »²³. Pour elle, Florent doit les interrompre pour réintégrer sa classe sociale ; celle des honnêtes gens.

Dans *Lourdes*, le narrateur reprendra les mêmes termes pour qualifier cette fois l'attitude de Guillaume, un jeune chimiste talentueux « *mais déclassé, jeté aux rêveries révolutionnaires* »²⁴. Comme le narrateur de *Lourdes*, Lisa Quenu évoque les dangers des idéologies révolutionnaires, car celles-ci dérangent l'ordre social. Placé dans la bouche de Lisa Quenu, le personnage le plus antipathique du *Ventre de Paris*, un tel jugement pouvait passer pour étranger aux théories zoliennes. Mais, quant au narrateur de *Lourdes* ne reprendrait-il pas certaines idées de Zola sur les chimères révolutionnaires? De quel côté vont les sympathies du romancier? Du côté du peintre sceptique, de Claude Lantier ou de Florent ? Les thèses révolutionnaires de Florent et de Guillaume sont-elles de simples épanchements humanitaires? Rappelons que la critique a souvent accusé Zola de partager de tels bons sentiments.

Comment Zola lui-même définissait-il le socialisme ?

« Pour ma part, je le trouve partout ; mes recherches, où que je les dirigeai, m'ont toujours fait toucher du doigt le problème social. C'est toujours, et quoi qu'on fasse, la lutte du pauvre contre le riche, l'abaissement des natures et des caractères par la misère, l'égoïsme profond de celui qui possède, et, sourdant malgré tout, l'éternel effort de

²³ *Le Ventre de Paris*, p. 157.

²⁴ Zola (Emile), *Lourdes*, p. 59.

ceux d'en bas pour prendre leur place au soleil et à la vie »²⁵.

Sa définition tend à ramener le socialisme au problème social. Une telle vision serait plutôt celle d'un humaniste constatant les différences sociales que celle d'un révolutionnaire. La citation proposée contient un mélange d'aspiration à dénoncer les injustices de la société moderne, et de renoncement à y parvenir. L'adverbe « toujours », l'expression « *quoi qu'on fasse* » et l'adjectif « *éternel* » témoignent du scepticisme de l'auteur à voir changer le cours des choses. Si les romans de Zola ne sont pas proprement autobiographiques, ils confient les exaltations et les doutes de l'auteur sur la communauté humaine. Que penser encore de la tentation de l'auteur des *Rougon-Macquart* de rapprocher idéal révolutionnaire et religion ? Dans *Le Ventre de Paris*, le narrateur considère Florent tel un enfant épris d'un idéal tenant plus du sacerdoce que de la politique. Les dernières pages du roman de Zola multiplient les convergences entre la vocation politique de Florent et l'appel religieux avec en commun le sens du sacrifice. A travers Florent, Zola semble considérer la révolution comme une religion nouvelle.

Une telle analogie repose sur un autre point de vue plus contestable ; la révolution comme la religion serait un rêve de liberté et de justice vers lequel se tournerait l'homme moderne par désespoir. Florent rêve de la révolution future comme d'autres hommes espèrent trouver dans la foi un apaisement à leur souffrance.

Véritable fil conducteur des valeurs de Zola, ce thème sera de plus en plus présent à la fin de son oeuvre, notamment dans *Lourdes* appartenant à sa trilogie finale ; *Les Trois Villes*. C'est dans ce roman que le romancier, à travers la vie de l'abbé Pierre Froment, exprimera le mieux ses propres incertitudes religieuses. La passion in-

²⁵ Speirs (Dorothy E) et Signori (Dolores A), *Entretiens avec Zola*, (préface d'Henri Mitterand), Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, p. 120.

telle que celle du personnage, caractérisée d'« *intellectualité qui l'avait toujours dévoré du souci de comprendre et de savoir* », n'est pas sans rappeler le besoin de vérité ayant animé Zola, l'homme. Pierre Froment est un jeune prêtre qui a perdu la vocation en retrouvant « *la clarté scientifique* » et « *un ensemble de phénomènes prouvés qui démolit les dogmes* »²⁶. Lors d'un pèlerinage national à Lourdes, l'abbé Pierre Froment est repris par la foi. A travers son personnage, Zola tente de percer les raisons qui encouragent un homme à la « *tête si solide, un savant d'une intelligence si exacte* » et « *aux puissantes facultés d'analyse* »²⁷ à croire à nouveau. L'auteur avance une hypothèse ; la foi et l'espérance en des miracles seraient à l'origine du retour de Pierre vers la religion.

Tout au long du roman, la vie de Sainte Bernadette Soubirous accompagnera Pierre dans son retour vers la foi. Par bribes, l'histoire de Bernadette viendra se superposer aux miracles dont Pierre sera le témoin lors de ce pèlerinage. A part ce même désir de vérité, quels liens peut-on établir entre Zola et Pierre Froment ? Après avoir traversé une première fois Lourdes, Zola y a séjourné du 20 août au 1^{er} septembre 1892. Comme Pierre, le romancier a été ému par ce qu'il a pu voir dans cette ville. Emile Zola projetait d'écrire une Vie de Bernadette Soubirous ; il écrira finalement le roman sur Lourdes avec des allusions répétées à la Sainte. Comme pour le jeune républicain idéaliste Florent, on ne sait quelle part de Zola ou de ses personnages, cherche, doute et prie pour un monde meilleur. Face aux souffrances vues à Lourdes, la pitié de Pierre Froment est comparée à « *un feu inextinguible de sa fraternité pour toutes les choses et pour tous les êtres* »²⁸. Sœur de la charité, cette forme de pitié n'est pas éloignée de celle qui poussera Florent à s'engager dans des idées politiques révolutionnaires.

²⁶ Zola (Emile), *Lourdes*, p. 61.

²⁷ *Ibid.*, p. 181.

²⁸ *Ibid.*, p. 50.

Entre l'engagement religieux de l'abbé Pierre Froment et celui politique de Florent, les amalgames reposent sur les tempéraments identiques des deux personnages. Zola a créé deux héros, au même « *tempérament tendre* » qui les pousse à des « *besoins d'aimer* »²⁹. Par-delà la notion de tempérament très marquée de terminologie naturaliste, on retiendra que chez ces deux personnages, seule une immense tendresse pour l'humanité souffrante est à l'origine du don de soi-même. Toutefois, la vocation du prêtre et la foi se trouvent trop résumées à cette compassion pour tous ceux qui souffrent.

Sous le seul empire de l'émotion ressentie face à ces malades venus en pèlerinage à Lourdes, l'abbé Pierre Froment retrouve la foi et le sens de sa vocation. Pierre n'est pas le seul personnage à vivre le retour de la foi sous le coup de sentiments douloureux. Le docteur Chassaing, qui vient de perdre sa femme puis sa fille, s'est aussi converti. Autrefois incroyant, le vieux médecin a quitté Paris et sa clientèle pour demeurer à Lourdes où sont enterrées son épouse et sa fille. Impuissant à les sauver de la mort, le docteur déclare : « *pour moi, la science a fait faillite. Je ne veux plus rien savoir...* »³⁰ Dès lors, la religion intervient semblable à une ultime consolation. La foi ne doit-elle pas être considérée comme beaucoup plus qu'une atténuation de nos souffrances ou qu'un rêve permettant de supporter nos faiblesses ?

Toutes ces remarques traduisent les ambiguïtés de Zola sur le plan religieux avec, selon nous, quelques accents du déisme voltairien. Ces réminiscences affleurent dans certains passages de *Lourdes*, comme dans celui-ci où le narrateur raconte la fondation de Lourdes et simultanément celle d'une religion nouvelle :

« *Un Dieu de pitié et d'espoir sortait de la souffrance de l'homme, de ce besoin d'illusion consolatrice, qui, à tous*

²⁹ Zola (Emile), *Le Ventre de Paris*, p. 316-317.

³⁰ *Ibid.*, p. 182.

les âges de l'humanité, a créé les merveilleux paradis de l'au-delà, où une toute-puissance rend la justice et distribue l'éternel bonheur »³¹.

La toute-puissance divine, évoquée dans ces lignes, rappelle celle convoquée par Voltaire dans son *Traité sur la tolérance*. Au chapitre XXIII, connu sous le titre de *Prière à Dieu*, on peut lire :

« Ce n'est donc plus aux hommes que je m'adresse ; c'est à toi, Dieu de tous les êtres, de tous les mondes, et de tous les temps : s'il est permis à de faibles créatures perdues dans l'immensité, [...], d'oser te demander quelque chose, à toi qui as tout donné, [...], daigne regarder en pitié les erreurs attachées à notre nature... »³².

Par le rabaissement de l'homme, Voltaire exalte la bonté de Dieu, mais progressivement l'argument théologique disparaît au profit d'un argument humaniste ; le destinataire de la prière restant la collectivité humaine que le philosophe exhorte à la fraternité et à la justice. *Prière à Dieu* se clôt sur ce souhait : *« Puissent les hommes se souvenir qu'ils sont frères ! »* Le Dieu de Voltaire n'aura été qu'un intercesseur pour faire advenir l'humanité fraternelle. C'est sensiblement la même impression qui ressort des allusions répétées à Dieu dans *Lourdes*.

Les remarques précédentes expliquent pourquoi dans le prologue de son édition espagnole de *Travail*, Clarín traita Zola de « séminariste contrarié », de « catholique contrarié » et de « catholique athée et hédoniste »³³. Nous sommes à la fin des années 1900, et le romancier espagnol vient de traduire *Travail*. Au moment où son état de santé décline de manière alarmante et qu'il traverse une

³¹ Zola (Emile), *Lourdes*, p. 237.

³² Voltaire, *Traité sur la tolérance*, (1763), édition citée, Paris : Flammarion, 1989, p. 141.

³³ Les trois expressions sont tirées de l'article écrit par Clarín dans *Vida Nueva*, le 19 septembre 1899 et dans son prologue de la traduction du roman de Zola : *Travail*. Ces documents sont cités par Francisco Caudet dans : *Zola, Galdós, Clarín. El naturalismo en Francia y España*, Madrid : ed de la Universidad Autónoma de Madrid, 1995, p 289 à 293.

crise religieuse, Clarín prend de réelles distances avec celui qu'il admirait. Pour le résumer, le romancier espagnol lui reproche de trop parler au nom de la science moderne et du matérialisme scientifique, jusque dans ses propos sur la religion. Plus précisément, il regrette que Zola refuse à ses héros l'espoir de l'immortalité de l'âme et l'espérance d'une autre vie après la mort. Selon lui, Zola précipite ses personnages dans un idéal trop social, d'où son emploi de l'adjectif « *hédoniste* », car limité à la satisfaction de nécessités purement matérielles. Clarín écrira que le matérialisme de Zola est purement économique ; « *réduit* », dit-il, « *à la question sociale, à la question du pain* »³⁴.

Certes, le romancier espagnol est connu pour ses oppositions aux mouvements socialistes et anarchistes tant dans son pays qu'à l'extérieur. Pour les mêmes raisons, il a condamné l'engagement de Zola dans l'affaire Dreyfus. Dans ses derniers articles, largement diffusés par Francisco Caudet dans son « *Zola, Galdós, Clarín. El naturalismo en Francia y España* » et par Y Lissorgues dans « *La Pensée philosophique et religieuse de Leopoldo Alas « Clarín »* », le romancier répète que les questions sociales ne peuvent se résoudre par des doctrines anarchiques ou matérialistes. Son idée est étroitement liée à la suivante : les problèmes que l'homme rencontre ici bas ne seront pas réglés par la collectivité sociale. Aussi, Clarín insiste-t-il sur la nécessité d'une réforme intérieure de chaque individu. Il en appelle à une évolution profonde pour laquelle la foi en Dieu s'avère essentielle.

Clarín entre ainsi dans le débat sur le rôle de l'individuel et celui du collectif dans l'avancée sociale. Peut-on parvenir à un progrès social par l'action de tous, par celle d'une communauté humaine élargie ou, au contraire par la seule volonté personnelle ? Dans les propos de Clarín, comme dans ceux d'autres critiques es-

³⁴ *Op.Cit.*, p. 292.

pagnols et français de la fin du XIX^e siècle, quelques amalgames se retrouvent entre les notions de collectivité humaine, de collectivisme, d'anarchisme et de socialisme. Mais, c'est la même crainte de voir la personne disparaître derrière des dogmes, et Dieu remplacé par une nouvelle religion appelée socialisme. Le lecteur des articles de Clarín, cités précédemment, retiendra le lexique religieux employé par le romancier afin d'évoquer une telle éventualité. La science moderne devient la bible de Zola, l'organisme social se transforme en église catholique avec Auguste Comte comme pape. Malgré son ancienne admiration pour Zola, Clarín multiplie les mises en garde sur le faux prophète que l'auteur des *Rougon-Macquart* pourrait être.

Vers 1892, peu avant les propos précédents, le romancier espagnol concluait aussi sur l'inefficacité sociale du roman naturaliste, et, plus largement l'inutilité du genre romanesque tel qu'il se présentait à la fin du XIX^e siècle. Selon lui, il faudra trouver d'autres moyens pour changer le cours de l'histoire. L'idée du romancier naturaliste, faisant tourner la roue de l'histoire, devient de plus en plus une conception étrangère aux idées de Clarín.

A maintes reprises, dans *Le Roman expérimental*, Zola prétendra que la réalité sociale peut être modifiée par le romancier naturaliste. S'il remplit bien sa mission, celui-ci peut agir sur les individus et le milieu et parvenir ainsi à un meilleur état social. A la fin de sa carrière, Clarín ne croit plus à cette attitude et envisage seulement une modification individuelle pour laquelle le roman naturaliste n'interviendrait en rien.

Contrairement à Zola et ses confrères, Clarín doutait d'un possible changement de la société, notamment de son changement extérieur. Comme d'autres penseurs et romanciers de cette fin de siècle, il ne croyait pas que les découvertes scientifiques modifieraient la nature de l'homme et le cours de la société. Le seul chan-

gement ne peut alors venir que de l'intérieur et de la foi, quitte à rejeter toute utopie socialiste ou toute autre idéologie matérialiste. Un tel débat n'est-il pas encore d'actualité ?

La Tribuna est sûrement le roman d'Emilia Pardo Bazán le plus ambigu concernant le problème social. En effet, plus que dans aucun autre de ses romans, la romancière y a mis en scène l'opposition entre la bourgeoisie et le peuple, mais elle s'est contentée d'en témoigner. Face à cet antagonisme social placé au cœur même de la narration, on note l'absence de commentaire de l'auteur sur ses propres convictions idéologiques. Plus équivoque encore est la manière dont doña Emilia exprime les engagements d'Amparo, le personnage principal du roman. A première lecture, on serait tenté de croire à la sympathie de la romancière pour l'idéal égalitaire prôné par Amparo. Pourtant, une relecture plus attentive révèle des indices nuanciant cette thèse. Ainsi, au fil du texte, la foi de la jeune cigarière en une société égalitaire finit par nous apparaître chimérique. Par la volonté de l'auteur, la naïveté d'Amparo prend le pas sur l'analyse lucide de la situation politique et sociale qui l'entoure. La protagoniste de *La Tribuna* n'a cessé de croire en une possibilité de changement de société. Elle a rêvé d'une société où les valeurs du travail et du mérite personnel seraient reconnues. Dans son rêve d'une société meilleure, elle rejoint celui de Gervaise, le personnage de *L'Assommoir*. Gervaise aspire à bien faire, mais elle n'est pas payée de ses efforts. Elle aura beau affirmer à Goujet que : « *Quand on reste honnête, dans notre position, on est joliment récompensé* »³⁵, elle connaîtra la même désillusion qu'Amparo.

Ces exemples traduisent la difficulté pour les artistes naturalistes à prendre clairement position sur la réalité sociale qui les entoure. Ils ont semblé soutenir une révolution sociale sans en adopter, pourrions-nous dire, l'idéologie pratique. Certes, un tel embarras

³⁵ *L'Assommoir*, p. 306.

n'est pas propre aux écrivains naturalistes. Toutefois, leur projet de témoigner d'une société moderne soumise à la pression d'une mutation industrielle et à des conflits idéologiques les a placés dans une situation intenable. L'enjeu est toujours le même pour un écrivain. Il constate la puissance des mots à témoigner de l'expérience sociale et l'impuissance des mots à transformer la société. Maintes fois, ce « *drame de l'écriture* »³⁶ a été observé.

Cette épreuve semble décuplée dans le cas des romanciers naturalistes français ou espagnols. Ils furent inaptes à saisir tous les enjeux politiques des conflits sociaux qu'ils ont décrits. Étaient-ils prêts ou déterminés pour s'engager plus avant dans leurs critiques sociales ? Pour nous, les romans *La Tribuna* de doña Emilia et *Germinal* de Zola sont deux illustrations du malaise des naturalistes face aux questions sociales de leur temps. Chez les deux auteurs, on retrouve la même volonté de replacer le peuple, plus précisément le monde ouvrier sur la scène littéraire. Mais, à cause de certaines insuffisances ou de certaines hésitations idéologiques, leurs témoignages restent impuissants à rendre compte de l'expérience sociale, pour l'un des mineurs, et pour l'autre des cigarières.

Leur reprocherons-nous à notre tour d'avoir été de simples observateurs et non les expérimentateurs ou les acteurs des crises sociales qu'ils décrivent, comme la grève des mineurs dans *Germinal* ou la grève des cigarières dans *La Tribuna* ? Galdós, notons-le, a toujours revendiqué ce rôle d'observateur de la société moderne. Le titre d'un de ses articles « *Observaciones sobre la novela contemporánea* » exprime l'attitude que le romancier souhaitait garder face à tout ce qui l'entourait ; le comportement d'un observateur en littérature comme en politique. Gómez de Baquero écrira :

³⁶ Pour plus de détails, se reporter à l'ouvrage de Souiller (Didier) et Troubetzkoy (Wladimir), *Littérature comparée*, Paris : Presses Universitaires de France, 1997, p. 589.

« Dans ce rôle d'observateur, qui s'accordait à merveille avec la tendance impartiale et objective de son esprit, il s'est maintenu presque toute sa vie. Il eut, cependant, des tentations de luttteur. Il fit sa sortie en politique, mais ce fut une sortie à la don Quichotte, d'un homme bon et généreux... »³⁷

Comme Zola, Galdós a été déçu par l'incapacité des hommes politiques et celle de leurs discours de changer le cours de l'histoire moderne. Néanmoins, il convient de ne pas minimiser l'influence de Zola sur l'engagement des romanciers naturalistes espagnols dans les questions sociales de leur temps. Galdós et doña Emilia ont repris certaines thèses de Zola, car le roman espagnol avait besoin de nouveaux thèmes plus ancrés dans la réalité sociale de leur époque. L'auteur des *Rougon-Macquart* a aussi intéressé les naturalistes espagnols, car il a dénoncé une certaine misère sociale et morale et qu'il a proposé des exemples de revendications sociales légitimes. Seul Clarín se contentera de trouver dans le naturalisme zolien une forme d'expression nouvelle susceptible de libérer le roman espagnol de certaines entraves rhétoriques.

En somme, les expériences des romanciers naturalistes espagnols n'ont-elles pas été exclusivement littéraires ? Pas plus que Zola, ils n'ont écrit une littérature révolutionnaire, et, comme lui, ils sont restés au seuil d'une écriture militante. Aussi, l'appellation de littérature de combat nous semble-t-elle trop excessive pour être appliquée à l'œuvre de Zola comme à celles de ses confrères espagnols. En revanche, on peut dire qu'un sentiment de responsabilité sociale guidait les observations des quatre romanciers sur la réalité de leur temps.

³⁷ « En este papel de observador, que se avenía a maravilla con la tendencia imparcial y objetiva de su espíritu, se mantuvo casi toda su vida. Tuvo, sin embargo, tentaciones de luchador. Hizo su salida a la política, pero fue una salida quijotesca de un hombre bueno y generoso...».- Gómez de Baquero, cité par M. Ángeles Varela Olea dans: *Galdós Regeneracionista*, Madrid: Fundación universitaria española, Alcalá 93, 2001, p. 107. Nous traduisons.

A trop vouloir observer et enquêter sur des catégories sociales défavorisées, Zola est parvenu à une attitude critique qui fit une vive impression sur les naturalistes espagnols. Ces derniers y ont vu l'occasion de tirer la littérature espagnole de l'impasse romantique où elle se trouvait. En conséquence, c'est à la fois pour des raisons esthétiques et sociologiques que Galdós et doña Emilia ont été tentés par le naturalisme français. En revanche, jusque dans ses choix littéraires, Clarín conservera son libéralisme en refusant l'amalgame naturaliste entre littérature et sociologie pratique.

3 L'universalité des romans naturalistes.

Pourquoi les romans naturalistes espagnols ou français de la seconde moitié du XIX^e siècle connaissent-ils de nos jours un tel regain d'intérêt ? Pourtant, la critique, notamment celle qui leur était contemporaine, s'accordait à envisager leur disparition à l'instar de tout phénomène de mode. En 1973, Nelly Clémessy terminait l'introduction de sa thèse sur Emilia Pardo Bazán en espérant :

« *Restituer son prestige à un grand écrivain, trop généralement méconnu de nos jours* »³⁸.

Quand, vers 1995, nous avons projeté de réaliser une recherche sur l'influence de Zola en Espagne, les études d'ensemble sur doña Emilia et sur d'autres romanciers naturalistes espagnols, étaient rares et loin d'être aussi complètes que la thèse de Nelly Clémessy. Aujourd'hui, au contraire, nous sommes confrontés à de récentes et nombreuses analyses critiques souvent exhaustives, car elles portent soit sur l'œuvre entière de tel ou tel romancier natura-

³⁸ Clémessy (Nelly), *Emilia Pardo Bazán romancière. (La critique, la théorie, la pratique)*. - Paris : Centre de recherches hispaniques, 1973, 2 tomes, p. 18.

liste, soit sur l'ensemble du naturalisme en Espagne. Nous n'avons pu consulter de manière systématique toutes les nouvelles études comparées portant sur l'influence de Zola à l'étranger. Toutefois, notre bibliographie cite de récentes analyses consacrées à l'accueil de Zola en Espagne et dans d'autres pays, comme par exemple, l'Argentine. Si l'on peut raisonnablement parler d'un enthousiasme actuel pour Zola et pour le naturalisme en général, comment en expliquer les raisons ?

D'abord, nous rappellerons que dans *Le Roman Naturaliste* le critique français Ferdinand Brunetière supposait la disparition des romans de Zola. En effet, il prévoyait que :

« [...] les œuvres d'imagination vieillissent et périssent [...] par ce qu'elles contiennent d'actuel et de moderne à leur heure »³⁹.

Pour résumer cette démonstration développée sur plusieurs pages, nous dirons que Brunetière ne croyait pas en la survie du roman naturaliste, car le champ d'observation de ce mouvement littéraire s'était trop restreint selon lui à l'actualité. Le tort du naturalisme aurait été de considérer l'homme uniquement déterminé en tant qu'être social et historique, et donc conditionné dans ses rapports avec les autres et le monde. Autrement dit, l'écrivain naturaliste ferait du reportage dans ses romans. Et, à la lecture de ce qui suit, nous pourrions ajouter... du mauvais reportage. En effet, afin d'étayer sa démonstration, Brunetière part du constat suivant :

« Etre curieux de tout, et pourtant ne s'intéresser à rien ou peut-être s'intéresser à ce qu'il y a de moins intéressant au monde, comme [...] la robe d'une demoiselle ou les performances d'un cheval de course ; - enregistrer au jour le jour, méthodiquement, les incidents les plus banals de ce que l'on est convenu d'appeler la vie parisienne, chiens

³⁹ Brunetière (Ferdinand), *Le Roman Naturaliste*, Paris : Calmann Lévy, 1883, p. 231.

écrasés, fiacres versés, caissiers en fuite, banquiers ruinés, voleurs arrêtés, assassins découverts, procès gagnés, procès perdus, filles séduites, [...], amoureux noyés, asphyxiés, ou pendus [...] »⁴⁰.

Dans cet extrait, le critique assimile le roman naturaliste à une rubrique de faits divers, à une sorte de journal que nous qualifierions familièrement de feuille de chou. Du moins ses références aux « *chiens écrasés* » et aux « *voleurs arrêtés* » renvoient-elles à ce type de journalisme. Dès lors, le romancier naturaliste se voit considéré par Brunetière comme un auteur essentiellement préoccupé des « *choses du jour* »⁴¹ ; autrement dit des « *choses* » sans aucun intérêt intellectuel et moral. En le décrivant ainsi, le critique interdit au romancier naturaliste toute prétention à une réflexion élargie susceptible d'exprimer une synthèse universelle. Parce que trop limitée à des faits divers isolés, l'observation d'un tel romancier ne lui permettrait pas d'accéder à une vision universelle de la condition humaine. Le critique français constate que l'observation, même attentive, des conduites humaines ne peut conduire le romancier naturaliste à une forme d'ascèse intellectuelle ou morale. Il soutient :

« Il ne suffit pas d'avoir vu, d'avoir observé, mais il faut encore que quelque chose de général, voilà pour la science ; et quelque chose d'universellement humain, voilà pour l'art ; soit comme engagé dans notre observation même [...] »

Brunetière termine son analyse sur l'incapacité de l'écriture naturaliste à exprimer *l'universellement humain*. Il affirme :

L'observation devient moins large à mesure qu'elle devient plus exacte, plus précise, plus microscopique et, par con-

⁴⁰ *Op.cit.*, p. 223.

⁴¹ Brunetière (Ferdinand), *Le Roman Naturaliste*, Paris : Calmann Lévy, 1883, p. 225.

séquent, à mesure s'éloigne davantage de la nature même et de la vérité »⁴².

Ces remarques du critique français tendent à démontrer que le romancier naturaliste, trop soucieux de détails ordinaires, ne peut parvenir à la connaissance de la nature humaine et de la vie et donc accéder à la vérité. Comme Brunetière, d'autres critiques penseront qu'exprimer un moment de la société du XIX^e siècle appauvrit le rôle d'un auteur et nuit à la postérité de son œuvre. Pourtant, notre étude a montré que tout l'art des romanciers naturalistes espagnols et français a consisté à savoir décrire des faits extrêmement quelconques de la vie parisienne ou madrilène comme s'ils les découvraient pour la première fois.

Certes, Brunetière a eu raison de souligner la curiosité des naturalistes pour des éléments sociaux somme toute ordinaires, comme les repas des ouvriers ou leur manière de se saluer. De la même façon, nous avons noté l'attention des naturalistes, en grande partie visuelle, pour les habits et pour la manière de se conduire de leurs personnages. Mais tous ces détails apparemment banals furent pour les romanciers naturalistes de notre corpus autant d'indicateurs à interpréter afin de rendre signifiants leurs protagonistes. Il s'agissait pour eux de faire parler ces menus aspects de la vie quotidienne des français ou des espagnols au XIX^e siècle, dans le dessein d'exprimer la société qui leur était contemporaine. Par cette attitude, les romanciers naturalistes se sont démarqués de l'historien qui préfère l'événement.

Pour des raisons différentes, à la fin de sa carrière littéraire, Zola se demandait comment son œuvre née du « *produit naturel et fatal du « sol social »* » survivrait à son époque ? Selon le romancier, seule « *une ouverture plus grande sur l'humanité* » assurerait la pérennité de son travail. Pour le père des *Rougon-Macquart*, le natu-

⁴² *Op.cit.*, p. 241.

ralisme sous sa forme doctrinaire ne pouvait durer, alors que le naturalisme sous sa forme humaniste « *poussant à l'enquête universelle* » demeurerait. Autrement dit, il envisageait l'évolution, voire la disparition du naturalisme, tout en plaçant ses œuvres en dehors de cette transformation. Il croyait que le naturalisme, en se dégageant de ses théories trop rigoureuses et de l'esprit positiviste de ses débuts, évoluerait pour s'engager vers une formule élargie, une forme d'humanisme.

Par ailleurs, le romancier constate qu'aucun mouvement littéraire n'est immortel, alors que les œuvres restent grâce au talent de l'artiste. Qu'entendait Zola par le mot talent? On peut trouver une réponse implicite dans cette série d'interrogations inquiètes que l'auteur des *Rougon-Macquart* s'adresse à lui-même :

« *Ai-je donné mon souffle à mes personnages, ai-je enfanté un monde, ai-je mis sous le soleil des êtres de chair et de sang, aussi éternels que l'homme ? Si oui, ma tâche est faite, et peu importe où j'ai pris l'argile* »⁴³.

L'ambition du romancier se traduit par cette comparaison de son œuvre avec un enfantement. Les expressions à connotations religieuses « *donner mon souffle* » et « *enfanter un monde* », appuyées par la métaphore de « *l'argile* », évoquent l'activité d'un dieu créateur, et elles nous plongent dans une atmosphère quasi biblique de matin du monde. Selon Emile Zola, l'artiste de talent est celui qui est parvenu à créer ou recréer des êtres de chair et de sang. Ce don assurerait vérité et universalité aux personnages et garantirait l'éternité aux romanciers. On note là une évidente contradiction avec d'autres propos tenus dans *Le Roman expérimental* à travers lesquels Zola comparait le romancier à un « *photographe* »⁴⁴. Il est intéressant de noter que de semblables aspirations préoccupaient

⁴³ Zola, *Le Roman naturaliste*.- Anthologie, édition établie, présentée et annotée par Henri Mitterand, Paris : Le Livre de poche, 1999, p. 154.

⁴⁴ Zola (Emile), *Le Roman expérimental*, p. 63.

aussi les naturalistes espagnols. A propos de *Marianela*, personnage féminin et éponyme d'un roman de Galdós, Clarín écrira :

« *De la poussière colorée d'une mine, Pérez Galdós a créé le corps de Marianela, rachitique et laid, cependant avec une certaine grâce que seul un esprit pénétrant aurait pu découvrir ; mais à ce corps il unit une âme belle, passionnée et rêveuse* »⁴⁵.

Par ces éloges, le romancier espagnol prête à son ami des pouvoirs de créateur: il transforme Galdós en un Dieu de la Genèse. Dans l'extrait précédent, Zola exprimait donc un lieu commun pour les artistes naturalistes de cette époque : enfanter des êtres de chair et de sang. Sur ce sujet, le critique Andrés Zamora Juárez vient de publier : *El doble silencio del Eunuco: Poéticas sexuales de la novela realista según Clarín*. Pour résumer, il y analyse l'obsession des naturalistes espagnols à modeler des personnages romanesques dont le caractère charnel serait le garant de la qualité du roman. Andrés Zamora Juárez constate que l'expression « *de chair et de sang* » était courante dans les textes théoriques de Galdós, de Clarín et de doña Emilia.

En effet, nous avons cité un passage de *La Cuestión palpitante* où doña Emilia félicite les Goncourt d'avoir su, contrairement à Balzac et à Zola, créer des personnes de « *chair et d'os*. » Une telle formule se rencontrait même sous la plume de ceux qui se moquaient de la dite prétention des naturalistes à ressembler à Dieu. Pour son tour ironique, nous avons retenu l'anecdote suivante. Dans le dessein de parodier Clarín, un collectif d'auteurs écrivit un roman

⁴⁵ « Del polvo colorado de una mina creó Pérez Galdós el cuerpo de Marianela, raquítrico y feo, tal vez con alguna gracia que solo un espíritu penetrante pudiera descubrir; pero a este cuerpo unió una alma bella, apasionada y soñadora. » Zamora Juarez (Andrés), *El Doble silencio del Eunuco. Poéticas sexuales de la novela realista según Clarín*, Madrid : ed fundamentos, 1998, p. 56. Nous traduisons.

où l'on peut lire : « *Chair et os (titre d'un drame de dissection sociale)* »⁴⁶.

Plus sérieusement, il s'agirait là d'un paradoxe essentiel du romancier naturaliste : celui de devenir à la fois Père et Dieu. Dans les propos précédents de Zola, la présence du verbe « *enfanter* » renvoie à la paternité et le verbe « *souffler* » à Dieu. De son côté, Clarín admirait le corps et l'âme de Marianela, en quelque sorte la matérialité du personnage créé par Galdós. Nous avons déjà noté que certaines héroïnes féminines sont si physiquement et charnellement présentes dans la fiction qu'elles donnent leur nom au roman. Nana, la Régente, Fortunata et Isidora (*La Desheredada*) nous semblent illustrer ce phénomène récurrent.

Et pourtant, par leur insignifiance, ces mêmes personnages exprimeront au mieux le vide de l'existence. Ainsi, ils signeraient leur double appartenance, à des personnages de papier et à des êtres « *en chair et en os.* » Comme tant d'autres artistes, Emile Zola fut préoccupé par sa postérité. En 1558, dans *Les Regrets*, le poète Joachim du Bellay n'avouait-il pas avoir connu : « *Cet honnête désir de l'immortalité* » ? Une telle aspiration l'ayant quitté, le poète conclut son sonnet par ce constat désabusé :

« *De la postérité je n'ai plus de souci.*

[...]

Et les Muses de moi, comme étrangères, s'enfuient.»

Le poète Du Bellay considérait le désir de postérité comme une ardeur qui pousserait l'artiste à accomplir sa tâche. Zola perpétue cette tradition de l'artiste tourmenté par la survie de son œuvre. Dans une entrevue accordée au *Journal*, le 20 août 1894, il confie :

« *Le meilleur bénéfice de la vieillesse venante [...] c'est l'espoir dans un avenir qui n'est plus le mien, mais qui*

⁴⁶ « Carne y hueso (título de un drama de disección social) » *Op. cit.*, p. 64. Nous traduisons.

m'intéresse encore, parce que je compte revivre parmi ceux que je ne connaîtrai jamais, grâce à l'amour que j'eus toujours pour la vie, pour la jeunesse, et grâce à mon œuvre »⁴⁷.

Ces remarques expliquent pourquoi Emile Zola a été fasciné par le peintre moderne Manet parce que celui-ci représentait déjà, à ses yeux, l'artiste qu'on ne pouvait enfermer dans le temps présent, en l'occurrence dans son époque. Quant à sa volonté, nous le citons à nouveau, de « *revivre* » parmi nous « *grâce à son œuvre* », elle relevait du désir obsessionnel que sa création littéraire ne soit pas enterrée avec lui. Il est vrai que tant de critiques contemporains, comme nous l'avons vu précédemment pour Brunetière, avaient prophétisé la mort de son œuvre que Zola espérait qu'elle lui survivrait. Dans une lettre à J. van Santen Kolff, le romancier confiait à son destinataire :

« L'enfantement d'un livre est pour moi une abominable torture, parce qu'il ne saurait contenter mon besoin impérieux d'universalité et de totalité »⁴⁸.

Cette confession de Zola fournit une illustration supplémentaire de la souffrance que représentait pour lui l'écriture, dans la mesure où il l'ambitionnait universelle et exhaustive. Ne pas réussir ce projet reviendrait à déchoir, compte tenu de l'idée qu'il se faisait d'un écrivain de talent. On retrouve la référence à l'*enfantement* pour désigner l'acte d'écriture.

La plupart des romans naturalistes de notre corpus, espagnols ou français, paraissent avoir répondu aux vœux de Zola ; ils sont toujours actuels en partie grâce à l'authenticité de leurs héros. Les personnages inventés et les réalités imaginées par doña Emilia, Galdós, Zola, et Clarín, témoignent de leur commun effort pour

⁴⁷ Zola, *Le Roman naturaliste*.- Anthologie.- édition établie, présentée et annotée par Henri Mitterand, Paris : Le Livre de poche, 1999, p. 149.

⁴⁸ Lettre à J. van Santen Kolff, *Correspondance*, t. VIII, p. 244.

connaître la nature humaine. Certes, Zola s'est trompé en pensant que la connaissance scientifique et celle du cœur humain pouvaient s'appuyer sur les mêmes méthodes d'observation, il a souvent confondu réalité scientifique et réalité humaine.

Comme ses confrères espagnols, le romancier français dépassera la méthode expérimentale pour atteindre, selon ses vœux, un humanisme aujourd'hui reconnu. Les auteurs de notre corpus se sont distingués par leur volonté de faire vivre des personnages le plus vrais possible. Ils y sont si bien parvenus que de nos jours encore nous pourrions rencontrer des Aristide Saccard, des Rosalía Bringas ou des Isidora Rufete... Grâce à leur talent, les naturalistes de notre corpus ont réussi à imposer à l'époque moderne des personnages plus vivants que des Vivants. Aujourd'hui, nous pouvons dire qu'ils ont intégré leurs protagonistes dans la vaste comédie humaine. Dans sa préface de *Bel-Ami*, Jean Louis Bory tenait sensiblement le même discours sur Georges Duroy, le héros de Maupassant :

« Petit jeu de société. Connaissez-vous des Bel-ami? Combien? Des bataillons. Ils pullulent. Qu'on ne me pousse pas, je donnerais des noms. [...] Deux républiques ont disparu depuis Maupassant : nous sommes toujours gouvernés par des lanceurs d'affaires »⁴⁹.

Le critique français constate la capacité des grands romanciers réalistes ou naturalistes du XIX^e siècle à créer des personnages si bien analysés et arrangés qu'ils rejoignent des types humains universels. Ainsi, Rastignac, Bel-ami et Fortunata ne sont plus des personnages datés et nés d'une circonstance historique particulière. Par conséquent, ils ne sont plus des héros éphémères et ils finissent par représenter des types d'hommes ou des types de femmes modernes.

Certains personnages naturalistes semblent être le résultat des spéculations des romanciers sur l'avenir, plus que les fruits de

⁴⁹ Préface de Jean-Louis Bory de *Bel-ami* de Maupassant, Editions Gallimard, 1973, p.26.

l'observation de ces derniers sur la société du XIX^e siècle. De telles hypothèses tenues par les naturalistes sur le futur furent rarement optimistes. Elles témoignent de leur volonté de dépasser le déterminisme historique pour « *rechercher la vérité où qu'elle soit* »⁵⁰. Ainsi, renonçant au seul éclairage socio-historique, ils ont adopté le point de vue de penseurs modernes soucieux de tout voir et de tout dire. En ce sens, l'écriture naturaliste reste un acte de création, comme Zola le précisait, car elle implique l'espoir d'un changement pour l'homme à défaut d'une transformation de la société.

Quant aux reproches adressés aux écrivains naturalistes de trop s'attacher à la peinture de personnages monstrueux, ne peut-on aujourd'hui les nuancer. Cet intérêt ne venait-il pas des questions qu'il se posait sur la nature humaine et sur ce qu'elle pourrait avoir en elle de moins bon? En France, l'actualité récente nous a confrontés à une série d'actes monstrueux, à des criminels capables de meurtres en série que la société contemporaine a du mal à comprendre et la justice humaine à juger. Par leur monstruosité, ces personnes paraissent en marge de l'humanité : elles scandalisent et elles épouvantent. Pourtant, elles n'appartiennent pas à une sorte de sous humanité. Elles sont dans l'humanité et souvent les fruits, nous n'oserons redire après Zola les « *produits* », de la société moderne.

En exprimant ce côté mauvais et obscur qui peut exister au fond de la nature humaine, le romancier naturaliste nous a incités à la réflexion. Comme lui-même sûrement s'est interrogé en son temps, il nous questionne sur le danger que court la société moderne de favoriser des comportements atroces. Ainsi, Zola a-t-il formulé l'angoisse universelle de l'homme moderne face à des phénomènes humains encore inexplicables dans l'état de la science au XIX^e siècle. Dans *Germinal*, le jeune Jeanlin tue Jules, un soldat sensiblement de son âge. Etienne est le témoin impuissant de ce meurtre.

⁵⁰ Zola, *Le Roman naturaliste*, p. 140.

Face à la gratuité du crime de Jeanlin, une absurdité qualifiée par Zola de « *végétation sourde du crime au fond de ce crâne d'enfant* » ; la stupeur d'Etienne prend une résonance particulière pour un lecteur moderne. Confrontés à notre tour à une société moderne où la jeunesse est trop tôt victime de la violence ; l'acte irresponsable de Jeanlin ne peut que nous bouleverser. Elevé dans la misère physique et morale, dans la violence et finalement la haine, le personnage zolien en arrive à ce geste abominable et inexplicable par lui-même et par les autres. Avec une certaine justesse, ce passage de *Germinal* analyse une conduite tendant de nos jours à se répéter. Les jeunes déshérités de la vie moderne continuent à se comporter comme Jeanlin. Faute d'éducation et de vraies perspectives pour l'avenir, ils ne peuvent comme le héros de *Germinal* que mal tourner.

En sortant du carcan des lois de l'hérédité, Zola propose au lecteur moderne une base de réflexion sur des faits de société toujours valables. Face à ces événements, nous sommes dans une impuissance semblable à celle que l'auteur des *Rougon-Macquart* pouvait observer. Ainsi s'explique encore la curiosité à l'égard des romans naturalistes, français et espagnols, car ils contiennent certaines prémices de notre société.

A travers le comportement du jeune Mariano, le héros de *La Desheredada*, Galdós offrira un exemple comparable à celui de Jeanlin. Comme ce dernier, le jeune frère d'Isidora a été privé de toute instruction. Il a échoué à l'école et dans l'apprentissage d'un métier ; il finit par vagabonder. L'enfant entrera en contact avec des bandes de voyous, ce qui l'amènera à commettre un attentat contre le roi Alphonse XII. Victime aveugle et irresponsable, Mariano est cependant assimilé à un criminel. Grâce au personnage de Mariano, le romancier espagnol analyse le processus qui pousse un adolescent à adopter par manque d'éducation des comportements violents.

A l'image de Jeanlin, l'absence d'éducation conduira le frère d'Isabelita à l'aliénation politique. Le jeune garçon sera endoctriné par les théories anarchistes de son employeur Juan Bou. Avec perspicacité, Galdós suggère les dangers d'inculquer des ferments de révolte à de jeunes esprits. Dans les idées révolutionnaires, Mariano ne voit que l'occasion d'assouvir une haine personnelle à l'égard de la société qui l'entoure.

Certes, de telles considérations sociologiques peuvent sembler éloignées de la critique littéraire. Pourtant, le sujet de notre étude « *la société comme matière romanesque* » amène à établir de tels rapprochements entre la littérature naturaliste et la société de son temps et à réfléchir sur le rôle de la littérature en général. Les personnages naturalistes, tels qu'Isidora Rufete, Mariano et Jeanlin présentent des conduites à la frontière du psychologique et du social. En ouvrant la voie à l'étude des interactions humaines, la littérature naturaliste bouleverse l'attitude du critique littéraire qui doit toujours prendre en compte la dimension sociale de celle-ci.

Par ailleurs, poussés par un idéal humain les amenant à espérer une société meilleure, les romanciers naturalistes se sont rarement contentés d'observer celle qu'ils avaient sous les yeux, ils ont tenté d'envisager l'avenir. De cela est née leur ambition d'accéder à une vérité universelle. Dès lors, ils se sont occupés d'histoire, de philosophie et de sciences pour donner naissance à des œuvres aussi conformes que possible à la vérité. Toutefois, Zola, Galdós et doña Emilia ont toujours refusé d'être considérés comme des savants ou des historiens, ils sont des romanciers qui ont essayé à partir d'observations de bâtir des hypothèses pour demain. Nous ne citons pas Clarín, car contrairement à ses confrères, il éprouva des difficultés à envisager un devenir historique au roman.

Or, dans l'esprit des romanciers naturalistes étudiés, l'enfant s'avérait être de manière symbolique l'avenir et le garant de

l'humanité : c'est lui qui en assurerait la pérennité. Les romanciers naturalistes espéraient-ils que leurs enfants distingueraient mieux qu'eux les voies pour accéder au bonheur ? On connaît l'attachement du peuple espagnol à l'égard de tout ce qui touche à l'enfance. Mais l'omniprésence d'enfants dans les romans naturalistes espagnols ne reflète pas seulement cette réalité. Une telle présence s'accompagne de visées pédagogiques, sociologiques et universelles. En effet, à travers ce thème de l'Enfant, Galdós, doña Emilia et Zola pensaient aux générations futures, autrement dit indirectement à notre temps. Ainsi, chez Galdós, par exemple, s'expliquerait la préoccupation d'une éducation propre à transformer les enfants en adultes de demain, mais meilleurs.

Ces dernières pages nous ont permis de cerner l'évolution des quatre auteurs vers quelque chose de plus haut que la simple observation de la société qu'ils avaient sous les yeux. Comme tous les grands écrivains, Zola, Galdós, Clarín et doña Emilia ont exercé leur réflexion, une réflexion intéressante sur ce qu'ils ont vu et exploré. Et, ils nous invitent après eux à penser au rôle de la connaissance qui améliore l'homme, et aux méfaits de la passion exclusive qui détruit celui-ci.

La dernière partie de notre travail a souligné comment le naturalisme emprunte progressivement les voies de la spiritualité. Pour Zola et ses confrères espagnols, le culte du document humain et la confiance absolue dans les sciences expérimentales ont fait leur temps. En cette fin du dix-neuvième siècle, les soubresauts scientifiques, sociaux et idéologiques vont semer le doute chez ces quatre écrivains épris de vérité. L'espoir en un monde meilleur et ses im-

passes, l'harmonie sociale et son inaccessibilité seront les thèmes dominants des dernières œuvres naturalistes, comme autant de marques d'une époque et d'une génération d'artistes.

Pour ne pas terminer leurs carrières sur un inventaire pessimiste des angoisses qui accompagnèrent l'enfantement de notre temps, les naturalistes retournent à un art plus serein presque messianique. Dans le dessein de ne pas interdire toute vision sereine de l'avenir, ces derniers reviennent à des valeurs et des sentiments éternels.

Conclusion

Nous voici au terme d'une étude dans laquelle nous avons souhaité dégager les principaux aspects de l'influence d'Emile Zola sur des personnalités littéraires, aussi différentes et fécondes de celles de Galdós, de Clarín et de doña Emilia. Nous pouvons maintenant dire que ces derniers ont été plus sensibles au naturalisme français qu'aux autres manifestations littéraires de leur époque, et qu'ils ont su adapter ce mouvement aux exigences morales de leur public. Galdós et dans une certaine mesure Clarín étaient libres penseurs, et malgré la fermeté de son engagement religieux, doña Emilia se révéla tout aussi curieuse et conciliante qu'eux à l'égard de l'auteur des *Rougon-Macquart*.

Cependant, l'attitude libérale des romanciers espagnols ne pouvait s'accommoder du dogmatisme zolien. Dès lors, on a constaté une rupture des naturalistes espagnols avec certaines théories du Maître, sans pour autant qu'ils aient refusé l'esthétique du naturalisme zolien. Par ailleurs, les auteurs espagnols ont favorablement accueilli cette possibilité venue de France d'aborder tous les thèmes en littérature. Ce furent des sujets nouveaux puisés dans l'actualité, comme le pittoresque inédit de la ville moderne avec ses quartiers, avec ses cafés ou ses Cercles, avec ses gares...; mais aussi de vieux leitmotivs comme les thèmes de la nourriture et de l'amour...

Nous avons aussi mesuré combien la création de Zola est imposante par sa diversité. Toutefois, si elle paraît divisée en trois grands massifs composés des *Rougon-Macquart*, des *Trois Villes* et des drames lyriques, cette œuvre présente une unité d'inspiration

dans la vision que l'artiste propose de la réalité moderne qui l'entoure. La même impression se dégage des ouvrages naturalistes espagnols étudiés. Galdós, doña Emilia et Clarín ont aussi réalisé une production romanesque à la fois multiple et homogène, parce qu'elle renvoie à une seule réalité extérieure : l'Espagne contemporaine.

Etudier Zola, ce fut comme rencontrer un artiste aux multiples visages : le théoricien dogmatique du *Roman expérimental* et le romancier lyrique et rhétoricien des *Rougon-Macquart*. Nous le pensions entièrement prisonnier du programme qu'il avait construit autour du naturalisme, nous l'avons parfois découvert affranchi des théories qu'il avait pourtant contribué à créer. Les années consacrées à ce travail nous ont conduit loin de certains stéréotypes qui ont enfermé Zola et son œuvre dans un carcan. Comme ses contemporains et ses confrères naturalistes espagnols l'ont trop souvent pensé l'auteur des *Rougon-Macquart* n'est pas l'homme d'une seule doctrine. Galdós, Clarín et doña Emilia nous semblaient plus libres d'évoluer dans leurs œuvres, car ils étaient moins tributaires que Zola d'un programme littéraire et d'un souci de présentation. Néanmoins, si la théorie a peu intéressé les naturalistes espagnols, ils ont bien adopté une pratique naturaliste qu'ils ont su modifier en fonction des sujets abordés et des années de publication de leurs œuvres. La recherche de documents humains, l'exposition impersonnelle des faits et le travail des descriptions sont autant de composants fondamentaux de la formule zolienne que l'on retrouve dans les œuvres naturalistes espagnoles.

Mais ces éléments sont employés avec une certaine distance liée à l'humour d'un Galdós, à l'ironie d'un Clarín ou au conservatisme d'une Emilia Pardo Bazán. Heureusement, les naturalistes espagnols ont su se garder de copier les théories zoliennes. Ils savaient qu'une telle imitation aurait appauvri leurs dons personnels et que

cela les aurait encombrés inutilement dans leur propre évolution littéraire.

Pour nous, l'intérêt de lire toujours doña Emilia, Galdós et Clarín tient, en partie, au fait que chacun d'eux a su réaliser un commentaire personnel du naturalisme français. Le revers de cette attitude est qu'il n'y a pas eu, comme en France, de véritable école naturaliste espagnole, car les trois auteurs ibériques n'ont pas éprouvé le besoin de réunir autour d'eux une majorité qui les appuie. Finalement, ils auront réussi ce que Zola rêvait d'accomplir à la fin de sa carrière ; ils sont restés eux-mêmes malgré la pression du public espagnol. Ils ont conservé leur originalité, parce qu'ils n'ont pas fait corps avec un groupe littéraire que celui-ci soit venu de France ou qu'ils l'aient composé et contrôlé dans leur propre pays. Les naturalistes espagnols ne voulaient pas se laisser enfermer dans la formule zolienne. Ils ont bien fait, car le créateur de ce concept éprouva les pires difficultés pour s'en débarrasser.

Pourtant, Zola et ses confrères espagnols ont pareillement débordé du contexte historique ou géographique du XIX^e siècle et du cadre de leurs pays respectifs pour traiter de problèmes humains intemporels et universels. C'est d'ailleurs ce qui leur vaut d'être encore lus et compréhensibles. Peintre de la réalité galicienne de son temps, on a vu doña Emilia aborder des thèmes d'inspiration plus générale qui concernaient l'actualité de son pays et de son époque. Dans *La Tribuna*, en soutenant que l'idéal d'égalité et de fraternité ne résiste pas à la poursuite d'intérêts individuels, la comtesse de Pardo Bazán a fait preuve d'une intuition intéressante. Selon elle, quelle qu'en soit l'origine, l'ambition personnelle empêche toute révolution sociale. En mettant en scène des personnages de régisseurs devenus des *caciques*, elle a dénoncé comme Clarín le fera dans *La Regenta* la corruption des mœurs politiques de son temps. En peignant des *Américains*, revenus au pays natal pour jouir de la fortune amassée en Amérique et user de leur supériorité à seule fin de domi-

ner leurs semblables, les naturalistes espagnols ont aussi exprimé l'égoïsme de tels arrivistes. Pour Galdós, pour Clarín et pour doña Emilia, l'avenir national se dessinait comme incertain et ils souhaitaient grâce à leurs œuvres en informer leurs compatriotes. Malgré son refus d'écrire des romans à thèse, la romancière a suivi ses confrères espagnols et elle a donné son opinion sur des sujets touchant la vie espagnole contemporaine.

Enfin, le rêve d'une harmonie sociale sera un point commun entre ces quatre artistes, qui ont observé une grande partie de la fin du XIX^e siècle. Une époque qui fut particulièrement troublée sur le plan des valeurs humaines, de part et d'autre des Pyrénées. Pour illustrer ce que nous venons d'énoncer, nous noterons que Zola et ses confrères espagnols ont unanimement condamné toute exaltation permanente qui empêche la sagesse. Bien qu'observateurs passionnés des phénomènes de leurs temps ; dans leurs œuvres, les naturalistes ont banni les personnages exagérément enthousiastes. L'amour exclusif pour un être sera critiqué à travers les personnages de Fortunata et d'Albine. La passion exclusive pour l'argent et le luxe sera désignée comme un vice grâce à Rosalía Bringas, à Aristide Saccard ou à Isidora Rufete. Le penchant particulier pour la sensualité sera incarné dans le personnage dévalorisé d'Emma Valcárcel. Enfin, les naturalistes dénigreront la passion quand elle est entièrement dévouée à un art ; c'est le cas de Claude Lantier dans *L'œuvre*. En somme, le développement normal d'un individu ne peut se réaliser quand il est entièrement tenu par un amour unique quel qu'il soit. A l'amour, les auteurs étudiés préféreront la tendresse et leur seule idéologie sera celle de la famille.

L'auteur des *Rougon-Macquart* ne cessait de répéter que son naturalisme était né du « *sol social* ». Etrangers au XIX^e siècle et à la société du Second Empire, les lecteurs contemporains ont du mal à concevoir certaines luttes littéraires et idéologiques du romancier français. Ce fut aussi le problème des naturalistes espagnols et par-

fois le nôtre ; car pour mieux apprécier certains préjugés ou parti pris de Zola, mieux vaut l'étudier dans son époque et dans la société qui l'entourait. On peut conclure que les divergences entre Zola et ses confrères espagnols sont souvent liées au fait qu'ils observaient des terrains sociaux différents.

Que comprendre et conserver des œuvres d'Emile Zola et de ses confrères espagnols, plus d'un siècle après? Nous avons retenu la part la plus riche du naturalisme zolien ; celle tournée vers l'avenir. Des intuitions intéressantes ont rassemblé sur plusieurs points le Maître de Médan, Galdós, Clarín et doña Emilia. Les moyens littéraires, employés pour aboutir à de telles hypothèses, ont vieilli plus que la pensée qui les a sous tendues. De part et d'autre des Pyrénées, on peut dire que les convergences naturalistes tiennent d'une réunion entre la formule élargie du naturalisme zolien et le naturalisme spirituel espagnol.

Pour ces raisons, le courant naturaliste espagnol peut être remplacé par rapport à une évolution de la littérature française de la seconde moitié du XIX^e siècle. Cette transformation, qui annonce un retour à la spiritualité avec le Décadentisme, sera représentée par des auteurs comme Huysmans. Sa conversion au catholicisme, qui fit grand bruit, l'amena à se dégager du maître de l'école naturaliste comme le firent progressivement les auteurs espagnols. Toutefois, nous ne pouvons nier ce commun cheminement spirituel de Zola et de ses confrères espagnols pour comprendre l'enfantement de notre époque. Voilà ce qui nous a le plus intéressé jusqu'au bout de notre étude.

Annexe :

Nous proposons ici un rapide résumé des œuvres espagnoles de Galdós, de Clarín et de doña Emilia Pardo Bazán, les plus citées dans notre étude. Nous avons envisagé une analyse plus détaillée pour les œuvres espagnoles, non traduites encore en français.

Résumés.

La Regenta de Clarín.

Ce roman de Clarín raconte l'histoire d'Ana Ozores, une jeune femme de vingt-sept ans, mariée à Víctor Quintanar, beaucoup plus âgé qu'elle. Don Víctor est l'ex-Régent de Vetusta. De cette union, imposée à Anita par sa famille, l'héroïne héritera du nom et du titre, vestige de la société aristocratique, de Régente. Victor Quintanar se comportera comme un père à l'égard de sa jeune épouse. Aussi, Ana pensera-t-elle trouver le véritable amour auprès d'un libertin vétustain, Alvaro Mesía. Don Víctor, informé de l'adultère, provoquera Alvaro, le vil séducteur, en duel. Au cours de cet affrontement, Víctor Quintanar sera tué, et Alvaro prendra la fuite.

Toutefois, *La Regenta* ne peut se résumer à ce sombre récit d'adultère. Il faut aussi prendre en compte le rôle essentiel dans l'intrigue, joué par la ville de *Vetusta*, qui porte bien son nom, tant les pesanteurs du passé y sont présentes. On suppose que *Vetusta* symbolise Oviedo, ville asturienne. Toute la société vétustaine est dominée par le Magistral, le prédicateur du chapitre, Fermín de Pas. Ce dernier profite de sa charge ecclésiastique pour manipuler ses paroissiens, et surtout, ses paroissiennes. L'ambition de don Fermín se

heurtera à la belle Régente pour laquelle il éprouve des sentiments innommés. Ana est aussi partagée entre sa foi et sa dévotion pour le Magistral. Le trio formé par Ana Ozores, Alvaro Mesía et Fermín de Pas sera l'objet de toutes les attentions malveillantes de la communauté vétustaine. Sur un millier de pages que compte l'œuvre de Clarín, tous attendent la défaillance de la Régente.

Puis, il faut évoquer *La Regenta* comme l'exploration par Clarín de l'existence d'Ana, une vie marquée par une enfance malheureuse. Trop tôt, privée de sa mère, puis de son père, don Carlos, la jeune Anita sera élevée, sans affection, par sa tante paternelle Anunciación Ozores. La jeune fille traversera des périodes de désespoir qui la mèneront à se forger un monde à elle, irréel et nourri de ses lectures d'œuvres sentimentales. Entre extases mystiques et crises d'hystérie, sous la plume de Leopoldo Alas, le cas d'Ana devient pathétique. Si elle ne se suicide pas, la Régente connaîtra une autre mort, celle de ses illusions.

Enfin, dans *La Regenta*, la petite histoire commence le 2 octobre 187... et elle rencontre l'Histoire. Clarín met en scène les luttes idéologiques qui divisèrent la société espagnole, sous la Restauration de la Monarchie d'Alphonse XII. La rivalité, entre les défenseurs du passé et les partisans d'une liberté plus profonde qui permettrait la fin des préjugés moraux, sociaux et religieux, est un autre grand intérêt du roman. Voilà les quelques facettes d'une œuvre, si complexe qu'il est difficile de la synthétiser en quelques lignes.

Su Unico hijo de Clarín.

Il est plus aisé de résumer l'intrigue du deuxième et dernier roman long de Leopoldo Alas, car cette œuvre s'appuie davantage sur l'intériorité des personnages. Il s'agit de l'histoire d'un couple marié et très mal assorti : le ménage de Bonifacio Reyes et d'Emma Valcárcel. Celle-ci est une enfant unique et gâtée, issue de la no-

blesse. Son mari Bonis, ancien commis du père d'Emma, est un personnage sans envergure et trop romantique. Emma exerce sur son époux une tyrannie sans nom.

Malheureux, à cause des caprices et de l'hystérie de sa femme, Bonifacio croira découvrir amour et réconfort auprès de la jeune soprano Serafina, surnommée la Gorgheggi. Dans cette petite ville de Province du Nord de l'Espagne, où vivent les Valcárcel, dans les années 1860, tout finit par se savoir. L'adultère de Bonifacio va réveiller la jalousie et la sensualité d'Emma. Elle connaîtra une brève aventure avec Minghetti, un baryton et le mari de Serafina.

L'intrigue devient plus intéressante quand, après des années d'abstinence, Emma retrouve, un regain de tendresse pour son mari. Antonio, l'unique enfant des Valcárcel naîtra de ce retour affectif. Pour le lecteur, reste le doute de la paternité de Bonifacio. Mais, en proie à une évolution spirituelle, le père bafoué regagnera de l'espoir et une certaine grandeur d'âme dans la quête de ce fils unique.

Analyse de *La Tribuna* (Emilia Pardo Bazán).

La Tribuna est le troisième roman de doña Emilia. Il a été publié en 1883. Il retrace l'histoire d'une jeune fille du peuple, Amparo, qui vit dans les bas quartiers de Marineda (Marineda représente La Corogne). Le début du roman évoque la protagoniste au sein de sa famille, les Rosendo. L'infirmité de la mère oblige Amparo à vendre, dans les rues de la ville, des gâteaux confectionnés par le père.

Amparo entre comme ouvrière dans la fabrique de tabacs de Marineda. Là, la vie de la jeune fille va être bouleversée par sa rencontre avec le monde des ouvrières. Ses compagnes de travail la surnommeront la Femme-tribun. Amparo lit à ses collègues la presse

libérale et elle mène la propagande des idées républicaines. Doña Emilia, à travers l'activité syndicale du personnage, que nous qualifierions de nos jours, de militante, peint l'effervescence politique que traversa l'Espagne des années 1868.

La Révolution de 1868 constitue la toile de fond sur laquelle va aussi se greffer une histoire de séduction amoureuse entre Amparo, la jeune cigarière, et l'officier Baltasar Sobrado. Amparo s'illusionne en pensant que l'amour peut gommer les inégalités sociales. L'officier Baltasar, issu de l'aristocratie, n'éprouvera qu'une passion physique pour elle. Il ne légalisera jamais ses relations avec la cigarière. Il abandonnera Amparo. A la fin du roman, la naissance d'un enfant consolera la jeune femme ; la venue au monde du fils illégitime de Baltasar coïncidant avec la proclamation de la 1^{ère} République espagnole, pour laquelle la jeune Amparo s'est tant engagée.

Ce premier roman ouvrier espagnol fit grand bruit à sa publication, car doña Emilia y réalise une analyse du milieu social dans lequel évolue la protagoniste. Cette étude sociale prend nettement le pas sur l'intrigue sentimentale que nous venons de résumer. Les coutumes typiques des cigarières ont plus intéressé la romancière espagnole que les péripéties d'une femme séduite et abandonnée. La peinture, détaillée et documentée, des mœurs des ouvrières de la manufacture de tabacs, a contribué à donner à *La Tribuna* la réputation de roman naturaliste.

Doña Emilia, en 1896, avec *Memorias de un solterón*, donnera une suite à *La Tribuna*. Le fils d'Amparo est devenu un typographe socialiste. Il est resté aussi pauvre que sa mère. Baltasar Sobrado, maintenant officier à la retraite, se marie avec Amparo. Il légitime donc, vingt ans après, sa relation avec la cigarière. Le mariage d'Amparo et de Baltasar se présente comme une sorte de réparation. *Memorias de un solterón* rompt avec la veine naturaliste du roman précédent.

Résumés de *Los Pazos de Ulloa* et de *La Madre Naturaleza*. (Emilia Pardo Bazán).

Pour écrire *Los Pazos de Ulloa*, la romancière a pris pour cadre la campagne, celle du fin fond de la Galice de son temps. Elle s'inspirera de la réalité de cette région sauvage, afin de peindre les mœurs de la société des gentilshommes campagnards galiciens, des années 1880. La décadence de cette aristocratie rurale sera incarnée dans le personnage du Marquis Pedro Moscoso, le maître du château d'Ulloa, en réalité une bâtisse en ruine. Ce dernier vit en concubinage avec Sabel, sa servante, dont il a un fils, Perucho. Sabel est la fille de Primitivo, le régisseur du château. Profitant de la débauche du maître de céans, le rusé Primitivo le vole tant et plus et le tient sous sa coupe.

Dans le dessein d'assurer la lignée légitime des Moscoso, don Pedro épousera Nucha, une jeune fille de la ville, de La Corogne. Mais, la santé de la jeune femme, très fragile moralement et physiquement, conforte le marquis dans son adultère avec Sabel.

Cette intrigue sentimentale se complique avec le personnage du prêtre amoureux, Julian, qui brûle d'un amour mystique pour la châtelaine d'Ulloa, incarnation, selon lui de la Vierge. Trop pur et trop sentimental, le jeune chapelain, frais émoulu du séminaire, ne peut ni corriger le marquis de ses défauts, ni protéger Nucha de la brutalité de son époux.

Cependant, Manuela naîtra de l'union de Nucha et de Pedro Moscoso. La déception du marquis, qui espérait la venue d'un héritier, ne fera qu'aggraver la situation au château. Le roman s'achève tragiquement sur la mort de Nucha, le bannissement de Julian, accusé de trop aimer la châtelaine, et l'assassinat du régisseur, Primitivo. Seul le couple formé par les deux enfants, le

fils de Sabel, Perucho, et la fille de Nucha, Manuela, annonce un avenir plus radieux pour Los Pazos.

Outre ces intrigues sentimentales, il faut compter aussi celles, politiques, des deux *caciques*, Trampeta et Barbacana, qui, tout au long du roman rivalisent pour conquérir la région. Doña Emilia saisit l'occasion pour dénoncer le *caciquisme*, un régime néfaste, selon elle, aux intérêts des pauvres.

Le roman *La Madre Naturaleza* reprend le même cadre et, en partie, les mêmes personnages que *Los Pazos de Ulloa*. Quinze ans après, le fils bâtard du marquis, Perucho, et sa fille légitime Manuela, voient leur amitié se transformer en amour. Ils ignorent encore qu'ils sont frère et sœur. Elevés ensemble au sein de Mère nature, leur histoire d'amour ressemble à celle de Paul et Virginie, les deux héros de Bernardin de saint Pierre. Le thème de l'inceste est nuancé par le rôle de la nature, à la fois suggestive et complice des deux jeunes amants. Quand ils apprendront leur parenté, le couple d'adolescents devra se séparer. Leur amour devient coupable aux yeux de la société. L'intérêt du roman repose en partie sur les réminiscences culturelles que doña Emilia a su adroitement intégrer à sa propre imagination.

La Desheredada de Galdós.

La Desheredada ouvre le cycle des « romans contemporains » de Galdós. L'auteur raconte par quels procédés, Isidora Rufete, une jeune fille pauvre, qui croit être la fille du marquis de Aransis, va tomber dans la prostitution. Après la mort, dans un asile d'aliénés, de son père biologique Tomás Rufete, Isidora partira pour Madrid. Là, sa folie d'hériter un prétendu titre nobiliaire et de devenir riche,

la poussera à fréquenter toute une série de personnages peu recommandables. Mariano Rufete, le frère d'Isidora, poussé par le même désir forcené de grimper les échelons de la société, finit par devenir un assassin. Le refus d'accepter ses origines est donc commun au frère et à la sœur, héritiers de la folie paternelle.

Dans ce roman, Galdós établit à nouveau un rapport entre la vie d'Isidora, pétrie de rêves de grandeur mais oisive, et l'histoire de l'Espagne des années 1873 et 1875. Les événements politiques, économiques et sociaux de cette époque, entre la fin du règne d'Amédée de Savoie, de la 1^{ère} république et des débuts de la Restauration des Bourbons, offrent à Galdós des « *tranches de vie* » qu'il saura restituer dans cette œuvre. Isidora se suicidera, faute de voir ses rêves de grandeur se réaliser.

Fortunata y Jacinta de Galdós.

Le roman *Fortunata et Jacinta*, histoire de deux femmes mariées, nous plonge dans le Madrid des années 1869 à 1876. A travers les amours de Fortunata, fille du peuple, et de Jacinta, jeune bourgeoise, pour un même homme Juanito Santa Cruz, Galdós va explorer l'évolution importante des us et coutumes de la société madrilène.

Jacinta, l'épouse modèle de Juanito, est désespérément stérile. Fortunata, d'une vitalité féconde, aura un enfant du mari de Jacinta. Dès lors, Jacinta ne vivra que pour une seule obsession se procurer un fils à tout prix, pour donner aux Santa Cruz une descendance. Mourante, Fortunata lui fera cadeau de son fils, peut-être pour prouver sa légitimité.

Mais Galdós nous raconte aussi la vie de Maxi Rubín, le mari de Fortunata, un personnage sans envergure qui ne peut empêcher son épouse de commettre l'adultère. Maxi, dominé par sa tante doña Lupe et par une avarice malade, ne parvient ni à s'imposer dans son couple ni, en général, à prendre des décisions. Il finira par sombrer dans la folie.

A partir de la rivalité, entre Fortunata et Jacinta, le romancier évoque l'histoire d'une famille bourgeoise, les Santa Cruz et celle du peuple madrilène ; deux catégories sociales qui ne se rencontrent jamais au cours des mille pages du roman. Seule Guillermina Pacheco, une cousine des Santa Cruz, qui exerce sa charité dans les quartiers pauvres, assurera le lien entre ces deux mondes si différents.

Fortunata y Jacinta, un ouvrage immense, représente le Madrid de Galdós, peuplé de personnages hauts en couleur et sympathiques, comme Mauricia La Dura, Estupiña... On ne peut tous les nommer mais ils donnent une profondeur essentielle à ce roman.

La de Bringas de Galdós

L'action de *La de Bringas* est supposée se dérouler à Madrid, en 1868. Galdós retrace la vie d'une femme, Rosalía Bringas que le goût du luxe et des apparences mène au déshonneur. Autour de cette héroïne, don Benito va faire évoluer tout un univers insolite, celui des étages supérieurs du Palais-Royal, réservés aux familles des fonctionnaires de la Cour. La marquise de Tellería, doña Cándida se croisent et s'entrecroisent dans le modeste appartement des Bringas.

Francisco Bringas, le mari de Rosalía, passe son temps à confectionner un cénotaphe. Il ne voit pas que sa femme vit une aventure sentimentale avec Pez, un ami intime de la famille.

L'aveuglement de Francisco est tel que sa femme parvient à le voler pour se payer des toilettes et offrir des goûters à ses invités. Galdós imaginera même une cécité passagère affectant le pauvre Bringas et symbolisant la faiblesse du personnage.

Le lecteur assiste à la comédie domestique que se livre ce couple mal assorti. Leurs enfants, Isabelita, prédisposée à l'hystérie, et Alfonsín pâtissent de cette hypocrisie. A la fin du roman, Rosalía sera abandonnée par son amant, Pez. Enfin, ce que redoutait Francisco Bringas se produit : la Reine Isabelle II doit s'exiler, et, la dynastie partie, le Palais-Royal se vider. La famille Bringas, déjà en situation d'échec, se retrouve à la rue. Dans *La de Bringas*, Galdós est parvenu à étoffer son intrigue en la mêlant aux événements politiques, traversés par l'Espagne, dans ces années 1868.

BIBLIOGRAPHIE

I Oeuvres d'Emile Zola :

Editions utilisées :

Les Rougon-Macquart.- édition intégrale publiée sous la direction d'Henri Guillemin ; présentation et préfaces d'Henri Guillemin . Soit : T.I à XX, pour les *Rougon-Macquart* ; T. XXI pour *Thérèse Raquin* et *La Confession de Claude* ; T.XXII à XXIV pour les « *Trois Villes* », éditions Rencontre, société coopérative, Lausanne, 1960.

Nous avons notamment cité *L'Assommoir* (511p), *La Conquête de Plassans* (423p), *Pot-Bouille* (467p), *La Faute de l'abbé Mouret* (447p), *La Curée* (419p), *Le Ventre de Paris* (431p) et *Lourdes* (568p).

La *Correspondance* d'Emile Zola, a été publiée sous la direction de Bart H. BAKKER ; avec la collaboration de Colette BECKER ; publiée par les Presses de l'Université de Montréal ; Paris : éditions du C.N.R.S, 1978-..., neuf volumes.

Zola.- *Le Roman naturaliste*.- Anthologie.- édition établie, présentée et annotée par Henri Mitterand.- Paris : Le Livre de poche, 1999.- 159p.

Zola.- *Le Roman expérimental*.- Préface de Aimé Guedj.-Paris : Garnier-Flammarion, 1971.- 373p.

II. Editions espagnoles des oeuvres de Pérez Galdós, de Leopoldo Alas « Clarín » et d'Emilia Pardo Bazán :

1. Emilia Pardo Bazán :

La Tribuna.-édition de Benito Varela Jácome, Madrid : Cátedra, 1982.- 270p.

La Tribuna.-introduction et notes de Marisa Sotelo Vazquez, Madrid: Alianza Editorial, 2002.- 286p.

Los Pazos de Ulloa.-édition de Ma De los Ángeles, Ayala ; Madrid : Cátedra, 1997.- 405p.

La Madre Naturaleza.- édition de Ignacio Javier López, Madrid : Cátedra, 1999.- 405p.

La Piedra angular.- Madrid, édition Anaya, 1985. 224 p.

@ RDI : *Memorias de un solterón*.- (ciclo) *Adán y Eva*.- Edition publiée sur le site : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/> Site consulté en ligne le 7 novembre 2002. Edition digitale à partir des Oeuvres complètes d'Emilia Pardo Bazán, Madrid, Administracion, [s.a.], Tome XIV, 266p.

2. Clarín :

La Regenta.- édition de Juan Oleza, 2 tomes, Madrid : Cátedra, (seconde édition), 1987. T1, 662 p, et T2, 599p.

Su Unico hijo.- édition de Juan Oleza, Madrid : Cátedra, 1995.- 559p.

Leopoldo Alas « Clarín ».- *Obras selectas*.- Prologue de Carolyn Richmond, Madrid : Espasa-Calpe, Selecciones Austral-Summa, 2001.- 1004p.

3. Galdós :

La de Bringas.- édition de Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga; Madrid : Cátedra, 1983. 305p.

Fortunata y Jacinta.- édition de Francisco Caudet, 2 Tomes ; Madrid : Cátedra, (quatrième édition), 1995.- T1, 719 p et T2, 542p.

La Desheredada.- Madrid : Alianza, 1983.-486p.

La Desheredada.- édition de Germán Gullón, Madrid : Cátedra, 2000.-503p.

III. Editions françaises consultées :

1. Emilia Pardo Bazán :

Le Château de Ulloa.- traduit de l'espagnol et préfacé par Nelly Clémessy ; Paris : éd Viviane Hamy, 1990. 349p.

2. Clarín :

La Régente.- traduit de l'espagnol par A.Belot, C. Bleton, J.M Botrel, coordonnateurs : R. Jammes et Y. Lissorgues. Introduction de Yvan Lissorgues ; Paris : Fayard, 1987. 733p.

Son Fils unique.- traduit de l'espagnol par Claude Bleton ; Paris : Fayard, 1990. 294p.

3. Pérez Galdós :

Fortunata et Jacinta.- traduit de l'espagnol par Robert Marrast ; Paris : Les Editeurs Français Réunis, 1975. 743p.

Madame Bringas.- traduit de l'espagnol par Pierre Guénoun ; Paris : Les Editeurs Français Réunis, 1975. 303p.

Doña Perfecta.- traduit de l'espagnol par Robert Marrast. Préface de Max Aub. Paris : Les Editeurs Français Réunis, 1963. 285p.

Eléments de Bibliographie.

I. Manuels de littérature comparée.

BRUNEL (Pierre) et CHEVREL (Yves).- *Précis de littérature comparée.*- Paris : P.U.F, 1989.- 379p.

BRUNEL (Pierre), PICHOSIS (Claude) et ROUSSEAU (André-Michel).- *Qu'est ce que la littérature comparée?* - Paris ; Armand Colin, 1983.- 172p.

PAGEAUX (Daniel-Henri).- *La Littérature générale et comparée.*- Paris : Armand Colin, 1994.-192 p.

SOUILLER (Didier) et TROUBETZKOY (Wladimir).- *Littérature comparée.*- Paris : P U F, 1997.-788 p.

II. Ouvrages consultés sur Zola :

A. Etudes générales sur Zola et son oeuvre.

BECKER (Colette).- *Les Apprentissages de Zola.*- Paris : P.U.F, 1993.- 415p. collection « écrivains ».

BONNEFIS (Philippe) .- *L'Innommable. Essai sur l'œuvre d'E. Zola.*- Paris : Sedes « présences critiques », 1984.-180 p.

B (Camille) et H (Albert).- *Petit Traité de Littérature Naturaliste (d'après les Maîtres).*- (deuxième édition, réimpression de l'édition Vanier, Paris : 1880).- Bassac (Charente) : Plein Chant, 1993.-207p.

BRUNETIERE (Ferdinand).- *Le Roman Naturaliste.*- Paris : Calmann Lévy, 1883.-371 p.

DAVID-SAUVAGEOT (A).- *Le Réalisme et Le Naturalisme dans la littérature et dans l'art.*- Paris : Calmann Lévy, 1890.-407 p.

DE LATTRE (Alain).- *Le Réalisme selon Zola (archéologie d'une intelligence).*-Paris : P.U.F, 1975.- 255p.

DEZALAY (Auguste).- *Zola sans frontières.*- Presses Universitaires de Strasbourg : 1996.- 224p. (Textes réunis par Auguste Dezalay).

HUYSMANS (J.-K.).- *Zola.*- préface de Charles Ficat, Paris : Bartillat, 2002.-128p.

LAPORTE (Antoine).- *Le Naturalisme ou l'immoralité littéraire. Emile Zola. L'homme et l'œuvre.*- Paris : [s.n] 18, rue Segulier, 1894.- 297p.

LEDUC-ADINE (Jean-Pierre).- *Zola, Genèse de l'œuvre.*- Sous la dir. de Jean-Pierre Leduc-Adine. Paris : CNRS, 2002.- 301p. « collection Textes et Manuscrits ».

MITTERAND (Henri).- *Carnets d'Enquêtes, Une ethnographie inédite de la France par Emile Zola.*- textes établis et présentés par Henri Mitterand, Paris : Plon, 1986.-687 p. collection « Terre humaine ».

MITTERAND (Henri).- *Zola.*- Paris : Fayard ; 3 Tomes : Tome I. *Sous le regard d'Olympia.* 1999. 945 p, Tome II. *L'homme de Germinal.* 2001. 1199 p, Tome III. *L'honneur.* 2002.-863 p.

MITTERAND (Henri).- *Passion. Les délires de la vérité. Emile Zola.*- Paris : Textuel, 2002.-192 p.

PAGES (Alain).- *Emile Zola : Bilan critique.*- Paris : Nathan université n°38, 1993.- 128 p.

SPEIRS (Dorothy E) et SIGNORI (Dolores A).- *Entretiens avec Zola.*- (préface d'Henri Mitterand), Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990.- 220 p.

B. Etudes partielles sur des oeuvres de Zola.

1 Sur des oeuvres de Zola.

BECKER (Colette).-Introduction à *Germinal*. Paris : Bordas.-p I à LVII.

DEFFOUX (Léon).- « *La Publication de L'Assommoir* ».- Avec des lettres inédites de Théodore de Banville, Catulle Mendès, Henry Céard et Paul Bourget.- Paris : Société Française d'Editions Littéraires et Techniques, 1931.- 153 p.

GUILLEMIN (Henri).-Les **préfaces** des *Rougon-Macquart* et des *Trois Villes*, 24 Volumes. Paris : Fasquelle, éditions Rencontre, 1960.

MITTERAND (Henri). **Les préfaces de l'œuvre complète d'Emile Zola**. Edition établie sous la direction de H. Mitterand. Cercle du livre précieux. Paris : Fasquelle, 1967. Préfaces étudiées dans cette collection : SIMON (Pierre Henri) préface de *Germinal*. ALBERES (R.M), préface de *L'Assommoir*. RIPOLL (Roger), préface de *La Faute de l'abbé Mouret*. MISTLER (Jean), Préface de *Au Bonheur des Dames*. MITTERAND (Henri) préface de *La Curée*.

2 Sur des aspects particuliers de l'œuvre de Zola.

BERTRAND-JENNINGS (Chantal).-*L'Eros et la femme chez Zola*.- Paris : Klincksieck, 1977.-134 p.

HAMON (Philippe).- *Le Personnel du roman : le système des personnages dans les 6--Macquart d'Emile Zola*.- Genève : Droz, 1983.-325 p.

KRAKOWSKI. (Anna).- *La Condition de la femme dans l'œuvre d'Emile Zola.*- Préface de Henri Mitterand. Paris : Nizet, 1974.- 267p.

OUVRARD (Pierre).- *Zola et le prêtre.*- (préface par Henri Mitterand), Paris : Beauchesne, 1986.-218 p.

THOREL-CAILLETEAU (Sylvie).- *La Tentation du livre sur rien. Naturalisme et décadence.*- (préface de Jean de Palacio). Mont-de-Marsan : ed inter-universitaires, mai 1994.- 566 p.

THOREL-CAILLETEAU (Sylvie).- *La Pertinence réaliste : Zola.*- Paris : Honoré Champion, 2001.-221 p.

VOISIN-FOUGERE (Marie-Ange).- *L'Ironie naturaliste. Zola et les paradoxes du sérieux.*- Paris : Honoré Champion, 2001.-262 p.

C. Articles de revues consultés.

1 Articles sur Zola et ses œuvres.

BRULAT (Paul).- Zola.- in: *Causeries françaises*, Neuvième Causerie, faite au Cercle de la Librairie, à Paris, le 25 mai 1923, p. 247 à 290.

TOURNIER (Isabelle). « La Revanche du romanesque dans *La Curée* » in : *Littératures*, Toulouse le Mirail, n° 15, 1986.- p 131 à 141.

@ RDI : Autour de *L'Assommoir* d'Emile Zola, atelier pédagogique sur le site de La Bibliothèque nationale de France. [http : // www.bnf.fr](http://www.bnf.fr). Paris, BnF, département des manuscrits, transcription des folios 158 à 161. Un personnage : Gervaise. L'influence du milieu. [Consultation en ligne novembre 2003]

2 Articles portant sur des aspects particuliers de l'œuvre de Zola.

BERTRAND-JENNINGS (Chantal).- « Zola féministe? » in : *Les Cahiers naturalistes*, Paris : Fasquelle, 1972, n° 44.- p. 172.

LOPEZ JIMENEZ (Luis).- « Emile Zola et Pérez Galdós » in : *Les Cahiers naturalistes*, Paris : Fasquelle, 1985, n° 59.- p. 202-207.

PAGES (Alain).-« En partant de la théorie du roman expérimental » in : *Les Cahiers naturalistes*, Paris : Fasquelle, 1974, n°47.- p. 70-87.

SAILLARD. (Simone).-« La Première traduction espagnole de *Germinal* ».- in : *Les Cahiers naturalistes*, Paris : Fasquelle, 2001, n° 75.- p. 217-242.

III. Sur le naturalisme français.

BURNS (C.A).- *Henry Céard et le Naturalisme*.- Londres : Grant et Cutler Ltd., 1982.- 447 p.

CHEVREL (Yves).- *Le Naturalisme*.- Paris: P.U.F, 1982.- 235p. collection « Littératures modernes ».

MARTINO (Pierre).- *Le Naturalisme français (1870-1895)*.- Paris : Armand Colin, 1923.- 220p. Collection Armand Colin, N°27.

SAVINE (Albert).- *Les Etapes d'un Naturaliste*.- Paris; Giraud, 1885.- 303p.

THOREL (Sylvie).- *Naturalisme et décadence. Une approche du roman entre 1857 et 1914*.- Thèse de Doctorat en 3 Tomes. Université de Paris-Sorbonne, Institut de Littérature comparée, 1988.

GONZALEZ-SCAVINO María Cecilia.- *Un Naturalisme hybride: recherche sur l'œuvre romanesque d'Eugenio Cambaceres.*- Thèse de Doctorat en Littérature comparée, Bordeaux III, Université Michel de Montaigne, 1999, 2 Tomes, 457p.

IV. Ouvrages consultés sur Galdós.

A. Etudes générales sur Galdós et son oeuvre.

ÁNGELES VARELA OLEA (M).- *Galdós regeneracionista.*- thèse de Doctorat dirigée par le Dr. D. Antonio Prieto Martín.- Madrid : Fondation universitaire espagnole, 2001.-420p.

BONET (Laureano).-*Ensayos de crítica literaria.*- Barcelona : 1971.-

BONET (Laureano).- *Benito Pérez Galdós. Ensayos de crítica literaria.*- Barcelona : Península, 1972.-239p.

BEYRIE.(Jacques).- *Galdós et son mythe.*- Thèse présentée devant l'université de Toulouse II, le 30 janvier 1976, publiée par les éditions Champion, Paris: 1980.- 3 Tomes : t1 402p, t2 386p, t3 343p.

CLAIRE-NICOLLE (Robin).- *Le naturalisme dans La Desheredada de Pérez Galdós.*- Paris : Les Belles Lettres, 1976.- 149p.

DEL RIO (Angel).- *Estudios galdosianos.*- Zaragoza : Librería general, biblioteca del Hispanista, 1953.-149 p.

MONTESINOS (José F).- *Galdós.*- 3 tomes. Madrid : editorial Castalia, 1980.- t1, 293p. t2, 286p. t3, 354 p.

ONTAÑÓN DE LOPE (Paciencia).- *El Donjuanismo en las novelas de Galdós y otros estudios.*- México : Universidad nacional autónoma de México, 1993.- 167p.

(Se reporter à la page 109 de l'ouvrage, où figure l'article de Paciencia Ontañón de Lope : « Juan Valera y Galdós : historia de una enemistad ». Cet article a aussi paru dans le *Bulletin Hispanique*, Tome 93, n°2, décembre 1991.- p 383-401.)

REGALADO GARCIA (Antonio).- « Benito Pérez Galdós y la novela histórica española : 1868-1912 ».- Madrid : *Ínsula*, 1966.- 586p. (Le chapitre IV, « Las novelas contemporáneas ».- p. 189 à 238.)

RICARD (Robert).- *Aspects de Galdós*.- Paris : P.U.F, (publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Paris), série « Etudes et méthodes », Tome 10, 1963.-107p.

RICARD (Robert).- *Galdós et ses romans*.- Deuxième édition augmentée. Paris : Centre de recherches de l'Institut d'études hispaniques de l'Université de Paris, collection « études hispaniques », 1969.-124p.

B. Actes de congrès tenus sur Galdós.

Actas del Primer Congreso internacional de Estudios galdosianos.- del Exmo Cabildo insular de Gran Canaria, 1977.-507p. (Les articles de Jean François Botrel, p 60 à 79. « *¿Benito Pérez Galdós, escritor nacional?* » et, d'Agnes Money Gullón « *Fortunata y Jacinta en inglés* » p. 376 à 381).

V. Ouvrages consultés sur le romancier Clarín.

A. Etudes générales sur Clarín et son oeuvre.

BESER (Sergio)- *Clarín y « La Regenta»*.- Barcelone : Ariel, 1982.- 320p.

BESER (Sergio).- *Leopoldo Alas : teoría y crítica de la novela española*.- Barcelone : ed laia, 1972.- 302p.

BESER (Sergio)- *Leopoldo Alas : crítico literario*. Madrid: Gredos, 1968.- 371p.

BULL (William).- « The naturalistic theories of Leopoldo Alas ».- article extrait de *P.M.L.A*, vol n°57, juin 1942.- p. 536 à sq.

LISSORGUES (Yvan).- *Clarín político.- Leopoldo Alas (Clarín), periodista, frente a la problemática política y social de la España de su tiempo (1875-1901)*.- Estudios y antología. Institut d'études hispaniques et hispano américaines, Université de Toulouse le Mirail : 1980, Tome 1.-379p.

ZAMORA JUAREZ (Andrés).- *El Doble silencio del Eunuco. Poéticas sexuales de la novela realista según Clarín*.- Madrid : ed fundamentos, 1998.-350p.

B. Actes de congrès tenus sur Clarín.

« *Clarín y su obra: en el centenario de La Regenta 1884-1885* ».- Actas del Simposio Internacional celebrado en Barcelona, del 20 al 24 de marzo de 1984. Barcelone : ed de Antonio Vilanova; Département de literatura española, Universidad de Barcelona, 1985.- 316p.

« *Clarín y La Regenta en su tiempo* ».- Actas del Simposio Internacional celebrado en Oviedo, del 26 al 30 de noviembre de 1984, Universidad de Oviedo, 1985.- 1144p.

Les articles de :

-Dionisio Gamallo Fierros.-« *La Regenta a través de cartas inéditas de la Pardo Bazán a Clarín* ».- p. 277 à 311.

-Diego Martínez Torrón.- « *El naturalismo de La Regenta* ».- p. 587 à 628.

-Amanda Gross-Castilla.- « *Lo que La Regenta debe a Emile Zola* ».- p. 505 à 516.

VI. Ouvrages consultés sur Emilia Pardo Bazán.

A. Etudes générales sur doña Emilia et son œuvre.

BRAVO-VILLASANTE (Carmen).- *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*.- Madrid : Magisterio, 1973. 313p.

CLEMESSY (Nelly).- *Emilia Pardo Bazán romancière. (La critique, la théorie, la pratique)*.-Paris : Centre de recherches hispaniques, 1973, 2 tomes. Tome 1, 434p et tome 2, 782p.

VARELA JÁCOME (Benito).- *Estructuras novelísticas de Emilia Pardo Bazán*.- Santiago de Compostela, Cuadernos de estudios gallegos, anejo XXII, 1973. 294p.

SAVINE Albert.- *Le Naturalisme par Emilia Pardo Bazán*. Paris: Giraud, 1886. 319p.

B. Articles de revues consultés sur Emilia Pardo Bazán.

DE TORRE (Guillermo).- « Emilia Pardo Bazán y las cuestiones del Naturalismo »- in : *Cuadernos americanos*. Año XIX, n°2, 1960, p. 238 à 260.

VII. Sur le naturalisme espagnol.

CANAVAGGIO (Jean).- *Histoire de la littérature espagnole*.- en 2 tomes, Paris : Fayard, 1994.- 832 p. (Le chapitre VIII rédigé par Jacques Beyrie et Nelly Clémessy, « L'épanouissement du roman », p. 343 à 370.)

CAUDET (Francisco).- *Zola, Galdós, Clarín. El Naturalismo en Francia y España*.-Madrid : ed de la Universidad Autónoma de Madrid, 1995.-305p.

LISSORGUES (Yvan).- *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*.- (Actes du congrès international qui s'est tenu en Novembre 1987, à l'Université de Toulouse-le mirail).-Barcelona : Anthropos, 1988.-620p.

LOPEZ JIMENEZ (Luis).-*El Naturalismo y España. Valera frente a Zola.*- Madrid : Alhambra, 1977.-385p.

LOPEZ JIMENEZ (Luis).-« Emile Zola et Pérez Galdós ». -in : *Les Cahiers naturalistes*, 1985, n° 59. p. 202 à 207.

@ RDI : OLEZA (Juan).- *Realismo y naturalismo : la novela como manifestación de la ideología burguesa.* Article publié sur le site : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/>, 2002.- p 7 à 11. [Consultation en ligne le 7 novembre 2002].

PARDO BAZÁN (Emilia).- *La Cuestión palpitante.*-Madrid : Obras completas, Tomo I, Cuarta edición, Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1891.-299p.

(Cette édition comprend : à la page 5, le prologue de l'auteur de la quatrième édition ; à la page 17, le prologue de l'édition française ; à la page 23, les opinions d'Emile Zola sur *La Cuestión palpitante*).

PARDO BAZÁN (Emilia).-*Retratos y apuntes literarios.*-Madrid : sn. d'ed, s. d, in 16. Obras completas, Tomo 32.

PATTISON (Walter).- *El Naturalismo español: historia externa de un movimiento literario.*- Madrid : Gredos, 1969.-190p.

PEREZ GALDOS (Benito).- *Ensayos de crítica literaria.*- (Introduction de Laureano Bonet). Barcelone : Península, 1972 : collection de bolsillo n° 190.-227p.

RICO (Francisco).-*Historia y crítica de la literatura española.*- Barcelone : 1979 et 1994. Les deux volumes consacrés au réalisme et au naturalisme en Espagne : le volume 5 paru en 1979 et le volume 5/1 paru en 1994.

RUBIO CREMADES (Enrique).- *Panorama crítico de la novela realista-naturalista española*.- Madrid: ed Castalia, 2001.- p. 281 à 560, uniquement les chapitres 6 à 8 réservés successivement à Galdós, à Clarín et à Emilia Pardo Bazán.

VIII. Manuels d'Histoire espagnole.

CARR (Raymond).- *España 1808-1939*.- éd espagnole. Barcelone, Ariel, 1969.- 734p.

CLEMESSY (Nelly).- *L'Espagne de la Restauration 1874-1902*.- Paris: Bordas, 1973.- 126p. Collection études n°206.

PAREDES (Javier).- *Historia contemporánea de España (1808-1939)*.- Barcelone : Ariel historia, 1996.- 639p.

TORTELLA CASARES (Gabriel).- *Los Orígenes del capitalismo en España. Banca, Industria y Ferrocarriles en el siglo XIX*.-Madrid : Tecnos, 3^{ème} édition, 1995.-357p.

Index Nominum

- Alaoui, 83
 Alexis, 115, 116, 121, 122, 313, 359
 Becker, 15, 138, 311, 322
 Bernard, 76, 80, 115, 138, 140, 241
 Beser., 64
 Beyrie, 268, 510
 Bigot, 77, 118
 Bonet, 20, 36, 37, 38, 43, 80, 81, 511
 Bonnefis, 501
 Bory, 213, 478
 Botrel, 375, 500, 507
 Bravo, 8, 10, 11, 82, 360, 362
 Brulat, 122, 123, 342
 Brunel, 15, 88, 89, 288
 Brunetière, 132, 148, 164, 178, 317, 318, 359, 471, 472, 473, 477
 Bull, 163
 Burns, 113, 120, 121, 313
 Carr, 33, 34, 50, 235, 272
 Caudet, 50, 51, 100, 102, 127, 128, 300, 301, 302, 464, 465, 500
 Céard, 73, 113, 115, 116, 120, 121, 122, 313, 503, 505
 Cervantès, 105, 124, 126, 127, 128, 129
 Chevrel, 88, 89, 123
 Claire Robin, 132, 143, 149, 152
 Clarín, 4, 8, 9, 10, 14, 15, 16, 17, 18, 26, 30, 31, 32, 39, 44, 46, 54, 55, 56, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 70, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 84, 92, 96, 97, 103, 107, 111, 123, 124, 127, 128, 130, 132, 133, 134, 136, 137, 143, 144, 145, 147, 152, 153, 155, 163, 164, 165, 168, 169, 170, 171, 179, 183, 184, 185, 186, 188, 189, 193, 194, 196, 200, 201, 202, 204, 205, 206, 207, 209, 212, 213, 215, 217, 219, 220, 221, 223, 224, 225, 228, 230, 231, 233, 249, 253, 254, 255, 256, 262, 263, 264, 266, 270, 271, 281, 282, 283, 296, 297, 312, 324, 325, 330, 332, 333, 335, 336, 337, 338, 340, 341, 347, 348, 351, 352, 357, 372, 373, 374, 376, 381, 382, 393, 394, 401, 404, 412, 415, 416, 420, 427, 428, 430, 435, 436, 437, 438, 440, 442, 446, 453, 454, 455, 457, 464, 465, 466, 469, 470, 475, 476, 477, 481, 482, 484, 485, 486, 488, 489, 490, 499, 500, 508, 509, 510, 512
 Clemessy, 106, 174, 209, 210, 318, 345, 390, 470, 500, 510
 Colette Becker, 88, 311
 Comte, 151, 152, 466
 Darwin, 80, 138, 140, 151, 152
 Daudet, 87, 116, 240
 David-Sauvageot, 324
 de Lope, 107, 108, 235, 507
 del Rio, 211, 212
 Dezalay, 502
 Flaubert, 115, 116, 120, 121, 122, 145, 146, 209, 212, 213, 239, 271, 332, 336, 337
 Galdós, 4, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 22, 24, 27, 34, 35, 36, 37, 38, 43, 44, 50, 51, 53, 55, 56, 66, 67, 68, 70, 80, 81, 84, 89, 92, 96, 99, 102, 103, 107, 108, 111, 123, 124, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 134, 136, 137, 142, 143, 151, 152, 155, 157, 161, 162, 163, 165, 171, 180, 186, 188, 197, 198, 199, 201, 202, 209, 211, 212, 213, 217, 222, 227, 228, 229, 233, 234, 235, 236, 238, 251, 252, 253, 254, 259, 260, 262, 268, 272, 273, 281, 295, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 307, 312, 321, 322, 325, 330, 331, 332, 336, 337, 340, 341, 343, 344, 345, 352, 357, 365, 366, 367, 368, 370, 371, 372, 375, 377, 381, 382, 388, 394, 395, 398, 400, 401, 402, 404, 405, 407, 408, 409, 411, 412, 414, 415, 416, 423, 424, 426, 427, 430, 439, 440, 441, 443, 446, 447, 448, 449, 450, 456, 457, 464, 465, 468, 469, 470, 475, 476, 477, 480, 481, 482, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 494, 495, 496, 497, 500, 506, 507, 510, 512
 Goncourt, 83, 88, 94, 95, 115, 116, 120, 121, 153, 178, 228, 229, 263, 311, 312, 313, 322, 323, 324, 475
 Guillemin, 72, 94, 498
 Guillermo de Torre, 12
 Hamon, 149, 150, 362, 364, 365, 370
 Hugo, 10, 11, 75, 209, 326, 327
 Huysmans, 115, 116, 120, 121, 122, 218, 313, 388, 488
 Jennings, 203, 204
 Jiménez, 13, 14, 106, 107, 108, 109, 110, 127, 128, 131, 132, 232, 233, 234
 Krakowski, 504
 Laporte, 114, 118
 Lattre, 93, 94
 Leduc, 150, 315, 502
 Leopoldo Alas, 30, 32, 39, 47, 55, 62, 63, 64, 65, 66, 77, 78, 79, 97, 143, 144, 146, 163, 164, 165, 192, 231, 253, 262, 264, 325, 332, 376, 465, 490, 499, 508
 Lissorgues, 26, 80, 96, 100, 102, 112, 124,

- 132, 214, 324, 325, 465, 500
Maupassant, 83, 115, 116, 265, 266, 478
Menendez Pelayo, 87
Mitterand, 40, 42, 67, 145, 149, 150, 154,
185, 213, 229, 239, 245, 312, 315, 323,
342, 343, 389, 407, 452, 458, 459, 461,
474, 477, 498, 502, 504
Montesinos, 53
Oleza, 26, 96, 117, 185, 254, 255, 256, 282,
330, 332, 336, 337, 375, 499
Oller, 15, 16, 87
Ouvrard, 195, 196
Pageaux, 218
Pagès, 362, 363, 364
Pardo Bazán, 8, 10, 11, 14, 15, 17, 25, 52, 62,
73, 74, 75, 76, 81, 82, 86, 88, 89, 90, 91,
92, 103, 104, 106, 123, 124, 125, 130, 131,
132, 143, 151, 153, 154, 155, 156, 171,
172, 174, 176, 177, 179, 181, 195, 209,
210, 236, 237, 288, 289, 293, 294, 305,
306, 312, 318, 319, 320, 321, 329, 348,
360, 362, 365, 387, 394, 445, 453, 456,
457, 467, 470, 485, 486, 489, 491, 493,
499, 500, 509, 510, 512
Paredes, 28, 29, 31, 33
Pattison, 6, 7, 14, 83, 319, 320
Pérez Galdós, 12, 13, 14, 20, 36, 37, 39, 43,
44, 55, 77, 78, 79, 80, 81, 108, 124, 125,
126, 132, 153, 234, 252, 259, 273, 329,
368, 475, 499, 500, 505, 506, 507, 511
Pichois, 15, 288
Ricard, 68
Richmond, 63, 64, 65, 214, 215, 499
RICO, 511
Ripoll, 287
Rousseau, 15, 132, 288, 289
Saillard, 83, 84, 85
Savine, 14, 15, 87, 89, 90, 91, 153, 188, 323
Scavino, 10
Sergio Beser, 78
Souiller, 255, 468
Speirs, 12, 148, 458, 459, 461
Thorel, 71, 81, 82, 361, 372, 374
Tortella Casares, 45, 46
Tournier, 117, 118, 214
Troubetzkoy, 255, 468
Valera, 78, 86, 87, 92, 105, 106, 107, 108,
109, 110, 111, 127, 128, 232, 233, 234,
235, 329, 507, 511
Valera Jacóme, 329
Voisin-Fougère, 398
Zamora, 130, 475
Zola, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17,
18, 20, 21, 25, 26, 27, 35, 39, 40, 41, 42,
43, 44, 45, 48, 49, 51, 52, 53, 56, 57, 58,
59, 62, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74,
75, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86,
87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 98,
99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107,
108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115,
116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123,
124, 125, 126, 127, 128, 129, 131, 132,
134, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142,
143, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151,
153, 154, 155, 156, 160, 162, 163, 165,
166, 171, 172, 173, 174, 175, 177, 178,
179, 180, 185, 186, 187, 188, 189, 191,
192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199,
200, 201, 202, 203, 204, 205, 207, 209,
210, 211, 212, 214, 215, 217, 219, 223,
224, 228, 229, 232, 233, 238, 239, 240,
241, 242, 243, 244, 245, 246, 248, 249,
250, 251, 253, 254, 255, 256, 258, 261,
263, 264, 265, 267, 269, 272, 273, 275,
277, 278, 281, 282, 283, 284, 285, 286,
287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294,
295, 296, 299, 306, 308, 309, 311, 312,
313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320,
322, 325, 326, 327, 330, 331, 334, 335,
336, 337, 341, 342, 343, 345, 346, 347,
352, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361,
362, 363, 364, 365, 368, 369, 370, 372,
373, 374, 375, 377, 378, 381, 382, 383,
384, 385, 386, 389, 392, 393, 394, 395,
396, 397, 398, 399, 403, 405, 406, 407,
408, 410, 411, 412, 414, 415, 416, 417,
418, 419, 420, 422, 424, 425, 426, 427,
428, 429, 430, 432, 433, 434, 438, 441,
445, 446, 447, 449, 452, 453, 454, 455,
456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463,
464, 465, 466, 468, 469, 470, 471, 473,
474, 475, 476, 477, 479, 480, 481, 482,
484, 485, 486, 487, 488, 498, 501, 502,
503, 504, 505, 509, 510, 511