

Zola

Contes et nouvelles 1

(1864-1874)

Présentation
par François-Marie Mourad



ZOLA

Contes et nouvelles 1
(1864-1874)

Zola conteur et nouvelliste ? La réponse a de quoi surprendre : on ignore le plus souvent que l'auteur des *Rougon-Macquart*, tout au long de sa carrière, s'est adonné à l'écriture de récits brefs aux tonalités variées. Ce volume rassemble près de trente textes rédigés pendant ses jeunes années de bohème et de journalisme. À leur lecture, c'est un Zola méconnu qui surgit soudain : fantaisiste, lorsqu'il met en scène l'errance dans Paris d'un lion et d'une hyène échappés du zoo (*Une cage de bêtes féroces*) ou lorsqu'il raconte l'histoire d'un homme qui décide, un beau matin, de faire commerce de femmes laides (*Les Repoussoirs*), mais aussi promeneur inspiré et satiriste engagé... Qu'on ne s'y trompe pas : le romancier est déjà là tout entier. Qu'il croque le bourgeois (*Villégiature*) ou parodie l'engouement du public pour le roman populaire (*Les Disparitions mystérieuses*), qu'il s'indigne de la misère (*Le Chômage*) ou raille la montée en puissance de la publicité (*Une victime de la réclame*), le tempérament éclate à toutes les pages. Par la richesse de leur inspiration, ces petits chefs-d'œuvre révèlent un auteur plus insaisissable et naturel que ne le laissent supposer les professions de foi naturalistes.

Choix de textes, présentation,
notes, chronologie et bibliographie
par François-Marie Mourad

Texte intégral

Illustration :
Virginie Berthemet
© Flammarion


Extrait de la publication
Flammarion

CONTES ET NOUVELLES

(1864-1874)

Récemment parus
dans la même collection

BALZAC, *Illusions perdues*.

BALZAC, *Le Père Goriot*.

BALZAC, *Nouvelles* (*El Verdugo*. – *Un épisode sous la Terreur*. – *Adieu*. – *Une passion dans le désert*. – *Le Réquisitionnaire*. – *L'Auberge rouge*. – *Madame Firmiani*. – *Le Message*. – *La Bourse*. – *La Femme abandonnée*. – *La Grenadière*. – *Un drame au bord de la mer*. – *La Messe de l'athée*. – *Facino cane*. – *Pierre Grassou*. – *Z. Marcas*).

BALZAC, *Splendeurs et misères des courtisanes*.

Jules et Edmond DE GONCOURT, *Charles Demailly*.

HUGO, *Le Dernier jour d'un condamné* (édition avec dossier).

HUGO, *William Shakespeare* (édition avec dossier).

HUYSMANS, *À rebours* (édition avec dossier).

HUYSMANS, *Nouvelles* (*Sac au dos*. – *À vau-l'eau*. – *Un dilemme*. – *La Retraite de Monsieur Bougran*).

MÉRIMÉE, *Chronique du règne de Charles IX*.

MÉRIMÉE, *La Vénus d'Ille et autres nouvelles*.

MAUPASSANT, *Le Horla et autres contes d'angoisse*.

VALLÈS, *L'Enfant* (édition avec dossier).

ZOLA, *Contes et nouvelles* (1875-1899).

ZOLA, *La Bête humaine* (édition avec dossier).

ZOLA, *Le Roman expérimental* (édition avec dossier).

ZOLA

CONTES
ET NOUVELLES

(1864-1874)

*Choix de textes, présentation, notes, vie de Zola,
chronologie des contes et nouvelles, et bibliographie
par*

François-Marie MOURAD

GF Flammarion

Extrait de la publication

Pour Mathias.

© Éditions Flammarion, Paris, 2008.
ISBN : 978-2-0813-3052-8

PRÉSENTATION

Zola conteur et nouvelliste ? On ne se sera pas fait faute de lui reconnaître ce talent à la lecture des histoires emboîtées et des épisodes les plus saillants des *Rougon-Macquart* – l'idylle du Paradou dans *La Faute de l'abbé Mouret*, telle scène souterraine dans la fresque de *Germinal*, l'accident de chemin de fer ou le dénouement fantastique de *La Bête humaine*... –, sans omettre la collection de personnages extraordinaires qui s'émancipent d'un coup du flux romanesque et dont la figure simplifiée entête soudain nos imaginations : Aristide Rougon devenu Saccard, le sorcier de la finance de *La Curée* et de *L'Argent*, Goujet, dit « Gueule d'or », le bon géant amoureux de Gervaise dans *L'Assommoir*, ou Angélique, l'héroïne du *Rêve*, roman que le critique Jules Lemaitre qualifiait, ironiquement il est vrai, de « conte bleu » étrangement advenu après tant de « contes noirs ¹ ».

Mais, plus précisément, Zola a pratiqué, à côté du roman, les genres narratifs brefs, à une époque où triomphaient, au terme d'une longue évolution ², toutes les formes, subtiles ou triviales, du récit écrit. La plupart des grands auteurs du XIX^e siècle se sont illustrés dans ce qu'il est convenu d'appeler le conte ou la nouvelle : Musset, Balzac, Dumas, Nerval,

1. Article paru le 27 octobre 1888 dans *La Revue bleue*.

2. Sur l'histoire du conte et de la nouvelle, voir la bibliographie en fin de volume, et en particulier René Godenne, *La Nouvelle française*, PUF, 1974.

George Sand... et Zola, après Flaubert et avant Maupassant. S'il n'a pas fait du récit bref, comme ce dernier, une triomphale exclusivité, on sera peut-être surpris d'apprendre qu'il s'y est adonné avec constance. De la moitié d'une centaine de textes publiés dans les journaux, essentiellement entre 1860 et 1880, il composera même la matière de cinq livres : *Contes à Ninon* (Hetzl et Lacroix, 1864), *Esquisses parisiennes* (Achille Faure, 1866), *Nouveaux Contes à Ninon* (Charpentier, 1874), *Le Capitaine Burlé* (Charpentier, 1882) et *Naïs Micoulin* (Charpentier, 1884). Et le recueil collectif des *Soirées de Médan* (Charpentier, 1880), composé de six nouvelles, reste un ostensible jalon dans l'histoire du naturalisme. C'est dire l'importance que revêtait pour Zola cette partie de son œuvre, qui obéit pourtant à une logique spécifique, celle de la discontinuité, où l'on n'attend généralement pas un auteur réputé pour ses entreprises massives et de grande envergure.

Littérature et journalisme

La distinction entre le conte et la nouvelle, aujourd'hui encore, n'est pas rigoureuse et les raffinements taxonomiques de la critique savante ne doivent pas faire oublier que derrière cette répartition synonymique existaient au XIX^e siècle d'autres opportunes désignations, dont les auteurs et les directeurs de journaux faisaient un assez large usage : ce que nous appelons conte ou nouvelle était ainsi un *croquis*, une *esquisse*, une *causerie*, un *souvenir*, en fait une *chronique*... toujours dans les dimensions d'un article étroitement calibré. Le succès du récit bref au XIX^e siècle est en effet indissociable du développement considérable de la presse à grand tirage, de ses rubriques et du chassé-croisé entre l'offre exercée en direction d'un public de plus en plus nombreux et composite et la demande de celui-ci. Dans un

*portrait-carte*¹ non publié d'avril 1865, lui-même aujourd'hui classé dans les *Contes et nouvelles*² de l'auteur, Zola a évoqué l'insaisissable représentant de cette foule avide et impatiente, le lecteur du *Petit Journal* : « homme et femme, enfant et vieillard, beau et laid, riche et pauvre. Il a la grâce modeste de la jeune fille et la douce austérité de la mère, la turbulence de l'adolescent et la gravité de l'homme fait ; il porte la jupe d'indienne et la jupe de soie, la blouse bleue et l'habit noir ; il habite chaque étage, le premier et le cinquième, et vit dans la pauvreté et dans le luxe » ; ce protégé dit au journaliste, qu'il considère comme « un de ses enfants » : « Tu sais ce qu'il me faut pour vivre et pour me tenir en bonne santé : une ou deux heures de distraction chaque soir, la lecture d'un journal où je trouve les événements du jour et une suite de récits intéressants et variés³. » Telles sont les exigences, démocratiques mais impérieuses, des nouveaux consommateurs d'une presse dont il est attendu qu'elle présente et invente, sous une forme attractive, les nouvelles quotidiennes. *Le Petit Journal*, créé avec succès par Moïse Millaud en 1863⁴, a marqué le développement de ce journalisme littéraire, au sein d'un espace de communication d'autant plus ouvert à toutes les formes de fiction que la vigilante censure impériale interdisait d'aborder la politique autrement que par le biais de l'allusion, de la transposition, de la satire et de l'ironie. Le grand critique Sainte-Beuve avait pressenti

1. Le terme est emprunté au vocabulaire de la photographie de l'époque. Il désigne un portrait au format de la carte à jouer, qui remportait alors un grand succès.

2. *Le Lecteur du Petit Journal*, in Zola, *Contes et nouvelles*, éd. Roger Ripoll, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 267-269. Nous nous inspirerons souvent de cette édition, qui fait référence.

3. *Ibid.*, p. 267-268.

4. Vendu 5 centimes (un sou, soit trois fois moins que les journaux de la « grande presse »), ce qui le met à la portée de toutes les bourses, *Le Petit Journal*, qui suscita des émules, connut de très forts tirages, jusqu'à un million d'exemplaires en 1892.

la montée en puissance de la « littérature industrielle ¹ », mais, ce qui frappe, avec le recul du temps, c'est plutôt l'extraordinaire malléabilité dans les genres et les talents qu'a entraînée l'éclosion soudaine de la presse littéraire au moment où Zola faisait ses premiers pas d'homme de lettres. Le contexte et une trajectoire sociale contrariée ² l'obligeront à devenir journaliste à la mode de ce temps ³, autrement dit publiciste, c'est-à-dire « un polygraphe, à l'aise dans les styles d'écriture les plus variés, attentif aux exigences de son public, sachant les maîtriser et jouer avec elles ⁴ ». Sur le comptoir de la marchandise littéraire bon marché, dans les quatre pages directement accessibles des magazines qui pullulaient pour s'attirer les faveurs d'un toujours plus vaste public, Zola placera de nombreux textes, à l'identité générique peu claire, parce que le mot d'ordre était alors l'adaptation aux goûts changeants d'un public versatile et curieux. Dans une analyse restée longtemps inédite, une *Lettre d'un curieux* justement, composée au printemps 1865 et destinée au rédacteur en chef de *L'Avenir national*, Zola donne des gages à son éventuel employeur en lui indiquant qu'il a bien cerné la demande de l'auditoire et l'évolution socio-culturelle en cours : « les lecteurs sont insatiables ; la fièvre qui les pousse à apprendre les événements importants dans l'art, la science et la politique, ne

1. « De la littérature industrielle », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} septembre 1839. L'expression « journalisme littéraire » est aussi de Sainte-Beuve.

2. Voir la « Vie de Zola » en fin de volume. Zola, à la fin de ses études secondaires, ne parvient pas à décrocher son baccalauréat. Sans ce précieux sésame qui lui aurait permis d'entreprendre des études supérieures ou de trouver tout de suite une place dans l'administration, il se lance dans l'écriture alimentaire.

3. Marc Martin rappelle qu'à cette époque le mot « journaliste » ne renvoie pas à un statut bien défini et parle d'« un agrégat inconstitué d'auteurs et de rédacteurs » : « Journalistes parisiens et notoriété (vers 1830-1870). Pour une histoire sociale du journalisme », *Revue historique*, n° 539, juillet-septembre 1981.

4. Alain Pagès, *La Bataille littéraire. Essai sur la réception du naturalisme à l'époque de Germinal*, Librairie Séguier, 1989, p. 9.

leur permet pas d'ignorer les plus minces détails, les petits faits, les cancan, la chronique en un mot de la ville et des campagnes. Ils veulent connaître le côté pittoresque de chaque chose, être renseignés sur la physionomie de Paris en toutes saisons, pénétrer dans l'intimité des hommes et des faits du jour. Ils demandent un curieux plus curieux que les autres, un homme indiscret qui consente à écouter aux portes et à dire tout ce qu'il sait, tout ce qu'il pense¹ ». Confronté au chapelet de courts textes qui figurent dans ce volume, le lecteur ne devra pas oublier qu'ils sont pour une part étroitement corrélés à l'actualité mouvante qui prolifère dans les marges de la littérature instituée. Entre les échos et les comptes rendus, dans les chroniques qui lui seront confiées, Zola, comme nombre de ses confrères, a alterné le récit factuel et le récit d'imagination. Il a indifféremment rapporté et inventé des *nouvelles*, au sein de rubriques ouvertes aux variations de l'anecdote, du fait divers et de la petite histoire, du réel à la (courte) fiction.

De la narration à la nouvelle

Dans sa jeunesse, Zola, comme tant d'autres, était poète. Mais la prose avait aussi ses faveurs et certains de ses tout premiers essais littéraires sont à classer dans le récit bref. Ses « narrations » scolaires, conformes à l'esprit d'instructions officielles assez suggestives², le montrent déjà fort habile dans le

1. *Lettres d'un curieux*, in *Œuvres complètes* d'Émile Zola, éd. Henri Mitterand, Cercle du Livre précieux, 1966-1970 (édition désormais désignée par l'abréviation *OC*), t. XIII, p. 44.

2. Le règlement d'études des lycées, établi par l'arrêté du 30 août 1852, imposait pour chaque niveau des exercices de rédaction littéraire, selon une progression devant conduire l'élève des genres les plus simples, « récits et lettres d'un genre simple » (en troisième), à la composition de discours fictifs (classe de rhétorique), en passant, pour la classe de seconde, à des « récits, lettres, descriptions de divers genres ».

traitement des sujets monodiques. Comme l'a indiqué Henri Mitterand, « elles attestent une grande facilité de rédaction, et un grand bonheur d'invention narrative, de construction du récit, et de détails concrets. Elles sont toutes très lestement enlevées et se lisent comme de petites nouvelles¹ ». Le *Retour d'Anacharsis dans sa patrie*, *Le Baptême d'un esclave romain* ou une conversation entre Don Quichotte et Sancho Pança sur le point de partir en campagne² manifestent en particulier, au-delà d'une aptitude avérée à l'assimilation des schèmes formels et culturels, une sensibilité compassionnelle qui sera l'un des traits les plus durables de la création zolienne. N'oublions pas qu'il présentera ses *Contes à Ninon* comme « de belles histoires, leçons de charité et de sagesse » (p. 44).

À côté des copies retrouvées, les archives familiales exhument d'autres *juvenilia*, par lesquelles l'élève relance *per se* le plaisir des « rédactions » lycéennes ; encore des nouvelles donc, qui préfigurent, comme *Le Chien reconnaissant* ou un ironique *Convoi funèbre*, un ton, des personnages et des motifs que l'on retrouve dans la plupart des textes rassemblés dans ce volume. À quinze ou seize ans, Zola sait déjà trousseur un récit, camper un décor, croquer des personnages de premier et de second plan, conduire une action jusqu'à son dénouement, attendu ou inattendu. Il est curieux que l'on n'ait jamais vraiment pensé mettre en relation la tradition pédagogique d'entraînement à l'écriture fictionnelle brève et le triomphe de la nouvelle dans la deuxième moitié du XIX^e siècle.

La plupart des textes repris dans le recueil publié chez Hetzel et Lacroix en novembre 1864 ont en fait été écrits entre 1859 et 1864, pendant ce qu'il est convenu d'appeler la « bohème » de Zola, c'est-à-dire

1. Henri Mitterand, *Zola*, t. I : *Sous le regard d'Olympia. 1840-1871*, Fayard, 1999, p. 122.

2. On trouvera ces textes dans la section « Documents » de la biographie d'Henri Mitterand (*ibid.*, t. I, p. 844-886).

la période incertaine de son adolescence qui a précédé les choix décisifs de l'âge adulte. Ses biographes ont rappelé un certain nombre d'événements et de ruptures existentielles qui devaient accentuer chez le jeune homme la prédisposition à la mélancolie et à la rêverie compensatoire. Orphelin d'un père précocement disparu, affecté par les menées processives d'une mère spoliée par des aigrefins, déraciné géographiquement, en situation de déclassement social après son échec au baccalauréat, il a déjà fait le choix de l'écriture, qui offre au moins le bénéfice, pour la lutte vitale, des triomphes intérieurs. Il multiplie donc les projets et les manuscrits, rédige des milliers de vers, persévère dans les textes en prose, les nouvelles en particulier, dont les titres figurent sur une liste des manuscrits perdus¹ : *Une douzaine de boîtes d'allumettes* (vingt pages), *Un corps sans âme* (huit feuillets) et *Les Grisettes de Provence*, un texte également disparu mais sur lequel nous disposons par chance d'un témoignage significatif dans une lettre datée du 29 décembre 1859 adressée à l'ami aixois, Jean-Baptistin Baille, qui fut son condisciple au collège d'Aix : « J'ai cependant achevé *Les Grisettes de Provence* ; j'ai ressenti comme un certain plaisir en racontant ces folies. Mais je suis loin d'être content de mon rêve : la matière était excessivement pénible ; les événements couraient les uns après les autres, il n'y avait pas de nœud, pas de dénouement. De plus, cela manquait de dignité et de moralité ; nos rôles étaient aussi bien loin d'être des rôles de héros de roman. Je me suis donc contenté de dire les faits tels qu'ils se sont passés, faisant le plus court possible, retranchant certains détails inutiles et n'altérant la vérité que pour les événements tout à fait insignifiants. J'ai composé ainsi une espèce de nouvelle d'un intérêt médiocre pour les indifférents ;

1. Henri Mitterand, « Les manuscrits perdus d'Émile Zola », *Les Cahiers naturalistes*, n° 39, 1970, p. 83-90 ; et Zola, *op. cit.*, t. I, p. 827-833.

tu comprends qu'il ne sera pas facile de placer cela, mais cependant je ne désespère pas¹. » On ne peut mieux évoquer la tâche lucide à laquelle se livre alors le jeune auteur pour épurer ses textes d'une composante subjective spontanée et envahissante. Il lui faut traiter dans une perspective quasi aristotélicienne des rubriques bien aperçues – l'intrigue, les personnages, le dénouement –, et transposer une matière brute, autobiographique et encombrante. Zola, remarquons-le, s'avance avec modestie mais clairvoyance dans le chemin de la fiction. Nous avons montré par ailleurs qu'il s'engageait simultanément dans une précoce critique des formes et des œuvres, une démarche d'analyse réflexive qui le prédisposait à maîtriser très tôt les « fondamentaux » de la création². Quand on sait que l'économie de la nouvelle s'oriente, par des effets de concentration et de cadrage, vers une pure narrativité, on comprendra l'importance des premières incursions zoliennes dans l'univers du récit, et l'on prendra la mesure de ses rapides progrès.

Contes à Ninon

La date de parution du premier ouvrage publié par Zola, 1864, ne doit pas faire illusion. C'est bien d'un *terminus ad quem* qu'il s'agit et, comme l'indique la préface du 1^{er} octobre – une préface est toujours une postface –, d'une indispensable mise à distance,

1. Zola, *Correspondance*, t. I : 1858-1867, Presses de l'université de Montréal/Éditions du CNRS, 1978, p. 117.

2. François-Marie Mourad, *Zola critique littéraire*, Honoré Champion, « Romantisme et modernités », 2003. Voir la première partie, en particulier le chapitre I, « Une vocation précoce », p. 25-54. Entre 1859 et 1862, Zola rédige, à l'intention de ses amis Baille et Cézanne – mais surtout pour lui-même –, de nombreuses lettres qui sont des analyses critiques ambitieuses et sophistiquées d'œuvres littéraires contemporaines, de Victor Hugo, George Sand, Jules Michelet... Sa réflexion porte très souvent sur les formes et les genres.

d'une liquidation du passé (p. 41-47). Mettant en scène les oppositions spatiales et temporelles, le texte, baigné d'une nostalgie élégiaque, est la transposition littéraire du premier conflit intérieur vécu par le jeune Zola, entre le rêve et la réalité. Il ne perçoit pas encore tout à fait la rudesse salvatrice des choix porteurs d'avenir, mais la « satire pleine de larmes », les « besoins cuisants de réalité » sont manifestement venus contrebalancer le trop doucereux « cantique ». Le préfacier, certes en exagérant un peu l'humilité préventive, brouille et dilue les repères génériques : il évoque de « libres récits » de son jeune âge, des « songes », de « belles histoires », de « longs bavardages », des « histoires étranges, filles du rêve », des « récits décousus, où l'invention s'en allait au hasard », des « feuilles volantes », des confessions voilées, des berceuses... Comme l'a fait remarquer David Baguley, l'un des rares commentateurs à s'être penché un peu sérieusement sur ces récits paradoxalement mis à distance par leur auteur au moment où il les publiait, « les vrais *Contes à Ninon* n'ont pas de réelle existence textuelle ; ils appartiennent au temps irrévocablement perdu des crépuscules provençaux ; comme les fleurs, les filles et les fées, ils meurent transplantés hors de l'imagination qui les a conçus. Ce sont, paradoxalement, des contes *incontables* ; ou plutôt, ce sont des contes, rebelles au langage écrit, fixé, qui restent ainsi fidèles aux conditions du genre oral, car arrêter définitivement (par l'écrit) la forme vivante du conte (oral), c'est contribuer à son épuisement ¹ ».

En prenant le lecteur à témoin de cette inconsistance et de cette relégation, en l'incluant dans cette reprise, Zola reconfigure son horizon d'attente et l'invite à suspendre son jugement de valeur. Comment pourrait-on en vouloir à un auteur déterminé

1. David Baguley, « Narcisse conteur : sur les contes de fées de Zola », *Revue de l'université d'Ottawa*, vol. 48, n° 4, octobre-décembre 1978, p. 393.

à faire l'inventaire de ses premiers émois et qui cherche à mettre un peu d'ordre dans la bigarrure de sa vie animique, pour reprendre une expression employée par Freud au début du *Malaise dans la culture*¹ ? « Vivre, c'est survivre à un enfant mort », dit Jean Genet, et la préface des *Contes à Ninon* n'est pas seulement un seuil², à analyser froidement comme un dispositif rhétorique, elle est aussi à sa façon un précieux témoignage autobiographique, et une page des « mémoires d'une âme³ » que l'auteur n'a jamais voulu, à partir de la date de publication de son premier livre, placer ailleurs que dans la fiction et ses marges. On comprend donc que dix ans après, en 1874, il commémore cet instant clé dans la préface aux *Nouveaux Contes à Ninon*, que nous avons également reproduite (p.194-201) pour signaler qu'en tête d'un recueil de textes beaucoup plus réalistes, il éprouve de nouveau la nécessité de rendre un hommage à la muse de sa jeunesse, à la première figure, au sein de son œuvre, de la rétrospection mélancolique.

La lettre-confession de 1864 met aussi en scène un scénario romantique d'entrée dans l'écriture. Ninon, préfigurée par la Nina de ses poèmes, est la sylphide de Zola, sa « fée amoureuse », et, comme chez Chateaubriand, qui la tenait de Rousseau, elle incarne à la fois l'inspiration venue de la nature et l'idéalisation d'un désir érotique ambivalent. Comblant l'absence de femmes réelles, elle est un « rêve romantique⁴ ». Zola, contrairement à ce que la tradition retient pour rendre compte du naturalisme, est habité par les grands schèmes du romantisme de sa

1. Sigmund Freud, *Le Malaise dans la culture*, PUF, 1995 [1^{re} éd. 1930].

2. Voir Gérard Genette, *Seuils*, Seuil, « Points Essais », 2002.

3. Victor Hugo, Préface des *Contemplations*.

4. Voir Jean-Marie Roulin, « La sylphide, rêve romantique », *Romantisme*, n° 58, 1987, p. 23-38.

jeunesse¹ ; il hérite de Musset, de George Sand et de Michelet. En 1864, cette influence est parfaitement assumée par un jeune auteur qui est aussi un lecteur passionné des *Nuits*, de *Jacques*, de *La Femme*, et par ailleurs soucieux de s'inscrire correctement, en tant que débutant, dans le champ littéraire de cette première modernité. Le choix des titres-prénoms² – son premier roman en 1865 sera une *Confession de Claude* – est un indice parmi d'autres de cette filiation. *Ninon* vient du poème-dédicace adressé en 1835 par Musset à Caroline Jaubert, et qu'il a ensuite inséré dans sa nouvelle *Emmeline*, parue en 1837 dans la *Revue des Deux Mondes*. Le personnage féminin, la destinataire... et la lectrice sont censés se reconnaître dans le prénom de celle qui ne dit ni oui ni non, Ninon. Zola, qui était avant tout un ardent lecteur de Musset³ et qui projetait des *Contes de mai*, devait se laisser séduire à la fois par l'ironie envers les personnages de la nouvelle, par la rhétorique de l'interpellation et par ce qu'il y avait, comme le dit le narrateur d'*Emmeline*, « d'un peu exagéré et d'un peu plus que vrai » dans les vers de la déclaration *À Ninon*⁴. L'humour – et l'amour ! – blessé, l'émotion et le badinage qui caractérisent les nouvelles de Musset⁵ se retrouvent ici et là dans un certain

1. Voir notre article sur « Zola et le romantisme », *L'École des lettres*, numéro spécial : *Aspects du romantisme*, n° 12-14, 2004, p. 113-126.

2. George Sand s'en était fait une spécialité, avec *Indiana*, *Valentine*, *Lélia* ou encore *Jacques*, romans que Zola avait lus avec ferveur.

3. Voir « Alfred de Musset », dans les *Documents littéraires* (1881) consacrés aux écrivains romantiques, *OC*, t. XII, p. 327-351.

4. Alfred de Musset, *Nouvelles*, éd. Sylvain Ledda, La Chasse au Snark, 2002, p. 89. *Ninon* apparaît également dans la comédie *À quoi rêvent les jeunes filles* (1833) : *Ninon* et *Ninette* sont deux sœurs jumelles adolescentes qui rêvent d'amour idéal tout en s'adonnant aux jeux malicieux de la séduction.

5. Parues en 1841 en deux volumes chez Charpentier, ces nouvelles ont connu un succès qui ne s'est pas démenti jusqu'au XX^e siècle. Voir Simon Jeune, *Musset et sa fortune littéraire*, Bordeaux, Ducros, 1970.

nombre de nouvelles du débutant, notamment *Le Carnet de danse* et *L'Amour sous les toits*¹.

Au-delà de cette identification précise, la greffe des influences réelles ou postulées pour les *Contes à Ninon* semble avoir à peu près réussi, si l'on en juge par les réactions généralement positives de la critique au moment de la parution du premier livre de Zola. Les annonces rédigées par l'auteur ont donné le *la* aux journalistes : « L'auteur, M. Émile Zola, est en littérature de la famille des esprits libres, des tempéraments passionnés et finement railleurs : il procède de Mérimée, Voltaire, Alfred de Musset, Nodier, Murger, Heine. C'est un conteur qui cause avec sa muse selon son caprice du moment ; de là ce livre étrange, où chaque récit naît d'une inspiration particulière. Le succès des *Contes à Ninon* est assuré auprès de tous les gens de goût². »

Avec le recul, et sans verser dans la seule lecture téléologique, forcément réductrice, on sera peut-être sensible effectivement à l'étrangeté et à la diversité surprenante des formes et des modèles mis en œuvre par Zola dans ces premiers essais narratifs. Le futur pourfendeur de l'imagination, l'écrivain à système, le naturaliste sulfureux est, au début des années 1860, un fantaisiste, un élève doué en quête de bons points, attentif aux leçons de ses maîtres, et dont l'inspiration est à la fois classique et romantique. Dans son premier recueil de contes, puisqu'il en tient pour cette dénomination qui plonge loin dans la tradition littéraire³, se succèdent ainsi le conte

1. *Contes et nouvelles*, éd. Roger Ripoll, *op. cit.*, p. 21-32 et 250-252.

2. Voir les « Textes rédigés pour le lancement des *Contes à Ninon* » dans *Contes et nouvelles*, éd. Roger Ripoll, *ibid.*, p. 1240-1246.

3. Les dictionnaires du XIX^e siècle s'accordent sur la définition du conte, qui se voit régulièrement associé au fabuleux, au merveilleux et à l'imaginaire, tandis qu'ils hésitent sur celle de la nouvelle, qui est souvent assimilée au roman court ou au conte. Ainsi le terme de conte est-il au XIX^e siècle plus englobant que celui de nouvelle. C'est plutôt le contraire aujourd'hui.

merveilleux (*La Fée amoureuse, Simplicie*), le conte philosophique (*Aventures du grand Sidoine et du petit Médéric*), le conte moral (*Le Carnet de danse*), l'apologue (*Sœur-des-Pauvres*), mais également le poème en prose narratif (*Celle qui m'aime*) ou instantanéiste (*La Neige*), de sorte que « toute la gamme depuis Voltaire et Rousseau jusqu'à Baudelaire, en passant par Nodier et le conte de fées du romantisme, est représentée ¹ ». Cette constante intertextualité et cette inscription revendiquée dans la tradition littéraire relèvent certes de la stratégie d'apprentissage, mais c'est d'appropriation, d'innutrition qu'il convient de parler, plutôt que d'imitation, de pastiche ou de jeu. Le *tempérament*, fort prisé par le théoricien, éclate à chaque page, comme le montrent, chacun à sa façon et à des degrés divers, deux textes quasiment contemporains ² et pourtant très différents, *Simplicie* et *Celle qui m'aime*.

Simplicie ou le récit merveilleux

Simplicie est *a priori* aisément reconnaissable comme un conte merveilleux, conforme à la définition apportée par Nodier, pour qui « le roman proprement dit est le récit d'une suite d'aventures fictives, propres à intéresser ou à instruire. S'il se borne à la narration d'un seul événement, on l'appelle nouvelle. Si cet événement y introduit un merveilleux emprunté des croyances populaires, on

1. Friedrich Wolfzettel, « Les Contes à Ninon, ou le problème de la légitimité du romantisme », *Les Cahiers naturalistes*, n° 62, 1988, p. 185.

2. Probablement rédigé en 1862, *Simplicie* est paru le 25 octobre 1863 dans *La Revue du mois* (Lille) et en octobre 1864 dans la *Nouvelle Revue de Paris*. *Celle qui m'aime*, écrit en 1863, a connu une première publication en novembre 1864 dans *L'Entracte*. Pour ses *Contes à Ninon*, Zola intercale assez logiquement entre les deux textes la fantaisie du *Carnet de danse*. On passe ainsi du merveilleux le plus lointain du conte de fées au spectacle contemporain.

l'appelle conte¹ ». Le lieu vague et inaccessible, le roi, la reine et leur fils, la forêt qui parle, l'ondine, les métamorphoses magiques nous projettent dans l'univers familier des contes de l'enfance. Mais certains aspects, certains détails de l'aventure altèrent l'impersonnalité du récit. L'ironie affecte d'emblée les portraits des personnages, le roi, la reine et ce « niais » de Simplicite, le bien nommé² : le gauchissement de la voix narrative biaise les clichés du genre et met le lecteur en éveil. En revanche, cette humoristique légèreté entre en conflit avec une tonalité plus sombre, qui annonce bien sûr le dénouement tragique, mais fait aussi affleurer une inquiétude sourde et laisse entrevoir des conflits internes. Avec la créature évanescence de Fleur-des-Eaux, « fille d'un rayon et d'une goutte de rosée » (p. 54), destinée à mourir sous les lèvres de son amant trop humain, le « mytheme » de la fille-fleur³ refait son apparition après *La Fée amoureuse*⁴. Associé à une conception de la nature-refuge vers laquelle reflue le désir contrarié, il s'agglomère à un réseau d'images composites – la végétation proliférante, le corps sensuel, le sacrifice rituel... – que les lecteurs de Zola n'auront pas de mal à repérer dans les grandes œuvres ultérieures, *La Fortune des Rougon*, *La Faute de l'abbé Mouret* et bien d'autres romans du cycle des *Rougon-Macquart*, jusqu'au *Docteur Pascal*. *Simplicite*

1. Cité par Daniel Sangsue, *Le Conte et la nouvelle au XIX^e siècle*, in *Histoire littéraire de la France*, t. III : *Modernités XIX^e-XX^e siècle*, volume dirigé par Patrick Berthier et Michel Jarrety, PUF, « Quadrige/Dicos poche », 2006, p. 92.

2. Zola a adopté ce pseudonyme pour signer ses premiers articles, jusqu'au 7 novembre 1866 ; ce jour-là, sans doute inspiré par la figure austère du savant Littré, il sort du cadre fantaisiste et liquide son double : « Pour feu Simplicite : Émile Zola », *OC*, t. X, p. 217.

3. Marie Couillard, « La "fille-fleur" dans les *Contes à Ninon* et *Les Rougon-Macquart* », *Revue de l'université d'Ottawa*, vol. 48, n° 4, octobre-décembre 1978, p. 398-406.

4. *La Fée amoureuse*, in *Contes et nouvelles* de Zola, éd. Roger Ripoll, *op. cit.*, p. 46-51.

– d’abord intitulé *Le Baiser de l’ondine* – relaie dans la fiction l’inspiration sentimentale des premières poésies et signale, d’une façon peut-être plus lisible, la dette durable de Zola envers la mythographie romantique. L’influence de Michelet, en particulier, est sensible. Lecteur assidu de *L’Amour* (1858) et de *La Femme* (1859), Zola adhère à ce premier « naturalisme » qui voudrait déculpabiliser le désir et construire une éthique conjugale de l’amour conforme aux grandes lois biologiques du développement de la vie. Les *Contes à Ninon* se placent ainsi d’emblée sous le signe de la femme, de l’amante, du paysage, de la nature féminisée. Six textes sur huit font d’ailleurs également de cette première série un indéniable maillon du cycle créateur antérieur aux *Rougon-Macquart*, centré autour du mythe de la femme¹. Pour Zola, à l’instar de Michelet, la nature, féminine, est sacrée, et « l’homme ne croît pas aisément hors de ses harmonies végétales² ». Mais le double dénouement de *Simplice*, d’abord idyllique, puis brutal, signale chez le disciple l’impossibilité d’arracher le désir à la faute, la désillusion expiatoire et la fin du rêve. De même sans doute le geste cruel de « l’homme savant », qui, sans se soucier du cadavre de Simplicie, déchiquette la fleur, préfigure-t-il les nécessaires résolutions d’un « âge de science » épris d’« anatomie morale³ » et de classifications. Aussi le conte récrit-il la Chute : il met mélancoliquement en images la perte du sacré, de ses rites, de ses symboles et de ses mythes. La Nature peut bien être célébrée comme « fête immense du feuillage » (p. 50) et se transformer pour Simplicie en « salon »

1. Henri Mitterand évoque à juste titre un « cycle de la femme déchue », pour désigner les premiers romans de Zola : *La Confession de Claude* (1865), *Le Vœu d’une morte* (1866), *Les Mystères de Marseille* (1867), *Thérèse Raquin* (1867) et *Madeleine Féral* (1868).

2. Michelet, *La Femme*, Hachette, 1860, p. 5.

3. Émile Zola, « Un roman d’analyse », *Causeries littéraires*, compte rendu des *Victimes d’amour* d’Hector Malot, *Le Figaro*, 18 décembre 1866, in *OC*, t. X, 1968, p. 704.

(p. 51), elle devient, en présence de l'homme, qui peine à s'y intégrer, la métaphore du conflit entre innocence et culpabilité, autour de la question sexuelle. Le sacré s'y déploie puis s'effondre, selon un scénario bien décrit par Paul Ricœur dans son étude sur la « Sexualité, la merveille, l'errance, l'énigme » : « tout le réseau de correspondances qui a pu attacher le sexe à la vie et à la mort, à la nourriture, aux saisons, aux plantes, aux animaux et aux dieux, tout ce réseau est devenu le grand pantin disloqué de notre Désir, de notre Vision et de notre Verbe¹ ». Le sacré cosmo-vital s'est effondré sous la poussée du monothéisme éthique et de l'intelligence technicienne. Voilà ce que dit le conteur, même dans ses tout premiers textes parfois assimilés à des bluettes sans densité et sans vigueur. Si John Lapp a raison d'indiquer qu'« aux racines du naturalisme germait une attitude envers la vie qui devait trouver sa plus belle expression dans la confluence de la tradition mythopoétique et de l'expérience personnelle de l'auteur² », encore convient-il de préciser que cette « confluence » est inéluctablement contrariée. Elle occasionne des déceptions et des remises en cause : les modèles dont s'inspire Zola sont soumis à un tel traitement critique et parfois sarcastique qu'il est difficile de les isoler et vain de tenter d'en restaurer l'intégrité originelle. Syncrétique, l'inspiration zolienne oblige à de constants questionnements.

Celle qui m'aime ou l'épreuve du réel

Le conflit entre l'imaginaire et le réel est au cœur de *Celle qui m'aime*, un texte de 1863 nettement plus singulier que tous ceux qui précèdent, et dont Paul Alexis a signalé, dans sa biographie de Zola, qu'il est

1. *Esprit*, novembre 1960, repris dans *Histoire et vérité*, Seuil, « Points », 2001, p. 227.

2. John Lapp, *Les Racines du naturalisme. Zola avant Les Rougon-Macquart*, Bordas, « Études », 1972, p. 6 (introduction).

sans doute « le plus aigu, le plus vibrant de ses premiers contes ¹ ». Le mot convient-il ici ? C'est en fait le récit d'une sorte d'errance « sur un champ de foire » dans le faubourg parisien : le « héros », de plus en plus désespéré, rencontre des personnages grotesques, un magicien décati, « une vieille femme, vêtue en bayadère » (p. 62), un orateur politique un peu inquiétant, des gens du peuple grossiers et surtout une jeune prostituée qui se donne en spectacle. Comme il illustre par une anecdote très prosaïque le fait que la vie justement n'est pas un conte, comme l'aventure est celle d'un narrateur intradiégétique et qu'elle se situe dans un temps et un lieu contemporains de l'énonciation, on peut s'interroger sur le statut de ce texte à valeur de seuil dans la production zolienne. Il est manifestement proche de l'univers déceptif et désolant de *La Confession de Claude* et il partage l'argument profond de ce roman autobiographique, à travers l'échec du rachat de la courtisane, le procès des modèles littéraires du romantisme bohème, la renonciation au lyrisme de la mansarde. Dans *Celle qui m'aime*, Zola fait le procès des images, en interrogeant le dispositif spéculaire du « Miroir d'amour » (p. 61) et de la vitre de foire derrière laquelle apparaît, comme en un tableau de Manet, « entre deux rideaux rouges », une femme « vivement éclairée par des quinquets » (p. 67). Le dispositif technique déstabilise la perception, engendre l'illusion et libère les fantasmes. Rappelons qu'à peu près au moment où il conçoit sa nouvelle, Zola construit une théorie de la représentation qui aboutira le 18 août 1864 à un riche exposé de poétique dans une lettre dite « sur les écrans ». Sous l'influence de Taine et l'œil exercé par les peintres, Zola affirme que toute perception est une transformation et une projection : « Il y a déformation de ce qui existe. Il y a mensonge. Peu importe que ce mensonge soit en

1. Paul Alexis, *Émile Zola. Notes d'un ami*, Charpentier, 1882, p. 57.

beau ou en laid. Je le répète, la déformation, le mensonge qui se reproduisent dans ce phénomène d'optique, tiennent évidemment à la nature de l'Écran¹. » *Celle qui m'aime* transpose la réflexion sur l'illusion et les clichés en généralisant la réflexivité et la mise en abyme dans un contexte parfois hyperréaliste. Il s'agit en fait d'une confrontation impitoyable entre les espérances romantiques et la réalité sordide, d'une liquidation du symbolique, d'autant plus efficace qu'elle est accomplie au discours direct et à la première personne par la victime expiatoire, une ouvrière du textile qui serait tout droit sortie du chapitre II de l'introduction de *La Femme* de Michelet, « non pas l'immortelle au blanc nuage de mousseline, mais une pauvre fille de la terre, vêtue d'indienne déteinte » (p. 71). Dans sa nouvelle – cette fois, le terme équivaut à l'anti-conte –, Zola fait un sort à la grisette de Balzac et de Musset², qui a peuplé la littérature bohème des années 1850-1860, et qui associait les traits de la misère, de l'insouciance, de la gaieté et de l'érotisme, le tout masquant artistiquement une réalité effectivement préoccupante de la condition féminine au XIX^e siècle. Ce qui rend en outre la nouvelle de Zola si judicieuse, c'est qu'elle fait aussi le procès de la voix narrative : le personnage, assailli par le spectacle environnant, menacé dans son intégrité morale, perd progressivement ses repères. À l'écoute des discours insanes de l'Ami du peuple, interpellé par les boniments de foire, coupable d'écouter la blague³ des

1. Lettre à Antony Valabrègue, *Correspondance, op. cit.*, t. I, p. 375.

2. Balzac, *La Grisette* (1831), Musset, *Frédéric et Bernerette* (1838), *Mimi Pinson, profil de grisette* (1843).

3. Sur la « blague », voir les travaux de Nathalie Preiss, notamment *Pour de rire ! La blague au XIX^e siècle ou la représentation en question*, PUF, « Perspectives littéraires », 2002. Robert Kopp en donne une bonne définition dans son introduction au *Journal des Goncourt* : « La blague – qu'il ne faut pas confondre avec l'ironie – c'est, à l'origine, le sarcasme gouailleur des faubourgs [...], le rire méchant qui rabaisse, viole, profane. Arme du petit peuple, elle a gagné au XIX^e siècle toute la société. C'est l'irrespect

passants, il vit un état de *prostitution* qui le rapproche du narrateur du *Spleen de Paris*. La comparaison avec les récits minimalistes de Baudelaire est frappante. Zola a très bien pu lire *Le Vieux Saltimbanque*, dont il semble s'inspirer pour créer l'atmosphère de foire¹, saturée de bruits et d'odeurs de friture. Baudelairienne par le choix du *tableau parisien*, des thèmes et des personnages, par la fascination des marges et la remise en question des clichés idéologiques et littéraires, cette étonnante nouvelle de Zola, plutôt méconnue, nous apparaît bien comme une tentation de basculer dans la « modernité » littéraire. Dans une présentation restée à l'état de manuscrit, l'auteur évoque plus modestement une « satire amère, un sanglot qui se déguise sous un éclat de rire ». Mais la singularité littéraire de ce texte le déporte loin de l'univers du conte merveilleux ; cette première « esquisse parisienne » préfigure le naturalisme naissant ; elle témoigne d'une intense réflexion personnelle sur les modèles en vigueur, voire d'une crise de la représentation qui va conduire l'auteur à liquider une partie de l'héritage récent et à opérer des choix littéraires plus inventifs, conformes à ses analyses du monde social.

Variations du récit bref

Encore à mi-chemin de cette évolution, *Sœur-des-Pauvres*, qui raconte l'histoire édifiante d'une orpheline bienfaitrice, pourra sembler bien naïf et inoffensif. Âgée de dix ans, maltraitée par son oncle et sa tante, la petite fille donne un jour un sou qu'elle a reçu en cadeau à une mendicante. Celle-ci, en fait la Vierge Marie, lui offre en échange un

généralisé qui se moque de tout ce qui est grand, héroïque ou sacré », Edmond et Jules de Goncourt, *Journal, Mémoires de la vie littéraire*, Robert Laffont, « Bouquins », 1989, p. XXXVI.

1. *Le Vieux Saltimbanque* est paru le 1^{er} novembre 1861 dans la *Revue fantaisiste* et le 27 août 1862 dans *La Presse*.

« vieux sou de cuivre jaune » (p. 80) : il s'agit d'une pièce miraculeuse qui se reproduit à l'infini. Avec la fortune qui s'amasse sans cesse, Sœur-des-Pauvres soulage toutes les misères autour d'elle. Elle finit toutefois par se débarrasser de ce sou encombrant, préférant à « cette monnaie qu'elle entassait sans grand mérite » les bottes de paille, « récompense du travail » (p. 98). Puisant aux sources du merveilleux chrétien, cet « hymne chanté à la charité » (*dixit* Zola dans une présentation manuscrite) s'inscrit également dans la veine du romantisme social ou socialisant de cette époque. L'idée première est peut-être inscrite dans la lecture suggestive de Michelet, qui déplore, dans *La Femme*, que « l'ivresse de la charité et sa chaleur héroïque, cette ravissante passion des vierges pleines d'amour, [n'ait] jamais été dite¹ ». Zola s'est aussi manifestement inspiré, pour ses personnages, des *Misérables* de Victor Hugo, de Cosette et des Thénardier. Le livre, publié en 1862, avait connu un succès immédiat et avait fait de Hugo le grand prophète républicain, le héraut d'un socialisme littéraire alors entendu comme un évangélisme, une grande leçon de sentiment et d'amour, un bréviaire de générosité à vocation universelle. Zola s'est également révélé très perméable, dès 1860, à une autre « charité militante », celle de George Sand², qui entrait en résonance avec une sensibilité à la souffrance exacerbée par l'expérience de la pauvreté : « Je ne puis songer à la souffrance de tout ce qui vit, sans me sentir au cœur je ne sais quelle immense miséricorde et quel besoin de vengeance », écrit-il en décembre 1863 dans un article du *Journal populaire de Lille*³. Le « besoin de vengeance » sera plus nettement exprimé ultérieurement, dans *Le*

1. Michelet, *La Femme*, Flammarion, « Champs », p. 166.

2. Lettre du 2 mai 1860 à Jean-Baptistin Baillet, in Zola, *Correspondance*, *op. cit.*, t. I, p. 156.

3. *OC*, t. X, p. 306.

Composition et mise en page



NORD COMPO
m u l t i m é d i a

N° d'édition : N.01EHPP000149.N001

Dépôt légal : février 2008

Extrait de la publication