

L'Homme Social selon Emile Zola
Une Sociologie par la Littérature

by

David LEDENT

Ph.D. in French Studies

Supervisor: Dr Loïc GUYON

**Mary Immaculate College, University
of Limerick**

**Submitted to the University of
Limerick, November 2012**

Abstract

Emile Zola (1840-1902), a nineteenth-century French writer whose name is synonymous with the school of literary naturalism, assembled a substantial corpus of fictional works in which a strong sociological perspective is immediately apparent to many readers. Before he wrote each novel, Zola used to carry out extensive preparatory studies which consisted of both documentary work and fieldwork observations. By taking these studies seriously, Zola aimed to construct his novels on the basis of accurate data, which is why he is often considered as a pioneer of the ethnographic approach. Indeed, Zola defined his own work as a practical sociology since he wanted his literary creation to contribute to the development of modern science.

This thesis sets out to analyse the sociology which implicitly informs the *Rougon-Macquart* series of novels (1871-1893). Not only did Zola develop an ethnographic approach, but he also realized that the growth of modernity could be analysed as a sociological issue and was aware of the stakes involved for society. He displayed an acute sense of the *réel* and was among the first to formulate certain sociological problems which anticipated the key premises of French sociological thought as later developed by Emile Durkheim (1858-1917). Thus we can demonstrate that Zola was instrumental in an intellectual evolution which starts with the French philosopher Auguste Comte and leads *via* Hippolyte Taine to Emile Durkheim. Zola brought to literature what Durkheim brought to sociology, namely specific methods and concepts for analysing the social world. Working from a perspective of sociological analysis through literary representation, the present study seeks to elucidate fully the implicit sociology discernible in the *Rougon-Macquart* novels.

Remerciements

Je remercie mes parents et ma compagne Marina qui n'ont cessé de m'apporter leur soutien, moral et affectif, tout au long de cette activité doctorale.

Je remercie les personnels de *Mary Immaculate College* pour leur accueil, leur gentillesse et leur disponibilité.

Je remercie les collègues du département d'études françaises à *Mary Immaculate College* : Mairéad Ní Bhriain, Darach Sanfey, Marion Joassin, Anissa Bennâili et Clémentine Dauphant. Je n'oublierai pas leur bienveillante attitude et tous les moments chaleureux passés à leurs côtés. Je voudrais remercier plus particulièrement Darach Sanfey qui s'est toujours montré disponible pour moi et m'a rendu d'incalculables services.

J'adresse enfin mes plus vifs et sincères remerciements à Loïc Guyon qui a dirigé ce travail. Je lui suis gré d'avoir soutenu mon projet de recherche et ma candidature au poste d'assistant qui m'a permis d'intégrer son équipe. Il m'a offert là une belle occasion de pouvoir poursuivre mes activités d'enseignement et de recherche comme je le souhaitais. Je n'oublierai jamais l'accueil qui fut le sien quand je suis arrivé à Limerick en janvier 2010. Pour moi, une nouvelle aventure commençait, et Loïc Guyon a su m'offrir les meilleures conditions pour la vivre pleinement. Je le remercie pour l'attention constante qui fut la sienne et le travail scrupuleux et exigeant qu'il a mis en œuvre dans la réalisation de cette recherche. Enfin, je ne saurais trop le remercier d'avoir maintenu ses encouragements, en particulier dans les moments de doute, et d'avoir ainsi manifesté sa plus grande confiance à mon égard. Loïc n'aura pas seulement été un directeur de thèse. Nous aurons partagé de nombreux moments d'échanges dans un climat d'amitié. La réalisation et l'aboutissement de ce travail en sont le résultat.

Introduction

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, les changements qui affectent les structures politiques et sociales des sociétés occidentales bouleversent les modes de pensée. C'est dans ce contexte que la sociologie émerge comme savoir autonome, cherchant à prendre sa place parmi les sciences sous l'impulsion fondatrice d'Auguste Comte. La philosophie positiviste qu'il développe met alors l'accent sur l'exercice méthodique de la Raison, préalable à tout progrès scientifique. Cette nouvelle méthode imprègne en profondeur les milieux intellectuels de l'époque, non seulement du côté des sciences expérimentales mais également du côté de la création littéraire. Alors que les frontières disciplinaires entre « science » et « littérature » sont aujourd'hui clairement identifiées, posées et légitimes, de telles frontières étaient loin d'être évidentes jusqu'à la fin du XIX^e siècle, la spécialisation des savoirs n'ayant pas atteint son degré actuel.

Les écrits sociologiques qui précèdent ceux de Durkheim, le fondateur de la discipline en France, présentent ainsi des qualités littéraires et sont empreints de raisonnements philosophiques. Parallèlement, c'est au XIX^e siècle qu'on assiste à une véritable « sociologisation » de la création littéraire, déjà présente chez Balzac et véritablement consacrée, voire revendiquée, par Flaubert, Zola et Maupassant pour ne citer que les plus célèbres des romanciers. Avant l'institutionnalisation du savoir sociologique comme savoir autonome, une sociologie littéraire et une littérature sociologique cohabitent et interfèrent. La séparation entre la littérature et la sociologie ne s'est opérée qu'avec la reconnaissance académique de cette dernière, c'est-à-dire avec la définition de sa fonction sociale. Lorsque la sociologie se voit attribuer une fonction scientifique, le processus de spécialisation est enclenché et l'idée qu'elle puisse avoir une fonction esthétique ou cathartique devient difficilement légitime. Pourtant, la sociologie ne naît pas de la seule exigence scientifique, mais d'une profonde ambivalence comme l'a montré Wolf Lepenies¹. En effet, la naissance de la sociologie s'est jouée autour d'une double logique, hésitant entre une critique – plus ou moins radicale – de la modernité et une adhésion – plus ou moins critique – à la philosophie positiviste.

¹ Wolf Lepenies, *Les Trois cultures : Entre science et littérature, l'avènement de la sociologie* [1985] (Paris : Editions de la Maison des Sciences de l'homme, 1990).

Cette ambivalence attachée à la construction des sciences humaines n'est pas un phénomène isolé. A cette époque, l'ensemble des cadres de la vie intellectuelle est touché par cette profonde dichotomie entre ce qu'il reste de la philosophie des Lumières et de son idéologie du progrès et ce qu'il reste du mouvement romantique et de son questionnement sur la place de l'individu dans la société moderne. Elle s'est ainsi traduite avec vigueur dans le champ littéraire avec le travail des romanciers naturalistes, Zola en tête. Il existe alors selon nous une homologie entre la constitution du mouvement naturaliste et celle de la sociologie durkheimienne, et c'est à partir de la conception de l'« homme social » qui se dégage de l'œuvre de Zola que nous nous proposons de mettre en évidence toute l'étendue de cette homologie. Zola a anticipé le mode de connaissance sociologique sans pour autant être reconnu véritablement comme un sociologue. Ainsi faisait-il de la sociologie sans le savoir... C'est dans cette perspective que son œuvre peut être située dans l'histoire de la pensée sociologique.

Une génération critique

Le projet littéraire de Zola s'est construit au fil de ses différentes expériences sociales. Il n'existe pas de créateur *ex nihilo* ni de création sortant exclusivement de l'imagination d'un auteur. Quelques événements-clés de la vie de Zola permettent de comprendre ses intentions, lesquelles sont liées à des ambitions personnelles largement conditionnées par des expériences socialisatrices². Derrière la construction d'un mouvement littéraire que l'on ne peut pas réduire à un acte purement individuel se cache la mort prématurée d'un père, les difficultés économiques d'une mère touchée par le veuvage et dont l'époux a laissé des dettes colossales, les études dans un établissement populaire puis dans un collège fréquenté par la bourgeoisie aixoise, et enfin le déracinement avec l'installation à Paris³. Autant d'expériences

² C'est la thèse que défend Bernard Lahire dans son dernier ouvrage où il met en œuvre une « sociologie de la création littéraire ». L'idée centrale qu'il développe est de saisir les logiques sociales de la création littéraire au regard des « expériences socialisatrices » de l'auteur et de la manière dont il a vécu ces expériences. Lahire applique son modèle d'analyse à l'œuvre de Kafka, une œuvre en apparence rétive à toute interprétation sociologique : Bernard Lahire, *Franz Kafka : Éléments pour une théorie de la création littéraire* (Paris : La Découverte, 2010).

³ Pour l'ensemble des informations biographiques sur lesquelles s'appuie l'analyse qui suit, nous nous référons au *Dictionnaire d'Emile Zola* dirigé par Colette Becker, Gina Gourdin-Servenièrre et Véronique Lavielle (Paris : Laffont, 1993).

socialisatrices dans la vie du jeune Zola qui sont aussi décisives dans la construction de sa personnalité que ses débuts dans le monde de l'édition.

L'histoire de Zola commence sans doute dans l'ombre d'un père destiné à être auréolé d'honneurs et de gloire. François Zola⁴, le père du jeune Emile, était ingénieur et développait des projets ambitieux et de grande envergure, mettant l'innovation technologique au service de l'amélioration des conditions de vie. En 1843, son projet de construction d'un canal est accepté par la ville d'Aix-en-Provence. Cet homme particulièrement actif n'aura guère le temps de recueillir le fruit de son travail puisqu'il décède prématurément des suites d'une pneumonie. Emile n'a alors que 7 ans et l'injustice de cette disparition fait de ce père un modèle dont il faudra poursuivre l'œuvre : « [Emile] veut réparer une injustice. Il conçoit son œuvre comme le prolongement de celle de son père qui, par la faute des incompréhensions et des circonstances, est restée inachevée »⁵. Il est ainsi fort probable que François Zola « a laissé à son fils une image fortement valorisée, et sans doute, l'idée d'une création à continuer, d'un nom à imposer »⁶. Si Emile a peu connu son père, il le considérerait comme un héros des temps modernes dont l'œuvre, restée inachevée, était nécessairement à poursuivre sous une forme à spécifier. Pour cela, la rencontre avec ses amis d'enfance fut déterminante.

Zola n'a pas l'étoffe d'un scientifique comme son père et ses préférences vont vers les activités artistiques – la poésie, la musique, le théâtre – et les longues promenades qu'il partage avec ses grands amis Baille⁷ et Cézanne⁸. Zola les rencontre tous deux au collège Bourbon en 1852, un établissement fréquenté par la

⁴ François Zola est né en 1795 à Venise. Docteur en mathématiques de l'université de Padoue, il s'installe à Marseille en janvier 1833 pour y ouvrir un cabinet d'ingénieur civil. Il épouse Emilie Aubert (1819-1880) en mars 1839 à Paris où ils résident jusqu'en 1843 avant de s'établir à Aix-en-Provence.

⁵ Colette Becker, 'François Zola et son fils', *Les Cahiers naturalistes*, XVIII, 44 (1972), 136-157 (p. 150).

⁶ Henri Mitterand, *Zola et le naturalisme* (Paris : PUF, 1986), p. 7.

⁷ Jean-Baptistin Baille est né en 1841 à Aix-en-Provence. Il est avec Cézanne l'un des deux grands amis de jeunesse de Zola. Leur relation s'est progressivement affaiblie à partir de 1858.

⁸ Paul Cézanne est né en 1839 à Aix-en-Provence. Zola fait sa connaissance au collège Bourbon. Ils resteront longtemps amis bien que cette amitié se soit progressivement affaiblie. Zola a toujours considéré Cézanne comme un peintre qui se cherche et à qui il manque quelque chose pour achever son œuvre. Dans la réception de *L'Œuvre*, on a ainsi largement identifié le personnage de Claude Lantier à Cézanne : un peintre qui ne parvient pas à terminer son œuvre et qui se suicide de désespoir. Colette Becker tend cependant à relativiser cette thèse très répandue selon laquelle Cézanne a lui seul inspiré le personnage de Claude, celui-ci étant en fait « une création composite » ne se référant pas exclusivement à la vie de Cézanne. En réalité, Claude est une figure de l'artiste romantique (et dans cette perspective, un double du jeune Zola) que Zola met à mort (Colette Becker, 'Cézanne et Zola : Réalité et fiction romanesque 1848-1914', *Revue du musée d'Orsay*, 2 (1990), 78-89).

bourgeoisie provinciale et dans lequel il éprouve des difficultés pour s'intégrer. Auparavant, Emile était scolarisé à la pension Notre-Dame, une institution accueillant des enfants de condition modeste. Mais faisant preuve d'ambition pour son fils, Mme Zola décide de l'envoyer dans un collège plus réputé. Malgré ses difficultés d'intégration, Zola devient cependant un excellent élève. Avec Baille et Cézanne, il partage ses goûts littéraires – leurs préférences allant vers Hugo, Lamartine et Musset –, compose des vers qu'ils lisent ensemble et se rend régulièrement au théâtre⁹ : « Non seulement les trois adolescents lisent avec enthousiasme, mais ils écrivent des pièces de théâtre, des centaines de vers, à qui mieux mieux, en français, en latin [...]. Ils rêvent de gloire littéraire. Ils rêvent d'être Poètes »¹⁰.

Puis vient l'épreuve du déracinement. Face à de grandes difficultés matérielles et financières, Mme Zola quitte Aix pour s'installer avec son fils à Paris. C'est pour Emile un déchirement car il quitte ses amis et délaisse l'environnement affectif et culturel construit avec eux. A 18 ans, il entre au lycée Saint-Louis en classe de seconde. L'ancien bon élève voit ses résultats chuter. Sa passion pour l'écriture demeure cependant intacte. Il continue à composer des vers et lit beaucoup, ses préférences allant toujours aux romantiques. Cette année 1858 est celle du baccalauréat. Alors qu'il n'y croyait pas, Zola est admissible. Il se rend à l'oral d'admission, mais c'est un véritable désastre. Jugé « “nul” en littérature »¹¹, il est recalé. L'année suivante, il tente une seconde fois de passer le baccalauréat mais échoue à nouveau.

Jusqu'à l'âge de 20 ans, trois grandes épreuves ont ainsi façonné la personnalité de Zola : la mort de son père en 1847, l'installation à Paris en 1858 et le double échec au baccalauréat en 1858 et 1859. Selon toute évidence, ces trois épreuves ont respectivement engendré l'idée d'une œuvre à continuer, un goût pour les arts et la littérature – largement construit au cours de ses expériences socialisatrices aux côtés de ses deux grands amis Baille et Cézanne – et l'idée d'une revanche. En synthèse, c'est un projet littéraire en germe et qui attend d'être révélé par les expériences futures.

⁹ Entre autres activités artistiques, Zola suit des cours de dessin et joue de la clarinette dans la fanfare du collège.

¹⁰ Colette Becker, 'Cézanne et Zola : Réalité et fiction romanesque 1848-1914', *op. cit.*, p. 80.

¹¹ Henri Troyat, *Zola* (Paris : Flammarion, 1992), p. 35.

Il faut cependant attendre l'année 1862 pour que les ambitions de Zola prennent la voie de la réalisation. Car après son échec au baccalauréat, il décide d'abandonner ses études et de trouver un emploi pour ne plus être à la charge de sa mère. En avril 1860, Zola devient ainsi employé aux Docks de la Douane avec pour tout revenu un maigre salaire de subsistance. Il quitte rapidement cet emploi en espérant trouver une meilleure situation. Mais Zola traverse une période difficile jusqu'en 1862, éprouvé moralement par ses difficultés matérielles.

Le 1^{er} mars 1862, Zola entre comme commis à la librairie Hachette qui se trouve rue Pierre-Sarrazin¹². Le passionné de poésie et de littérature se trouve ainsi propulsé dans le milieu littéraire. Il devient rapidement chef du service de la publicité où il apprend « les dessous du métier d'écrivain »¹³, côtoyant non seulement quelques grands noms de l'époque, mais surtout s'imprégnant d'une culture idéologique et esthétique au cœur de laquelle se trouvent Littré¹⁴ et Taine¹⁵. Zola les rencontre tous deux chez Hachette, éditeur qui constitue alors le « foyer de l'opposition anticléricale et libérale » ainsi que « le temple du positivisme, du dictionnaire et des annales »¹⁶. La conversion de Zola est alors en jeu. Du poète romantique menant une vie de bohème, croyant en un Dieu tout-puissant et peu intéressé par la vie politique¹⁷, il ne reste en 1862 que la passion pour la littérature, une littérature à laquelle il faut donner un souffle nouveau, conforme aux exigences de cette société nouvelle portée par une génération consciente de son rôle à jouer dans le devenir historique.

En entrant à la librairie Hachette, Zola ne se constitue pas seulement un réseau d'écrivains et de journalistes. La constitution de ce réseau est certes essentielle pour acquérir une bonne connaissance du métier d'écrivain et pouvoir ainsi révéler son talent, mais Zola s'imprègne surtout de la « philosophie positiviste » dont le *leitmotiv* est le progrès de la science. C'est toute l'idée de la création littéraire

¹² Un détail qui a toute son importance puisque cette rue se trouve dans l'actuel 6^e arrondissement de Paris, quartier historique de la Sorbonne. Zola y fréquente en effet tout un « milieu » intellectuel qui exerce une influence déterminante dans son parcours.

¹³ Henri Troyat, *Zola, op. cit.*, p. 57.

¹⁴ Littré est un disciple d'Auguste Comte auquel il consacre plusieurs études entre 1845 et 1863. Entre 1863 et 1869, il fait paraître son grand dictionnaire – le fameux « Littré » – avec le soutien de Louis Hachette.

¹⁵ Taine est également un disciple d'Auguste Comte dont il tente d'appliquer la philosophie à l'analyse des œuvres littéraires.

¹⁶ Colette Becker, 'Aux sources du naturalisme zolien : 1860-1865', dans *Le Naturalisme : Colloque de Cerisy*, éd. par Pierre Cogny (Paris : Union générale d'éditions, 1978), pp. 13-33 (p. 27).

¹⁷ Henri Troyat, *Zola, op. cit.*, p. 51.

qui est reformulée par cette philosophie à laquelle Zola adhère avec enthousiasme. Il se détourne ainsi progressivement de la culture romantique pour concentrer toute son attention sur la philosophie positiviste qui va lui donner d'une part des ennemis à affronter sur le terrain des idées politiques, et d'autre part des idées artistiques. Sa formation comme « critique » et comme « théoricien » débute alors.

La naissance de l'écrivain Zola se joue autour de l'acquisition de cette double compétence de critique artistique et de créateur, compétence qu'il développe grâce à l'extension de son réseau relationnel et l'apprentissage d'habitudes sociales – des *habitus* – au sein du milieu de l'édition. Cette double compétence se cristallise progressivement entre 1862 et 1867 jusqu'à l'écriture de *Thérèse Raquin*, le premier roman véritablement « expérimental » de Zola¹⁸. Au cours de cette période, Zola se trouve engagé sur trois fronts : son activité professionnelle chez Hachette qui consiste notamment à rédiger des comptes rendus de conférences¹⁹, son activité de journaliste pour la presse et enfin l'écriture de contes²⁰.

Mais c'est bien plus qu'un contexte qui fait naître l'écrivain Zola. Son *habitus* d'écrivain prend forme à un moment-clé de l'histoire du Second Empire, lorsque le vent libéral qui souffle alors sur la société française libère les aspirations d'une génération autant critique que révoltée²¹. Le conflit qui se joue à l'occasion du Salon des refusés en 1863²² est tout à fait emblématique d'une polarisation entre la bourgeoisie bien-pensante et les artistes d'avant-garde auxquels Zola apporte son soutien et, bien plus encore, un engagement qu'il met en œuvre avec la rédaction d'articles en faveur de ces artistes qui sont de son point de vue les Modernes de

¹⁸ François-Marie Mourad, 'Thérèse Raquin, roman expérimental', *Les Cahiers naturalistes*, 84 (2010), 157-164.

¹⁹ Dans le cadre de ses fonctions chez Hachette, Zola assiste avec grand intérêt aux « Conférences de la rue de la Paix », une sorte d'« université populaire » avant l'heure (*Dictionnaire d'Emile Zola, op. cit.*, p. 460).

²⁰ Zola publie un recueil de contes – les *Contes à Ninon* – en novembre 1864. Avec cette publication débute sa collaboration avec l'éditeur Lacroix.

²¹ Colette Becker note que le « naturalisme » de Zola porte « la marque de la double révolution – politique et économique – et de la mutation de la mentalité qui marquèrent les années 1860-1864 » (Colette Becker, 'Aux sources du naturalisme zolien', *op. cit.*, pp. 13-14. Elle montre ainsi que c'est toute une génération, ceux qui ont une vingtaine d'années dans les années 1860, qui développe de nouvelles aspirations sur un terreau fertile (essor économique – villes modernes, réseau ferré, système bancaire – et début de libéralisation politique). Zola fait tout simplement partie de cette génération, une génération « révoltée » opposée au régime impérial de Napoléon III.

²² En 1863, le jury du Salon de peinture et de sculpture, alors désigné par les membres de l'Académie, refusent plus de la moitié des œuvres envoyées. Cette situation provoque une fronde de la part de certains « refusés » et à sa suite l'intervention de l'Empereur qui souhaite que le public puisse lui-même juger la qualité des œuvres. Le Palais de l'Industrie est alors officiellement désigné pour que s'y tienne ce salon non-officiel des « Refusés ».

l'époque. Aux Anciens, gardiens du temple d'un classicisme policé et d'un romantisme à bout de souffle, Zola oppose l'œuvre d'art moderne, celle qui met en lumière la vérité dans une société libérée de ses dogmes²³. C'est une critique artistique clairement inscrite dans la philosophie positiviste de Comte. A cette critique s'ajoute celle du régime impérial et du cléricalisme, d'un pouvoir politique et d'un pouvoir religieux qui composent la même partition. A cette partition, la génération critique à laquelle appartient Zola a un projet à opposer, un projet qui passe par l'élaboration d'une esthétique nouvelle.

La construction du mouvement naturaliste

C'est la conjonction entre un *ethos* romantique – le rêve de devenir poète – et un *ethos* positiviste – l'adhésion à une certaine idée du progrès social et humain – qui détermine la construction du mouvement naturaliste. Zola conjugue en effet deux idées dans l'élaboration de son projet littéraire : renouveler les formes de la création littéraire et inscrire ce renouvellement dans le cadre du développement des sciences expérimentales. Pour Zola, il s'agit de faire à la littérature ce que Claude Bernard a fait à la médecine, c'est-à-dire faire sortir ces *pratiques* de toute tentation dogmatique pour en faire les instruments du progrès : « C'est un rêve d'époque, qui en dit long sur l'émergence du pouvoir médical dans la seconde moitié du XIX^e siècle : l'écrivain se prend pour un médecin et théorise son faire en langage médical. »²⁴. Les progrès de la médecine (mieux diagnostiquer, mieux prévenir, mieux guérir) doivent inspirer l'activité littéraire. Pour Zola, cette activité doit permettre d'accéder à la « Vérité » et rompre avec toute vision spéculative de l'ordre social²⁵. Cette exigence détermine la pratique littéraire du romancier naturaliste.

Il faut bien saisir toute la dimension pratique du projet de Zola même s'il implique de nombreuses considérations apparemment théoriques. Zola veut devenir écrivain et marquer son époque par son œuvre. S'il se prend de passion pour certaines questions philosophiques et scientifiques, il « se reconnaît toujours

²³ Colette Becker, 'Emile Zola, 1862-1867 : Elaboration d'une esthétique « moderne »', *Romantisme*, 21-22 (1978), 117-123.

²⁴ Henri Mitterand, *Zola et le Naturalisme*, op. cit., p. 33.

²⁵ Christophe Charle, 'Le romancier social comme quasi-sociologue entre enquête et littérature : le cas de Zola et de *L'Argent*', dans *L'Écrivain, le savant et le philosophe : La Littérature entre philosophie et sciences sociales*, éd. par Eveline Pinto (Paris : Publications de la Sorbonne, 2003), pp. 31-44.

malhabile à manier des idées »²⁶. David Baguley note ainsi que le « jeune Zola n'a guère l'étoffe d'un intellectuel »²⁷ si l'on se penche attentivement sur ses idées théoriques. Car Zola demeure avant tout un artiste et c'est son tempérament d'artiste qui le motive dans la construction de son projet. Lorsqu'il travaille à la librairie Hachette, Zola est surtout sous influence, progressivement gagné par l'esprit positiviste du milieu qu'il fréquente. Comme le remarque Colette Becker, Zola esquisse son projet entre 1862 et 1867, abandonnant peu à peu son profil de poète romantique et sa vie de bohème pour devenir un analyste critique s'inspirant des travaux de Taine²⁸.

Durant les années d'élaboration du projet naturaliste, Zola cherche un modèle littéraire dont il peut se présenter comme le continuateur tout en s'en distinguant. C'est Balzac qui joue ce rôle de modèle, référence légitime pour développer de nouvelles idées littéraires. Il existe à première vue une convergence entre l'esthétique des deux romanciers qui « envisagent le roman comme une enquête sur le réel »²⁹. Rêvant « d'écrire un vaste poème sur l'humanité »³⁰ tout en conservant les exigences du réalisme, Zola se tourne très logiquement vers l'auteur de *La Comédie humaine*, œuvre à laquelle il voue une véritable admiration. Zola s'approprie ainsi l'œuvre de Balzac pour définir les règles de la méthode naturaliste.

Cependant, cette définition nécessite certaines ruptures puisque Zola propose à la différence de Balzac de créer une œuvre moins sociale que scientifique. Comme le remarque Baguley, il s'agit pour Zola « de corriger, de compléter, de dépasser Balzac » par « une plus grande rigueur scientifique et une plus grande rigueur formelle »³¹. Nulle question en effet d'imiter Balzac car l'enjeu du projet littéraire de Zola est de renouveler le genre romanesque. Il se saisit donc de l'œuvre de Balzac pour élaborer une théorie esthétique à partir d'une réflexion critique qui réordonne les éléments du réalisme balzacien pour s'en distinguer. Cette élaboration n'a lieu pour Baguley que dans les années 1870-1880 pendant l'écriture des *Rougon-*

²⁶ David Baguley, 'L'anti-intellectualisme de Zola', *Les Cahiers naturalistes*, XVII, 42 (1971), 119-129 (p. 120).

²⁷ *Ibid.*, p. 119.

²⁸ Colette Becker, 'Emile Zola, 1862-1867 : Elaboration d'une esthétique « moderne »', *op. cit.*

²⁹ David Baguley, 'Balzac, Zola, et la paternité du naturalisme', dans *Balzac : Une Poétique du roman*, éd. par Stéphane Vachon (Montréal : XYZ éditeur/Presses universitaires de Vincennes, 1996), pp. 383-395 (p. 383).

³⁰ Colette Becker, 'Emile Zola, 1862-1867 : Elaboration d'une esthétique « moderne »', *op. cit.*, p. 118.

³¹ David Baguley, 'Balzac, Zola, et la paternité du naturalisme', *op. cit.*, p. 388.

Macquart, dans un contexte qui invite Zola à « définir les caractéristiques du nouveau roman de son époque »³². Les « années Hachette » ne font que préfigurer ce que sera le mouvement naturaliste : c'est à travers sa mise en pratique systématique que Zola en fait une véritable formule esthétique.

La pratique littéraire fait clairement évoluer les exigences théoriques du roman naturaliste en les précisant. Il ne suffit pas de poser comme principe l'idée de « vérité » pour contribuer au développement du mouvement naturaliste. Le réalisme balzacien est également guidé par la mise au jour d'une vérité en donnant à voir la réalité sociale d'une époque dans sa globalité. Zola reprend cette idée mais la reformule en redéfinissant certaines caractéristiques du sujet romanesque. Dans le récit naturaliste, tous les personnages sont égaux face à leur destin. Comédie ou tragédie, la vie des hommes doit être décrite comme celle de l'ordre naturel. Que les personnages soient issus du peuple, de la bourgeoisie ou de l'aristocratie, le romancier doit désormais montrer que le milieu social agit de la même manière sur leur devenir. Il n'existe pour Zola aucune supériorité ou infériorité des milieux sociaux, ce qui modifie le traitement des personnages. Ceux-ci ne sont plus des héros et le roman naturaliste se doit de les saisir dans toute leur banalité. Il ne s'agit aucunement pour Zola de faire de l'égalité une réalité de l'ordre social mais un principe méthodologique pour appréhender la réalité sociale : il faut regarder le peuple comme l'aristocratie, c'est-à-dire adopter le « regard éloigné » qui caractérisera plus tard la posture de l'ethnologue selon Claude Lévi-Strauss³³.

C'est alors une véritable révolution de la notion d'auteur qui s'opère avec la mise en œuvre du projet naturaliste. Non seulement l'auteur doit s'effacer du récit en évitant d'émettre directement des jugements de valeur, mais doit adopter une méthode de travail pour décrire la réalité sociale. On reconnaît là les exigences de l'ethnographie moderne autour de deux principes de base : la neutralité axiologique³⁴ et la classification des données issues de l'observation. Au moment où Zola redéfinit le travail de l'auteur dans cette direction, il n'existe en France aucune analyse sociologique ayant rigoureusement adopté et appliqué ces principes. Il faut attendre Durkheim et ses premiers articles entre 1885 et 1890 pour qu'ils soient systématisés

³² David Baguley, 'Balzac, Zola, et la paternité du naturalisme', *op. cit.*, p. 391.

³³ Claude Lévi-Strauss, *Le Regard éloigné* (Paris : Plon, 1983).

³⁴ La « neutralité axiologique » désigne la neutralité par rapport aux valeurs. C'est au sociologue allemand Max Weber que l'on doit la formulation de ce principe de neutralité axiologique qui consiste à écarter les opinions personnelles de l'observation et de l'interprétation scientifique des faits (Max Weber, *Essais sur la théorie de la science* [1904-1917] (Paris : Presses pocket, 1992)).

et cristallisés sous forme d'une discipline autonome. L'acte de Zola est donc absolument novateur car il préfigure celui de l'école française de sociologie lancée par Durkheim.

Le contexte politique, social, culturel et intellectuel dans lequel évolue Zola est particulièrement favorable au développement des principes méthodologiques de l'ethnographie moderne. Ce contexte est celui du progrès des idées démocratiques et libérales : émancipation individuelle et égalisation des conditions, c'est-à-dire la possibilité donnée à *tous* les individus quelles que soient leurs origines sociales de s'élever socialement. Or Zola ne fait pas tant le récit des déterminismes sociaux qui pèsent sur ses personnages que celui de leur volonté de s'émanciper, de se libérer de leur condition originelle. Dans la série des *Rougon-Macquart*, Zola raconte les heurs et malheurs de personnages qui veulent échapper à leur destin, s'affranchir du milieu dans lequel ils sont nés. C'est d'ailleurs la tragédie des membres de la famille *Rougon-Macquart* dont les ambitions et les trahisons provoquent des drames, la société du Second Empire étant fondamentalement hostile au désir républicain d'émancipation. Pour décrire cette tragédie, Zola suppose des personnages égaux faisant face à un ordre social rétif à ce principe d'égalité. Qu'ils subissent l'action de leur milieu ou qu'ils essaient d'en échapper, ils sont tous également confrontés *in fine* à des échecs.

L'adhésion aux idéaux démocratiques, ceux des républicains de l'époque desquels Zola se sent proche, est centrale pour comprendre la construction du mouvement naturaliste. Elle passe par l'opposition radicale aux valeurs aristocratiques, à la perpétuation des privilèges et à l'influence de l'Eglise sur les affaires politiques. Une première révolution, politique et sociale, a théoriquement formulé ce rejet, mais les structures du Second Empire sont encore loin d'avoir adopté les idéaux démocratiques³⁵. L'intention artistique de Zola croise un idéal politique qui permet la formulation d'idées nouvelles pour la création littéraire. Parallèlement, la philosophie positiviste constitue la référence centrale dans la construction du mouvement naturaliste. Si les idées politiques et les idées

³⁵ Alexis de Tocqueville a parfaitement explicité dans ses travaux pourquoi la société française, contrairement à la société américaine, passe par des révolutions continues pour la consolidation de l'idéal démocratique (Alexis de Tocqueville, *De la Démocratie en Amérique* [1835-1840] (Paris : Garnier Flammarion, 1981) ; Alexis de Tocqueville, *L'Ancien Régime et la Révolution* [1856] (Paris : Gallimard, 1999)).

philosophiques entretiennent une relation de solidarité dans cette construction, cette solidarité est au cœur de la révolution littéraire engagée par Zola.

A l'instar de Roger Ripoll, il faut interroger l'influence du positivisme sur la théorie littéraire de Zola car le modèle positiviste éclaire le sens et la finalité de cette théorie. Zola se définissait lui-même comme un « vieux positiviste endurci »³⁶ alors que celui-ci « n'a pas eu de connaissance directe de l'œuvre de Comte »³⁷. Zola ne connaissait du positivisme que ce que Littré en avait dit. C'est d'ailleurs ce dernier que Zola prend pour représentant du positivisme. Lorsqu'il cite Comte, c'est donc à travers la lecture commentée de Littré. Pour autant, Zola maîtrise une idée centrale formulée par Comte, la « loi des trois états » décrivant « trois âges » qui donnent en synthèse les progrès moraux et intellectuels accomplis par l'humanité³⁸. Succédant aux âges théologiques et métaphysiques, l'âge positif (ou « âge scientifique ») marque selon Comte le dernier stade du progrès de l'humanité, celui par lequel les sociétés se sont affranchies des modes de pensée anciens. On retrouve là encore la conjonction d'un idéal politique (abolition des privilèges et égalité formelle des citoyens) et d'un idéal philosophique (possibilité d'émancipation de tous les individus). Dans cette conjonction, Zola propose d'insérer une nouvelle donnée, un idéal artistique, car l'âge positif doit redéfinir les cadres de l'expérience esthétique. Le mouvement naturaliste concrétise cette nouvelle forme de l'idéal positiviste, celle d'un courant littéraire qui relève les défis scientifiques posés par l'âge positif. On comprend ainsi pourquoi Zola cherche moins à définir et identifier précisément la philosophie positiviste qu'à trouver la formule littéraire qui corresponde le mieux à l'âge positif. Zola ne revendique aucune ambition philosophique mais il fait du positivisme un socle idéal pour construire le mouvement naturaliste. Il ne lui reste plus qu'à édicter les règles de la méthode pour donner un contenu précis et spécifique au naturalisme.

Les règles de la méthode naturaliste

Le développement du naturalisme repose sur un vaste appareil critique, une série d'articles publiés à partir de 1865 et qui seront réunis dans les recueils suivants : *Mes*

³⁶ Cité par Roger Ripoll, 'Zola et le modèle positiviste', *Romantisme*, 21 (1978), 125-135 (p. 125).

³⁷ *Idem*

³⁸ Auguste Comte développe la loi des trois états dans les deux premières leçons de son *Cours de philosophie positive* [1830-1842] (Paris : Anthropos, 1969).

Haines (1866), *Le Roman expérimental* (1880)³⁹ et *Les Romanciers naturalistes* (1881). Si le terme de « naturalisme » s'utilise pour l'essentiel à l'époque de Zola dans le champ scientifique, il commence également à imprégner le champ artistique. C'est au critique d'art Castagnary que Zola emprunte l'usage du mot « naturalisme » pour développer avec l'appui des frères Goncourt une nouvelle théorie littéraire⁴⁰. Ce n'est ni par effet de mode ni par dilettantisme opportuniste que Zola déploie cette théorie en s'inspirant du vocabulaire des sciences naturelles. Même s'il a une conception relativement vague et partielle de ce vocabulaire, Zola l'utilise pour l'appliquer à la création littéraire. Des sciences naturelles de son époque, il retient les idées suivantes :

- l'ordre social, tout comme l'ordre de la nature, obéit à des lois. Les sciences naturelles ont vocation à rendre intelligibles les lois qui régissent l'ordre de la nature. De la même manière, la littérature a le pouvoir de décrire certaines lois de la vie sociale ;
- le progrès de l'esprit humain repose sur la substitution des notions métaphysiques par des concepts. En littérature, il s'agit pour Zola de remplacer l'homme métaphysique (une construction de l'imagination ne reflétant aucune réalité) par l'homme physiologique (l'homme « réel » ayant prise avec la réalité sociale) ;
- le milieu naturel détermine la vie des êtres naturels et leurs relations. De la même manière, les hommes sont des êtres sociaux dont l'existence est déterminée par leur milieu social. Le roman naturaliste doit non seulement décrire les différents milieux sociaux, mais également montrer l'influence qu'ils exercent sur les individus.

Considérer Zola comme un fin connaisseur en matière de sciences serait néanmoins erroné. Son admiration pour les idées des sciences naturelles vient pour l'essentiel du goût pour la « nature » qu'il s'est forgé durant son enfance et son adolescence, la nature étant devenue pour lui un symbole de simplicité⁴¹. C'est paradoxalement à partir de son romantisme que Zola s'est construit une fascination pour la simplicité de la nature, transformée avec l'adhésion à la philosophie positive en une obsession pour la science ayant vocation à rendre intelligibles les lois de la nature. En revanche, Zola rompt résolument avec l'esthétique romantique en assignant au roman naturaliste cette fonction scientifique de rendre intelligible

³⁹ Emile Zola, *Le Roman expérimental* [1880] (Paris : Garnier-Flammarion, 1971).

⁴⁰ *Dictionnaire d'Emile Zola, op. cit.*, p. 290.

⁴¹ David Baguley, 'L'anti-intellectualisme de Zola', *op. cit.*, pp. 120-122.

l'influence du milieu social sur les individus, adhérant ainsi au principe déterministe. Il s'agit pour Zola de modifier le point de vue du lecteur sur les personnages, moins libres que déterminés. En voulant modifier les habitudes de lecture, donc les catégories de réception du texte littéraire, Zola définit de nouvelles modalités de création qui reposent sur un travail méthodique.

Si l'on peut mettre en évidence des distorsions entre le projet naturaliste de Zola et son activité véritable de romancier⁴², il existe néanmoins des règles qui spécifient le mouvement naturaliste et auxquelles Zola s'est rigoureusement plié. En effet, ces règles ne sont pas exclusivement théoriques mais imposent une méthode de travail que Zola met en œuvre à partir de l'écriture des *Rougon-Macquart*. Le naturalisme littéraire a vocation à s'intéresser aux *faits* à la manière des savants, et non aux idées à la manière des métaphysiciens, pour donner à voir dans un récit la vie sociale telle qu'elle est. Il en découle une règle fondamentale qui est de rompre avec les prénotions et les préjugés pour pouvoir se confronter à la réalité sociale en toute objectivité. Laissant de côté sa subjectivité, le romancier naturaliste doit être un observateur attentif des structures de la société dans laquelle il vit, et ainsi projeter son regard au-delà de son environnement social habituel. Cela signifie qu'il doit s'en affranchir par la mise à distance des *habitus* de son milieu social d'origine. Concrètement, cette exigence théorique se traduit par la nécessité de mener des enquêtes partout où les sujets littéraires peuvent l'entraîner, et surtout en dehors des lieux d'écriture. L'écrivain n'est alors plus cantonné à assimiler le travail de création à celui d'un mouvement entre introspection et extériorisation par l'écriture. Il doit ainsi explorer la réalité en dehors de lui-même pour faire de cette réalité la matière de la création littéraire en régime naturaliste.

C'est toute une révolution de la pratique littéraire que l'on peut clairement observer dans l'entreprise de Zola : non seulement celui-ci enquête mais il construit une réflexion objectivante sur ses sujets pour enquêter. Zola ne se contente pas d'observer, il met en œuvre un travail réflexif constant dans l'élaboration de tous ses romans. Sans posséder les outils de l'ethnologie moderne, il fait acte d'ethnographie en définissant pour chacun de ses romans un terrain d'investigation, en se rendant sur un terrain pour l'observer, en prenant des notes et en établissant des comptes-rendus de ses observations. Le travail de Zola correspond là à celui de l'ethnologue bien

⁴² *Lire/Dé-lire Zola*, éd. par Jean-Pierre Leduc-Adine, Henri Mitterand (Paris : Nouveau Monde Éditions, 2004).

plus qu'à celui du journaliste qui n'a pas vocation à contribuer aux progrès du savoir scientifique. La différence entre le journalisme et les sciences humaines ne tient pas à la restitution des faits mais à leur mode de restitution. Le journaliste délivre une information qu'il estime diffusable auprès d'un public dont il pense connaître les attentes, les informations faisant ensuite l'objet d'un traitement obéissant aux logiques sociales du champ journalistique⁴³. Les sciences humaines ont pour objectif d'explicitier le réel, explicitation faisant potentiellement l'objet de débats scientifiques. Si l'on s'en tient à cette définition, Zola ne contribue pas directement aux sciences humaines mais il anticipe les méthodes de l'ethnographie. On peut ainsi mettre en évidence une homologie entre le travail ethnographique et celui du romancier naturaliste, à savoir l'effacement de toute subjectivité, et donc de la personnalité individuelle. Muni de ce principe, Zola suit une méthode précise qui consiste à opérer des classements à partir des observations effectuées sur le terrain. On retrouve là encore une méthode s'inspirant des sciences naturelles : si l'on peut classer le vivant et analyser les relations entre les phénomènes naturels, alors on peut le faire pour l'homme en société. Les faits observés ne prennent une valeur scientifique qu'en subissant cette opération de classement, ce à quoi s'emploie Zola pour créer l'armature de ses récits.

Le caractère « expérimental » du roman naturaliste tient fondamentalement au projet d'attribuer à la création littéraire les méthodes des sciences naturelles, donc d'assimiler le travail de l'écrivain à celui du savant. Mais le roman ne peut être expérimental en lui-même à la manière des sciences. Ces dernières produisent une connaissance à partir d'expériences qui sont formalisées. Zola utilise donc le terme « expérimental » pour créer une homologie entre littérature moderne et science moderne. Cette homologie tient pour l'essentiel au rejet des anciens modes de connaissance, théologiques et métaphysiques. En rendant « expérimental » le roman, Zola met en exergue les exigences d'une science moderne mettant en doute toutes les formes de croyances non rationnelles. L'idée centrale est que tout phénomène peut s'expliquer par des causes naturelles ce qui exclue de la science toute explication surnaturelle. Il faut donc voir dans le naturalisme un rejet des âges métaphysiques et théologiques tels qu'ils ont été schématisés par Comte. Dans la perspective ouverte par Zola, le triomphe de la vérité passe par la méthode expérimentale des sciences

⁴³ Pierre Bourdieu, 'L'Emprise du journalisme', *Actes de la recherche en sciences sociales*, 101-102 (1994), 3-9.

modernes. Comme l'écrit Mitterand : « C'est un rêve d'époque, qui en dit long sur l'émergence du pouvoir médical dans la seconde moitié du XIX^e siècle : l'écrivain se prend pour un médecin et théorise son faire en langage médical »⁴⁴. C'est dans cette optique que Zola construit l'esthétique naturaliste en lui fournissant un cadre théorique et une méthode *comme s'il* s'agissait d'une science expérimentale. Le roman devient alors « expérimental » dans la mesure où il répond à son ambition de doter la science moderne d'une formule littéraire qui soit en adéquation avec la rationalité de la science moderne.

Mais dans quelle mesure peut-on accorder à l'œuvre de Zola une dimension scientifique ? D'un côté, on y trouve l'adhésion à des principes puisés dans le champ scientifique, d'un autre côté Zola demeure un romancier dont la légitimité scientifique n'a jamais été reconnue, ni aujourd'hui ni en son temps. Face à cette tension entre les idéaux du romancier et la réalité de sa création littéraire, Christophe Charle propose de voir en Zola un « romancier social » donnant à son œuvre une dimension « quasi-sociologique ». Il écrit : « Par là, l'auteur de romans sociaux quitte le registre du plaisir de l'esthétique classique ou celui de l'émotion de l'esthétique romantique pour celui de la révélation, du déchiffrement, de l'enquête, voire de la dénonciation ou de la démonstration, comme en témoigne d'ailleurs la réception, parfois difficile, des œuvres répondant à ces ambitions »⁴⁵. On retrouve en effet chez Zola certaines ambitions de la sociologie naissante qui sont :

- la mise en œuvre de méthodes d'enquête propres aux sciences sociales ;
- la possibilité de prévenir et de guérir les pathologies sociales en mettant en évidence leurs causes ;
- la capacité à « dévoiler » les faces cachées de la réalité sociale ;
- l'articulation entre l'analyse des faits et une théorie de la société, en particulier la théorie de l'hérédité concernant Zola.

On ne peut cependant pas faire de Zola un sociologue *stricto sensu*, et ce pour deux raisons principales. La première est que la sociologie n'existe pas encore comme discipline autonome et considérer Zola comme un sociologue relèverait du pur anachronisme. D'autre part, Zola ne revendique aucun attachement au champ scientifique tout en affirmant lui-même faire œuvre de « sociologie pratique » dans

⁴⁴ Henri Mitterand, *Zola et le naturalisme*, *op. cit.*, p. 33.

⁴⁵ Christophe Charle, 'Le romancier social comme quasi-sociologue entre enquête et littérature', *op. cit.*, p. 31.

ses romans⁴⁶. Pour contourner ce problème, il faut inscrire l'œuvre de Zola dans l'histoire de la « troisième culture », « entre science et littérature », énoncée par Wolf Lepenies. Zola inscrit en effet son travail et son œuvre dans un dialogue entre un modèle scientifique et un modèle littéraire dont la jonction s'opère via la philosophie positive. Il est d'ailleurs significatif – c'est la thèse de Lepenies – que la sociologie a émergé à partir de ce dialogue. Zola anticipe donc certains développements de la sociologie, en particulier de la sociologie durkheimienne, dans la mesure où il fut pleinement un acteur de la « troisième culture ».

Dans cette perspective, appliquer la théorie du reflet à l'œuvre de Zola en affirmant qu'elle « reflète » son époque aurait peu d'intérêt. Zola donne à voir son époque en faisant preuve d'un inégalable sens du social, c'est-à-dire d'une capacité à observer et à rendre compte des différents aspects de la vie sociale en parvenant à saisir son unité. Il invente ainsi une posture objectivante de la réalité sociale qui consiste en un effort de distanciation, pouvant ainsi dévoiler ses faces cachées – des faits que l'idéologie dominante tend à dissimuler – de manière détachée. Cette posture est tout à fait nouvelle dans le champ littéraire, ce qui conforte la thèse selon laquelle Zola fut un acteur de la troisième culture. Mais en se focalisant exclusivement sur le champ littéraire, on ne saisit pas toute la force anticipatrice de l'œuvre de Zola. Celle-ci ne peut être sociologique *stricto sensu* tout en adoptant certaines règles et méthodes que formulera Durkheim dans *Les règles de la méthode sociologique*. Pour autant, Zola demeure un écrivain, donc un créateur, et Durkheim participe à la construction d'une discipline scientifique. Le parallèle entre leurs œuvres respectives est nécessairement anachronique si l'on compare deux états de deux champs à des époques différentes. En réalité, il existe une filiation intellectuelle qui part de Comte et de sa philosophie positive et qui aboutit à Durkheim et à sa sociologie en passant par Taine. On peut inscrire Zola dans cette filiation car, à l'instar de Durkheim, son projet est bâti sur l'héritage du positivisme. Zola se réfère à Comte et à Taine *comme* le fera Durkheim quelques décennies plus tard pour définir la sociologie. Il crée ainsi « l'équivalent littéraire d'un modèle sociologique »⁴⁷. Cette situation d'homologie nous invite alors à nous déplacer du seul champ littéraire vers le champ intellectuel qui configure un espace d'idées

⁴⁶ Roger Ripoll, 'Zola et le modèle positiviste', *op. cit.*

⁴⁷ Christophe Charle, 'Le romancier social comme quasi-sociologue entre enquête et littérature', *op. cit.*, p. 41.

participant à la diffusion du savoir. Dans le champ intellectuel, on saisit en effet cette situation transitoire dans laquelle se trouve Zola et qui permet de comprendre l'ambition scientifique de son entreprise littéraire. Le problème n'est donc pas de savoir si Zola est sociologue – ce qui est parfaitement impossible – mais de pouvoir mettre en évidence sa participation à l'élaboration de nouvelles habitudes intellectuelles qui font émerger les idées du naturalisme pour la littérature, la pensée sociologique pour les sciences humaines.

Le premier chapitre de ce travail visera à expliciter les principes d'une sociologie par la littérature, après avoir effectué une revue critique des principaux développements en sociologie de la littérature. Si l'on admet que l'on peut repérer une sociologie implicite dans les *Rougon-Macquart*, il convient de spécifier la nature de cette sociologie, tout en maintenant la distinction entre travail sociologique et travail littéraire. Le deuxième chapitre sera consacré au travail de terrain mené par Zola en préambule à chacun de ses romans. Nous analyserons également autour de ce travail l'éthique qu'il exige, ses réalisations pratiques ainsi que la théorisation qu'en propose le romancier naturaliste. Nous verrons ainsi en quoi Zola peut apparaître comme un précurseur en ethnographie, tout en relativisant sa contribution réelle à la discipline. Enfin, nous montrerons dans le dernier chapitre que la sociologie implicite de Zola repose sur une prise de conscience des enjeux sociétaux que pose le développement de la modernité. Avant que la sociologie n'existe comme discipline autonome, Zola distingue des mondes sociaux dont il décrit les styles de vie, les rapports de classe, mais également leur relation au quotidien. Ne se limitant pas à une ethnographie de ces mondes, Zola intègre cette description de la réalité sociale dans le cadre d'une critique de la modernité qui traduit les ambivalences du romancier naturaliste, lequel hésite entre sa foi dans la science et une vision romantique du progrès. La contribution implicite de Zola aux sciences humaines ne relève donc pas du seul savoir sociologique. L'ensemble de son appareillage théorique et littéraire révèle plus largement une anthropologie qu'Henri Mitterand a qualifiée de poétique. C'est en aboutissant à cette anthropologie poétique que nous aurons mesuré le parcours effectué par Zola au fil de son œuvre, jusqu'à sa prise de position en faveur de Dreyfus qui soulève la dimension politique sous-jacente à son projet.

La présente recherche est basée sur l'étude du corpus suivant : l'ensemble des romans de la série des *Rougon-Macquart* (éditée par Henri Mitterand dans la *Bibliothèque de La Pléiade*), les dossiers préparatoires (édités par Colette Becker et Véronique Lavielle) et *Le Roman expérimental*.

Chapitre un

De la sociologie de la littérature à une sociologie par la littérature

Si l'on se donne pour objet la sociologie implicite présente dans l'œuvre de Zola, il convient dans une première partie d'explorer les différentes tentatives qui ont été faites dans l'histoire des idées pour penser les relations entre la sociologie et la littérature. Nous dessinerons d'abord les contours des analyses spécifiquement sociologiques de la littérature pour ensuite émettre une critique de la polarisation entre sociologie et littérature. C'est à partir de cette critique que nous proposerons de repenser les relations entre sociologie et littérature, non sous un rapport d'exclusivité mais en s'intéressant à leurs possibles interférences. Nous préciserons ainsi les termes d'une sociologie par la littérature qui servira de modèle d'analyse pour ce travail en spécifiant en quoi cette sociologie s'inspire à la fois de la philosophie des formes symboliques d'Ernst Cassirer et de l'anthropologie structurale de Claude Lévi-Strauss. L'enjeu de cette réflexion est essentiel si l'on veut rendre intelligible cette homologie entre le naturalisme comme forme littéraire et le modèle sociologique qui sera développé par Emile Durkheim à la fin du XIX^e siècle.

I. Les précurseurs de la sociologie de la littérature

Depuis plus d'un siècle, la sociologie, bien que divisée en différentes écoles, constitue une discipline autonome qui a lentement conquis une légitimité au sein des sciences humaines. Loin d'avoir épuisé la matière de son progrès et de son renouvellement, cette discipline a cependant analysé de multiples dimensions de la vie sociale, s'étant ainsi confrontée à une diversité d'objets de recherche. La littérature ne fait pas exception bien qu'elle demeure une partie relativement négligée

de la recherche sociologique⁴⁸. Un panorama de la sociologie de la littérature s'impose donc pour mieux questionner ses différentes orientations, son degré de pertinence et ses liens avec les autres domaines des sciences humaines. Si l'on admet que la littérature est un vecteur de représentations sociales, symboliques et imaginaires, la sociologie de la littérature est à la frontière entre la sociologie de la culture et la sociologie de la connaissance⁴⁹. Tout l'enjeu de la sociologie de la littérature repose sur la définition de la « littérature » pour la sociologie, ce qui pose la question de la détermination de la littérature comme objet sociologique.

1) La littérature comme fait social

Pour parvenir à définir l'objet de la sociologie *de* la littérature, une première piste consiste à considérer la littérature comme un « fait social » dans la perspective de la sociologie du fondateur de la discipline, Emile Durkheim. Pour celui-ci, la sociologie a pour objet les faits sociaux que l'on reconnaît à partir de deux caractéristiques essentielles : l'extériorité et la contrainte. Durkheim affirme en effet que les faits sociaux « consistent en des manières d'agir, de penser et de sentir, extérieures à l'individu, et qui sont douées d'un pouvoir de coercition en vertu duquel ils [les faits sociaux] s'imposent à lui »⁵⁰. Dans cette perspective, un fait littéraire deviendrait social lorsqu'il serait extérieur aux consciences individuelles et qu'il s'imposerait par la contrainte. Dire de la littérature qu'elle est un fait social, c'est donc l'appréhender du point de vue de ses *institutions*, et non des œuvres en tant que telles⁵¹. La difficulté d'une telle approche tient au fait que ce sont les œuvres et leurs créateurs qui qualifient l'activité littéraire, les institutions apparaissant *a priori* comme secondaires et peu déterminantes dans le processus de création.

⁴⁸ C'est ce que remarquait déjà Jean-Claude Chamboredon en 1986 dans un article de synthèse sur le sujet ('Production symbolique et formes sociales : De la sociologie de l'art et de la littérature à la sociologie de la culture', *Revue Française de sociologie*, 27-3 (1986), 505-529 (p. 505)).

⁴⁹ Le *Dictionnaire de Sociologie* donne à la sociologie de la culture la définition suivante : « Etude des pratiques symboliques, individuelles et collectives, dans tous leurs aspects relationnels, leurs significations, fonctions et conséquences sociales » (Pierre Ansart, 'Sociologie de la culture', dans *Dictionnaire de Sociologie*, éd. par Pierre Ansart et André Akoun (Paris : Le Robert / Seuil, 1999), pp. 125-128 (p. 125)). La sociologie de la connaissance couvre les « Recherches sur les multiples relations entre les savoirs (religieux, politiques, scientifiques, artistiques, etc.) et les structures, fonctions et pratiques sociales » (Pierre Ansart, 'Sociologie de la connaissance', dans *Dictionnaire de Sociologie*, *op. cit.*, pp. 105-107, (p. 105)).

⁵⁰ Emile Durkheim, *Les Règles de la méthode sociologique* [1895] (Paris : PUF, 2007), p. 5.

⁵¹ On doit à Jacques Dubois la systématisation de cette approche que l'on pourrait qualifier d'« institutionnaliste » (*L'Institution de la littérature : Introduction à une sociologie* (Bruxelles : Editions Labor, 1978)).

Face à cette difficulté – comment mener une sociologie de la littérature en excluant les œuvres de son analyse – Durkheim et ses disciples n’ont consacré aucune recherche à la littérature, préférant d’autres domaines d’investigation comme la famille, l’éducation, la religion et le travail⁵². Dans ses travaux Durkheim ne cite d’ailleurs que très peu d’œuvres littéraires comme si leur statut de produit de l’imagination venait contrarier le travail scientifique du sociologue. Une telle réticence est sans aucun doute liée à l’entreprise de Durkheim qui a œuvré pour la reconnaissance académique et institutionnelle de la sociologie comme science autonome. Il devient alors logique que le choix de ses objets soit orienté par leur adéquation avec la définition que Durkheim donne de la sociologie. Par ailleurs, les défis de la sociologie naissante sont liés aux grands bouleversements politiques et sociaux du XIX^e siècle et à leurs conséquences, ce qui fait alors sans doute passer la littérature pour un objet secondaire face à d’autres objets en apparence plus nobles car plus pertinents pour Durkheim et ses disciples.

Malgré l’absence d’une sociologie de la littérature dans les travaux du premier cercle durkheimien, on doit à Gustave Lanson une tentative particulièrement stimulante de rapprochement entre la sociologie et l’histoire littéraire. En 1904, celui-ci donne, à la demande même de Durkheim, une conférence intitulée « L’histoire littéraire et la sociologie », ensuite publiée dans la *Revue de Métaphysique et de Morale*⁵³. A sa lecture, on est immédiatement frappé par la connaissance que Lanson a de la sociologie développée par Durkheim, ce qui lui permet d’exposer avec précision en quoi la littérature peut être un objet sociologique. Lanson commence sa réflexion en se demandant si la sociologie est bien utile à son domaine de recherche qu’est l’histoire littéraire. Ce domaine étant loin d’avoir épuisé ses investigations, il paraît en effet peu judicieux d’alourdir le travail de l’histoire littéraire en lui adjoignant celui de la sociologie.

Ce sont ainsi les outils et les méthodes de l’histoire qu’utilise Lanson dans le cadre de ses recherches⁵⁴. Il reproche par ailleurs à la sociologie de n’offrir qu’un point de vue général reposant sur une « érudition [...] en retard parfois d’un demi-

⁵² Remarquons que la sociologie de l’art est quasi-inexistante dans les travaux du premier cercle durkheimien (c’est-à-dire l’équipe de l’*Année sociologique* – la revue fondée par Durkheim en 1897 – à ses débuts).

⁵³ Gustave Lanson, ‘L’histoire littéraire et la sociologie’ [1904], dans *Essais de méthode, de critique et d’histoire littéraire* (Paris : Hachette, 1965), pp. 61-80.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 62.

siècle »⁵⁵. Il est vrai que si la sociologie développée par Durkheim et ses disciples s'intéresse avant tout à son époque, ses références intellectuelles sont surtout ancrées dans la philosophie des Lumières et la philosophie positiviste d'Auguste Comte. Lanson semble d'abord peu convaincu de ce que la sociologie peut apporter à l'histoire littéraire. En réalité, il va montrer en quoi l'histoire littéraire qu'il met en œuvre *est* une sociologie, à la manière dont les analyses historiques de Fustel de Coulanges étaient sociologiques.

Lanson défend résolument le principe d'objectivité qui consiste à « ne point juger les œuvres par rapport à nous, selon notre idéal et nos goûts »⁵⁶. Il parvient ainsi à distinguer résolument la critique littéraire, qui repose sur une appréhension globalement subjective des œuvres, et l'histoire littéraire, qui se concentre sur les faits et de manière détachée par rapport aux goûts personnels. Cette distinction renvoie à celle opérée par Durkheim dans ses écrits d'épistémologie, et plus particulièrement dans son article de 1911 tiré d'une conférence intitulée « Jugements de valeur et jugements de réalité »⁵⁷. Aux jugements de valeur reposant sur des opinions et des idées personnelles, Durkheim oppose des jugements de réalité qui permettent de produire un savoir de nature scientifique. Or c'est bien à un tel savoir que Lanson estime contribuer dans le cadre d'une histoire littéraire cherchant à opérer des généralisations à partir d'études de cas. Il écrit notamment : « Toute généralisation qui n'est point *a priori* est nécessairement sociologique »⁵⁸, voyant en Mme de Staël, Taine et Brunetière quelques dignes précurseurs d'une histoire littéraire à prétention scientifique. Cette scientificité est de nature sociologique, ce qui invite Lanson à définir l'œuvre littéraire comme un « phénomène social »⁵⁹.

L'originalité de la réflexion de Lanson est de procéder à une critique sociale de la notion d'œuvre bien avant qu'elle soit largement admise dans le champ des sciences humaines. Lanson propose en effet de substituer « l'idée de l'individu » par « l'idée de ses relations à divers groupes et êtres collectifs, l'idée de sa participation à des états collectifs de conscience, de goût, de mœurs »⁶⁰. Dans cette perspective, les œuvres littéraires sont moins le produit de l'imagination que la cristallisation

⁵⁵ Gustave Lanson, 'L'histoire littéraire et la sociologie', *op. cit.*, p. 62.

⁵⁶ *Idem*

⁵⁷ Emile Durkheim, 'Jugements de valeur et jugements de réalité' [1911], dans *Sociologie et philosophie* (Paris : PUF, 2002), pp. 117-141.

⁵⁸ Gustave Lanson, 'L'histoire littéraire et la sociologie', *op. cit.*, p. 64.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 66.

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 69-70.

d'aspirations collectives⁶¹. Il n'existe donc pas pour l'histoire littéraire une ou des vérités de l'œuvre mais un conditionnement social et culturel relatif à différents contextes sociaux et culturels. Pour Lanson, on ne peut donc isoler le texte de ses contextes. En établissant une relation sociale entre le texte et ses contextes, les problèmes de l'histoire littéraire deviennent des problèmes fondamentalement sociologiques⁶².

L'enjeu de l'histoire littéraire selon Lanson est finalement de parvenir à établir des faits généraux ou des lois⁶³. On mesure ici toute l'influence du positivisme sur le modèle d'analyse développé par Lanson. Celui-ci préconise en effet de partir des « faits littéraires » considérés comme des faits sociaux pour pouvoir généraliser, c'est-à-dire formuler des lois. Lanson en distingue six : loi de corrélation de la littérature et de la vie, loi des influences étrangères, loi de cristallisation des genres, loi de corrélation des formes et des fins esthétiques, loi d'apparition du chef d'œuvre, loi de l'action du livre sur le public⁶⁴. Face à une telle classification issue de la généralisation des faits, on peut demeurer perplexe tant elle contredit la méthode inductive (des faits à la synthèse théorique) que prône Lanson. Dans ce passage, il pose en effet ces lois comme des axiomes sans recourir à des faits. Lanson reconnaît lui-même que ces lois « ne sont que des formules abstraites de faits », « des conjectures appuyées sur une observation limitée » permettant d'interroger les faits littéraires⁶⁵. Lanson utilise le terme de « loi » pour mettre en avant l'ambition objectiviste qui caractérise son approche, mais ce sont davantage – et plus simplement – des thèmes de recherche qu'il expose dans cette classification. Si ces thèmes peuvent aujourd'hui paraître relativement vagues, on reconnaîtra cependant l'effort de théorisation sociologique visant à traiter les faits littéraires comme des faits sociaux et les implications méthodologiques d'une telle réflexion. Imprégnées de philosophie positiviste et de sociologie durkheimienne, les analyses de Lanson donnent quelques principes fondamentaux à une sociologie des faits littéraires ayant pour idée centrale de s'écarter des prénotions et de rompre avec toute

⁶¹ Bernard Lahire souligne l'intuition sociologique de Lanson lorsqu'il voyait dans l'œuvre littéraire un acte social : « [...] la lecture de l'historien de la littérature Gustave Lanson a été profitable, tant il se débattait, armé des outils intellectuels et des catégories de son temps, avec la double nécessité de penser à la fois la singularité de l'œuvre littéraire et sa nature profondément sociale » (*Franz Kafka*, *op.cit.*, p. 15).

⁶² Gustave Lanson, 'L'histoire littéraire et la sociologie', *op. cit.*, p. 69.

⁶³ *Ibid.*, p. 73.

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 73-80.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 80.

philosophie spéculative⁶⁶. Il affirme en effet : « Toute métaphysique, toute explication universelle ou inventée par l'esprit ou transportée d'une autre science sont à écarter »⁶⁷. Cette phrase exprime clairement l'intention de Lanson d'appliquer à l'histoire littéraire les grands principes de la sociologie que Durkheim expose dans son ouvrage *Les Règles de la méthode sociologique* publié en 1895.

2) La littérature comme objet d'études empiriques

Dans l'histoire de la sociologie française, il faut attendre la fin de la Seconde Guerre mondiale pour que se développe de manière coordonnée une véritable sociologie empirique avec l'influence des recherches conduites par les sociologues américains. Ce n'est qu'au cours des années 50 et 60 que se diffuse en effet une pratique de la sociologie basée sur des enquêtes de terrain, quantitatives ou qualitatives. La sociologie des faits littéraires suit ce mouvement sous l'impulsion de Robert Escarpit qui fonde en 1959 à Bordeaux le Centre de Sociologie des Faits Littéraires.

En 1958, Escarpit publie une synthèse dans la collection *Que-sais-je ?*, une synthèse faisant le point sur les connaissances acquises en sociologie de la littérature⁶⁸. Le mérite de ce livre est de donner des pistes concrètes pour l'étude des faits littéraires du point de vue de la sociologie. Sa grande faiblesse est l'absence totale de raisonnement sociologique qui aboutit à une conception économiste du phénomène littéraire. Les intentions d'Escarpit sont néanmoins louables lorsqu'il écrit que la « sociologie littéraire [*sic*] doit respecter la spécificité du fait littéraire »⁶⁹. Sa réflexion commence ainsi par vouloir définir ce qu'est le « fait littéraire ». Pour Escarpit, le « fait littéraire se présente à nous selon trois modalités principales : le livre, la lecture, la littérature »⁷⁰. Et il poursuit sa réflexion en admettant que ces trois notions ne peuvent être définies avec précision tant leur perception peut varier d'une culture à une autre, d'un groupe social à un autre et même d'un individu à un autre. Si l'on peut distinguer le livre (comme objet), la lecture (comme activité ou pratique) et la littérature (comme système de représentation), Escarpit ne relie pas les modalités de cette distinction à des

⁶⁶ Voir Durkheim, *Les Règles de la méthode sociologique* (*op. cit.*).

⁶⁷ Gustave Lanson, 'L'histoire littéraire et la sociologie', *op. cit.*, p. 80.

⁶⁸ Robert Escarpit, *Sociologie de la littérature* [1958] (Paris : PUF, 1992).

⁶⁹ *Ibid.*, p 13.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 15.

catégories sociologiques existantes (par exemple des ensembles de pratiques incorporées, des systèmes d'idées, des habitus, etc.). Il montre la relativité de la notion de fait littéraire alors qu'une définition sociologique de cette notion est tout à fait possible. Dans ce travail rigoureux de définition, Lanson – qui avait lu Durkheim – allait finalement plus loin et posait de solides bases épistémologiques pour la sociologie de la littérature. En n'inscrivant sa réflexion dans aucun paradigme sociologique existant, Escarpit réduit les faits littéraires à des données concernant soit le livre, soit la lecture, soit la littérature. La sociologie qu'il propose consiste alors à relever de telles données.

La sociologie empirique défendue par Escarpit rejoint très largement celle développée par Alphons Silbermann dans le domaine des faits musicaux : « Que l'on n'attende donc jamais du sociologue de la musique qu'il sépare l'art de la réalité, qu'il étudie des faits et des processus sociaux, leur nature et leurs origines, d'après ce qu'ils devraient être, qu'il puise dans un savoir qui ne lui est pas accessible, qu'il développe de séduisantes théories sans faire fond sur des faits observés. L'observation du fait donne à la sociologie de la musique sa discipline, ou mieux, elle en fait une discipline »⁷¹. On retrouve dans les analyses d'Escarpit et de Silbermann la même tendance à vouloir ne saisir du monde des arts et de la culture que des données relatives à son économie. Il est ainsi significatif qu'Escarpit consacre chacun des chapitres de sa *Sociologie de la littérature* à ces trois grands domaines que sont la « production », la « distribution » et la « consommation ». En 1970, il écrit encore que la littérature comprend « une *production*, un *marché* et une *consommation* [souligné par l'auteur] »⁷². La sociologie de la littérature d'Escarpit, si véritable sociologie il y a, est donc une sociologie (une socio-économie en réalité) du marché littéraire qui s'intéresse à la circulation des biens littéraires. Un succès littéraire s'expliquerait donc par la rencontre heureuse entre une offre et une demande, la littérature supposant pour Escarpit « une convergence d'intentions entre l'auteur et le lecteur ou tout au moins une compatibilité d'intention »⁷³. Escarpit cède à une vision uniforme, homogène et unidimensionnelle des œuvres et de leurs publics potentiels, n'hésitant pas à expliquer les succès des œuvres par leur providentielle

⁷¹ Alphons Silbermann, *Les Principes de la sociologie de la musique* [1957] (Genève : Librairie Droz, 1968), p. 67.

⁷² Robert Escarpit, 'Le littéraire et le social' dans *Le Littéraire et le social : Eléments pour une sociologie la littérature* (Paris : Flammarion, 1970), pp. 9-41 (p. 32).

⁷³ Robert Escarpit, *Sociologie de la littérature*, *op. cit.*, p. 109.

adéquation avec l'« esprit du temps » (*zeitgeist*). Finalement, Escarpit reste prisonnier d'une vision schématique entre littérature et société, une vision qui transparaît lorsqu'il affirme notamment : « Au-delà du langage, les genres et formes littéraires sont d'autres déterminations imposées à l'écrivain par le groupe. On n'invente pas un genre littéraire : on l'adapte aux nouvelles exigences du groupe social, ce qui justifie l'idée d'une évolution des genres calquée sur l'évolution de la société »⁷⁴. Un tel énoncé s'inscrit dans le sillage des principes du matérialisme historique réduits à la « théorie du reflet »⁷⁵ à laquelle Escarpit affirme pourtant vouloir s'écarter dans le cadre d'une sociologie empirique et anti-spéculative. C'est qu'en réalité la sociologie d'Escarpit est multiforme, reflétant elle-même les débats des sciences humaines de son temps. Face à ces débats et contre une vision dogmatique de la sociologie, il choisit la solution de ne pas trancher en faveur d'un modèle ou d'un autre, mais plutôt de rompre avec toute philosophie abstraite.

Dans la conclusion de sa *Sociologie de la littérature*, Escarpit affirme avoir conscience des limites de son exposé, qu'il juge lui-même « incomplet » et « schématique »⁷⁶. Face aux difficultés pour analyser sociologiquement les faits littéraires, il revendique une sociologie empirique ayant pour objectif de produire et d'interpréter des données sans inscrire cet objectif dans le cadre d'un modèle théorique. Les limites de son propos sont les multiples découpages artificiels du fait littéraire qu'il formule et la tendance au descriptivisme. C'est donc en toute logique qu'Escarpit réfute en 1970 l'existence d'une « école bordelaise » de sociologie de la littérature⁷⁷ dans le cadre des activités du Centre de Sociologie des Faits Littéraires qu'il a fondé : « Les membres de l'équipe de Bordeaux viennent de tous les horizons : il y a des positivistes et il y a des marxistes, il y a des sartriens, des goldmanniens et des barthiens. Le débat entre les tendances n'est jamais conclu »⁷⁸. Grâce au rejet de tout dogmatisme, le mérite d'Escarpit est d'avoir pu faire coexister dans ses projets et ses travaux différentes approches quitte à diluer les spécificités de

⁷⁴ Robert Escarpit, *Sociologie de la littérature*, *op. cit.*, p. 103.

⁷⁵ La théorie du reflet consiste à considérer que les œuvres d'art reflètent la société, c'est-à-dire que certaines images de la société sont exprimées dans les œuvres. C'est une variante de la théorie de la *mimesis* qui considère que les œuvres illustrent par l'imitation la réalité sociale. La différence entre ces théories est que celle du reflet insiste sur le caractère déterministe de l'expression artistique, une détermination éminemment sociale pour Marx qui voyait dans les superstructures idéologiques (dont les formes artistiques font partie) le reflet des conditions matérielles de production (infrastructures).

⁷⁶ Robert Escarpit, *Sociologie de la littérature*, *op. cit.*, p. 125.

⁷⁷ Robert Escarpit, 'Avant-propos' dans *Le Littéraire et le social : Eléments pour une sociologie la littérature*, *op. cit.*, pp. 5-8 (p. 5).

⁷⁸ *Ibid.*, p. 8.

la recherche sociologique. Sa sociologie hétérogène et hétérodoxe de la littérature est donc le produit de rencontres et de débats qui manifestent une réelle ouverture d'esprit faisant écho à la nécessité de saisir les multiples facettes du fait littéraire.

3) De Lukacs à Goldmann : vers une sociologie des formes littéraires

Bien que partiellement oubliées, les recherches de Lucien Goldmann constituent aujourd'hui une référence majeure en sociologie de la littérature. Face à (et contre) la sociologie empirique d'Escarpit, Goldmann s'intéresse aux formes littéraires et à la relation qu'elles entretiennent avec des formes sociales. Il faut cependant revenir à Georg Lukacs pour mieux saisir le modèle d'analyse développé par Goldmann qui s'inspire très largement de *La Théorie du roman*⁷⁹, tout en émettant quelques critiques mineures.

L'idée centrale de Lukacs est que l'on peut repérer dans l'histoire de la littérature, au-delà de la singularité des œuvres, quelques grandes formes littéraires à partir de leurs invariants. Lukacs expose ainsi une théorie littéraire reposant sur une opposition structurale entre deux modèles sociétaux, celui des civilisations antiques considérées comme civilisations closes et celui de la civilisation moderne dans laquelle se joue la liberté du sujet⁸⁰. Aux civilisations antiques correspond selon Lukacs la forme littéraire de l'épopée, un genre dominant dans ce cadre social et culturel. La civilisation moderne invente la forme littéraire du roman qui répond à de nouvelles exigences sociétales. Quand l'épopée délivre une explication du monde tel qu'il est, le roman provoque un questionnement du sujet sur l'inconnu et sur lui-même : « L'épopée façonne une totalité de vie achevée par elle-même, le roman cherche à découvrir et à édifier la totalité secrète de la vie »⁸¹. Dans le roman, le sujet est son « constituant formel »⁸², tandis que l'épopée reflète la vision du monde de la communauté. Lukacs précise alors que le « roman est l'épopée d'un monde sans dieux »⁸³, faisant ainsi du roman un genre épique qui confronte ses héros à un monde désenchanté. Le roman et la société moderne sécularisée sont ainsi produits dans un

⁷⁹ Voir Georg Lukacs, *La Théorie du roman* [1920] (Paris : Denoël, 1968).

⁸⁰ On retrouve là la distinction théorique entre « communauté » et « société » déjà formulée par le sociologue allemand Ferdinand Tönnies (*Communauté et société : Catégories fondamentales de la sociologie pure* [1887] (Paris : PUF, 2010)).

⁸¹ Georg Lukacs, *La Théorie du roman*, *op. cit.*, p. 54.

⁸² *Ibid.*, p. 69.

⁸³ *Ibid.*, p. 84.

même mouvement socio-historique. A l'invention de la modernité correspond l'invention du roman comme genre littéraire.

C'est sur le versant épistémologique que Goldmann reprend l'essentiel des propositions de Lukacs. Pour Goldmann, il existe des affinités entre formes littéraires et formes sociales. Lukacs appréhendait ces affinités à travers les structures idéelles et imaginaires des formes. Goldmann précise le sens de ces affinités en les nommant « homologues ». La sociologie de Goldmann consiste alors à rendre intelligibles les homologues structurales entre formes littéraires et formes sociales. Il reprend dans cette perspective l'idée centrale de Lukacs selon laquelle le genre littéraire qu'est le roman est une invention de la société moderne et que l'on peut ainsi mettre en évidence une « homologie entre la structure romanesque classique et la structure de l'échange dans l'économie libérale »⁸⁴. La méthode de Goldmann est clairement structurale, son cadre théorique d'analyse d'inspiration marxiste. Chaque forme littéraire développe une « vision du monde » singulière, laquelle est en situation d'homologie avec les structures mentales d'un groupe social. Le concept de « vision du monde » désigne « l'ensemble des catégories mentales tendant vers des structures cohérentes, ensembles propres à certains groupes sociaux privilégiés dont la pensée, l'affectivité et le comportement sont orientés vers une organisation globale des relations interhumaines, et des relations entre les hommes et la nature »⁸⁵, ou plus simplement « une structure mentale cohérente »⁸⁶.

A la lumière de cette théorisation, on pourrait interpréter la sociologie de Goldmann dans le cadre de la théorie du reflet, comme on le trouve quasi-systématiquement dans les critiques qu'il a reçues. En réalité, sa sociologie vacille entre deux modèles, celui du « structuralisme génétique » et celui du matérialisme dialectique, tous deux dérivés de la philosophie marxiste. Le structuralisme génétique a pour objectif de rendre intelligibles des relations d'homologie entre formes littéraires et formes sociales. Dans cette perspective, ces formes sont appréhendées comme des totalités homogènes et cohérentes, leurs homologues se repérant d'un point de vue synchronique. Le roman serait ainsi une sorte de « véhicule » d'une certaine vision du monde, celle du groupe social auquel il s'adresse. Pour Goldmann, le structuralisme génétique « part de l'hypothèse que *tout*

⁸⁴ Lucien Goldmann, *Pour une Sociologie du roman* (Paris : Gallimard, 1964), p. 22.

⁸⁵ Lucien Goldmann, *La Création culturelle dans la société moderne* (Paris : Denoël, 1971), p. 95.

⁸⁶ Lucien Goldmann, *Pour une Sociologie du roman*, *op. cit.*, p. 42.

comportement humain est un essai de donner une *réponse significative* [souligné par l'auteur] à une situation particulière et tend par cela même à créer un équilibre entre le sujet de l'action et l'objet sur lequel elle porte, le monde ambiant »⁸⁷. Dans ce cadre, « les véritables sujets de la création culturelle sont les groupes sociaux et non pas les individus isolés »⁸⁸. Dans un article consacré à la sociologie de Goldmann, Roger Bastide affirme que :

Goldmann fonde la nouvelle sociologie, de la littérature et de la philosophie, qui se sépare de la sociologie marxiste traditionnelle, préoccupée seulement d'établir des relations directes entre le contenu de l'œuvre, littéraire ou philosophique, et le contenu de la conscience collective, ce qui brise l'unité de l'œuvre pour ne voir en elle, en dehors de tout ce qui en fait une création esthétique, que la reproduction de la réalité sociale environnante. En fait, la relation entre les œuvres culturelles et la vie sociale ne concerne que les structures mentales d'un certain groupe social, qui organisent à la fois la conscience empirique de ce groupe et l'univers imaginaire de l'artiste ; le contenu de cet univers imaginaire n'est pas forcément homologue à celui de cette conscience empirique ; il peut même, en apparence, lui être tout à fait étranger, mais structurellement, on peut le relier d'une manière significative à l'expérience collective d'un groupe d'hommes agissant conjointement en face de situations ou de positions sociales analogues.⁸⁹

Il serait donc erroné de considérer le structuralisme génétique comme relevant d'une sociologie – ou d'une anthropologie – déterministe. Goldmann n'exclut aucunement la possibilité d'une dynamique des formes, donc de leur transformation. Il écrit en effet :

Il n'y a pas, dans le domaine humain, de réalité immuable, donnée une fois pour toutes, qu'il s'agit seulement d'explorer avec une finesse accrue à travers la succession de générations d'artistes et d'écrivains. L'essence de la réalité humaine est elle-même dynamique et change au cours de l'histoire ; de plus, ce changement est, à un degré inégal bien entendu, l'œuvre de *tous* [souligné par l'auteur] les hommes et si les écrivains y ont leur part, elle n'est cependant ni exclusive ni même prépondérante.⁹⁰

⁸⁷ Lucien Goldmann, *La Création culturelle dans la société moderne*, op. cit., p. 213.

⁸⁸ Lucien Goldmann, *Pour une Sociologie du roman*, op. cit., p. 11.

⁸⁹ Roger Bastide, 'Lucien Goldmann' [n.d.], *Anamnèse : Petite anthologie des auteurs oubliés*, 0-1 (2005), 77-80 (p. 78).

⁹⁰ Lucien Goldmann, *La Création culturelle dans la société moderne*, op. cit., p. 185. Contre une sociologie déterministe, Goldmann se rallie clairement à la sociologie dynamique initiée par Georges Gurvitch dans le premier tome de *La Vocation actuelle de la sociologie : Vers la sociologie différentielle* (Paris : PUF, 1950).

La « vision du monde » n'est donc pas une structure figée présentant des contenus invariables mais davantage une forme symbolique, c'est-à-dire une matrice formulant des possibles. Goldmann réfute clairement la pertinence heuristique du concept de conscience collective, lui préférant celui de « conscience possible » qui lui permet de penser la transformation des formes littéraires et des formes sociales. Une sociologie dialectique des formes se dégage alors du modèle goldmannien, contre les interprétations parfois simplistes qui peuvent en être faites. Goldmann écrit :

La relation entre la pensée collective et les grandes créations individuelles littéraires, philosophiques, théologiques, etc., réside non pas dans une identité de contenu, mais dans une cohérence plus poussée et dans une homologie de structure, laquelle peut s'exprimer par des contenus imaginaires extrêmement différents du contenu réel de la conscience collective »⁹¹. Ainsi, « le caractère collectif de la création littéraire provient du fait que les *structures* de l'univers de l'œuvre sont *homologues* aux *structures* mentales [souligné par l'auteur] de certains groupes sociaux ou en relation intelligible avec elle, alors que sur le plan des contenus, c'est-à-dire de la création d'univers imaginaires régis par ces structures, l'écrivain a une liberté totale.⁹²

Tout l'enjeu de la sociologie de Goldmann est d'intégrer la sociologie de la littérature – et plus largement de l'art – dans une sociologie de la connaissance qui s'intéresse aux relations entre les différents modes de pensée. Contre la réduction des faits sociaux à des pratiques sociales, une telle sociologie a pour ambition de saisir la production des idées dans l'espace social, ce à quoi s'emploie précisément Goldmann dans *Le Dieu caché*⁹³. Cette sociologie se donne la possibilité de confronter les structures des formes littéraires aux structurations des formes sociales qui les produisent. Ce fut sans doute dans l'histoire de la sociologie de la littérature, et ce malgré ses tentations spéculatives, l'une des voies les plus stimulantes et ambitieuses face aux sociologies purement descriptives.

⁹¹ Lucien Goldmann, *Pour une Sociologie du roman*, op. cit., p. 41.

⁹² Lucien Goldmann, *La Création culturelle dans la société moderne*, op. cit., p. 218.

⁹³ Lucien Goldmann, *Le Dieu caché : Etude sur la vision tragique dans les « Pensées » de Pascal et dans le théâtre de Racine* (Paris : Gallimard, 1955).

4) Littérature et Théorie Critique⁹⁴

Dans la continuité de la philosophie critique de Marx, pionniers de l'école de Francfort, Max Horkheimer et Théodor Adorno ont développé une réflexion sur la culture de masse comme marqueur d'une nouvelle forme d'aliénation qui ne renvoie plus seulement à celle du travailleur exploité mais à celle du consommateur devenu insensible à la dimension des œuvres « authentiques ». Cette critique de la culture de masse est formulée pour l'essentiel dans *La Dialectique de la Raison*⁹⁵ et dans la *Théorie esthétique*⁹⁶ d'Adorno. Dans ces écrits, la culture de masse est décrite autour des caractéristiques suivantes : le conformisme, l'exclusion de toute nouveauté, le dilettantisme des consommateurs, le caractère éphémère des œuvres et leur fonction de divertissement. Le développement de cette culture de masse est parallèle à celui d'une industrie culturelle qui transforme la valeur esthétique des œuvres en une valeur d'échange. En devenant marchandises – c'est-à-dire reproductibles – les productions artistiques deviennent des biens culturels qui ont pour vocation première à circuler dans un marché, donc à répondre à une demande. Horkheimer et Adorno reprennent ainsi le thème marxiste du « fétichisme de la marchandise »⁹⁷ et prolongent la critique des biens culturels initiée par Walter Benjamin⁹⁸. Pour les deux théoriciens de l'école de Francfort, « l'industrie culturelle ne sublime pas, elle réprime »⁹⁹ et a pour conséquence une régression esthétique : « La production capitaliste les [les consommateurs] enserre corps et âme, si bien que, sans opposer la moindre résistance, ils sont la proie de tout ce qui leur est offert »¹⁰⁰. Consommateurs

⁹⁴ La « Théorie Critique » désigne la critique sociale et philosophique développée à partir des années 1930 par Théodor Adorno et Max Horkheimer sous l'égide de l'« école de Francfort ». Cette critique était essentiellement basée sur une volonté de rupture avec le courant positiviste et le mouvement de spécialisation à l'œuvre dans les sciences humaines et sociales. Elle fut en particulier une tentative de conjuguer sociologie et philosophie dans le cadre d'une critique marxiste de la philosophie des Lumières et de l'idéologie du progrès.

⁹⁵ Théodor Adorno, Max Horkheimer, *La Dialectique de la Raison* [1947] (Paris : Gallimard, 1974).

⁹⁶ Théodor Adorno, *Théorie esthétique* [posthume] (Paris : Klincksieck, 1989).

⁹⁷ Karl Marx, 'Le caractère fétiche de la marchandise et son secret', dans *Le Capital* [1867], Livre 1 (Paris : Flammarion, 1985), pp. 68-76. Pour Marx, le fétichisme de la marchandise est une représentation illusoire de la valeur de la marchandise, une illusion selon laquelle la valeur d'échange serait une propriété des choses.

⁹⁸ Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1936] (Paris : Allia, 2011). L'idée centrale de ce texte est que l'on assiste dans la société moderne consumériste à un affaiblissement de la valeur culturelle des œuvres au profit d'un accroissement de leur valeur d'exposition.

⁹⁹ Théodor Adorno, Max Horkheimer, *La Dialectique de la Raison*, *op. cit.*, p. 148.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 142.

aliénés, biens culturels réifiés, régression esthétique généralisée, tels sont les termes de la critique adornienne de la culture de masse.

Face au développement de l'industrie culturelle, Adorno s'interroge sur ce qu'il reste de créativité dans le domaine des arts car, pour lui, toute œuvre destinée à être consommée sort du domaine de l'expérience esthétique. Mais il refuse de limiter cette expérience à la saisie du Beau : « La définition de l'esthétique comme théorie du beau est peu fructueuse, car le caractère formel du concept de beauté passe à côté du contenu intégral de la sphère esthétique »¹⁰¹. Si les œuvres qui ne font que divertir perdent toute dimension esthétique parce qu'elles détournent l'attention, l'appréciation de leur beauté ne suffit pas à la révéler selon Adorno. Ce qui fait d'une œuvre qu'elle est une œuvre d'art tient à sa capacité à transcender ou sublimer l'expérience commune de la réalité sociale et à donner ainsi les instruments de sa transformation. Dans cette perspective, l'œuvre d'art n'est authentique que si elle est subversive, c'est-à-dire qu'elle exerce une fonction critique. Opposée à une expérience culturelle « figée dans le concret et l'immédiateté, la véritable expérience esthétique doit devenir philosophie, ou bien elle n'existe pas »¹⁰². Adorno signifie ici que l'expérience esthétique *comme* l'expérience philosophique doit permettre au sujet (individuel ou collectif) de se libérer des schèmes de perception que lui impose la vie en société. En régime capitaliste avancé, l'expérience esthétique doit devenir un instrument de critique de l'ordre social. C'est principalement au domaine de la musique qu'Adorno a appliqué la Théorie Critique pour montrer qu'avec l'avènement de l'industrie musicale (structurée par l'industrie du disque et la radiodiffusion), nous assistons à une régression généralisée de l'écoute¹⁰³. Il faut donc se tourner vers un autre théoricien de l'école de Francfort, Léo Lowenthal, pour mettre la Théorie Critique à l'épreuve de la littérature¹⁰⁴. On retrouve dans sa sociologie l'opposition formulée par Adorno entre expérience aliénante (consommation des biens culturels) et expérience émancipatrice (contemplation des

¹⁰¹ Théodor Adorno, *Théorie esthétique*, op. cit., p. 75.

¹⁰² *Ibid.*, p. 172.

¹⁰³ Voir Théodor Adorno, *Le Caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute* [1938] (Paris : Allia, 2001).

¹⁰⁴ Voir Leo Lowenthal, 'Sociology of Literature in Retrospect', *Critical Inquiry*, 14-1 (1987), 1-15. On trouve dans cet article un résumé de la sociologie de la littérature que Lowenthal a développé dans deux ouvrages principaux, non traduits en français : *Literature and the Image of Man: Sociological Studies of the European Drama and Novel, 1600-1900* [1957] (Freeport, N.Y.: Books for Libraries Press, 1970) ; *Literature, Popular Culture, and Society* [1961] (Palo Alto, California: Pacific Book, 1968).

œuvres d'art). Il distingue ainsi deux modalités de réception des œuvres littéraires : l'une esthétique, lorsque les œuvres exercent une fonction critique, l'autre consumériste, lorsqu'elles ne répondent qu'à une demande sur le marché littéraire.

Dans cette perspective qui relève davantage de la philosophie, peut-on véritablement mettre au jour une sociologie de la littérature ? Deux lectures de la Théorie Critique peuvent être proposées. La première consiste à l'intégrer dans le cadre d'une philosophie sociale, c'est-à-dire une manière de penser la société moderne pour développer une prise de conscience de ses contradictions. La théorie esthétique qui découle de cette philosophie cherche dans la littérature son caractère émancipateur, ce qui invite à mener une critique littéraire des œuvres. Une autre lecture consiste à prolonger cette philosophie sociale en la reliant à une sociologie critique de la domination. L'idée centrale est que, dans notre modernité – politique, culturelle et artistique –, la « Raison » (*Aufklärung*) s'est retournée contre elle-même et que le progrès qu'elle prétend permettre d'atteindre devient régression. La Raison serait alors devenue autodestructrice parce qu'elle s'est transformée en une rationalité instrumentale et que son expansion a rendu les hommes étrangers à leur propre action¹⁰⁵. Dans cette optique, une sociologie de la littérature aurait alors pour objet les conditions sociales de création et de réception de la littérature en fonction de ses contextes de production. Comme le fait Adorno dans ses travaux sur la musique, cette sociologie de la littérature demeure néanmoins ambivalente, hésitant entre une critique esthétique des œuvres et une volonté de théoriser les fondements sociaux de l'expérience esthétique. Cette ambivalence se transforme en une contradiction quasi-insurmontable car plus les théoriciens de l'école de Francfort raisonnent en esthètes, plus leur théorie de notre modernité culturelle paraît caricaturale étant donnée leur impossibilité à penser les industries culturelles autrement qu'à travers le prisme de la réification, de l'aliénation et du désenchantement du monde.

¹⁰⁵ Théodor Adorno, Max Horkheimer, *La Dialectique de la Raison*, op. cit., p. 27.

II. Le renouveau de la sociologie de la littérature

Après une première phase d'exploration, un « moment *problématique et programmatique* [souligné par l'auteur] »¹⁰⁶, plusieurs critiques ont émergé dans les années 1970 contre la prédominance de deux modèles, celui de la sociologie empirique d'Escarpit et celui du structuralisme génétique de Goldmann. Il fallait que de telles critiques se cristallisent pour que la sociologie de la littérature multiplie et raffine ses approches. Ce n'est d'ailleurs véritablement que dans les années 90, et sans doute grâce à l'impulsion donnée par Pierre Bourdieu, que les analyses sociologiques de la littérature conquièrent une véritable légitimité dans le champ des sciences humaines.

1) Les critiques des années 1970

Si les premiers grands travaux en sociologie de la littérature apparaissent dans les années 50 et 60 avec les analyses d'Escarpit et de Goldmann, la polarisation entre leurs approches va rester longtemps dominante dans le champ de la sociologie de la littérature. Face à cette polarisation, Albert Memmi soulignait déjà en 1959 l'« *excessif retard* [souligné par l'auteur] de cette branche de la sociologie »¹⁰⁷, un retard qui va perdurer jusque dans les années 80, faute d'un véritable renouvellement. En 1964 se tenait un colloque sur le thème « Littérature et société » et qui fut l'occasion de confronter les deux protagonistes Escarpit et Goldmann¹⁰⁸. Leurs divergences sont alors patentes et leurs échanges n'aboutissent à aucune synthèse. Le colloque se voulait à l'origine un lieu de rencontre, de discussion et de débat mais la lecture de ses actes met en évidence des barrières alors infranchissables : barrières disciplinaires entre les études littéraires et les études sociologiques alors en pleine phase d'autonomisation dans le champ universitaire, et barrières théoriques entre les tenants de l'analyse interne ayant pour objet les œuvres

¹⁰⁶ Albert Memmi, 'Cinq propositions pour une sociologie de la littérature', *Cahiers internationaux de sociologie*, XXVI (1959), 149-159 (p. 149).

¹⁰⁷ *Idem*

¹⁰⁸ Le colloque fut organisé conjointement par l'Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles et l'École Pratique des Hautes Études. Les actes ont été publiés sous la direction notamment de Goldmann : *Littérature et société : Problèmes de méthodologie en sociologie de la littérature*, éd. par Michel Bernard, Lucien Goldmann et Roger Lallemand, (Université Libre de Bruxelles : Éditions de l'Institut de Sociologie, 1967).

(Goldmann) et ceux de l'analyse externe s'intéressant aux environnements périphériques aux œuvres.

Il faut attendre les années 70 pour que s'élèvent quelques voix face aux difficultés que peuvent soulever les sociologies d'Escarpit et de Goldmann. Bien qu'elle soit motivée par une exigence de concret, l'approche d'Escarpit fut essentiellement critiquée pour son « empirisme rigide »¹⁰⁹, un empirisme cherchant à interpréter des données sans construction problématique et pouvant alors conduire au pur descriptivisme. L'absence de théorisation sociologique dans les travaux d'Escarpit est caractéristique du développement d'une partie de la recherche en sciences sociales dans les années 50, celle qui s'est élevée contre la recherche d'inspiration marxiste. Dans le renouvellement des sciences humaines après la Seconde Guerre mondiale, l'exigence empirique fut clairement revendiquée par les adversaires des philosophies spéculatives, ce qui permet de comprendre le contexte de production des travaux d'Escarpit et de son équipe.

A l'opposé, la sociologie de Goldmann fut le plus souvent attaquée sur son versant interprétatif, jugée tantôt trop spéculative, tantôt trop déterministe et mécaniste¹¹⁰. Alors que la sociologie d'Escarpit aurait tendance à céder à un « empirisme rigide », celle de Goldmann, à l'instar de Lukacs, serait menacée par une « *evaluative fallacy* »¹¹¹, appliquant aux œuvres des schémas d'interprétation dominés par des jugements de goût ou de valeur. Finalement, ces critiques anglo-saxonnes des années 70 refusent toute validité scientifique aux sociologies d'Escarpit et Goldmann car elles ne parviendraient pas à conjuguer rigueur théorique et recherche empirique.

Face à cette critique monolithique, autant anti-positiviste qu'anti-marxiste, plusieurs remarques s'imposent. Tout d'abord, celle-ci repose sur un exposé caricatural des deux modèles d'analyse alors dominants, une interprétation caricaturale qui repose sur une radicale décontextualisation de ces sociologies alors qu'elles reflètent de manière tout à fait significative l'état des problématiques dans le champ des sciences sociales des années 50 et 60. Par ailleurs, faire de la sociologie

¹⁰⁹ Peter Forster & Celia Kenneford, 'Sociological Theory and the Sociology of Literature', *The British Journal of Sociology*, 24-3 (1973), 355-364 (p. 356).

¹¹⁰ Ivan Ruff, 'Can There Be a Sociology of Literature', *The British Journal of Sociology*, 25-3 (1974), 367-372; Trevor Noble, 'Sociology and Literature', *The British Journal of Sociology*, 27-2 (1976), 211-224.

¹¹¹ Voir Peter Forster & Celia Kenneford, 'Sociological Theory and the Sociology of Literature' (*op. cit.*).

d'Escarpit une sociologie d'inspiration positiviste – pour la reléguer au rang du scientisme – est, sinon simpliste, du moins partiellement erroné. Qu'Escarpit revendique une certaine idée scientifique de la recherche sociologique est une chose, qu'il soit positiviste en est une autre. Car Escarpit est en réalité éloigné du positivisme tel qu'il a été formulé par Auguste Comte et reformulé dans la sociologie par Durkheim qui définissent tous deux le travail scientifique par une confrontation permanente entre réflexion théorique et recherche empirique. On peine à trouver une telle confrontation dans les analyses d'Escarpit qui semble faire fi de toute la tradition sociologique qui le précède. Il manque également dans ces analyses un travail de définition de l'objet de la sociologie de la littérature. Considérer la sociologie d'Escarpit comme positiviste pour la décrédibiliser est donc inutile car il suffit de la présenter pour ce qu'elle est, une sociologie empirique, pour en mesurer les limites. De la même manière, la lecture de la sociologie de Goldmann via le prisme de la théorie marxiste du matérialisme historique est également simpliste et caricaturale. Goldmann ne cesse de construire sa sociologie comme une sociologie des formes littéraires – et non de leurs contenus – qui refuse la théorie du reflet, préférant parler d'« homologie » (identité de structure) entre formes littéraires et formes sociales. Cela ne signifie pas que les unes sont le « reflet » des autres, Goldmann précisant à maintes reprises que les relations d'homologie entre les formes littéraires et les formes sociales ne sont pas mécaniques mais plurielles. En d'autres termes, il n'existe pas pour Goldmann un strict déterminisme de cause à effet entre l'invention littéraire et le cadre dans lequel elle est produite, mais plutôt des relations multiples entre l'imaginaire de l'écrivain et l'imaginaire socio-historique qui le configure.

Enfin, il ne suffit pas de souligner les limites et les faiblesses de modèles adverses pour contribuer activement aux progrès de la sociologie de la littérature. Une critique n'est pertinente que si elle fait progresser des modèles existants ou bien en invente de nouveaux. Ni Ruff, ni Noble, ni Forster et Kenneford ne proposent pourtant d'idée fondamentalement originale. Ruff conclut sur l'idée que la littérature est une technique de civilisation¹¹², Noble un phénomène de communication¹¹³,

¹¹² Ivan Ruff, 'Can There Be a Sociology of Literature', *op. cit.*, p. 370.

¹¹³ Trevor Noble, 'Sociology and Literature', *op. cit.*, p. 220.

Forster et Kenneford une forme d'action collective¹¹⁴. Leur critique d'Escarpit et de Goldmann aboutit donc à des formules générales qui valent uniquement pour leur scission avec le positivisme et le marxisme. Ces critiques anglo-saxonnes des années 70 marquent en fait le développement des *Cultural studies* avec le refus de la spécialisation excessive, la rupture avec toute théorie du reflet et plus largement avec le principe déterministe. A ce sujet, Wendy Griswold écrit :

In the 1970s the sociological study of culture was permanently changed by the establishment of the production-of-culture approach, which emphasized the organizational and marketing exigencies to which any cultural product is subject. Taking the "culture industry" not in the Frankfurt School sense of hegemonic producer of pablum for the masses but as a fact of cultural life in complex societies, sociologists like Peterson and Hirsch drew attention to the channels and conduits, the obstacles and filters, the middlemen and gatekeepers and boundary spanners, the wholesalers and retailers and media and critics, that connected creative artists with, or separated them from, their publics. While such an approach to culture was not altogether new [...], work in the seventies made it inescapable. Analyzing collective production of culture may have reached its apogee in Becker's *Art Worlds* (1982), though Becker emphasizes interaction among human agents more than the purely industrial approaches did.¹¹⁵

La conséquence du développement des *Cultural studies* et de la sociologie interactionniste conduite par Becker dans le domaine des arts¹¹⁶ a été la mise à l'index, et, à plus long terme, l'oubli des sociologies d'Escarpit et de Goldmann dans le champ des sciences sociales. Les analyses sociologiques de la littérature prennent alors dans les années 80 et 90 de nouvelles directions dont les deux pôles sont l'approche pragmatiste et une science des œuvres développée par Pierre Bourdieu.

2) La sociologie de la littérature de Bourdieu

Après avoir consacré plusieurs travaux aux styles de vie et aux pratiques culturelles¹¹⁷, Bourdieu expose dans *Les Règles de l'art*¹¹⁸ les « fondements d'une

¹¹⁴ Peter Forster & Celia Kenneford, 'Sociological Theory and the Sociology of Literature', *op. cit.*, p. 363.

¹¹⁵ Wendy Griswold, 'Recent Moves in the Sociology of Literature', *Annual Review of Sociology*, 19 (1993), 455-467 (p. 460).

¹¹⁶ Voir Howard Becker, *Les Mondes de l'art* [1982] (Paris : Flammarion, 1988).

¹¹⁷ Voir Pierre Bourdieu, *Un Art moyen : Essais sur les usages sociaux de la photographie* (Paris : Minuit, 1965) ; *L'Amour de l'art : Les musées d'art européens et leur public* [1966], éd. par Pierre Bourdieu & Alain Darbel (Paris : Minuit, 1969) ; Pierre Bourdieu, *La Distinction : Critique sociale du jugement* (Paris : Minuit, 1979).

¹¹⁸ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire* (Paris : Seuil, 1992).

science des œuvres »¹¹⁹ qu'il met à l'épreuve de ce qu'il appelle le « champ littéraire ». Sa sociologie de l'art a pour point de départ deux critiques centrales, celle du don et celle du « créateur incréé ». Dans les discours sur l'art dominant en effet une idéologie du don qui attribue à l'artiste des facultés extraordinaires. Pour devenir artiste, il faudrait être « doué » alors que Bourdieu montre que ce devenir tient à des dispositions acquises (*habitus*) et non au jeu du hasard. De la même manière, le créateur incréé, c'est-à-dire l'artiste singulier n'existant que par lui-même, est une idée immanente à l'univers de l'art alors que la création est déterminée par des enjeux de position sociale dans le champ artistique. La sociologie critique de Bourdieu a pour objectif de substituer à ces idées reçues sur l'art, conçu comme une expérience purement créatrice et indéterminée, une théorie sociologique du champ artistique. Cette théorie repose sur les deux concepts centraux de champ et d'*habitus* qui permettent de rompre avec les idéologies dominantes du don et du créateur incréé. Face à ces idéologies, Bourdieu affirme d'ailleurs sans détour que la « sociologie et l'art ne font pas bon ménage »¹²⁰.

Globalement, la sociologie de Bourdieu vise à proposer une « analyse scientifique des conditions sociales de la production et de la réception de l'œuvre d'art »¹²¹. Il faut entendre ce « et » comme inclusif et non exclusif dans la mesure où les logiques de production et de réception artistiques sont interdépendantes et que ces interdépendances se jouent dans un « espace de jeu » que Bourdieu appelle « champ »¹²². Il en donne ailleurs une définition plus précise : « Le champ est un réseau de relations objectives (de domination ou de subordination, de complémentarité ou d'antagonisme, etc.) entre des positions [...] »¹²³. Le champ constitue donc un espace de positions au sein duquel les individus (les « agents » dans le vocabulaire de la sociologie de Bourdieu) rivalisent ou coopèrent. Au lieu donc de parler de la « littérature », Bourdieu propose d'analyser le champ littéraire et les stratégies mises en œuvre par les agents en fonction de leur position dans le champ. En règle générale, les agents ont intérêt à mettre en œuvre une stratégie de subversion lorsqu'ils sont dominés dans le champ – c'est le cas de Zola lorsqu'il invente un nouveau genre de roman – et *a contrario* une stratégie de conservation

¹¹⁹ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art, op. cit.*, pp. 289-462.

¹²⁰ Pierre Bourdieu, 'Mais qui a créé les « créateurs » ?', dans *Questions de sociologie* (Paris : Minuit, 1984), pp. 207-221 (p. 207).

¹²¹ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art, op. cit.*, pp. 14-15.

¹²² *Ibid.*, p. 209.

¹²³ *Ibid.*, p. 378.

lorsqu'ils sont en situation de domination dans ce même champ. En revanche, tous les agents évoluant dans un champ ont intérêt à jouer le jeu à l'intérieur pour conserver son autonomie car un champ n'existe que parce qu'il définit ses propriétés intrinsèques. Cela ne signifie pas qu'un champ qui a conquis son autonomie est indépendant des autres champs, bien au contraire. Bourdieu montre en particulier en quoi les positions au sein du champ littéraire dépendaient pendant le Second Empire des positions occupées dans le champ du pouvoir où dominait alors la bourgeoisie industrielle.

De ces enjeux de position dépendent alors des « prises de position » largement déterminantes dans la production et la valeur sociale des œuvres car il existe une « homologie entre l'espace des œuvres définies dans leur contenu proprement symbolique, et en particulier dans leur *forme* [souligné par l'auteur], et l'espace des positions dans le champ de production »¹²⁴. En d'autres termes, le champ littéraire opère un classement des œuvres (à partir duquel les stratégies de création sont déterminées ou tout au moins conditionnées) relatif aux positions sociales des agents :

Le producteur de la *valeur de l'œuvre d'art* [souligné par l'auteur] n'est pas l'artiste mais le champ de production en tant qu'univers de croyance qui produit la valeur de l'œuvre d'art *comme* [souligné par l'auteur] fétiche en produisant la croyance dans le pouvoir créateur de l'artiste. Etant donné que l'œuvre d'art n'existe en tant qu'objet symbolique doté de valeur que si elle est connue et reconnue, c'est-à-dire socialement instituée comme œuvre d'art par des spectateurs dotés de la disposition et de la compétence esthétique qui sont nécessaires pour la connaître et la reconnaître comme telle, la science des œuvres a pour objet non seulement la production matérielle de l'œuvre mais aussi la production de la valeur de l'œuvre ou, ce qui revient au même, de la croyance dans la valeur de l'œuvre. [...] [Autrement dit, la] science de l'œuvre d'art a donc pour objet propre *la relation entre deux structures* [souligné par l'auteur], la structure des relations objectives entre les positions dans le champ de production (et entre les producteurs qui les occupent) et la structure des relations objectives entre les prises de position dans l'espace des œuvres.¹²⁵

Si Bourdieu insiste tant sur le concept de champ et l'analyse des structures de relations, c'est dans l'objectif de donner un objet précis à la sociologie de l'art et en particulier de la littérature. Dans le cadre de cette sociologie dont Bourdieu

¹²⁴ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 339.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 375 et 383.

revendique avec force la scientificité, l'artiste comme individu singulier n'est pas un objet, ni ses relations avec tel ou tel groupe social¹²⁶. Selon Bourdieu :

[...] la sociologie des œuvres culturelles doit prendre pour objet l'ensemble des relations [...] *entre l'artiste et les autres artistes* [souligné par l'auteur], et, au-delà, l'ensemble des agents engagés dans la production de l'œuvre ou, du moins, de la *valeur sociale* [souligné par l'auteur] de l'œuvre (critiques, directeurs de galerie, mécènes, etc.).¹²⁷

Une telle sociologie doit alors procéder à trois analyses¹²⁸ :

- « l'analyse de la position du champ littéraire (etc.) au sein du champ du pouvoir, et de son évolution au cours du temps »¹²⁹, dans la mesure où les propriétés du champ littéraire dépendent étroitement du champ du pouvoir dont l'analyse permet d'établir la structure globale de l'espace social, ce qui revient à répondre à la question : qui sont les groupes sociaux dominants et les groupes sociaux dominés ? ;

- « l'analyse de la structure interne du champ littéraire »¹³⁰ dans la mesure où il est autonome, c'est-à-dire capable de produire par lui-même ses propres normes et règles. Bourdieu précise que le degré d'autonomie du champ « est à la mesure du capital symbolique qui a été accumulé au cours du temps par l'action des générations successives »¹³¹ ;

- enfin, « l'analyse de la genèse des habitus des occupants de ces positions [au sein du champ], c'est-à-dire les systèmes de dispositions qui, étant le produit d'une trajectoire sociale et d'une position à l'intérieur du champ littéraire [...], trouvent dans cette position une occasion plus ou moins favorable de s'actualiser [...] »¹³². Les habitus sont les dispositions sociales acquises par les agents au cours de leurs socialisations, dispositions génératrices de pratiques sociales et de manières d'être et de penser. La création et la réception des œuvres littéraires est étroitement dépendante des habitus donc de la position des agents dans le champ littéraire.

Muni de ce modèle d'analyse, Bourdieu le confronte à « trois états du champ » littéraire¹³³ : sous le Second Empire (première phase d'autonomisation), dans les années 1880 et 1890 (conquête de l'autonomie) et après la Seconde Guerre

¹²⁶ Pierre Bourdieu, 'Mais qui a créé les « créateurs » ?', *op. cit.*, p. 209.

¹²⁷ *Idem*

¹²⁸ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, *op. cit.*, p. 351.

¹²⁹ *Idem*

¹³⁰ *Idem*

¹³¹ *Ibid.*, p. 361.

¹³² *Ibid.*, p. 351.

¹³³ *Ibid.*, pp. 83-288.

mondiale (état d'autonomie complètement acquise). La sociologie de Bourdieu présente deux caractéristiques qui, toutes deux réunies, la distinguent de toutes les autres sociologies qui l'ont précédé. Elle est d'abord radicalement antispéculative et historique, reposant sur l'analyse de faits systématiquement contextualisés. Mais surtout, elle met en œuvre un puissant appareil conceptuel spécifique à la sociologie et qui ne fonctionne que dans sa confrontation à des données empiriques. Bourdieu se méfie et se distingue autant des « suprêmes théoriciens » que des empiristes détachés de toute théorie. L'articulation qu'il opère entre théorie et pratique, entre une théorie de la pratique et une pratique de la théorie¹³⁴, donne à sa sociologie de la littérature la plus grande rigueur scientifique comparé à ses prédécesseurs. C'est aussi et sans doute ce qui en a fait le succès, au risque de reléguer les autres sociologies de la littérature dans les coulisses de l'histoire. Cependant, et ce paradoxe mériterait quelques éclaircissements, c'est moins parmi les sociologues que parmi les littéraires que la théorie de Bourdieu a été exploitée avec enthousiasme. Sans doute Bourdieu anticipe-t-il lui-même cette réception de sa sociologie lorsqu'il appréhende dans *L'Education sentimentale* de Flaubert une sociologie implicite du champ littéraire de son temps, au risque d'identifier le travail du sociologue à celui de l'écrivain.

3) La sociologie de la littérature aujourd'hui

A quelques exceptions près, les précurseurs de la sociologie de la littérature ont largement été délaissés par la recherche contemporaine. La double critique du positivisme et du marxisme, conjugué à l'essor des courants issus du « post-structuralisme », a largement contribué à leur affaiblissement depuis les années 80. Par ailleurs, la sociologie du champ littéraire a conquis de nombreux chercheurs en sciences humaines¹³⁵ et tend à dominer dans les débats sur les relations entre littérature et société. Néanmoins certaines propositions des précurseurs sont aujourd'hui acceptées ou partagées, en particulier lorsqu'elles spécifient objets et méthodes de la sociologie de la littérature.

¹³⁴ Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique* [1972] (Paris : Seuil, 2000).

¹³⁵ Citons entre autres les travaux de Jacques Dubois (*op. cit.*), d'Alain Viala, *Naissance de l'écrivain : Sociologie de la littérature à l'âge classique* (Paris : Minuit, 1985), et ceux plus récents de Fabrice Thumerel, *Le Champ littéraire français au XX^e siècle : Eléments pour une sociologie de la littérature* (Paris : Armand Colin, 2002).

Les références à Durkheim et à Lanson sont devenues aujourd'hui rares en sociologie de la littérature. Pourtant l'idée durkheimienne selon laquelle il faut séparer jugements de valeur et jugements de réalité est largement acquise, ce qui permet de distinguer la sociologie de la littérature de la critique littéraire. Cette distinction est en effet fondamentale pour définir un objet propre en sociologie de la littérature. Le principe durkheimien de la rupture épistémologique est également partagé par un grand nombre de chercheurs, même s'il est refusé par les tenants de la « sociologie pragmatiste »¹³⁶ d'inspiration phénoménologique. L'ensemble de la sociologie de Bourdieu, dont sa sociologie de la littérature, est notamment tributaire des grands principes énoncés par Durkheim dans les *Règles de la méthode sociologique* : traiter les faits sociaux comme des choses, rompre avec le sens commun et les prénotions, d'administrer systématiquement la preuve par l'analyse de faits et conjuguer théorie et recherche empirique.

La sociologie d'Escarpit a largement été oubliée dans le champ académique mais elle demeure un modèle pertinent pour les enquêtes menées par les grandes institutions (comme le Ministère de la Culture), instituts de sondages ou des chercheurs en sociologie du marché littéraire. L'atout de ces enquêtes est de fournir des données permettant de dresser des bilans précis de la consommation littéraire. Il s'agit le plus souvent d'enquêtes statistiques permettant d'avoir une vue globale sur les goûts et les pratiques littéraires en fonction de différentes variables (en particulier l'âge, le sexe et la catégorie socio-professionnelle). Remarquons cependant que cette orientation de la recherche en sociologie de la littérature reste aujourd'hui sous-représentée malgré le travail précurseur d'Escarpit.

Comme pour Escarpit, la sociologie de Goldmann n'a guère été suivie en dehors de quelques critiques constructives qui ont souligné l'intérêt d'une mise en relation des formes littéraires et des formes sociales. On peut citer dans cette perspective les analyses de Chamboredon qui considère la littérature comme une production culturelle et symbolique¹³⁷, celles de Leenhardt qui s'intéresse à la littérature comme expérience esthétique¹³⁸, ou encore celles de Fabre qui envisage la

¹³⁶ Dont le principal représentant en France en sociologie de l'art est Antoine Hennion : *La Passion musicale : Une Sociologie de la médiation* (Paris : Métailié, 1993) ; 'Ce que ne disent pas les chiffres... Vers une pragmatique du goût', dans *Le(s) public(s) de la culture*, éd. par Olivier Donnat et Paul Tolila (Paris : Presses de Sciences Po, 2003), pp. 287-304).

¹³⁷ Voir Jean-Claude Chamboredon, 'Production symbolique et formes sociales' (*op. cit.*).

¹³⁸ Voir Jacques Leenhardt, *Lire la lecture : Essai de sociologie de la lecture* (Paris : L'Harmattan, 1999).

lecture, en référence à la théorie maussienne de l'échange, comme un rapport social de don / contre-don¹³⁹. Ces trois perspectives contemporaines en sociologie de la littérature ne reprennent pas l'ensemble des propositions de Goldmann mais partent de leur critique pour les redéfinir, essayant d'inscrire la sociologie de la littérature dans le cadre d'une sociologie de la connaissance.

En 2006, Aron et Viala publient *Sociologie de la littérature* dans la collection *Que-sais-je ?*, volume venant remplacer celui d'Escarpit daté de 50 ans¹⁴⁰. C'est l'occasion pour ces auteurs de dresser un bilan de la sociologie de la littérature sortie de son caractère exploratoire. Ils mettent ainsi en évidence deux moments forts de la discipline : celui des années 50 et 60, avec les courants représentés par Escarpit et Goldmann, puis celui des années 80 et 90 qui aboutit selon eux à une structuration de la recherche en trois axes dominants : la sociocritique, la sociologie des formes et enfin la sociologie du champ littéraire. Bien que la sociocritique ne soit pas considérée par les sociologues comme relevant spécifiquement de la sociologie – la sociocritique reposant pour l'essentiel sur une herméneutique du texte –, le découpage proposé par Viala et Aron reste néanmoins pertinent au regard des travaux actuels qui développent une approche sociologique du fait littéraire, c'est-à-dire qui font consensus autour de plusieurs idées centrales : considérer le fait littéraire comme un fait social (et non strictement subjectif et individuel), dépasser l'opposition jugée stérile entre analyse externe et analyse interne et refuser la théorie du reflet jugée simpliste.

Malgré ce consensus, les travaux en sociologie de la littérature émanant de sociologues restent malgré tout excessivement rares. Il s'agit même sans doute de l'un des domaines de la sociologie de l'art, et *a fortiori* de la sociologie, les moins explorés. En 1985, Chamboredon soulignait déjà sa « marginalité » et sa faible légitimité par rapport à d'autres objets¹⁴¹, situation face à laquelle il tentait de donner quelques explications. Chamboredon avance l'hypothèse des difficultés théoriques et méthodologiques que soulève le fait littéraire comme fait social et qui ont conduit à une polarisation des débats entre tenants de l'analyse externe et défenseurs de l'analyse interne. Le fait littéraire semble résister plus que tout autre fait social aux outils habituels de l'investigation sociologique qui reposent sur la formulation

¹³⁹ Voir Gérard Fabre, *Pour une sociologie du procès littéraire : De Goldmann à Barthes en passant par Bakhtine* (Paris : L'Harmattan, 2001).

¹⁴⁰ Voir Paul Aron et Alain Viala, *Sociologie de la littérature* (Paris : PUF, 2006).

¹⁴¹ Jean-Claude Chamboredon, 'Production symbolique et formes sociales', *op. cit.*, p. 505.

d'hypothèses, le travail de « terrain » et la validation empirique des hypothèses. Seul Bourdieu semble avoir réussi à mener une sociologie de la littérature qui s'intègre dans le cadre d'une véritable sociologie dotée de ses propres concepts et méthodes¹⁴².

Récemment, le sociologue Bernard Lahire a publié un ouvrage qui fera sans doute date en sociologie de la littérature puisqu'il propose un véritable modèle d'analyse sociologique de la création littéraire appliqué à l'œuvre de Kafka¹⁴³. S'inscrivant dans une tradition sociologique aujourd'hui peu mobilisée en sociologie de la littérature (Norbert Elias, Erwin Panofsky, Michael Baxandall), Lahire développe une théorie ayant pour objet les cadres de la socialisation et les expériences socialisatrices, cadres et expériences qui produisent une « problématique existentielle » qui devient une « matrice de production de l'œuvre »¹⁴⁴. La réflexion de Lahire est sans doute à mettre sur le compte d'une sociologie des formes littéraires débarrassée de ses approximations ou de sa tendance à la spéculation intellectuelle. Cependant, cette réflexion est encore trop récente pour mesurer son impact parmi les sociologues dont la communauté d'intérêts est particulièrement fragmentée, mais ses promesses sont immenses au regard du cadre d'analyse véritablement sociologique développé par Lahire.

III. Le regard sociologique en littérature

Se demander si une sociologie *de* la littérature est possible, c'est se demander en quoi la littérature peut être un objet d'analyse sociologique, et donc réduire considérablement les possibilités d'articuler discours sociologique et discours littéraire. Et si l'analyse sociologique était un sujet littéraire ou contenue dans tout discours littéraire ? Si l'on constate que la sociologie de la littérature est un domaine largement déserté par les sociologues et davantage pratiqué par les littéraires, il conviendrait de repenser autrement les relations entre sociologie et littérature, en partant de cette idée radicale consistant à abolir la frontière disciplinaire qui les sépare. C'est un préalable qui vise non pas à supprimer leurs spécificités mais à ouvrir de nouvelles perspectives d'analyse, en particulier à partir du constat que l'on

¹⁴² On trouvera dans l'ouvrage de Fabrice Thumerel une validation de cette idée, celui-ci rejetant toutes les analyses autres que bourdieusiennes hors d'une science des œuvres : *Le Champ littéraire français au XX^e siècle* (op. cit.).

¹⁴³ Voir Bernard Lahire, *Franz Kafka* (op. cit.).

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 81.

trouve déjà dans la littérature des discours de nature sociologique, plus ou moins cachés, plus ou moins explicites. Plutôt que d'opposer de manière systématique discours littéraire et discours sociologique, nous proposons de prendre la mesure du regard sociologique présent dans les œuvres littéraires pour déduire des propositions nouvelles dans le cadre d'une sociologie *par* la littérature.

1) Repenser les relations entre sociologie et littérature

Et s'il y avait déjà de la sociologie dans la littérature ? S'il est admis que les écrits littéraires puissent servir de matériau pour appuyer et mettre à l'épreuve certaines théories sociologiques¹⁴⁵, le fait que la littérature puisse contenir des idées sociologiques fait largement débat parmi les sociologues qui questionnent la nature et les conditions d'élaboration du savoir qu'ils mettent en œuvre. L'existence d'une discipline prétendant à une certaine scientificité passe par la rupture avec d'autres disciplines puis par la définition de ses objets et de ses méthodes qui font sa spécificité. Or la communauté des sociologues est (au moins) divisée en deux, entre ceux qui considèrent la sociologie comme une science basée sur l'explication (recherche de causalités, de corrélations) et ceux qui voient en elle une activité de compréhension des phénomènes de la vie sociale (recherche de significations). Considérée comme science, la sociologie ne peut voir dans la littérature qu'un discours qui lui est totalement extérieur voire étranger, la littérature n'ayant pas pour vocation première la production d'une connaissance objective de la réalité sociale. Cependant, cette connaissance peut exister de manière implicite dans la littérature, voire précéder sur un mode non scientifique certaines analyses de la sociologie.

A la sociologie de la littérature s'ajoutent alors de nouvelles perspectives analytiques que Dominique Viart a mises en valeur¹⁴⁶ :

- « Ce que littérature et sociologie ont en partage », ce qui permettrait d'analyser non ce qui les sépare mais ce qui les réunit, soit sur le plan de la formulation de la

¹⁴⁵ Les sociologues n'ignorent en théorie aucun matériau qui puisse servir de document ou de support à la recherche empirique. On notera cependant que la recherche actuelle en sociologie privilégie deux types de méthodologies, celle de l'entretien et celle du questionnaire au détriment entre autres de l'observation, de la recherche documentaire et de l'expérimentation. Un panorama exhaustif et critique des méthodes sociologiques est donné dans un ouvrage de Salvador Juan, *Méthodes de recherche en sciences socio-humaines : Exploration critique des techniques* (Paris : PUF, 1999).

¹⁴⁶ Dominique Viart, 'Littérature et sociologie, les champs du dialogue', dans *Littérature et sociologie* éd. par Philippe Baudorre, Dominique Rabaté, Dominique Viart (Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, 2007), pp. 11-28.

connaissance, soit sur celui de la connaissance même. Viart cite en particulier les travaux de certains ethnologues comme par exemple les fondateurs du Collège de sociologie Leiris et Bataille.

- « Ce que la sociologie fait à la littérature », ce qui permettrait de mettre en évidence l'influence de la discipline sociologique et de ses découvertes sur la création littéraire. Plus largement, on peut admettre que les différents savoirs des sciences humaines et de la philosophie se diffusent dans le champ littéraire et peuvent ainsi agir sur l'écriture littéraire.

- « Ce que la littérature dit avec la sociologie », ce qui permettrait d'étudier l'élan conjoint de deux disciplines à travers leurs sensibilités communes, ou plus simplement, ce qu'elles expriment. Si elles le font bien entendu sur un mode différent et avec des intentions divergentes, la sociologie et la littérature peuvent parler d'une même voix car, en tant que pratiques et discours, elles interagissent.

En reprenant les formulations de Viart, on pourrait ajouter deux autres perspectives analytiques prometteuses :

- Ce que la littérature dit de la sociologie, une perspective qui s'intéresserait à la description du savoir sociologique ou des sociologues dans la littérature. La relation entre les deux discours sociologiques et littéraires n'est en effet pas univoque.

- Ce que la littérature fait à la sociologie, une dernière perspective qui s'intéresserait à l'influence de la littérature sur la sociologie, dans le cadre d'une histoire des idées¹⁴⁷. La discipline sociologique, loin d'être étanche et unidimensionnelle, ne cesse de s'interroger sur elle-même et la littérature joue un rôle dans cette interrogation, tout simplement parce que les sociologues ne lisent pas uniquement des ouvrages de sociologie. Leurs lectures autres que sociologiques peuvent être des sources d'inspiration, en particulier pour les sociologues qui pensent à l'instar de Charles Wright Mills que « l'imagination sociologique » aide autant à produire et à renouveler les savoirs que le travail d'investigation par le terrain¹⁴⁸.

Il n'existe donc pas seulement une sociologie *de* la littérature mais également une sociologie *dans* la littérature et une littérature *dans* la sociologie. Ce point de vue posé, on peut alors construire des axes d'analyses dans le cadre d'une sociologie de la littérature attentive aux interférences entre sociologie et littérature. L'enjeu est de

¹⁴⁷ On doit à Laurence Ellena une recherche féconde sur ce sujet : *Sociologie et littérature : La Référence à l'œuvre* (Paris : L'Harmattan, 1998).

¹⁴⁸ Charles Wright Mills, *L'Imagination sociologique* [1959] (Paris : La Découverte, 1997).

rendre intelligible ces interférences en restant dans le domaine de la recherche sociologique et plus particulièrement dans le cadre d'une théorie de la connaissance, c'est-à-dire en considérant la sociologie et la littérature comme des discours pouvant inventer et diffuser des idées. Discours et pensée littéraire interagissent avec le discours et la pensée sociologique. Nous proposons ainsi de reformuler les axes d'une sociologie générale de la littérature qui sont :

- la sociologie *de* la littérature dont nous avons analysé les principaux représentants : Escarpit, Goldmann, Bourdieu (parties I et II du présent chapitre).
- la sociologie *dans* la littérature et la littérature *dans* la sociologie dans le cadre soit d'une histoire des idées soit de la « sociocritique » (partie III).
- la sociologie *par* la littérature (partie IV).
- la sociologie *par* la littérature dans le cadre de la philosophie des formes symboliques (partie V).

2) Le sens du social

Revenons au problème posé par une sociologie dans la littérature. A quelle « sociologie » renvoyons-nous lorsque nous percevons la dimension sociologique des œuvres littéraires ? S'agit-il toujours de la même sociologie, une certaine manière de restituer des logiques ou des mécanismes de la vie sociale ? Ou bien cette sociologie désigne-t-elle seulement et plus vaguement une sensibilité pour appréhender ce qui est « social » ? L'empreinte sociologique d'un récit peut se situer entre ces deux pôles, entre une science du social et un sens du social. C'est prendre en compte dans cette perspective la pluralité des discours que véhicule une même œuvre littéraire si l'on veut bien penser son caractère polyphonique¹⁴⁹. Il convient en particulier de distinguer deux modes discursifs, les discours *sur* le monde social qui s'efforcent de séparer l'observateur de ce qu'il observe et les discours *depuis* le monde social qui impliquent l'observateur dans ce qu'il observe. Un discours sur le monde social qui part d'une rupture épistémologique avec le sens commun repose sur un idéal de scientificité. Sans rupture épistémologique, il donne un certain point de vue issu de la confrontation entre une subjectivité et une situation. Le discours littéraire peut naviguer entre ces deux pôles, objectiviste – donc objectivant – et subjectiviste. Le

¹⁴⁹ Henri Mitterand, *Le Discours du roman* [1980] (Paris : PUF, 1986).

discours depuis le monde social renvoie à la posture que le sujet adopte parmi les autres pour émettre un jugement de valeur ou un jugement de réalité les concernant. On en déduit la typologie suivante :

	Discours sur le monde social	Discours depuis le monde social
Objectivité	Sociologie	Jugement de réalité
Subjectivité	Point de vue	Jugement de valeur

Lecture : Un discours objectif sur le monde social *produit idéalement* une sociologie.

La cohabitation de sociologies, de points de vue, de jugements de réalité et de jugements de valeur est la caractéristique de toute œuvre littéraire car les intentions de l'écrivain sont nécessairement multiples. Elles peuvent être volontaires ou non, conscientes ou inconscientes. L'idée de produire volontairement, consciemment et de manière exclusive une sociologie dans une œuvre littéraire est d'ailleurs impossible dans la mesure où la sociologie elle-même ne produit pas exclusivement un savoir objectif, mais également des jugements de réalité et des points de vue à certains stades de l'investigation. Ce qui est impossible pour la sociologie l'est davantage pour la littérature, la scientificité de l'une ou de l'autre demeurant un idéal et non une fin pour qui a conscience des limites du discours purement objectivant. Se séparer strictement des objets, c'est ne plus être en mesure de les voir et de les appréhender donc de produire un savoir scientifique. La posture raisonnable en sciences humaines est donc selon nous de penser la scientificité comme un idéal et de prendre en considération tout travail de la subjectivité. Dès lors que les sciences humaines posent les limites de leur scientificité, elles peuvent entrer en dialogue avec la littérature parce que l'écrivain peut passer à des degrés certes divers par les différentes postures du sociologue, entre posture objectiviste et posture subjectiviste, entre exigence de scientificité et sens du social. Ce qui distingue néanmoins le sociologue de l'écrivain, c'est que le sociologue est censé développer une pensée réflexive sur ces postures – cela fait théoriquement partie de son éthique pour être admis dans la communauté des sociologues – et *vouloir* produire cette pensée réflexive, ce que l'on n'attend pas de l'écrivain. Mais lorsque l'écrivain développe un sens aigu du social, que ce soit voulu ou non, conscient ou non, alors il se

rapproche d'une partie du travail du sociologue car celui-ci ne peut produire de sociologie sans un sens du social.

Finalement, les frontières entre la littérature et la sociologie deviennent floues lorsque l'on prend acte de la complexité du monde social, une complexité qui rend polyphoniques leurs discours respectifs. Il n'existe d'ailleurs pas une sociologie qui ferait consensus sur sa propre définition, son objet et ses méthodes. Les conceptions et orientations théoriques de la sociologie sont suffisamment diverses pour y voir un espace disciplinaire pluriel. S'il fallait cependant réduire cet espace à une dimension, on pourrait mettre en évidence un consensus sur la qualité du chercheur à développer un sens du social. En dehors de toute exigence de scientificité qui fait débat en sociologie depuis les origines de la discipline, un sociologue en reconnaît un autre à son sens du social, c'est-à-dire à une sensibilité qui permet de porter un regard particulier sur les phénomènes sociaux. Cela signifie que le sens du social est un préalable pour produire une connaissance sociologique et que l'absence d'une telle sensibilité la rend impossible.

Le sens du social apparaît donc comme une condition du travail du sociologue. Il est pour lui une nécessité mais il n'en détient pas le monopole. C'est la thèse que défend Jacques Dubois dans ses nombreux travaux, voyant ce que la littérature peut anticiper des analyses sociologiques compte tenu du sens du social que peuvent avoir certains écrivains. Dubois écrit que depuis Balzac, le roman français en particulier constitue « un extraordinaire instrument d'exploration du réel, de figuration de l'Histoire, d'analyse de la société »¹⁵⁰. Dans son livre *Pour Albertine*, il montre ainsi à quel point l'œuvre de Proust réussit à percer certaines logiques sociales avant que ne le fassent les sociologues, qu'il existe donc chez Proust une connaissance fine du social sans pour autant qu'elle soit formalisée¹⁵¹. La réflexivité du sociologue et l'imaginaire de l'écrivain ne sont donc pas antinomiques. Ainsi, « Fiction et réflexion sont dans une collaboration permanente qui les fait tantôt alterner et tantôt se confondre »¹⁵². Dubois développe alors l'idée selon laquelle Proust invente « une sociologie fiction qui ouvre au roman et à la science sociale de larges perspectives »¹⁵³.

¹⁵⁰ Jacques Dubois, *Les Romanciers du réel : De Balzac à Simenon* (Paris : Seuil, 2000), p. 9.

¹⁵¹ Jacques Dubois, *Pour Albertine : Proust et le sens du social* (Paris : Seuil, 1997), p. 23.

¹⁵² *Ibid.*, pp. 40-41.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 194.

Le problème est que Proust n'a jamais revendiqué la moindre contribution à la connaissance sociologique. Pourtant, il apparaît clairement que Proust, comme de nombreux romanciers du XIX^e siècle, ont développé un remarquable sens du social, une sensibilité qui leur a permis d'observer et de décrire le monde social comme peuvent le faire les ethnographes. Dubois montre que cette sensibilité s'est construite dans un contexte intellectuel et scientifique particulier dans lequel les écrivains ont pris pour modèle – consciemment pour Zola et Balzac – les savants. A travers les romanciers réalistes « s'est élaborée une poétique du roman dont la science, biologique et médicale en particulier, fut la référence soutenue »¹⁵⁴. C'est donc avec un certain sens du social interférant avec un idéal scientifique que ces romanciers sont parvenus à décrire et à rendre intelligibles des rapports de classe, des enjeux de domination et de distinction, ainsi que des styles de vie. Plus que de simples documents historiques, les œuvres des romanciers réalistes livrent selon Dubois une pensée sociologique qui « pose fortement et avec courage que la société française est une société divisée, une société de classes et de classements, et que les individus sont conditionnés par cette division »¹⁵⁵. Sans être sociologues, ils feraient ainsi de la sociologie comme M. Jourdain fait de la prose, auraient un « sens du social comme on a le sens de l'humour »¹⁵⁶. Le caractère involontaire ou inconscient d'une sociologie dans la littérature nous invite à réfléchir sur le statut de cette sociologie que l'on peut qualifier d'implicite.

3) La sociologie implicite dans la littérature

Dire le monde social sur un mode littéraire et expliquer ou comprendre des logiques sociales sur un mode scientifique relèvent de deux catégories différentes mais qui trouvent des points d'interférence, en particulier dans l'activité des romanciers réalistes. Selon Christophe Charle, Zola peut être considéré comme « quasi-sociologue » au regard de sa « volonté de vérité et de révélation du caché »¹⁵⁷. Comme le sociologue, le romancier réaliste a pour matière non pas ce qui est immédiatement visible mais ce qui est dissimulé, voilé ou non-dit. En exploitant

¹⁵⁴ Jacques Dubois, *Les Romanciers du réel*, *op. cit.*, p. 63.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 65.

¹⁵⁶ Jacques Dubois, *Pour Albertine*, *op. cit.*, p. 189.

¹⁵⁷ Christophe Charle, 'Le romancier social comme quasi-sociologue entre enquête et littérature', *op. cit.*, p. 31.

cette matière sous la forme d'un récit, il donne ainsi à voir certaines dimensions de la vie sociale qui ne peuvent être vues qu'avec un certain sens du social.

C'est également le cas de Marcel Proust qui, d'après plusieurs auteurs, produit une œuvre contenant une certaine connaissance du social¹⁵⁸. On doit au sociologue Florent Champy une synthèse critique de ces lectures de Proust¹⁵⁹. S'il peut exister des descriptions fines du monde social chez certains écrivains comme Balzac, Flaubert, Zola ou Maupassant, la frontière entre ce qui relève de la fiction et de l'analyse sociologique n'est pas moins forte selon Champy. La fiction peut évidemment se construire sur la base d'observations proches de l'observation ethnographique mais elle n'a pas les prétentions scientifiques de la sociologie. Champy se demande alors s'il est pertinent de vouloir mettre en évidence une théorie sociologique dans une œuvre littéraire. C'est pourtant ce que font Belloï et Bidou-Zachariassen, Dubois n'allant guère au-delà d'une appréhension du sens du social de Proust. Si théorie sociologique implicite il y a, alors Belloï et Bidou-Zachariassen devraient parvenir aux mêmes conclusions car du point de vue scientifique, il est impossible que deux théories divergentes puissent coexister. Or lorsqu'il s'agit de qualifier la sociologie de Proust, Belloï et Bidou-Zachariassen en arrivent à des conclusions non seulement différentes mais complètement opposées. Belloï intègre en effet cette sociologie dans la sociologie interactionniste de Goffman (une « microsociologie ») tandis que Bidou l'interprète dans une double perspective de stratification sociale et de dynamique civilisationnelle, lisant Proust avec les modèles de Pierre Bourdieu et de Norbert Elias. Champy écrit ainsi : « Comment une œuvre, fût-elle littéraire, peut-elle véhiculer en même temps des messages sociologiques difficilement conciliables dans des recherches, notamment parce qu'ils reposent sur des conceptions de l'individu antinomiques ? »¹⁶⁰. L'idée d'une sociologie proustienne semble donc peu pertinente du point de vue de la sociologie comme discipline autonome.

Pour Champy, les lectures de l'œuvre de Proust à partir de la sociologie ne supportent pas l'anachronisme qui consiste à la relier à des théorisations ultérieures.

¹⁵⁸ Voir Livio Belloï, *La Scène proustienne : Proust, Goffman et le théâtre du monde* (Paris : Nathan, 1993) ; Catherine Bidou-Zachariassen, *Proust sociologue : De la maison aristocratique au salon bourgeois* (Paris : Descartes, 1997) ; Jacques Dubois, *Pour Albertine* (*op. cit.*).

¹⁵⁹ Florent Champy, 'Littérature, sociologie et sociologie de la littérature : A propos de lectures sociologiques de *A la recherche du temps perdu*', *Revue Française de sociologie*, 41-2 (2000), 345-364.

¹⁶⁰ Florent Champy, 'Littérature, sociologie et sociologie de la littérature', *op. cit.*, p. 347.

Avec un tel anachronisme, toutes les interprétations sociologiques d'œuvres littéraires deviennent possibles ce qui les enferme dans un pur relativisme. Dans cette perspective, les œuvres littéraires sont moins mobilisées pour leur sociologie que pour leur capacité à illustrer une théorie sociologique. Les écrivains seraient alors moins sociologues que poètes de la réalité sociale. Leur sens du social serait ainsi au service d'une poétique et non d'une quelconque sociologie ou anthropologie. Chercher une sociologie dans une œuvre littéraire ne relèverait que d'une interprétation subjective de l'œuvre. Seulement, la poétique d'une œuvre rend possible différentes interprétations qui ne sont pas nécessairement incompatibles. Elle peut contenir des sociologies complémentaires si l'on ne réduit pas la sociologie à une et une seule conception.

Après avoir consacré une étude à l'œuvre de Proust, Dubois s'est attaché à montrer que les grands romanciers réalistes ont offert une figuration du réel, c'est-à-dire une sociologie que l'on pourrait qualifier d'implicite car non intentionnelle. Pour Dubois, Balzac développe une sociologie des classes et de la mobilité¹⁶¹, Stendhal une sociologie des pouvoirs et de la transgression¹⁶², Flaubert une sociologie des discours sociaux et du kitsch¹⁶³, Zola une sociologie des « conditions » et de la misère¹⁶⁴, Maupassant une sociologie des groupes et de l'identité¹⁶⁵, Proust une sociologie des « gradins sociaux » et de la distinction¹⁶⁶, Céline une sociologie des marges et de la dépossession¹⁶⁷, Simenon une sociologie des groupes et de la déviance¹⁶⁸. Selon Dubois, Proust « est sans doute, avec Balzac, celui qui présente la pensée sociale la plus développée, la plus articulée. Sa sociologie demeure une sociologie pratique qui ne passe que rarement au stade des considérations générales »¹⁶⁹. Les romanciers réalistes ont cependant tous cette capacité à développer, au sens photographique, une sociologie, c'est-à-dire à révéler à travers un récit les faces cachées de la réalité sociale. Dans le panorama des sociologies des romanciers réalistes, Dubois se concentre sur cette fonction révélatrice du roman

¹⁶¹ Jacques Dubois, *Les Romanciers du réel*, *op. cit.*, pp. 175-183.

¹⁶² *Ibid.*, pp. 194-200.

¹⁶³ *Ibid.*, pp. 219-224.

¹⁶⁴ *Ibid.*, pp. 237-243.

¹⁶⁵ *Ibid.*, pp. 260-267.

¹⁶⁶ *Ibid.*, pp. 278-285.

¹⁶⁷ *Ibid.*, pp. 303-309.

¹⁶⁸ *Ibid.*, pp. 320-326.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 281.

réaliste, une fonction qu'il partage avec la sociologie¹⁷⁰. Mais cette fonction ne spécifie pas le mode de connaissance sociologique et il manque dans les analyses de Dubois une confrontation avec des théories sociologiques. Ce qu'il qualifie de sociologies relève davantage de « sociographies », c'est-à-dire de descriptions et de transcriptions fines de milieux sociaux, de leurs conditions de vie, de leurs discours et de leurs pratiques. Les romanciers du réel ne fournissent pas *directement* une analyse sociologique mais les clés de cette analyse par la médiation d'un récit. Les sociographies et ethnographies contenues dans les œuvres littéraires seraient ainsi le véhicule de sociologies implicites.

En s'intéressant à Flaubert, Bourdieu montre que l'on trouve dans son œuvre une sociologie implicite, ce qui pourrait paraître surprenant lorsqu'on l'on connaît l'ambition scientifique qu'il attribue à l'investigation sociologique. Bourdieu ne cesse en effet d'écrire que la sociologie doit se détacher des représentations du sens commun et de tous les univers de croyance dont la littérature fait elle-même partie. C'est pourtant le même Bourdieu qui n'hésite pas à voir en « Flaubert un sociologue »¹⁷¹ disposé « à agir en *medium des structures* [souligné par l'auteur] (sociale ou psychologique) qui parviennent à l'objectivation »¹⁷². Tout récit littéraire en tant qu'inducteur d'une sociologie peut donc contenir une sociologie implicite. Dans *L'Education sentimentale*, Flaubert a produit une « vision du champ du pouvoir [...] que l'on pourrait dire sociologique si elle n'était pas séparée d'une analyse scientifique par la forme dans laquelle elle se livre et se masque à la fois »¹⁷³. Bourdieu ajoute :

En effet, *L'Education sentimentale* restitue d'une manière extraordinairement exacte la structure du monde social dans laquelle elle a été produite et même les structures mentales qui, façonnées par ces structures sociales, sont le principe générateur de l'œuvre dans laquelle ces structures se révèlent. Mais elle le fait avec les moyens qui lui sont propres, c'est-à-dire en donnant à *voir* et à *sentir*, dans des *exemplifications* ou, mieux, des *évoctions*, au sens fort d'incantations capables de produire des effets, notamment *sur les corps*, par la "magie évocatoire" de mots aptes à "parler à la sensibilité" et à obtenir une croyance et une participation imaginaire *analogues* [souligné par l'auteur] à celles que nous accordons d'ordinaire au monde réel [...]. Et c'est sans doute ce qui fait que l'œuvre littéraire peut parfois dire plus, même sur le monde social, que nombres d'écrits à prétention scientifique [...] mais elle ne le dit que sur un mode tel qu'elle ne le dit pas vraiment. Le dévoilement trouve sa

¹⁷⁰ Jacques Dubois, *Les Romanciers du réel*, op. cit., p. 333.

¹⁷¹ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 19.

¹⁷² *Ibid.*, p. 20.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 28.

limite dans le fait que l'écrivain garde en quelque sorte le contrôle du retour du refoulé.¹⁷⁴

La sociologie des œuvres de Bourdieu consiste alors à « objectiver l'illusion romanesque »¹⁷⁵. Son point de vue serait paradoxal si l'on partageait le monde social en deux catégories pures et *a priori* : sa dimension réelle et sa dimension illusoire. Ses deux dimensions s'articulent en fait constamment et peuvent s'exprimer sous plusieurs formes polarisées entre un mode objectivant et une représentation phénoménale du monde. La sociologie implicite des œuvres littéraires réalise le passage entre ces deux pôles, entre le discours subjectif et le discours objectif. Il ne s'agit pas d'une voie médiane entre le sens commun et la science mais d'une catégorie transitive. En mettant au jour les sociologies implicites dans la littérature, une autre sociologie est alors possible, une sociologie *par* la littérature.

IV. Ce que la littérature fait à la sociologie

Partir de la littérature pour éclairer la sociologie, c'est considérer l'opposition entre discours littéraire et discours sociologique comme non opératoire si l'on met en valeur les transitivités à l'œuvre dans leur coproduction. La sociologie de l'art ne saurait se limiter à un travail d'objectivation des environnements artistiques et de ses publics, ce qui reviendrait à mettre de côté la spécificité du fait artistique comme expérience. En tant que telle, l'art invite la sociologie à interroger son mode d'investigation et de restitution du savoir comme l'a proposé Nathalie Heinich dans son livre *Ce que l'art fait à la sociologie*¹⁷⁶. L'imagination sociologique peut en effet se nourrir de l'imagination artistique, et en particulier littéraire, cet échange constituant tout l'enjeu d'une sociologie par la littérature, si l'on prend en compte, à l'instar des analyses de Wolf Lepenies¹⁷⁷, la réalité historique de leurs dialogues.

¹⁷⁴ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, *op. cit.*, pp. 68-69.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 71.

¹⁷⁶ Voir Nathalie Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie* (Paris : Minuit, 1998).

¹⁷⁷ Voir Wolf Lepenies, *Les trois cultures* (*op. cit.*).

1) De l'indifférenciation aux interférences

Avant le XIX^e siècle, la sociologie n'existe pas encore comme discipline autonome, mais l'idée de décrire et d'analyser le monde social traverse parfois des œuvres de philosophie et de littérature. Pierre Lassave voit dans ce régime de relation entre sciences sociales et littérature un « régime d'indifférenciation », régime que l'on peut situer historiquement de la Renaissance aux Lumières¹⁷⁸. Un basculement se produit à la fin du XVIII^e siècle autour du mouvement de construction de la pensée anthropologique conduite entre autres par Kant¹⁷⁹ et par Rousseau¹⁸⁰. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que Claude Lévi-Strauss considère Rousseau comme le père de l'anthropologie moderne pour avoir développé une pensée attentive à l'autre et à la diversité culturelle¹⁸¹. Il existe en effet chez Rousseau la mise en œuvre d'une sensibilité anthropologique qui tend à se séparer de la sensibilité proprement littéraire, une séparation entre la capacité à rendre intelligible certaines données culturelles et la partie émotionnelle du travail de l'esprit, cette séparation demeurant toutefois tendancielle à la fin du XVIII^e siècle : c'est alors un régime de concurrence entre sciences sociales et littérature qui se met en place. Lepenies a montré comment la sociologie a progressivement émergé au XIX^e siècle dans ce contexte de concurrence entre discours scientifique et discours littéraire¹⁸². Dans la première moitié du XIX^e siècle, le savoir des sciences sociales se construit à partir de cette concurrence, Balzac et Comte ayant joué un rôle central dans cette construction. Pour Frédéric Keck, Balzac formule sans aucun doute une règle anthropologique :

Il faut en effet revenir à Balzac pour comprendre la formation de l'anthropologie française à travers le projet philosophique, clairement annoncé dans l'avant-propos de *La Comédie humaine*, de décrire en une seule œuvre l'ensemble des mœurs et des caractères de l'humanité, pensés comme des classifications naturelles dans un esprit d'unité.¹⁸³

¹⁷⁸ Pierre Lassave, *Sciences sociales et littérature : Concurrence, complémentarité, interférences* (Paris : PUF, 2002).

¹⁷⁹ Voir Emmanuel Kant, *Anthropologie d'un point de vue pragmatique* [1798] (Paris : Vrin, 1991).

¹⁸⁰ Voir Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* [1755] (Paris : Flammarion, 2008); *Essai sur l'origine des langues* [posthume] (Paris : Gallimard, 1990).

¹⁸¹ Claude Lévi-Strauss, 'Jean-Jacques Rousseau, fondateur des sciences de l'homme', dans *Anthropologie structurale II* [1962] (Paris : Plon, 1996), pp. 45-56.

¹⁸² Voir Wolf Lepenies, *Les trois cultures* (*op. cit.*).

¹⁸³ Frédéric Keck, 'Fiction, folie, fétichisme : Claude Lévi-Strauss entre Comte et La Comédie humaine', *L'Homme*, 175-176 (2005), 203-218 (p. 207).

S'autoproclamant « docteur ès sciences sociales », Balzac attribue une ambition anthropologique au récit littéraire, prenant l'*Histoire naturelle* de Buffon comme modèle. A l'instar de Comte, cette ambition se structure autour de l'exigence de synthèse, c'est-à-dire de produire une classification des espèces sociales sur le modèle taxinomique des sciences de la nature. Pour Keck, « Comte entreprend donc par la sociologie ce que Balzac entreprend par le roman : penser en une seule fois l'ensemble des espèces sociales sur le modèle de la taxinomie des êtres de nature. »¹⁸⁴. C'est cependant dans le cadre de la philosophie positiviste que la connaissance scientifique de l'homme et de la société est séparée de sa restitution littéraire. Si une sensibilité anthropologique se configure dans la philosophie des Lumières, Comte inscrit l'anthropologie et la sociologie dans un mode de pensée strictement scientifique. Cette scientificité repose sur des exigences spécifiques qui s'identifient à celles qui dominent dans les sciences de la nature : double refus de la spéculation et de l'empirisme absolu ; nécessité de poser des hypothèses en les inscrivant dans un cadre théorique et en les soumettant à l'observation, à l'expérimentation et à la méthode comparative ; nécessité de contextualiser tout objet de connaissance. Si Comte sépare le mode de connaissance sociologique du discours littéraire, la construction des sciences sociales s'est précisément jouée sur le terrain de leur confrontation lorsque discours sociologiques et discours littéraires se sont différenciés. Balzac et Comte apparaissent comme deux acteurs historiques majeurs dans ce processus de différenciation qui repose sur un processus d'autonomisation des deux discours donc de leur champ de production.

La sociologie de Balzac est littéraire, celle de Comte scientifique et leurs contributions au savoir sociologique deviennent exclusives. Mais en même temps qu'elles s'excluent, elles génèrent un dialogue qui fournira un même cadre au mouvement naturaliste et à la sociologie de Durkheim. Lepenies montre en effet à quel point la culture sociologique s'est construite dans un double rapport d'adhésion et de rejet à la science et à la littérature, ce qui permet de mesurer toutes les ambivalences de cette culture. Loin de se constituer de manière monolithique, le mode de connaissance sociologique entretient de multiples dialogues avec les œuvres littéraires et le travail proprement scientifique. C'est logiquement que le régime de concurrence entre sciences sociales et littérature fait advenir un régime de

¹⁸⁴ Frédéric Keck, 'Fiction, folie, fétichisme', *op. cit.*, p. 212.

complémentarité au XX^e siècle, régime dans lequel littérature et sciences sociales se nourrissent réciproquement en effaçant une partie de leur concurrence originelle. Pour Lassave, ce régime de complémentarité a été substitué par un régime d'interférences à partir des années 70, un régime qui se caractérise non plus par la recherche d'une explication univoque de notre modernité mais par les imbrications interdisciplinaires entre théories littéraires, sociologiques, philosophiques et anthropologiques. Dans ce régime d'interférences, l'idée que l'imagination sociologique se nourrisse de l'imagination littéraire invite à reconsidérer le travail de l'esprit du point de vue de la créativité, la sociologie et la littérature ayant ce point commun de solliciter cette créativité.

2) Le roman comme laboratoire

Renouer le dialogue entre la sociologie et la littérature, c'est repenser leur mode d'appréhension et d'intelligibilité du monde social, en cessant de les opposer sur le critère d'objectivité. C'est en ce sens qu'Anne Barrère et Danilo Martuccelli ont proposé dans leur livre *Le roman comme laboratoire*¹⁸⁵ une réflexion stimulante dans le cadre d'une sociologie par la littérature qui considère que la connaissance romanesque peut « stimuler l'imagination sociologique »¹⁸⁶. C'est dans cette perspective que le roman peut être appréhendé comme un laboratoire, c'est-à-dire un *topos* dans lequel des hypothèses de recherche peuvent être questionnées.

Cependant, Barrère et Martuccelli ne limitent pas le caractère expérimental du roman à ses qualités de simple document pouvant permettre de valider ou infirmer des tentatives de théorisation sociologique. Il existe selon eux dans le roman bien plus qu'une description du monde social. Au-delà de cette capacité à décrire, le roman donne à penser le monde social, c'est-à-dire qu'il formule des analyses implicites qui peuvent servir de stimulation à l'imagination sociologique. Il ne s'agit donc pas pour Barrère et Martuccelli d'adopter le point de vue de l'ethnométhologie qui considérerait que tout discours littéraire contient une sociologie descriptive et que le travail du sociologue serait alors de restituer cette « descriptibilité » du travail

¹⁸⁵ Voir Anne Barrère, Danilo Martuccelli, *Le Roman comme laboratoire : De la connaissance littéraire à l'imagination sociologique* (Villeneuve d'Asq : Presses universitaires du Septentrion, 2009).

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 7.

littéraire. Rejoignant les analyses de Thomas Pavel¹⁸⁷, Barrère et Martuccelli montrent qu'il existe une « pensée du roman », c'est-à-dire une double capacité à décrire et à analyser le monde social qui ne relève pas de la sociologie académique mais qui est une forme de contribution au progrès de la connaissance sociologique. C'est sans aucun doute avec les romanciers du réel que « discours sociologique et réalisme littéraire se sont en quelque sorte réciproquement aimantés, et, ce faisant, ont pu cristalliser un mode très voisin de description et d'analyse. »¹⁸⁸. Barrère et Martuccelli ajoutent que « Balzac et Zola ne se contentent pas de “décrire” des personnages ; ils veulent tout simplement expliquer la société. »¹⁸⁹. Cette volonté d'explication, ou *a minima* d'explicitation, renvoie très clairement à ce que nous pouvons appeler une sociologie implicite, laquelle rend possible une sociologie par la littérature.

L'enjeu du travail de Barrère et Martuccelli est double puisqu'il invite non seulement à repenser les relations entre sociologie et littérature mais également à rompre avec la polarisation entre objectivisme et subjectivisme. Ils proposent en effet de cesser de considérer la littérature et la sociologie comme « deux formes distinctes de connaissance » séparées par les notions de « fiction » et de « vérité »¹⁹⁰. L'exercice de la pensée sociologique peut exiger de recourir en partie à l'imagination et à la créativité tandis que l'écriture littéraire peut être guidée par la recherche d'une vérité. L'exploration de la réalité sociale n'est donc pas l'apanage d'une conception scientifique de la recherche en sciences humaines, comme l'a parfaitement montré Lepenies dans ses analyses. Pour autant, il ne s'agit pas pour Barrère et Martuccelli de faire fusionner sociologie et littérature et d'indifférencier leur pensée du social. Leur proposition centrale est de considérer l'acte de lecture comme une expérience constructive pour toute démarche de problématisation et de recherche sociologique. Ils développent ainsi une méthodologie basée sur une interprétation des textes littéraires pour nourrir l'imagination sociologique. Cette méthodologie, appelée « herméneutique de l'invention », consiste en une interprétation des sociologies implicites présentes dans la littérature, et plus particulièrement dans le roman depuis le XIX^e siècle. Une telle interprétation a pour objectif de produire de nouvelles catégories d'analyses sociologiques. La méthode ainsi proposée ne s'inscrit donc pas

¹⁸⁷ Voir Thomas Pavel, *La Pensée du roman* (Paris : Gallimard, 2003).

¹⁸⁸ Anne Barrère, Danilo Martuccelli, *Le roman comme laboratoire*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 16.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 337.

dans le cadre habituel de ce qu'on appelle la sociologie de l'art mais dans celui d'une sociologie par la littérature et qui a pour ambition de contribuer au renouvellement des problématiques de la sociologie à partir de la littérature.

3) Une sociologie par la littérature

Si Barrère et Martuccelli semblent apporter une contribution allant à rebours de la sociologie considérée comme science, on trouve cependant dans le livre de Lewis Coser publié en 1963 une conception très proche des relations entre la sociologie et la littérature¹⁹¹. Coser faisait alors remarquer, comme le font récemment Barrère et Martuccelli, que le sociologue est peu habitué à mobiliser des connaissances littéraires, que ce soit comme objet d'investigation ou comme document pouvant être utilisé à des fins méthodologiques. Dans les années 60, la sociologie de la littérature reste un domaine d'analyse marginal comparé à l'ensemble de la production en sociologie, et ce malgré les travaux d'Escarpit et de Goldman. En dehors de ces travaux, il est remarquable que les sociologues citent de manière encore très marginale des œuvres de la littérature comme si leur utilisation pouvait contrarier la légitimité scientifique de la sociologie.

Dès la naissance de la sociologie en France à la fin du XIX^e siècle, la littérature a été écartée comme objet et comme document, comme si ses œuvres constituaient une menace pour la scientificité de la discipline. S'affranchir de l'opposition entre sociologie et littérature était donc loin d'être évident lorsque Coser propose de bouleverser les habitus des sociologues. Pour Coser, il est alors temps de rompre avec ce schéma qui polarise connaissance scientifique et connaissance littéraire du monde social. Son argument central est que la tradition sociologique s'est elle-même nourrie des « humanités », y compris du côté de positivistes endurcis comme Durkheim. Pour Coser, les « sciences sociales » sont avant tout des « sciences humaines » qui ont nécessairement recours aux œuvres littéraires. Mais son propos n'est pas de les considérer comme un objet possible de la sociologie, mais plutôt comme témoignage ou commentaire permettant d'illustrer et de questionner des théories sociologiques. On retrouve là l'idée de Barrère et de Martuccelli selon laquelle l'imagination littéraire peut stimuler l'imagination sociologique. Dans cette

¹⁹¹ Lewis A. Coser, *Sociology through Literature* [1963] (New Jersey: Prentice-Hall, 1972).

perspective, la fiction n'est pas simplement un substitut à la connaissance scientifique du monde social. Comme l'écrit Coser :

Fiction is not a substitute for systematically accumulated, certified knowledge. But it provides the social scientist with a wealth of sociologically relevant material, with manifold clues and points of departure for sociological theory and research. The creative imagination of the literary artist often has achieved insights into social processes which have remained unexplored in social science.¹⁹²

Les enjeux d'une sociologie par la littérature sont ainsi clairement posés par Coser, celui-ci insistant sur la possibilité de découvrir des aspects inexplorés de la réalité sociale grâce à l'imagination littéraire. Étonnamment, Coser n'applique pas les enjeux de ce programme dans son livre, celui-ci étant exclusivement destiné à un usage pédagogique. La « philosophie » d'une sociologie par la littérature n'est explorée que dans l'introduction de son ouvrage¹⁹³ qui est en réalité un manuel de sociologie à destination des étudiants. L'édition de 1972 comprend 20 sous-parties, chacune traitant d'une question fondamentale en sociologie (la culture, le contrôle social, la socialisation, la déviance, l'anomie, etc.) à partir d'extraits littéraires venant l'illustrer. Dès la préface, Coser insiste clairement sur le caractère expérimental d'une sociologie par la littérature et sur le fait que celle-ci ne saurait être mise en pratique que dans un cadre pédagogique. Tout en exposant de manière très convaincante les enjeux de cette sociologie, Coser limite ainsi son usage à l'enseignement. Dans le cadre de cet ouvrage, il s'agit donc de contribuer à améliorer la formation des étudiants en sociologie en y intégrant la lecture de textes littéraires qui sont pertinents pour mieux comprendre les questionnements et problématiques sociologiques. La formation sociologique est alors identifiée à une formation de l'esprit qui ne peut faire l'impasse sur la littérature et les autres sciences humaines. Coser affirme ainsi :

The sociologist who ignores literature is bound to be not merely a much impoverished man, but a worse social scientist. [...] Nothing human ought to be alien to the social scientist; if a novel, a play, or a poem is a personal and direct impression of social life, the sociologist should respond to it with the same openness and willingness to learn that he displays when he interviews a respondent, observes a community, or classifies and analyses survey data.¹⁹⁴

¹⁹² Lewis A. Coser, *Sociology through Literature*, *op. cit.*, p. XVI.

¹⁹³ *Ibid.*, pp. XV-XIX.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. XVI.

Coser est donc très clair sur le « travail » du sociologue, ce travail ne pouvant se limiter ni à une connaissance des théories ni à la recherche empirique car il nécessite également une immersion dans la réalité sociale, les œuvres littéraires faisant elles-mêmes partie de cette réalité. On pourrait ainsi étendre la proposition de Coser à l'ensemble des formes artistiques et revendiquer une sociologie par l'art dont la sociologie par la littérature serait un constituant. Il ressort finalement de la réflexion de Coser les principes fondamentaux suivants :

- Le sociologue ne peut être pleinement sociologue s'il s'enferme dans une « tour d'ivoire ». Ignorer les œuvres d'art, et en particulier les œuvres littéraires, c'est se rendre aveugle à une production du monde social que le sociologue prétend justement rendre intelligible.
- En tant que science humaine, la sociologie ne peut exister sans dialogue et sans échange avec des disciplines connexes, tout excès de spécialisation étant nuisible au progrès de la connaissance.
- Le romancier, le poète et l'artiste plus généralement ont une compétence pour décrire le monde social, quelle que soit leur manière de le restituer. Envisager leur connaissance du monde social comme « savoir spontané » ou comme « sens commun » relève du réductionnisme scientifique.

Barrère et Martuccelli développent leur réflexion sur « le roman comme laboratoire » en adhérant à ces quelques principes. La différence majeure avec la contribution de Coser réside dans l'extension du domaine de la sociologie par la littérature, ne la réservant pas à l'enseignement. Barrère et Martuccelli étendent cette sociologie à l'activité de recherche et proposent ainsi une méthodologie qui était absente dans le livre de Coser, celui-ci ne proposant finalement qu'une compilation d'extraits littéraires sans les analyser. Barrère et Martuccelli font ainsi davantage que prolonger les propositions de Coser puisqu'ils en précisent les applications pour la recherche sociologique et mettent leur modèle d'analyse à l'épreuve d'œuvres littéraires. Il est étonnant que plus de 40 ans aient pu séparer deux contributions majeures à une sociologie par la littérature, sans que celle de Coser ait suscité de prolongements avant celle de Barrère et Martuccelli. Le domaine de cette sociologie a sans doute été restreint à l'enseignement sans que les sociologues ne considèrent sérieusement son potentiel pour la recherche. Pourtant Coser affirmait avec force et conviction : "A union of sociology and literature need not be a misalliance; on the contrary, there is a

chance for a legitimate union.”¹⁹⁵. Sans doute faut-il préciser la philosophie de la sociologie par la littérature du point de vue épistémologique, sans quoi la légitimité de cette union ne peut être reconnue.

V. Principes d’une théorie des formes symboliques

A l’issue de cette reconstitution des paradigmes en sociologie de la littérature et des tentatives pour générer un dialogue entre sociologie et littérature, il faut maintenant préciser le cadre épistémologique de cette recherche. A partir d’une critique des sociologies de la littérature, nous avons proposé d’inscrire ce travail dans la perspective d’une sociologie par la littérature dont l’objectif est ici de saisir la sociologie implicite de l’œuvre de Zola, une sociologie aussi bien présente dans ses manifestes théoriques, dans son travail de recueil et d’analyse de données que dans sa production proprement littéraire. Notre idée est qu’il existe une force anticipatrice de l’œuvre de Zola au regard du développement futur des sciences humaines. Il s’agit donc pour nous de mener une sociologie par la littérature appliquée à l’œuvre de Zola en régime naturaliste. Cette sociologie ne relève pas exclusivement du domaine de l’histoire des idées dans la mesure où la pratique traditionnelle de cette histoire établit des relations de continuité ou de rupture entre la pensée des auteurs de manière chronologique et linéaire. Comme le précise Michel Foucault :

Au discours qu’elle analyse, l’histoire des idées fait d’ordinaire un crédit de cohérence. Lui arrive-t-il de constater une irrégularité dans l’usage des mots, plusieurs propositions incompatibles, un jeu de significations qui ne s’ajustent pas les unes aux autres, des concepts qui ne peuvent pas être systématisés ensemble ? Elle se met en devoir de trouver, à un niveau plus ou moins profond, un principe de cohésion qui organise le discours et lui restitue une unité cachée. Cette loi de cohérence est une règle heuristique, une obligation de procédure, presque une contrainte morale de la recherche : ne pas multiplier inutilement les contradictions ; ne pas se laisser prendre aux petites différences ; ne pas accorder trop de poids aux changements, aux repentirs, aux retours sur le passé, aux polémiques ; ne pas supposer que le discours des hommes est perpétuellement miné de l’intérieur par la contradiction de leurs désirs, des influences qu’ils ont subies, ou de conditions dans lesquelles ils vivent ; mais admettre que s’ils parlent, et si, entre eux, ils dialoguent, c’est bien plutôt pour surmonter ces contradictions et trouver le point à partir duquel ils pourront être maîtrisées.¹⁹⁶

¹⁹⁵ Lewis A. Coser, *Sociology through Literature*, op. cit., p. XVII.

¹⁹⁶ Michel Foucault, *L’Archéologie du savoir* (Paris : Gallimard, 1969), p. 195.

Cette critique de l'histoire des idées nous paraît fondamentale dans la perspective qui nous anime, le principe de cohésion faisant de l'anticipation un impensé théorique alors que le travail d'une sociologie par la littérature consiste précisément à relever les points de jonctions entre des espaces discursifs qui peuvent être tantôt synchroniques, tantôt résolument anachroniques, comme lorsqu'il s'agit pour Pierre Bayard de mesurer l'acte anticipateur de Maupassant par rapport à Freud¹⁹⁷. Ce potentiel anticipateur des œuvres littéraires ne peut être pensé que dans le cadre d'une philosophie, celle des « formes symboliques » d'Ernst Cassirer. C'est seulement à la lumière de cette philosophie qu'une sociologie par la littérature pourra prendre tout son sens et nous permettra de spécifier son socle épistémologique ainsi que sa méthode d'analyse.

1) Critique des oppositions épistémologiques traditionnelles

Toute théorie de la connaissance sur laquelle se construit aussi bien les théories littéraires que les théories sociologiques opère des choix autour de trois couples d'oppositions que nous voudrions explorer dans la mesure où ils résument les débats épistémologiques dans le domaine des sciences humaines. Ce sont les oppositions entre holisme et constructivisme, science explicative et herméneutique, savoir scientifique et connaissance spontanée. L'espace épistémologique des sciences humaines se structure essentiellement à partir de ces trois couples d'oppositions, chaque époque ayant son modèle « à la mode », l'existentialisme dans les années 50, le structuralisme dans les années 60 et 70 et le post-structuralisme depuis les années 80.

L'opposition entre holisme et constructivisme questionne dans notre réflexion la nature du « fait littéraire ». Du point de vue holiste, le fait littéraire est appréhendé comme totalité homogène, un fait social qui selon sa définition durkheimienne se caractérise par la contrainte qu'il exerce sur les consciences individuelles et par son extériorité par rapport à ces mêmes consciences. Dans cette perspective, le fait littéraire doit être envisagé par rapport à ses contextes et aux institutions qui l'encadrent. A l'opposé du point de vue holiste se trouve le paradigme constructiviste qui insiste non pas sur le caractère achevé et uniforme du fait littéraire mais sur tous

¹⁹⁷ Voir Pierre Bayard, *Maupassant juste avant Freud* (Paris : Minuit, 1994).

les processus qui le « construisent ». L'opposition entre ces deux paradigmes holistes et constructivistes recoupe cette polarisation entre institutionnalisme et actionnalisme, le premier pôle insistant sur les déterminations sociales ou les effets institutionnels, l'autre sur l'action des individus plus ou moins dépendante des institutions et des autres actions individuelles. Les difficultés du côté du pôle constructiviste sont de recomposer ce qu'on appelle des logiques sociales et symboliques car les processus de construction sont plus complexes à systématiser que les phénomènes de structuration sociale. Du côté du pôle holiste, le risque est d'adopter une représentation mécaniste de l'ordre social comme si toute cause ne produisait qu'un seul effet et que tout effet ne pouvait s'expliquer que par une cause. Le causalisme et le déterminisme du paradigme holiste ne permettent pas de prendre la mesure de la complexité du fait littéraire tandis que l'anti-déterminisme du paradigme constructiviste ne permet d'appréhender que des fragments de cette complexité.

La deuxième opposition est celle opérée entre la science comme tentative d'expliquer et l'herméneutique comme tentative de comprendre par l'interprétation. Cette opposition met en jeu la conception des œuvres pour leur analyse. Cette analyse relève-t-elle strictement d'un travail scientifique – comme le savant peut analyser les trajectoires des planètes –, ou bien d'un travail interprétatif qui laisse ouvert le champ des possibles ? Dans le cadre de la théorie littéraire, l'opposition entre science et herméneutique renvoie peu ou prou à celle entre les deux manières de parler de littérature que met en évidence Antoine Compagnon : celle qui est historique et analytique et celle qui est formelle¹⁹⁸, c'est-à-dire celle qui est portée par un idéal d'objectivité (une analyse anti-spéculative) et celle qui cherche à atteindre les significations multiples (une critique). On sait à quel point l'ambition de Lucien Goldmann et plus récemment de Pierre Bourdieu était de réconcilier ces deux approches en les intégrant dans le cadre d'une sociologie aussi bien attentive aux contenus des œuvres qu'à leurs contextes. Compagnon montre comment la position de Barthes fut sur ce point ambiguë, balançant entre la sociologie et la critique littéraire, tantôt « structuraliste », tantôt déjà « post-structuraliste » avant l'heure¹⁹⁹. On est là face à l'éternel dilemme des sciences humaines face aux œuvres d'art :

¹⁹⁸ Voir Antoine Compagnon, *La Troisième République des lettres : De Flaubert à Proust* (Paris : Seuil, 1983).

¹⁹⁹ Antoine Compagnon, 'Les deux Barthes', dans *La Troisième République des lettres, op. cit.*, pp. 5-17.

doit-on les considérer à partir de ce qui les façonne, les encadre, les entoure (analyses « externes ») ou bien à partir d'elles-mêmes en prenant acte de leur dimension esthétique (analyses « internes ») ? Ces deux modes d'analyses polarisent en conséquence deux types de méthodes, l'une compréhensive du point de vue herméneutique – les œuvres étant productrices de sens –, l'autre explicative du point de vue scientifique – les œuvres n'étant que le produit de contextes. Mais ces deux types de méthode s'exposent à des critiques qui ne voient dans la méthode explicative que réductionnisme et dans la méthode compréhensive que relativisme, comme si l'explication ne pouvait que simplifier – voire caricaturer – la réalité, et la compréhension ne pouvait dire vrai. Pourtant, la science et l'herméneutique peuvent malgré tout se rencontrer dans un même mouvement. Il suffit de citer les noms de Freud et de Bachelard pour s'en convaincre.

La dernière opposition est celle opérée entre le mode de connaissance scientifique et le mode de connaissance spontanée, la recherche scientifique se distinguant résolument du sens commun. Si cette distinction est opératoire du point de vue de l'épistémologie, elle tend à dresser ces deux modes de connaissance l'un en face de l'autre sans rendre possible ni pensable leurs influences réciproques. Cette opposition s'est sans doute construite à partir d'une conception du sens commun et de la science comme des formes pures qui ne peuvent interagir. On retrouve là l'éternelle querelle entre la conscience objective et objectivante du monde et la conscience subjective, une querelle qui se manifeste dans ce qu'on appelle la théorie de l'*illusio* et dont la plus claire formulation est celle de Platon à travers son allégorie de la caverne²⁰⁰. Dans cette théorie, le monde serait divisé entre ceux qui ont la faculté de détourner leur attention du monde des illusions et ceux qui n'ont pas cette faculté. Les apories de cette théorie résultent moins de l'opposition entre objectivité et subjectivité que de son schématisation, comme si toute démarche scientifique ne devait être strictement guidée que par un esprit objectif, et comme si l'exercice de la subjectivité ne pouvait contribuer au travail de la science.

Tous les couples d'oppositions ici analysés révèlent finalement une conception soit trop ouverte (constructivisme, herméneutique, connaissance spontanée) soit trop fermée (holisme, science explicative, savoir scientifique) pour soumettre les faits littéraires à toute analyse. Pour sortir de cette double impasse, de

²⁰⁰ Voir Platon, *La République* (Paris : Flammarion, 2008).

nombreux appels à suivre une « troisième voie » (dont les post-structuralistes se sont donné comme les plus clairs représentants) se sont élevés, sans pour autant que son unité soit acquise. L'autre possibilité est d'explorer une autre modélisation autour de la philosophie des formes symboliques de Cassirer et en faisant circuler autour d'elle les réflexions fécondes de Gaston Bachelard, de Pierre Francastel et de Jean Duvignaud.

2) Contribution à une théorie de la connaissance

La sociologie par la littérature relève davantage d'une théorie de la connaissance que simplement d'une sociologie de la culture ou d'une histoire des idées, bien que certains de ses développements soient une contribution à la sociologie de la connaissance ou de l'imaginaire²⁰¹. Notre point de départ est une critique des oppositions formelles que nous avons mises en évidence précédemment tout en acceptant cependant de rompre avec toute philosophie spéculative. Nous suivons alors Goldmann lorsqu'il écrit :

La connaissance des faits humains ne peut être obtenue de l'extérieur indépendamment de toute perspective pratique et de tout jugement de valeur comme c'est le cas dans les sciences physiques et chimiques ; elle doit cependant être tout aussi positive et rigoureuse que celle obtenue dans ces derniers domaines. Dans ce sens, il n'y a aucune contradiction à refuser le scientisme et à préconiser en même temps une science positive, historique et sociologique, des faits humains, opposée à la spéculation et à l'essayisme.²⁰²

La difficulté de la « rupture épistémologique » (la nécessité de rompre avec les prénotions dirait Durkheim) telle qu'elle est professée par la philosophie positiviste est la séparation strictement formelle entre l'activité scientifique et celle de l'imaginaire comme si toute interférence entre elles était impossible. On peut à l'instar de Bachelard prôner la rupture épistémologique tout en acceptant la réalité des relations entre la science et l'imaginaire, ce qui rend selon lui possible une psychanalyse de la connaissance objective²⁰³. S'il n'y a de science que de ce qui est caché pour Bachelard alors le but ultime de la recherche scientifique est de dévoiler ou de révéler ce qui n'est pas immédiatement visible, de dépasser ce qui est

²⁰¹ Nous pensons là aux travaux de Lucien Goldmann, de Pierre Francastel et de Jean Duvignaud.

²⁰² Lucien Goldmann, *Le Dieu caché*, op. cit., p. 8.

²⁰³ Voir Gaston Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique* [1938] (Paris : Vrin, 1986).

apparemment donné. La conscience subjective ne fait voir qu'une partie de la réalité et son objectivation permet d'en lever le voile. L'objet de l'activité scientifique est donc ce qui est caché, mais le savant use lui-même de son imagination pour percer les logiques de dissimulation. Bachelard propose ainsi de repenser l'activité scientifique et l'activité imaginaire en les considérant toutes deux comme des activités de l'esprit. Si leur finalité est différente, elles sont deux modes de connaissance et reposent sur l'exercice d'une sensibilité qui se déploie dans un cadre imaginaire. Ainsi la science du XIX^e siècle diffère-t-elle de la science de la Renaissance comme la poésie du XIX^e diffère de celle de la Renaissance. Pour prendre la mesure des formes de la sensibilité qui configurent les modalités de la connaissance, il faut les inscrire dans un cadre imaginaire qui est une « création incessante et essentiellement *indéterminée* [souligné par l'auteur] (social-historique et psychique) de figures / formes / images »²⁰⁴. L'activité de l'imagination n'est possible que dans ce « cadre imaginaire » au sein duquel nous pouvons repérer des formes symboliques. La faculté d'imagination est au cœur de toute invention, qu'elle relève de l'élaboration d'hypothèses et de problématiques scientifiques ou de la création artistique. Avec Bachelard, on peut ainsi penser les interférences entre pensée scientifique et pensée poétique car il cesse de les considérer comme des substances pour les appréhender comme des activités génératrices de grammaires et sous une forme synthétique de ce qu'on appelle communément des « régimes ». Au lieu donc d'opposer la « Raison » et le « Sensible » ou la science et l'imagination, la sociologie par la littérature permet de s'intéresser à l'exercice de la créativité comme activité de l'esprit, dans le cadre de la philosophie des formes symboliques de Cassirer.

Cette philosophie part d'une double critique du causalisme (il existe des relations de cause à effet entre les phénomènes) et du formalisme abstrait (il existe des formes *a priori* de la connaissance) :

Une des premières et essentielles idées de la philosophie critique est que les objets ne sont pas "donnés" à la conscience, achevés et pétrifiés, dans la nudité de leur en-soi, et que la relation de la représentation à l'objet suppose un acte spontané et autonome de la conscience. L'objet ne subsiste pas avant l'unité synthétique et en dehors d'elle : elle seule au contraire le constitue ; ce n'est pas une forme toute faite qui ne ferait que s'imposer et s'imprimer dans la conscience, mais le produit d'une

²⁰⁴ Cornélius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société* (Paris : Seuil, 1975), p. 7.

mise en forme qui s'effectue par la médiation essentielle de la conscience et en vertu des conditions de l'intuition et de la pensée pure.²⁰⁵

Une forme symbolique n'est donc pas une structure dont le contenu serait définitivement donné et acquis mais une matrice productrice de sens qui s'offre à l'activité de l'esprit. C'est une grammaire génératrice qui permet de construire une représentation du monde social pour pouvoir se le figurer :

Si l'on prend en revanche le chemin inverse, si, au lieu de poursuivre l'idéal d'une vision passive des réalités de l'esprit, on se place au milieu de leur activité même, et si, au lieu d'en faire la considération tranquille d'un étant on les définit comme des fonctions et des actualisations de l'imaginaire, il sera possible, quelques diverses et hétérogènes que soient les *figures* qui résultent de cette construction, d'en détacher certains traits communs, caractéristiques de la *figuration* [souligné par l'auteur] elle-même.²⁰⁶

A la différence de la linguistique saussurienne, la philosophie de Cassirer permet d'appréhender le langage comme une forme symbolique et non comme un système de signes qui associerait synchroniquement (et arbitrairement) un signifiant à un signifié²⁰⁷. Cassirer s'élève contre une pensée systémique tout en dépassant ce formalisme kantien qui abstrait les formes de leur contenu car les formes symboliques génèrent des contenus. Les modalités de réalisation culturelle des formes symboliques deviennent alors l'objet d'une anthropologie culturelle attentive à la production de la connaissance, qu'elle soit scientifique ou poétique.

Une illustration de cette anthropologie a été donnée par Panofsky dans son analyse de l'invention de la « vision perspective » dans le domaine pictural²⁰⁸. D'emblée, il considère cette vision non pas simplement comme le résultat ou le reflet d'une idéologie mais comme une forme symbolique qui offre à la sensibilité un mode nouveau d'intellection des œuvres d'art. Panofsky s'intéresse précisément aux modalités de réalisation culturelle de la vision perspective à une époque donnée, celle de la Renaissance. Qu'un nouvel « art de vivre » se soit développé à la Renaissance, voilà qui était bien connu grâce aux travaux de l'historiographie. Mais Panofsky dépasse la simple description de ce nouvel art de vivre pour montrer comment les

²⁰⁵ Ernst Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques : Tome II. La Pensée mythique* [1925] (Paris : Minuit, 1972), p. 49.

²⁰⁶ Ernst Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques : Tome I. Le Langage* [1923] (Paris : Minuit, 1972), p. 58.

²⁰⁷ Voir Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* [1913] (Paris : Payot, 1993).

²⁰⁸ Voir Erwin Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique* [1932] (Paris : Minuit, 1975).

formes de la sensibilité se sont totalement transformées à la Renaissance non seulement dans le domaine des arts mais aussi dans celui des sciences. Il va ainsi jusqu'à rendre intelligible une homologie (c'est-à-dire une identité de structure) entre l'invention de la vision perspective et la rationalisation de l'espace en trois dimensions, elle-même corrélative de la modification de la perception d'un monde clos à un univers infini²⁰⁹. L'affaiblissement d'une représentation du « cosmos édifié autour du centre de la Terre considéré comme un centre absolu et enfermé par la sphère externe du ciel considéré comme une limite absolue »²¹⁰ a généré à la Renaissance la conscience d'un univers infini devant lequel peut désormais se placer un sujet réflexif, ce qui a eu pour conséquence de modifier les formes de la sensibilité artistique, y compris dans le domaine musical²¹¹.

Cette contribution à une théorie de la connaissance constitue pour nous un retour à une véritable anthropologie structurale des formes symboliques et dans laquelle s'est particulièrement illustré Panofsky pour le domaine des arts. Il ne faudrait cependant pas se tromper sur les termes employés car si la méthode envisagée est structurale (procéder par comparaison pour faire apparaître les différences culturelles entre les sociétés et entre les époques), cette anthropologie a pour objet les formes symboliques telles que les définit Cassirer. De la même manière, sa philosophie fournit un cadre épistémologique à une recherche qui n'est pas philosophique en elle-même. Enfin, cette anthropologie est dynamique dans la mesure où les formes symboliques ne sont ni homogènes ni figées et que l'expérience imaginaire est fondamentalement subversive pour reprendre les analyses de Duvignaud dans la continuité de celles de Francastel lorsqu'il écrit : « L'œuvre d'art ne propose donc pas à la société des objets figuratifs de ses certitudes antérieures ; elle lui offre au contraire des matrices où se révèlent de nouvelles relations, de nouvelles valeurs »²¹². L'enjeu d'une anthropologie des formes symboliques est de saisir leurs modalités de réalisation culturelle et la manière dont elles façonnent de nouvelles formes de sensibilité qui peuvent faire époque. Reste à préciser maintenant comment cette anthropologie peut s'appliquer aux formes littéraires.

²⁰⁹ Voir Alexandre Koyré, *Du Monde clos à l'univers infini* [1957] (Paris : Gallimard, 1973).

²¹⁰ Erwin Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique*, *op. cit.*, p. 157.

²¹¹ Voir David Ledent, *La Révolution symphonique : L'Invention d'une modernité musicale* (Paris : L'Harmattan, 2009).

²¹² Pierre Francastel, *La Réalité figurative : Eléments structurels de sociologie de l'art* (Paris : Denoël/Gonthier, 1965), p. 19.

3) Les formes littéraires comme formes symboliques

Après avoir posé les jalons d'une anthropologie des formes symboliques, c'est la question de la méthode qu'il faut finalement explorer dans le cadre d'une analyse du naturalisme comme forme littéraire. C'est à la méthode structurale de Lévi-Strauss que nous nous référons pour poser les principes fondamentaux de notre méthode. Contrairement à Barthes qui réduit le « structuralisme » à une « activité »²¹³, nous le pensons comme une méthode et celle qui est selon nous précisément adaptée à l'analyse des formes littéraires comme formulations symboliques. Il existe pour Lévi-Strauss trois principes fondamentaux de l'analyse structurale qui sont l'objectivité, la totalité et la signification²¹⁴.

1) « La première ambition de l'anthropologie est d'atteindre à l'objectivité »²¹⁵, ce qui signifie qu'elle est portée par un idéal de scientificité et que son principe fondamental est la mise en doute et à distance des prénotions, préjugés et présupposés. Les mythes, les idéologies, les complexes idéels et imaginaires propres aux formes symboliques doivent ainsi être considérés avec une certaine distance critique sans quoi le risque serait de ne proposer qu'une « simple paraphrase des préjugés traditionnels »²¹⁶. Notre méthode est donc résolument analytique et anti-spéculative, ce qui consiste à éviter le raisonnement par analogies et la pensée rhétorique. Nous admettons cependant que la scientificité constitue un idéal à atteindre, les sciences humaines ne pouvant prétendre à la scientificité au même titre que les autres sciences. Les sciences humaines ont cette particularité d'avoir pour objet l'environnement même du chercheur. Les résultats auxquels il parvient sont alors basés sur la pertinence logique de ses interprétations et sa capacité à établir des relations significatives (et non de causalité) entre formes symboliques.

2) « La seconde ambition de l'anthropologie est la *totalité* [souligné par l'auteur] »²¹⁷. Faisant là référence à la notion de « fait social total » développée par Marcel Mauss²¹⁸, Lévi-Strauss invite à considérer les phénomènes sociaux, culturels et

²¹³ Roland Barthes, 'L'activité structuraliste' [1963], dans *Essais critiques* (Paris : Seuil, 1964), p. 214.

²¹⁴ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale* [1958] (Paris : Plon, 1974), pp. 422-425.

²¹⁵ *Ibid*, p. 422.

²¹⁶ Emile Durkheim, *Les Règles de la méthode sociologique*, *op. cit.*, p. VII.

²¹⁷ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, *op. cit.*, p. 424.

²¹⁸ Marcel Mauss, 'Essai sur le don : Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques' [1923-1924], dans *Sociologie et anthropologie* [1950] (Paris : PUF, 1997), pp. 143-279.

symboliques dans leur contexte saisi dans sa totalité. Il ne signifie pas que l'anthropologie doit produire un savoir exhaustif mais qu'elle nécessite d'adopter un regard éloigné. On pense là à la phrase de Rousseau qui préfigure l'anthropologie moderne : « Quand on veut étudier les hommes, il faut regarder près de soi ; mais pour étudier l'homme, il faut apprendre à porter sa vue au loin ; il faut d'abord observer les différences pour découvrir les propriétés »²¹⁹. L'enjeu est de saisir les formes symboliques dans leur totalité, c'est-à-dire totalement inscrites dans leur époque. C'est également une invitation à appréhender les interactions entre les formes symboliques dans la mesure où elles réagissent les unes par rapport aux autres.

3) La signification constitue le dernier principe de l'anthropologie selon Lévi-Strauss, ce à quoi se rallie Barthes, tous deux considérant que l'anthropologie, ayant pour objet la production de sens et leurs processus dans les sociétés humaines, est une sémiologie. Pour Barthes, cette sémiologie a pour finalité « de reconstituer un "objet", de façon à manifester dans cette reconstitution les règles de fonctionnement (les "fonctions") de cet objet »²²⁰. Marcel Hénaff précise cependant les enjeux de la méthode structurale en affirmant :

Pour Lévi-Strauss, interpréter se limite à mettre en évidence les traits pertinents et leurs relations, les variantes et leurs transformations, et par là à comprendre comment un ensemble de mythes mettent en place la représentation d'un monde donné et tentent d'apporter des réponses à des questions, non sous forme d'énoncé mais dans le jeu même de ces représentations.²²¹

S'intéresser à la production de sens, c'est finalement se demander ce que font les formes symboliques dans la mesure où elles exercent une fonction symbolique. Les idées, les images, les mythes ont en quelque sorte une « raison d'être » ou tout au moins répondent à des logiques sociales et symboliques que l'on peut reconstituer, sans quoi l'anthropologie ne serait que description des faits observés. Or son ambition est de rendre intelligibles des relations, ce qui constitue selon nous tout l'enjeu du savoir des sciences humaines.

²¹⁹ Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, op. cit., pp. 89-90.

²²⁰ Roland Barthes, 'L'activité structuraliste', op. cit., p. 214.

²²¹ Marcel Hénaff, *Claude Lévi-Strauss et l'anthropologie structurale* (Paris : Belfond, 1991), p. 255.

A première vue, la notion de forme littéraire semble renvoyer à ce que l'on appelle plus ordinairement un « genre littéraire ». En réalité, un genre ne recoupe pas nécessairement une forme littéraire, les caractéristiques du genre étant distinctes de celles d'une forme littéraire. La notion de genre ne saurait être substituée à celle de forme car la philosophie des formes symboliques est une pensée non systémique alors que la notion de genre a pour objectif d'opérer une classification des œuvres selon des repères et des critères précis. Il existe ainsi différentes théories des genres littéraires qui sont autant de tentatives pour construire des taxinomies. Compagnon écrit avec justesse que le genre « s'offre comme le principe le plus évident de la généralisation, entre les œuvres individuelles et les universaux de la littérature [...] »²²². Or ce principe de généralisation constitue *in fine* un schéma d'interprétation voire un principe de lecture qui systématise la grille d'analyse des œuvres. La notion de genre n'est donc pas opératoire dans notre perspective. La question de savoir si le « réalisme » ou le « naturalisme » appartiennent à des genres littéraires est peu pertinente si on les considère comme des formes symboliques et qu'on les soumet à la méthode que nous avons décrite, une méthode qui cherche la signification mais sans grille de lecture systématique posée comme préalable.

Cette critique de la notion de genre en appelle une autre autour des notions d'auteur et d'œuvre. L'auteur est défini *a minima* comme la personne qui produit l'œuvre. La relation qui unit l'auteur à son œuvre peut être envisagée de deux manières : ou bien il y a continuité ou bien il y a absence de continuité entre eux. Les théories littéraires se sont largement polarisées entre ces deux positionnements dont Sainte-Beuve et Proust constituent les deux références ultimes. A ce sujet, la critique de Barthes proclamant la « mort de l'auteur »²²³ est restée célèbre. Dans ce texte, Barthes souligne qu'il existe de multiples médiations entre l'œuvre et son auteur, qu'il n'y a donc ni parfaite autonomie des œuvres (il y a bien un processus de création donc des créateurs) ni une projection parfaite de l'auteur dans ses œuvres. Entre l'auteur et les œuvres, il existe de multiples effets de contexte dont celui de la création (des conditions matérielles, sociales et culturelles), celui de l'édition (des conditions de diffusion de l'œuvre) et celui de la réception (des conditions de lecture de l'œuvre). Il faut donc prendre en considération l'existence d'autres acteurs que

²²² Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie : Littérature et sens commun* (Paris : Seuil, 1998), p. 167.

²²³ Voir Roland Barthes, 'La mort de l'auteur' [1968], dans *Le Bruissement de la langue* (Paris : Seuil, 1984), pp. 61-67.

l'auteur qui interfèrent dans le processus de création, en particulier les lecteurs. Et l'on comprend alors pourquoi Barthes écrit que la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'auteur, c'est-à-dire que la reconnaissance de l'activité des lecteurs doit conduire à la désacralisation de l'auteur comme *homo clausus*, homme isolé et sans relation avec autrui. Ce ne sont donc plus les genres, les auteurs et leurs œuvres qui sont des notions opératoires pour l'analyse structurale mais simplement le langage : « A l'auteur comme principe producteur et explicatif de la littérature, Barthes substitue le langage, impersonnel et anonyme [...] »²²⁴. Mais ce qui se cache derrière cette thèse de la mort de l'auteur, c'est le problème de l'intention de l'auteur « comme critère de l'interprétation littéraire »²²⁵. Car se demander s'il y a une continuité ou non entre un auteur et son œuvre, c'est questionner le degré de conscience et de volonté de l'auteur. Entre les « intentionnalistes » et les « anti-intentionnalistes », le débat fut et reste vif comme le remarque Compagnon, sauf à considérer le caractère inopérant de la notion d'auteur auquel cas son « intentionnalité » ne se pose plus. Si l'on appréhende des formes littéraires comme formes symboliques, c'est précisément pour échapper à cet éternel débat entre la création comme pur exercice de la subjectivité ou comme adaptation à des contraintes et à des attentes. Dans la mesure où une forme littéraire s'inscrit dans un imaginaire socio-historique qui l'encadre, le seul critère valide de l'analyse repose sur l'appréhension des contextes, et pas seulement des contextes historiques mais l'ensemble des contextes (sociaux, historiques, culturels, politiques, imaginaires, etc.). C'est finalement se focaliser sur la littérature – textes et contextes interagissant – comme activité créatrice donc productrice de sens. Ce retour à la littérature en tant que telle – non réduite au « fait littéraire », mais comme forme symbolique –, c'est ce que souhaitait Barthes lorsqu'il affirme :

[...] la littérature, c'est Orphée remontant des enfers ; tant qu'elle va devant soi, *sachant cependant qu'elle conduit quelqu'un* [souligné par l'auteur], le réel qui est derrière elle et qu'elle tire peu à peu de l'innommé, respire, marche, vit, se dirige vers la clarté d'un sens ; mais sitôt qu'elle se retourne sur ce qu'elle aime, il ne reste plus entre ses mains qu'un sens nommé, c'est-à-dire un sens mort.²²⁶

²²⁴ Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, op. cit., p. 52.

²²⁵ *Ibid.*, p. 67.

²²⁶ Roland Barthes, 'Littérature et signification', dans *Essais critiques*, op. cit., p. 265.

La littérature comme formulation symbolique, c'est finalement une grammaire et une pratique de cette grammaire que l'on peut circonscrire à partir de leurs espaces discursifs respectifs. Dire du « naturalisme » que c'est une forme symbolique, c'est maintenant se donner la possibilité d'appréhender ces deux dimensions, sa grammaire et sa pratique. La particularité du naturalisme par rapport à d'autres formes littéraires, c'est que sa grammaire a elle-même été théorisée sous forme d'écrits dont nous disposons, *Le Roman expérimental* en faisant singulièrement partie. La pratique de cette grammaire se trouve pour l'essentiel dans les récits (romans et nouvelles). Les contextes sont pluriels mais on peut en distinguer trois éléments majeurs : le positivisme, l'anticléricisme et le républicanisme, des contextes qui font époque dans le cadre des développements du naturalisme. A la lumière de cette grammaire, de sa pratique et de ses contextes, on peut évidemment décrire la mise en œuvre du projet naturaliste par Zola, mais ce serait ne pas prendre la mesure de la situation d'homologie entre ce projet et celui de la sociologie naissante en France. Il est en effet remarquable – c'est la thèse qui suit – que la production du naturalisme comme forme littéraire présente des affinités structurales avec la formulation de la pensée sociologique par Durkheim, non seulement dans leur forme mais également du point de vue de leurs contenus respectifs avec la définition de règles de la méthode, la nécessité de mener un travail d'investigation – une ethnographie – et une critique sociale des modes de vie et de la modernité – une sociologie. Ces éléments dessinent un mode de pensée qui préfigure les analyses de la sociologie durkheimienne. Le naturalisme constitue alors une forme littéraire qui met en œuvre une sociologie implicite dont nous proposons de mettre au jour toutes les manifestations dans l'imaginaire socio-historique de la seconde moitié du XIX^e siècle.

Chapitre deux

Le travail de Zola :

Une démarche ethnographique

Dans quelle mesure peut-on affirmer que Zola fut un précurseur de la recherche ethnographique ? On sait à quel point l'écrivain se documentait et se confrontait à des observations de terrain avant d'écrire chaque roman. L'ensemble de ce travail d'investigation a été soigneusement retranscrit dans des dossiers préparatoires qui, pour certains, sont plus volumineux que les romans eux-mêmes. C'est dire l'importance que Zola accordait à la recherche de terrain dans le cadre de la création littéraire en « régime naturaliste »²²⁷. Cependant, il serait anachronique d'affirmer que Zola fut pleinement ethnographe car ses recherches de terrain n'étaient pas destinées à être interprétées avec les méthodes de l'ethnologie telles qu'elles ont pu être systématisées tout au long du XX^e siècle. Il faut donc lire et étudier les dossiers préparatoires de Zola avec une grille de lecture spécifique pour mesurer sa contribution à la connaissance sociologique et anthropologique²²⁸. C'est dans cette perspective que nous pourrions distinguer chez Zola un travail journalistique composé d'accumulation d'informations et un travail qui préfigure la démarche ethnographique moderne procédant par recoupement et classification de données issues d'une observation attentive des structures sociales.

²²⁷ La notion de « régime » usuellement employée pour qualifier une configuration politique peut s'appliquer au domaine des arts, et plus spécialement de la littérature. Le terme est aujourd'hui employé dans le champ des études littéraires pour signifier un système d'idées, de méthodes et de techniques de composition qui spécifie un modèle de création artistique. En ce sens, le « naturalisme » peut être qualifié de « régime littéraire ». Voir notamment *Le Signe et la consigne : Essai sur la genèse de l'œuvre en régime naturaliste*, éd. par Philippe Hamon (Genève : Droz, 2009).

²²⁸ On distingue dans le champ des sciences humaines ces trois disciplines que sont l'ethnographie, l'ethnologie, la sociologie et l'anthropologie. L'ethnographie consiste en un travail de retranscription des données issues d'une observation sur un terrain exotique (une société à laquelle le chercheur n'appartient pas). L'ethnologie est la discipline qui analyse et produit une connaissance des sociétés exotiques. La sociologie se distingue uniquement de l'ethnologie par son terrain qui concerne les sociétés « endotiques » (par opposition à « exotiques »). Un sociologue étudie donc sa propre société. Enfin l'anthropologie vise une connaissance générale de l'homme. Dans sa définition structuraliste, elle doit mettre au jour les invariants culturels en procédant par comparaison. L'anthropologie constitue ainsi la synthèse ultime des connaissances issues de l'ethnologie et de la sociologie.

I. Une littérature au service de la science

Avant de se plonger dans l'étude des dossiers préparatoires de Zola, il faut comprendre pourquoi celui-ci considère comme nécessaire de mener des enquêtes de terrain. On trouve dans les textes du *Roman expérimental* l'essentiel de l'argumentaire qui permet de cerner le projet naturaliste sous son angle scientifique et pratique. Si Zola place en effet ce projet sous le signe de la science moderne et de la méthode expérimentale, c'est pour définir le travail de l'écrivain à travers de nouvelles habitudes de pensée et une éthique de travail. L'idée centrale de Zola est que le roman moderne – le roman naturaliste – doit être « vrai » et que cette exigence de vérité implique une autre, celle de se confronter à la réalité sociale pour en produire une connaissance exacte. L'enjeu de la littérature n'est plus rhétorique selon Zola.

1) Le naturalisme comme rupture avec la métaphysique

Il faut se plonger dans *Le Roman expérimental*, ensemble de textes publiés en 1879 et réunis en un seul volume en 1880, pour comprendre comment s'est élaborée la théorie littéraire de Zola et sur quel cadre intellectuel cette théorie repose. Dans le sillage de la philosophie positiviste de Comte, Zola proclame la mort de « l'homme métaphysique », objet d'une philosophie spéculative, pour le remplacer par « l'homme physiologique », objet de science²²⁹. On voit ici que Zola adhère pleinement à la loi des trois états formulée par Comte : après l'âge théologique viennent l'âge métaphysique et l'âge positif ou scientifique²³⁰. C'est au XIX^e siècle que se produit la consécration de cet âge positif avec l'essor des méthodes expérimentales appliquées à la recherche scientifique. S'appuyant sur sa lecture de Claude Bernard, Zola affirme que la médecine est passée du domaine de l'art au domaine de la science au cours du XIX^e siècle. Si cela a été possible pour la médecine, alors cela devrait l'être pour la littérature.

²²⁹ Emile Zola, *Le Roman expérimental*, op. cit., p. 97.

²³⁰ Voir Auguste Comte, *Cours de philosophie positive*, op. cit.

Fidèle à la philosophie positiviste, Zola pense que l'âge métaphysique a été supplanté par un nouvel âge dans lequel la science et la méthode expérimentale doivent jouer un rôle central :

En somme, tout se résume dans ce grand fait : la méthode expérimentale, aussi bien dans les lettres que dans les sciences, est en train de déterminer les phénomènes naturels, individuels et sociaux, dont la métaphysique n'avait donné jusqu'ici que des explications irrationnelles et surnaturelles.²³¹

Tout est donc désormais affaire de méthode et le naturalisme n'est qu'une théorie littéraire donnant de nouvelles règles pour une création littéraire au service de la science.

La rupture avec la métaphysique induit d'autres ruptures, une rupture philosophique avec l'idéalisme contemplatif et une rupture littéraire avec le romantisme. Zola est peu à même de développer des arguments philosophiques car il les maîtrise assez peu en dehors de son enthousiasme pour le positivisme. En revanche, il n'est pas à court d'arguments pour exercer une critique littéraire à l'égard du romantisme. Il choisit volontairement de s'appuyer sur la figure de Victor Hugo pour avancer les éléments de sa critique, louant un génie poétique qui n'aurait été « que » poétique : « Le rôle de Victor Hugo, rôle considérable, s'est borné à renouveler la langue poétique, à créer une rhétorique nouvelle »²³². Le romantisme a donné à la littérature un souffle poétique nouveau mais l'un de ses plus grands représentants ne serait pour Zola « qu'un poète lyrique »²³³. Il faudrait donc dépasser ce génie poétique en en conservant la stature mais en l'inscrivant dans un développement littéraire résolument nouveau.

Entre Hugo et lui-même, Zola doit se trouver un précurseur et concurrent pour pouvoir affirmer une position nouvelle dans le champ littéraire. C'est Balzac qu'il convoque pour cela : « A côté de lui [Hugo], Balzac apporte l'idée du siècle, l'observation et l'analyse, et il semble nu, on le salue à peine »²³⁴. Pour Zola, Balzac est le premier grand écrivain à développer un sens du réel basé sur ces deux démarches que sont l'observation et l'analyse, catégories indissociables de la recherche scientifique positiviste. Le naturalisme est donc pour Zola déjà en germe

²³¹ Emile Zola, *Le Roman expérimental*, op. cit., p. 97.

²³² *Ibid.*, p. 107.

²³³ *Ibid.*, p. 108.

²³⁴ *Ibid.*, p. 109.

dans le travail littéraire de Balzac mais Zola avance une réflexion critique visant à réordonner les éléments du réalisme littéraire. Il s'agit alors pour lui « de corriger, de compléter, de dépasser Balzac » par « une plus grande rigueur scientifique et une plus grande rigueur formelle »²³⁵.

On trouve dans les notes préparatoires de Zola un texte intitulé « Différences entre Balzac et moi »²³⁶. Il s'agit là de créer un cercle de continuités et de ruptures avec l'œuvre de Balzac pour enrichir ses idées littéraires dans le cadre du projet naturaliste. Zola attribue à l'œuvre de Balzac une dimension « sociale » selon laquelle sa littérature décrit l'homme en société comme le naturalisme peut décrire le règne animal : « Toute sa science consiste à dire qu'il y a des avocats, des oisifs etc. comme il y a des chiens, des loups etc. En un mot, son œuvre veut être le miroir de la société contemporaine »²³⁷. Le naturalisme de Balzac reposerait sur une analogie entre l'humanité et l'animalité et consisterait alors à classer et à décrire des groupes sociaux et leurs mœurs. Frédéric Keck écrit :

Il faut en effet revenir à Balzac pour comprendre la formation de l'anthropologie française à travers le projet philosophique, clairement annoncé dans l'avant-propos de *La Comédie humaine*, de décrire en une seule œuvre l'ensemble des mœurs et des caractères de l'humanité, pensés comme des classifications naturelles dans un esprit d'unité.²³⁸

Mais Zola affirme que Balzac, tout en ayant apporté « l'idée du siècle » n'a pas exploité sa portée scientifique. Zola écrit en effet : « Mon œuvre sera moins sociale que scientifique »²³⁹. Que Zola veut-il signifier en affirmant cela ? En réalité, il considère que Balzac reste prisonnier d'un cadre moral même s'il a pu s'affranchir de toute métaphysique et de toute rhétorique. Zola affirme en effet : « Les bases de la Comédie sont : le catholicisme, l'enseignement par des corps religieux, [le] principe monarchique »²⁴⁰. Pour Zola, la création littéraire de Balzac serait tributaire d'un schéma idéologique, celui de la monarchie et du catholicisme, et les classifications qu'il opère n'auraient donc pas de caractère scientifique : « Au lieu d'avoir des principes (la royauté, le catholicisme) j'aurai des lois [...]. Je ne veux pas comme

²³⁵ David Baguley, 'Balzac, Zola, et la paternité du naturalisme', *op. cit.*, p. 388.

²³⁶ Emile Zola, 'Différences entre Balzac et moi' [n.d.] dans *La Fabrique des Rougon-Macquart*, Volume 1 (Paris : Honoré Champion, 2004), pp. 40-43.

²³⁷ *Ibid.*, pp. 40-41.

²³⁸ Frédéric Keck, 'Fiction, folie, fétichisme', *op. cit.*, p. 207.

²³⁹ Emile Zola, 'Différences entre Balzac et moi', *op. cit.*, p. 40.

²⁴⁰ *Idem*

Balzac avoir une décision sur les affaires des hommes, être politique, philosophe, moraliste »²⁴¹. L'intention de Zola est donc clairement donnée : le romancier naturaliste n'a pas vocation à être moraliste mais simplement à dire la vérité sur le monde social en restant détaché de tout système de valeurs.

Cette vocation du romancier naturaliste exposée par Zola en réaction au romantisme et au réalisme balzacien éclaire le lien de solidarité qu'il souhaite établir entre la science et la littérature. Ce lien se joue à travers la référence à la méthode expérimentale, devenue la condition de production d'une connaissance scientifique, qu'elle soit physiologique, anthropologique ou sociologique :

Je vais tâcher de prouver à mon tour que, si la méthode expérimentale conduit à la connaissance de la vie physique, elle doit conduire aussi à la connaissance de la vie passionnelle et intellectuelle. Ce n'est là qu'une question de degrés dans la même voie, de la chimie à la physiologie, puis de la physiologie à l'anthropologie et à la sociologie. Le roman expérimental est au bout.²⁴²

Zola veut dire que toutes les disciplines scientifiques se sont dotées de la méthode expérimentale et qu'à son tour la littérature peut désormais devenir scientifique en intégrant cette méthode. Il faut donc remplacer « les romans de pure imagination par les romans d'observation et d'expérimentation »²⁴³. Zola oppose clairement ce qu'il appelle le « sens du réel » à l'imagination, allant jusqu'à voir dans la « déchéance de l'imagination [...] la caractéristique même du roman moderne »²⁴⁴. Il cite alors quelques écrivains célèbres de son temps pour montrer à quel point le roman moderne tire sa force de ce sens du réel : « Voyez nos grands romanciers contemporains, Gustave Flaubert, Edmond et Jules de Goncourt, Alphonse Daudet : leur talent ne vient pas de ce qu'ils imaginent, mais de ce qu'ils rendent la nature avec intensité »²⁴⁵. L'exigence de vérité est devenue pour Zola l'exigence de la création littéraire dans le cadre du développement des sciences au XIX^e siècle. Pour que la littérature se mette au service de la science, il ne suffit cependant pas de rompre avec certaines habitudes de pensée mais il faut en formuler de nouvelles et les rendre compatibles avec une éthique de travail.

²⁴¹ Emile Zola, 'Différences entre Balzac et moi', *op. cit.*, p. 42.

²⁴² Emile Zola, *Le Roman expérimental*, *op. cit.*, p. 60.

²⁴³ *Ibid.*, p. 71.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 213.

²⁴⁵ *Idem*

2) Exigence de vérité et connaissance anthropologique

Le principe de justification de la nécessité anthropologique repose chez Zola sur l'exigence de vérité. Cette exigence peut être considérée comme centrale dans la théorisation littéraire du naturalisme, la modernité du roman devant être en résonance avec la modernité de la science. Andrew Benjamin remarque à ce sujet :

Not only does it delimit the province of the "true", it is equally the register of the modern. To the extent that literary developments track others that mark the advent of the modern, for Zola the connection between the contemporary period and science means that, if literature is to be of the "age", then its relation to science must be paramount. Literature at the present must be the literature of the present, and the present is determined by its relation to science [...]. Literature's connection to science, however, must concern literature's incorporation of science's *modus operandi*.²⁴⁶

Cette question du mode opératoire de la création littéraire est absolument centrale dans la réflexion que Zola élabore autour du roman naturaliste. Il faut selon lui être capable de décrire le monde social mais selon des modalités d'observation et d'analyse qu'il précise. En effet, le romancier naturaliste ne doit pas seulement proposer une photographie de la réalité sociale. C'est tout l'enjeu de l'adaptation littéraire de la méthode expérimentale de Claude Bernard. Zola reprend en particulier la distinction que celui-ci opère entre l'observation et l'expérience. Il le cite :

L'observateur constate purement et simplement les phénomènes qu'il a sous les yeux... Il doit être le photographe des phénomènes ; son observation doit représenter exactement la nature... Il écoute la nature, et écrit sous sa dictée. Mais une fois le fait constaté et le phénomène bien observé, l'idée arrive, le raisonnement intervient, et l'expérimentateur apparaît pour interpréter le phénomène.²⁴⁷

L'observation permet ainsi de décrire mais elle n'est pas suffisante pour qu'une démarche soit scientifique car elle ne le devient qu'avec l'expérimentation, c'est-à-dire avec la mise à l'épreuve des hypothèses par l'expérience. Mais en quoi l'écrivain peut-il expérimenter ? Une expérience scientifique étant *a priori* réalisée dans le monde réel à partir d'une instrumentation, il semble difficile que l'écriture

²⁴⁶ Andrew Benjamin, 'Experimentation as a Defence of Literature: Zola's *Le Roman expérimental*', *Australian Journal of French Studies*, 45-1 (2008), 59-72 (p. 66).

²⁴⁷ Claude Bernard cité par Emile Zola, *Le Roman expérimental*, *op. cit.*, p. 63.

littéraire puisse devenir un support d'expérience. C'est pourtant ce que propose clairement Zola lorsqu'il écrit :

Ainsi donc, au lieu d'enfermer le romancier dans des liens étroits, la méthode expérimentale le laisse à toute son intelligence de penseur et à tout son génie de créateur. Il lui faudra voir, comprendre, inventer. Un fait observé devra faire jaillir l'idée de l'expérience à instituer, du roman à écrire, pour arriver à la connaissance complète d'une vérité.²⁴⁸

« L'expérience à instituer » ou « le roman à écrire » peuvent selon Zola obéir à un même mode opératoire, ce qui consiste pour lui à voir dans toute expérimentation une construction intellectuelle à partir des faits observés. L'interprétation de ces faits après une opération analytique relève pour Zola du domaine de l'expérience, si bien que l'écriture du roman peut être envisagée en elle-même comme une expérimentation. Il ne s'agit pas seulement pour Zola de décrire des faits mais de circonscrire également les logiques qui permettent de les ordonner. Reprenant les idées de Claude Bernard sur ce sujet, il écrit : « L'observation montre, l'expérience instruit »²⁴⁹. Si l'observation est une condition de l'expérience, le roman naturaliste n'est en mesure de produire une connaissance qu'à partir d'une expérience, donc d'une interprétation des faits. Les écrivains naturalistes sont alors « ceux qui ont pour esprit le mouvement scientifique du siècle et pour outils l'observation et l'analyse »²⁵⁰. L'enjeu pour Zola réside dans cette conjonction de l'observation et de l'analyse, sans quoi la littérature moderne ne pourrait être au service de la science.

Zola refuse donc ce qu'il appelle « la description pour la description »²⁵¹ qu'il trouve par exemple chez Théophile Gautier. Le roman qui ne serait que descriptif (sans dimension analytique) n'aurait selon Zola aucun souci « de l'humanité »²⁵². Il y a donc chez Zola une volonté de produire une connaissance sur l'humanité, une anthropologie qui nécessite non seulement un sens aigu du réel mais également les qualités de l'observation ethnographique. Aucune vérité sur l'homme ne saurait être exposée sans recours à l'ethnographie et à l'interprétation des faits. Le roman naturaliste est pour Zola une voie possible pour l'anthropologie.

²⁴⁸ Emile Zola, *Le Roman expérimental*, op. cit., p. 66.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 66.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 102.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 233.

²⁵² *Idem*

Il faut cependant préciser ce que Zola entend par l'analyse et l'interprétation des faits dans le cadre d'une création littéraire. En quoi le romancier peut-il soumettre des faits à une expérience et produire ainsi une connaissance sur l'homme ? Zola est clair à ce sujet : il admet le principe déterministe selon lequel des milieux agissent sur les individus, lesquels seraient donc déterminés par leurs expériences sociales : « 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. Même notre grande étude est là, dans le travail réciproque de la société sur l'individu et de l'individu sur la société »²⁵³. La réalité sociale n'offre donc pas seulement pour Zola des faits à observer mais un cadre dans lequel opèrent des logiques sociales. En mettant au jour ces logiques sociales dans ses romans, Zola prétend ainsi faire œuvre de science : « [...] dans un roman, dans une étude humaine, je blâme absolument toute description qui n'est pas, selon la définition donnée plus haut, un état du milieu qui détermine et complète l'homme »²⁵⁴. Il attaque ainsi le pur descriptivisme parce qu'il n'est pas en soi producteur d'une connaissance scientifique. Zola anticipe clairement la distinction qu'établit Claude Lévi-Strauss entre ethnographie, ethnologie et anthropologie²⁵⁵. L'anthropologie nécessite un mouvement permanent entre l'ethnographie et l'ethnologie, ce que préconise Zola pour la préparation de chacun de ses romans :

En somme, toute l'opération consiste à prendre les faits dans la nature, puis à étudier le mécanisme des faits, en agissant sur eux par les modifications des circonstances et des milieux, sans jamais s'écarter des lois de la nature. Au bout, il y a la connaissance de l'homme, la connaissance scientifique, dans son action individuelle et sociale.²⁵⁶

Zola voit dans ce progrès de la connaissance par la littérature la condition de l'action politique. Il pense en effet que la science doit être utile au progrès humain, étant en cela fidèle au système philosophique positiviste. Et c'est ainsi que Zola n'hésite pas à associer son travail d'écrivain à celui du sociologue :

Quand les temps auront marché, quand on possédera les lois, il n'y aura plus qu'à agir sur les individus et sur les milieux, si l'on veut arriver au meilleur état social.

²⁵³ Emile Zola, *Le Roman expérimental*, op. cit., p. 72.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 235.

²⁵⁵ Claude Lévi-Strauss, 'Place de l'anthropologie dans les sciences sociales et problèmes posés par son enseignement', dans *Anthropologie structurale*, op. cit., pp. 411-413.

²⁵⁶ Emile Zola, *Le Roman expérimental*, op. cit., p. 64.

C'est ainsi que nous faisons de la sociologie pratique et que notre besogne aide aux sciences politiques et économiques.²⁵⁷

Le roman devient naturaliste avec les possibilités de décrire et de connaître l'homme en société (considéré dans des « milieux ») pour pouvoir se rendre comme maître et possesseur de la nature. Cette anthropologie de Zola nécessite une méthode et une éthique de travail auxquelles le romancier va devoir se conformer pour la préparation de chacun de ses romans.

3) Méthode et éthique de travail

Zola expose dans l'ensemble de ses textes théoriques ses intentions pour que le roman naturaliste prenne un caractère scientifique. Il construit ainsi un projet défini autour de nouvelles habitudes de pensée et d'une méthode pour mettre en œuvre le travail du romancier. Zola ne se contente donc pas de proclamer une esthétique nouvelle en matière de création littéraire mais donne des éléments concrets pour la réaliser. Ces éléments déterminent à la fois une méthode de travail et une éthique. Pour renouveler les *habitus* de l'écrivain, il faut lui attribuer un nouvel *ethos*. Tout ce renouvellement repose sur une scission particulièrement nette avec le romantisme et ses poètes qualifiés d'idéalistes :

Que les poètes idéalistes chantent l'inconnu, mais qu'ils nous laissent, nous autres écrivains naturalistes, reculer cet inconnu tant que nous le pourrons. Je ne pousse pas mon raisonnement, comme certains positivistes, jusqu'à prédire la fin prochaine de la poésie. J'assigne simplement à la poésie un rôle d'orchestre ; les poètes peuvent continuer à nous faire de la musique, pendant que nous travaillerons.²⁵⁸

Il y a pour Zola une relation entre un idéal littéraire et son éthique de travail. Tandis que les poètes romantiques n'auraient recours qu'à leur imagination, les romanciers naturalistes, eux, travailleraient au sens le plus matériel et concret qui soit. Ecrire un roman devient pour Zola un « labeur ». Cela signifie également que le naturalisme a pour objet le monde matériel qu'il faut saisir avec un sens aigu de réel. Toute forme d'idéalisme comme contemplation du monde des idées est pour Zola à proscrire dans le travail proprement dit de l'écrivain.

²⁵⁷ Emile Zola, *Le Roman expérimental*, op. cit., p. 76.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 134.

Zola invente véritablement un modèle de création littéraire qui évoque le travail du savant. Du point de vue de la méthode, la création littéraire en régime naturaliste est homologue à celle de la recherche scientifique. Zola invoque en particulier une idée centrale de la science qu'est le doute systématique et la mise à l'écart des prénotions :

Tout le raisonnement expérimental est basé sur le doute, car l'expérimentateur doit n'avoir aucune idée préconçue devant la nature et garder toujours sa liberté d'esprit. Il accepte simplement les phénomènes qui se produisent, lorsqu'ils sont prouvés.²⁵⁹

Tout est bien « question de méthode »²⁶⁰ pour Zola. Le naturalisme indique en effet une méthode à suivre. S'il faut intégrer certaines dispositions d'esprit comme le doute systématique, il faut également adopter une exigence particulièrement concrète, celle qui consiste pour le romancier à ne pas rester enfermer chez lui, donc à se confronter à la réalité sociale. Zola reproche ainsi « l'idée que Sainte-Beuve se fait de l'écrivain »²⁶¹. Cette idée est celle d'un temps révolu dans lequel l'écrivain n'était « que » poète :

L'écrivain est un érudit et un lettré qui, avant tout, a besoin de loisir. Il vit au fond d'une bibliothèque, loin du bruit de la rue, dans un commerce plein de douceur avec les Muses. C'est une volupté continue, une délicatesse d'âme, un chatouillement de l'esprit, un bercement de l'être entier. La littérature reste ici le passe-temps délicieux d'une société choisie, qui enchante d'abord le poète, avant de faire le bonheur d'un petit cercle. Aucune hypothèse de travail forcé, de veilles prolongées, de travail attendu et bâclé ; au contraire, une politesse souriante envers l'inspiration, des œuvres écrites aux heures favorables, dans une satisfaction du cœur et de l'esprit. [...] En résumé, l'esprit littéraire des siècles derniers est donc une conception des lettres dégagée de toute idée d'enquête scientifique. Ce sont les lettres pures, prenant pour base philosophique l'idée première d'une âme nettement distincte du corps et supérieure à lui, puis partant de ce dogme indiscuté pour batailler uniquement dans les œuvres sur les questions de grammaire et de rhétorique. Dès lors, dans les salons et les académies, l'esprit littéraire travaille à la formation de la langue, à la création d'une littérature pondérée, dissertant en belles phrases sur les caractères et les sentiments, tels que les règle la métaphysique de l'époque. L'homme et la nature restent à l'état abstrait, les écrivains ne se donnent pas la mission de faire la vérité sur les êtres et les choses, mais celle de les peindre selon le mécanisme convenu, en poussant toujours au type, de façon à obtenir le plus de grandeur possible. Nulle part, on ne descend jusqu'à l'individu, même chez les poètes comiques qui ont écrit des chefs-d'œuvre d'observation générale. L'étude des faits séparés, l'anatomie des cas spéciaux, les documents ramassés, classés, étiquetés, sont encore loin. Il s'agit simplement de recréer une société élégante, en écrivant pour elle des œuvres où elle

²⁵⁹ Emile Zola, *Le Roman expérimental*, op. cit., p. 60.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 253.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 178.

retrouve sa langue, sa politesse, son art des nuances, ses restrictions fines, toute sa vie faite de demi-aveux et de convenances.²⁶²

Zola ne refuse cependant pas à cet esprit littéraire des qualités ni d'avoir produit de grandes œuvres. Mais il faut selon lui instiller l'esprit scientifique de la société moderne dans la littérature. L'écrivain naturaliste doit donc partir à la conquête du monde matériel en l'observant *et* en l'analysant, une conquête qui préfigure les exigences de l'ethnologie moderne, attentive aux faits et méfiante vis-à-vis des préjugés sur l'autre et l'ailleurs. Or Zola invite clairement le romancier naturaliste à partir à la découverte de cet autre et de cet ailleurs en considérant que son activité créatrice ne l'isole pas du reste du monde mais est au service de sa connaissance. Le travail ethnographique s'impose donc au romancier naturaliste et Zola en donne les grandes lignes :

Un de nos romanciers naturalistes veut écrire un roman sur le monde des théâtres. Il part de cette idée générale, sans avoir encore un fait ni un personnage. Son premier soin sera de rassembler dans des notes tout ce qu'il peut savoir sur ce monde qu'il veut peindre. Il a connu tel acteur, il a assisté à telle scène. Voilà déjà des documents, les meilleurs, ceux qui ont mûri en lui. Puis il se mettra en campagne, il fera causer les hommes les mieux renseignés sur la matière, il collectionnera les mots, les histoires, les portraits. Ce n'est pas tout : il ira ensuite aux documents écrits, lisant tout ce qui peut lui être utile. Enfin, il visitera les lieux, vivra quelques jours dans un théâtre pour en connaître les moindres recoins, passera ses soirées dans une loge d'actrice, s'imprènera le plus possible de l'air ambiant. Et, une fois les documents complétés, son roman, comme je l'ai dit, s'établira de lui-même. Le romancier n'aura qu'à distribuer logiquement les faits.²⁶³

Toutes les méthodologies de l'ethnographie comme recueil de données sont ici exposées par Zola : l'observation, la recherche documentaire et les entretiens. C'est en tout cas ce que préconise Zola avant d'écrire un roman et c'est à cette exigence ethnographique qu'il se plie lui-même. C'est dans cette perspective qu'il réunit l'ensemble des résultats de ses investigations dans des dossiers préparatoires dont l'analyse permet de mieux cerner le caractère ethnographique de ses recherches de terrain.

²⁶² Emile Zola, *Le Roman expérimental*, *op. cit.*, pp. 178-182.

²⁶³ *Ibid.*, pp. 214-215.

II. Zola et ses terrains

Zola dit au romancier naturaliste de sortir de chez lui et de partir à la découverte du réel. En un mot, il affirme l'exigence de se confronter au « terrain » pour pouvoir accéder à la vérité sur le monde social. Non seulement Zola a exprimé cette exigence mais il l'a mise en pratique par le biais d'un recueil scrupuleux de données issues de son travail d'investigation qui précède l'écriture de chaque roman. Mais suffit-il de se rendre sur un terrain pour être ethnographe ? La question mérite d'être posée au regard de ce que fait Zola concrètement sur ses terrains et de ce qu'est véritablement une démarche ethnographique. Y-a-t'il une continuité entre ce que dit vouloir faire Zola et ce qu'il fait réellement en tant que « chercheur » ? Nous disposons d'un document précieux pour répondre à cette question : les dossiers préparatoires dans lesquels Zola note et retranscrit les fruits de son travail de terrain. L'étude de ces dossiers fournit des éléments d'analyse décisifs pour mesurer la dimension ethnographique du travail de terrain effectué par Zola comme préalable à sa création littéraire.

1) Qu'est-ce qu'un travail de terrain ?

Zola fut sans conteste un écrivain cherchant des informations et des données sur le terrain, lesquelles sont disponibles dans ses dossiers préparatoires. Il faut cependant, avant d'analyser la structure de ces dossiers, préciser ce que signifie l'idée d'un « travail de terrain » tant elle peut être polysémique. Pour le sens commun, le fait de se confronter au terrain – être sur le terrain – est considéré comme un gage d'intégration et de connexion avec la réalité telle qu'elle peut être vécue par le peuple. Mais cette idéologie du terrain est une construction visant à rendre légitimes les intentions de ceux qui sauraient s'y confronter. Dans la perspective qui est la nôtre, il convient de définir ce qu'est un terrain pour les sociologues et les ethnologues dans la mesure où nous proposons de comparer le travail de Zola au leur.

En France, c'est à Marcel Mauss que revient la tentative la plus sérieuse de définition du travail de terrain. On lui doit cette définition dans le cadre des cours qu'il professait dans les années 20 et 30 à l'Institut d'ethnologie pour former les

futurs professionnels de la discipline. Ce cours a été publié grâce aux notes des étudiants sous un volume intitulé *Manuel d'ethnographie*²⁶⁴, un ouvrage sur lequel aucun étudiant en sciences sociales ne peut aujourd'hui faire l'impasse tant il explicite le travail de l'ethnologue de manière concrète. Dès le début de son cours, Mauss affirme que l'ethnologue « doit apprendre à *observer* et à classer les phénomènes sociaux »²⁶⁵. Les opérations d'observation et de classification sont fondamentales mais elles nécessitent un apprentissage. Mauss sous-entend en effet que les qualités qu'elles exigent ne sont pas immédiatement données. Zola était observateur et classait toutes les informations recueillies mais il ne s'est pas réellement formé pour cela. Cette remarque pourrait paraître anachronique mais il existait déjà à l'époque des réflexions sur l'observation à caractère ethnographique, ne serait-ce que dans les récits de voyage d'explorateurs. Zola cite la méthode expérimentale de Claude Bernard pour la transposer dans le domaine littéraire mais n'évoque jamais la littérature de voyage dans ses réflexions théoriques. La référence à Claude Bernard apparaît comme le seul élément d'apprentissage que l'on puisse repérer chez Zola qui cherchait directement à s'inspirer des ouvrages de médecine plutôt que de philosophie ou de littérature questionnant la posture ethnographique.

Mauss décrit également l'état d'esprit à adopter dans le cadre d'une démarche vraiment ethnographique : « L'ethnologue doit avoir le souci d'être exact, complet, il doit avoir le sens des faits et de leurs rapports entre eux, le sens des proportions et des articulations »²⁶⁶. Il est évident que Zola avait un tel souci d'exactitude – son exigence de vérité – et d'exhaustivité tant il accumulait de nombreuses informations avant d'écrire chaque roman. Pour Zola, c'était même la condition de la création littéraire en régime naturaliste. Il était également soucieux de ne s'attacher qu'aux faits pour susciter dans ses romans un effet de réel. Mauss souligne également la nécessité de prendre la mesure des relations entre les faits et de leur cohérence dans un cadre global. Là encore, Zola dès qu'il pose le décor d'une histoire, donne à voir la réalité sociale de manière globale et cohérente.

Enfin Mauss explique la méthode d'observation de l'ethnologue qui consiste à dresser un journal de route²⁶⁷ pour établir un inventaire : « Journal de route,

²⁶⁴ Marcel Mauss, *Manuel d'ethnographie* [posthume] (Paris : Payot, 1967).

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 7.

²⁶⁶ *Idem*

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 16.

inventaire et fiches constituent un premier élément de travail »²⁶⁸. Les dossiers préparatoires établis par Zola lui fournissent sans conteste ce premier élément de travail, ce qui permet d'affirmer à ce niveau le caractère ethnographique de son travail de terrain.

Zola semble réunir toutes les qualités pour voir en lui un précurseur de l'ethnographie moderne d'après les exigences de Mauss. Il faut donc maintenant se plonger dans les dossiers préparatoires pour analyser ce que Zola faisait réellement sur le terrain. On distingue assez nettement deux types de méthodologie en sociologie et ethnologie : les méthodes qualitatives et les méthodes quantitatives. Il est clair que Zola ne recourait pas à l'analyse statistique. Restent donc les méthodes qualitatives. Parmi celles-ci, Zola recourt à trois grandes méthodes : la recherche documentaire, les entretiens et l'observation *in situ*²⁶⁹.

2) La recherche documentaire

C'est sans doute le travail auquel Zola s'est le plus consacré dans ses travaux préparatoires. Il lisait en effet des ouvrages de toute sorte : scientifiques, historiques, philosophiques et littéraires. Zola consultait également des articles de presse pour s'inspirer des faits réels et les retranscrire dans ses romans.

- *Les ouvrages scientifiques (médecine, physiologie et psychologie)*

Parmi ces ouvrages, on trouve essentiellement des références dans le domaine de la médecine. Citons en particulier les ouvrages suivants utilisés comme base pour l'élaboration de la série des *Rougon-Macquart* :

²⁶⁸ Marcel Mauss, *Manuel d'ethnographie*, op. cit., p. 16.

²⁶⁹ Pour les analyses qui suivent, nous nous appuyons sur les dossiers préparatoires tels qu'ils ont été retranscrits partiellement par Henri Mitterand dans l'édition des *Rougon-Macquart* dans la Bibliothèque de la Pléiade (*Les Rougon-Macquart : Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, éd. par Henri Mitterand, 5 tomes (Paris : Gallimard, 1960-1967)), et non à leur édition complète (*La Fabrique des Rougon-Macquart : Edition des dossiers préparatoires*, éd. par Colette Becker et Véronique Lavielle, 5 volumes (Paris : Champion, 2003-2011)). Ce matériau est suffisamment volumineux en lui-même pour faire l'objet d'une étude synthétique, d'autant que Mitterand propose un choix et un découpage pertinent pour la mise en perspective qui nous concerne. En revanche, nous nous appuyerons sur l'édition complète du dossier préparatoire de *Germinal* pour la sous-partie qui suivra (III), l'objectif étant, après avoir offert une vue synthétique de la structure des dossiers préparatoires, de traiter de manière complète le travail ethnographique réalisé par Zola pour ce roman.

- *Physiologie des écrivains et des artistes, ou Essai de critique naturelle* d'Emile Deschanel (1868) ;
- *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle* de Prosper Lucas (1847-1850) ;
- *Physiologie des passions* de Charles Letourneau (1868)²⁷⁰.

Ces ouvrages constituent une source importante pour l'ensemble de l'œuvre des *Rougon-Macquart*, Zola s'inspirant des théories de l'hérédité et de la physiologie pour établir l'arbre généalogique de la famille dont il fait le récit. Pour la préparation de *La Conquête de Plassans*, il complète sa documentation par les ouvrages suivants :

- *De l'Identité de l'état de rêve et de la folie* (1855) et *La Psychologie morbide* (1859) du Dr Moreau ;
- *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine* du Dr Morel (1857) ;
- *La Folie lucide, étudiée et considérée au point de vue de la famille et de la société* du Dr Trélat (1861)²⁷¹.

Zola voulait disposer d'informations précises pour connaître les phénomènes pathologiques affectant le psychisme humain et pour pouvoir bien les décrire dans ses romans. C'est dans cette perspective qu'il a lu ces traités de médecine et de psychologie. Mais Zola cherche des connaissances dans différents types d'ouvrages. Pour l'écriture de *L'Assommoir*, on sait qu'il s'est adressé à des spécialistes de l'alcoolisme pour obtenir des renseignements et des références. Un certain Dr Motet répond ainsi à Zola dans une lettre :

Le livre dont vous avez besoin n'a pas été fait. Je comprends ce que vous désirez, c'est, non pas l'histoire clinique, mais bien l'histoire sociale de l'alcoolisme que vous voulez – on ne s'est pas occupé que je sache de ce point de vue de la question. La société de tempérance recueille et publie dans son bulletin trimestriel tous les méfaits des alcoolisés, mais cela ne constitue que le côté anecdotique. Les rapports médicaux-légaux des médecins experts du Parquet contiennent seuls ce que vous cherchez. Pour ma part j'en ai fait un certain nombre déjà que je me propose de publier plus tard, mais je vous le répète, les matériaux d'une œuvre sérieuse, dans le sens où j'entrevois que vous voudriez intervenir, vous feront complètement défaut.²⁷²

²⁷⁰ *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 1, p. 1542.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 1647.

²⁷² Lettre du Dr Motet à Zola datée du 8 novembre 1875, dans *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 2, pp. 1553-1555.

Zola était donc à la recherche d'une histoire sociale de l'alcoolisme, sans doute conscient que ce problème médical cachait des problématiques sociales. Sans doute, Zola réalise-t-il cela après avoir lu le livre de Poulot publié en 1870 et intitulé *Question sociale : Le Sublime ou Le Travailleur comme il est en 1870 et ce qu'il peut être*. C'est cette lecture qui a permis à Zola de définir ses personnages à partir de la typologie de l'ouvrier proposée par Poulot²⁷³. C'est d'ailleurs également de cette lecture que Zola tire une étude quasi-sociologique des mœurs et du langage du monde ouvrier²⁷⁴. Le titre du roman est lui-même un terme utilisé par Poulot²⁷⁵.

Revenant à la question de la folie pour la préparation de *La Bête humaine*, Zola lit l'étude de criminologie publiée par Lombroso en 1877 : *L'Homme criminel*. Selon Duffy, l'ouvrage de Lombroso fournit à Zola une analyse de la monomanie comme maladie mentale pouvant conduire au crime²⁷⁶. Duffy remarque cependant que Zola emprunte à Lombroso ses analyses en termes d'hérédité, mais ne met pas à profit la critique que Tarde en avait alors faite²⁷⁷, ce qui permettrait de souligner l'amateurisme du romancier en matière de science criminelle.

Pourtant Zola ne désarme pas face à son ambition scientifique. Jusqu'à l'écriture du dernier *opus*, *Le Docteur Pascal*, il ne cesse de se référer aux ouvrages dont il conserve des notes et de se procurer toute nouvelle publication relative à son sujet littéraire, l'influence de l'hérédité. On trouve notamment dans les sources utilisées pour l'écriture du *Docteur Pascal* les références suivantes, outre celles déjà mentionnées :

- *Manuel de pathologie interne* du Dr Dieulafoy (1880-1884) ;
- *L'Hérédité dans les maladies du système nerveux* du Dr Déjerine (1886) ;
- *Essais sur l'hérédité et la sélection naturelle* d'Auguste Neismann (1892)²⁷⁸.

Parallèlement à la lecture de ces ouvrages, Zola tirait également de nombreuses informations des dictionnaires, en particulier celui de Larousse. C'était pour lui une manière rigoureuse de se procurer des données fiables et récentes sur une diversité de sujets. Néanmoins, force est de constater que cette partie du travail documentaire de Zola ne concerne jamais directement le domaine des sciences sociales.

²⁷³ *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 2, p. 1547.

²⁷⁴ *Idem*

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 1578.

²⁷⁶ W.L. Duffy, 'Monomania and Perpetual Motion: Insanity and Amateur Scientific Enthusiasm in Nineteenth-Century Medical, Scientific and Literary Discourse', *French Cultural Studies*, 21-3 (2010), 155-166.

²⁷⁷ *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 4, pp. 1715-1716.

²⁷⁸ *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 5, pp. 1624-1625.

- *Les ouvrages d'histoire*

En sous-titrant la série des *Rougon-Macquart*, *Histoire d'une famille sous le Second Empire*, Zola a l'intention de décrire fidèlement le contexte historique dans lequel évoluent ses personnages. Le récit commence en 1850 et se termine en 1872 après la chute de Napoléon III, si bien que Zola écrit chaque roman avec vingt années d'écart par rapport au contexte historique auquel il se réfère. S'il puise beaucoup dans ses souvenirs d'enfance et de jeune homme, Zola a également recours à des données historiographiques pour donner une description précise des événements et des contextes historiques. Le réalisme de Zola n'est pas uniquement sociologique et anthropologique, il est aussi historique.

Dès *La Fortune des Rougon*, Zola se documente en données historiques concernant la situation politique de la France en 1850 et 1851. Dans ce roman, il décrit notamment l'insurrection du Var de 1851, s'appuyant en particulier sur le livre d'Eugène Tenot : *La Province en décembre 1851, étude historique* publié en 1865. Zola revient à la lecture d'ouvrages historiques pour son roman politique *Son Excellence Eugène Rougon*. Ses sources furent :

- *Histoire illustrée du Second Empire* d'Ernest Hamel (1873-1874) ;
- *Histoire du Second Empire* de Taxile Delord (1869-1875) ;
- *Les Suspects en 1858* de E. Tenot et A. Dubost (1869) ;
- *Dictionnaire des contemporains* de G. Vapereau (1870) ;
- *La Cour à Compiègne. Confidences d'un valet de chambre* de Paul Dhormoys (1866)²⁷⁹.

On voit à quel point Zola cherche à se documenter pour obtenir des données historiques précises et pour situer l'action de ses romans. Pour ce roman, il veut restituer avec fidélité les arcanes de la vie politique sous le Second Empire, en particulier dans ses aspects les plus concrets comme en témoigne sa lecture du livre de Dhormoys qui y raconte son expérience de la cour impériale.

C'est enfin pour la préparation de son roman militaire *La Débâcle* que Zola se documente le plus en ouvrages historiques. Outre de nombreux récits de militaires ayant participé à la guerre de 1870, Zola se procure les ouvrages suivants :

- *Histoire de quatre ans* de Théodore Duret (1870-1873) ;

²⁷⁹ *Les Rougon-Macquart*, op. cit., Tome 2, pp. 1501-1502.

- *Le Comte de Bismarck et sa suite, pendant la guerre de France, 1870-1871* de Moritz Busch (1879) ;

- *Sedan pendant la guerre et l'occupation* d'Henri Rouy (n.d.)²⁸⁰.

Zola a donc consulté de nombreux ouvrages d'histoire couvrant la période du Second Empire pour lui fournir un cadre historique. Il n'est bien entendu pas le premier écrivain à fournir un tel cadre mais son important travail de documentation caractérise sa démarche.

- *Philosophie et littérature*

Zola reste avant tout un écrivain passionné de littérature. Ses lectures en ce domaine sont vastes et nombre de ses propres récits s'en inspirent. On ne trouve cependant que très peu de références littéraires dans les dossiers préparatoires. On peut ainsi formuler l'hypothèse selon laquelle la littérature est toujours restée une source de plaisir pour Zola et que sa place n'était pas dans des dossiers préparatoires qui furent le fruit d'un travail consciencieux. La question de l'intertextualité dans l'œuvre de Zola mériterait une analyse détaillée à elle toute seule et déborde trop largement la notre sur son travail d'investigation.

Pour ce qui est de la philosophie proprement dite – nous excluons ici le domaine des sciences politiques auxquelles Zola s'est davantage intéressé – le romancier s'y réfère de manière très occasionnelle pour la préparation de ses romans. On comprend que Zola ne cherche à se documenter sur un sujet que s'il est un élément du récit (ce qui explique l'usage des ouvrages d'histoire) ou un outil de construction du récit (ce qui explique l'usage des ouvrages scientifiques). Or Zola n'utilise pas d'ouvrage philosophique dans cette seconde perspective. C'est uniquement en tant que sujet du roman que ce type de lecture s'impose à lui. Zola s'intéresse ainsi à l'œuvre de Schopenhauer pour la préparation de *La Joie de vivre*. Voulant saisir avec précision le pessimisme dans lequel s'engouffre le personnage de Lazare, Zola lit *Pensées, Maximes et Fragments* de Schopenhauer²⁸¹. D'autres lectures complémentaires s'imposent alors à lui : *Philosophie de Schopenhauer* de Théodule Ribot (1874) et un article de Charles Richet publié en 1877 dans la *Revue*

²⁸⁰ *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 5, pp. 1464-1465.

²⁸¹ *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 3, p. 1739.

*philosophique*²⁸². C'est là pour Zola une des rares confrontations avec la philosophie académique car pour ce qui est de la philosophie positiviste, il est imprégné par des rencontres et quelques lectures dont on ne trouve aucune trace dans les dossiers préparatoires.

- *La presse*

Parallèlement à son activité d'écrivain, Zola contribuait régulièrement comme chroniqueur dans la presse. Il était donc lui-même un lecteur attentif de différents journaux dont certains articles ont pu lui servir de document. Pour la préparation de *La Curée*, Zola a notamment puisé de nombreuses informations sur la vie politique, économique et mondaine des années 1867 à 1870 dans les journaux suivants : *le Figaro*, *la Vie parisienne*, *le Gaulois*, *la Cloche* ou encore *le Siècle*²⁸³. Sa documentation sur la vie politique s'appuie très régulièrement sur la lecture de la presse mais également sur sa propre expérience de journaliste. Entre février 1871 et mai 1872, Zola fut chroniqueur parlementaire pour *la Cloche* et le *Sémaphore de Marseille* ce qui lui permit d'assister pendant cette période aux séances de l'Assemblée nationale²⁸⁴. Zola s'est servi de cette expérience pour l'écriture de quelques passages de *Son Excellence Eugène Rougon*. Comme l'écrit Mitterand :

On aurait tort de sous-estimer l'importance de cette formation personnelle, de ce véritable apprentissage technique, même s'il fut le fait du hasard, dans la genèse lointaine de *Son Excellence Eugène Rougon*. Nulle lecture documentaire n'aurait fourni à Zola le chapitre d'ouverture et le chapitre final de son roman, s'il n'avait été lui-même un vieil habitué des tribunes de presse.²⁸⁵

On trouve d'autres utilisations de la presse par Zola, également attentif aux rubriques des « faits divers » pour servir de matière à ses romans. On en retiendra un exemple, celui des articles de presse relatant les accidents ferroviaires pour la préparation de *La Bête humaine*²⁸⁶. Plusieurs coupures de journaux ont en effet été lues et conservées par Zola pour l'écriture de la scène de l'accident. Là encore, il a le souci de donner au lecteur une impression de réel en travaillant à partir de faits réels.

²⁸² *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 3, p. 1773.

²⁸³ *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 1, p. 1579.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 1493-1494.

²⁸⁵ Henri Mitterand dans *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 1, p. 1494.

²⁸⁶ *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 4, pp. 1707-1708

L'exigence de vérité nécessite de puiser des informations partout où cela est possible, et ce jusque dans la presse.

3) Les entretiens

Zola ne s'est pas contenté de recueillir des informations *via* des documents écrits. Il a également sollicité de nombreux informateurs avec lesquels il a pu s'entretenir oralement et également correspondre. On retrouve là le travail du journaliste qui recueille par entretien des informations sur des questions qu'il souhaite approfondir. Ses informateurs sont très divers, du simple ami au spécialiste d'un domaine précis, de l'écrivain au juriste en passant par des professionnels exerçant tel ou tel métier. Zola a ainsi interrogé de nombreuses personnes pour tirer parti de ces entretiens dont on retrouve des retranscriptions dans les notes préparatoires.

Dans le *Journal* des Goncourt, on apprend par exemple que Zola cherche des informations auprès de Flaubert concernant la vie à la cour impériale, souhaitant sans doute recouper celles obtenues par la lecture du livre de Dhormoys. Flaubert avait en effet côtoyé la cour à Compiègne :

Zola, en entrant chez Flaubert, se laisse tomber dans un fauteuil et murmure d'une voix désespérée : “ Que ça me donne du mal, ce Compiègne, que ça me donne du mal ! ”

Alors, Zola demande à Flaubert combien il y avait de lustres éclairant la table du dîner, si la causerie faisait beaucoup de bruit [...] et qu'est-ce que disait l'Empereur ? Oui, le voilà cherchant à attraper d'un tiers, dans une conversation à bâtons rompus, la physionomie d'un milieu, que seuls peuvent raconter des yeux qui l'auraient vu. Et le romancier, qui a la prétention de faire de l'histoire dans un roman, va vous peindre une grande figure historique d'après ce que voudra bien lui en dire, en dix minutes, un confrère, qui garde le meilleur de ce qu'il sait pour un roman futur.²⁸⁷

Dès que Zola souhaite recueillir des informations sur un milieu qu'il ne connaît pas, il interroge des personnes susceptibles de lui en procurer une meilleure connaissance. Mais il le fit également pour des milieux qu'il ne connaissait que de son point de vue. Par exemple, Zola a fréquenté des artistes de théâtre à l'occasion de l'adaptation de ses romans. Pour autant, il cherche à en savoir plus sur eux quand il a déterminé le sujet de *Nana*. Il interroge alors deux personnes, Edmond Laporte, ami de Flaubert et de Maupassant, et Ludovic Halévy, un ami à lui.

²⁸⁷ Extrait du *Journal* des Goncourt, dans *Les Rougon-Macquart*, *op. cit.*, Tome 2, p. 1522.

Le premier « connaissait bien les hauts et les bas-fonds de la galanterie parisienne. Il fit profiter à Zola, sans aucune gêne, de son érudition. Ses informations emplissent près d'une vingtaine de fiches, écrites au crayon, recto-verso, de la main du romancier. Celui-ci a noté en vrac toutes sortes de détails et d'anecdotes – noms à l'appui (Alice Regnault, Caroline Letessier, etc.) – sur l'origine sociale des “ hautes cocottes ”, leur clientèle – “ la Bourse, quelques nobliaux, les cercles, les Eclaireurs, le Sporting, le Cercle américain, le Yacht Club ” –, sur le train de maison des plus célèbres, leurs sentiments, leurs soucis, leurs croyances, les lieux habituels de leur activité – le Café de Madrid, le Bois de Boulogne –, sur le train-train de leurs réceptions et de leurs rendez-vous, leurs goûts et leurs dégoûts, leurs rapports avec leurs parents ou leurs enfants, avec les domestiques, la police, les “ filles ”, les créanciers, sur le déroulement de leurs journées, leurs conversations, leurs rivalités, leur “ personnel d'amants ” etc. (f^{os} 252-259). De là sont sortis la plupart des types féminins et masculins de *Nana*, ainsi que bon nombre de traits épisodiques ou descriptifs.²⁸⁸

Céard, également ami de Zola, lui livre de nombreuses informations sur les mœurs bourgeoises qui lui sont utiles pour la rédaction de *Nana* et de *Pot-Bouille*²⁸⁹.

Pour la préparation de son roman sur les grands magasins, *Au Bonheur des dames*, Zola interroge différentes personnes : Mlle Dulit, employée au magasin Saint-Joseph, Léon Carbonaux, chef de rayon au Bon Marché et Beauchamps, ancien chef de comptoir au Louvre²⁹⁰. Il en tire des informations sur le métier de vendeuse :

L'ensemble donne l'image d'un métier aléatoire, fatigant, étroitement encadré et surveillé, en proie aux jalousies internes, aux faux-semblants, aux divertissements médiocres, vicié par la facticité des réclames et des modes, sans défense devant les règles du profit : un prolétariat en cravates et robes de soie, debout douze à treize heures pour les exigences du “ chiffre ”.²⁹¹

C'est dans son analyse des milieux professionnels que Zola a sans doute tiré le meilleur profit des entretiens qu'il a pu avoir, s'inspirant de toutes les informations utiles livrées à travers le récit d'histoires de vie. Il manquait cependant à Zola la rencontre avec les grandes figures du socialisme français, doctrine qu'il découvre uniquement grâce à ses lectures au moment de la préparation de *Germinal*. C'est seulement pour celle de *La Terre* que Zola rencontre Jules Guesde par l'intermédiaire d'un ami commun, Pierre Alexis²⁹². Il retient de cet entretien le point de vue des théoriciens socialistes sur l'opposition entre l'agriculture et l'industrie. C'est à cette occasion que Zola découvre les écrits de Paul Lafargue, gendre de Karl

²⁸⁸ Henri Mitterand dans *Les Rougon-Macquart*, op. cit., Tome 2, pp. 1667-1668.

²⁸⁹ *Les Rougon-Macquart*, op. cit., Tome 3, p. 1610.

²⁹⁰ Emile Zola, *Carnets d'enquêtes : Une ethnographie inédite de la France*, éd. par Henri Mitterand (Paris : Plon, 2005), p. 149.

²⁹¹ Henri Mitterand, dans *Carnets d'enquêtes*, op. cit., p. 149.

²⁹² *Les Rougon-Macquart*, op. cit., Tome 4, p. 1515.

Marx, ainsi qu'un article d'Elie Reclus²⁹³, anthropologue et frère du célèbre géographe Elisée Reclus.

4) L'observation

Zola était un fin observateur de la vie sociale, politique, économique et culturelle. Mais il ne se contente pas d'observations passives, cherchant à se rendre lui-même sur des terrains qu'il veut explorer. L'exemple le plus frappant – et sur lequel nous reviendrons plus loin – est celui des observations effectuées pour la préparation de *Germinal* pour laquelle Zola va visiter les mines.

Le premier grand travail d'observation fut mené pour le roman sur les Halles, *Le Ventre de Paris* :

La matière de ces investigations, recueillie dans le dossier préparatoire du roman, est en effet très riche et très précise. On y trouve la topographie du quartier des Halles, avec des plans et l'énumération des rues ; l'inventaire détaillé des marchandises en vente, la disposition et le fonctionnement des pavillons, des magasins, des étals et des resserres pour tous les types de commerces représentés dans les Halles, des informations administratives et commerciales sur l'organisation de la vente, le rôle et la rémunération des “ facteurs ”, des porteurs, des inspecteurs, etc.²⁹⁴

Zola prend notamment le soin de faire un relevé topographique des Halles et des rues environnantes pour appréhender la distribution et l'organisation matérielle et humaine du lieu, comme s'il avait affaire à un système d'objets et de personnes obéissant à un rythme très précis. En effet, son relevé topographique s'accompagne d'une description des différentes temporalités qui organisent le système des Halles. On a là, avant *Germinal*, l'une des recherches ethnographiques les plus pointues jamais effectuée par Zola.

Il effectue également un travail de terrain pour la préparation de *La Faute de l'abbé Mouret*, Zola voulant disposer de suffisamment de matière pour bien décrire dans le roman le rituel de la messe. Il se rend plusieurs fois à l'église Sainte-Marie des Batignolles pour assister aux messes et prendre des notes²⁹⁵.

Pour la préparation de *L'Assommoir*, Zola visite le quartier de la Goutte-d'Or où il situe l'action du roman. A l'instar de ses observations pour *Le Ventre de Paris*,

²⁹³ *Les Rougon-Macquart*, op. cit., Tome 4, p. 1516.

²⁹⁴ Henri Mitterand, dans *Carnets d'enquêtes*, op. cit., p. 344.

²⁹⁵ *Les Rougon-Macquart*, op. cit., Tome 1, p. 1681.

il y effectue des relevés topographiques, se mêle à la foule et tente de saisir tous les détails concernant les lieux et les personnes, comme en témoigne ces notes extraites du dossier :

... Femmes en cheveux courant pour le dîner, panier sur la main, les petites filles avec un pain. Des hommes parlant fort avec des hommes marchant vite... Les baquets, des tonneaux, des plates... Paris qui allume son gaz. Le ciel. Les mains dans les poches. Fontainier avec sa trompette. Tout seul, ou en groupes. Des peintres avec leurs pots à peinture. Des hommes traînant des voitures avec bretelles. Les ceintures rouges. [...] La grande maison (entre deux petites), est près de la rue des Poissonniers, à quatre ou cinq maisons. Elle a onze fenêtres de façade et six étages. Toute noire, nue, sans sculptures ; les fenêtres avec des persiennes noires, mangées, et où des lames manquent. La porte au milieu, immense, ronde. A droite, une vaste boutique de marchand de vin avec salles pour les ouvriers ; à gauche, la boutique du charbonnier, peinte, une boutique de parapluies, et la boutique que tiendra Gervaise et où se trouvait une fruitière.²⁹⁶

On voit à quel point Zola voulait rendre avec exactitude l'ambiance des lieux dans lesquels évoluent ses personnages. L'observation de ces lieux était donc absolument nécessaire dans la perspective de la composition qui caractérise son travail de romancier naturaliste. Pour les romans qui suivent *L'Assommoir*, *Une Page d'amour* puis *Nana*, Zola poursuit donc ses investigations sur les terrains qui circonscrivent les sujets de ses romans : quartier bourgeois de Passy pour *Une Page d'amour*, coulisses des théâtres et champs de courses pour *Nana* :

Sur le champ de courses, le 6 juin [1879], Zola prit quantité de notes, au crayon, en vrac, sur des pages de calepin : il enregistrait toutes les sensations visuelles et auditives qui lui venaient de la pelouse (disposition, décor, accessoires, jeux de couleurs, de formes et de mouvements), du public (voitures, tribunes, toilettes, silhouettes, conversations, cris, langage de la course, émotions, rumeurs, courses désordonnées vers la piste), du personnel (jockeys, gardiens), des chevaux (enclos, formes, vêtements, bruit des galops), de la course (mises, cotes, départ, jockeys, cris), etc, (fos 284 à 296).²⁹⁷

Pour la préparation d'*Au Bonheur des dames*, Zola restitue ses observations dans des fiches détaillées sous le titre « Notes sur le Bon Marché ». En voici le détail :

Notes sur l'histoire du magasin et sur le fonctionnement des services : administration, personnel, salaires, horaires ; mécanismes de l'inventaire, de la publicité, des ateliers, des achats, de l'étalage, des voyages d'achat, de la surveillance ; description des rayons, de la cantine, des cuisines, des chambres d'employés, du buffet public, des sous-sols, de la réception, du salon de lecture et de

²⁹⁶ *Les Rougon-Macquart*, op. cit., Tome 2, p. 1548.

²⁹⁷ Henri Mitterand dans *Les Rougon-Macquart*, op. cit., Tome 2, p. 1729.

correspondance ; analyse du trajet des marchandises, du roulement de l'argent, du système de la guelte, du fonctionnement des rayons ; liste des espèces de vendeurs ; travail et vie quotidienne des vendeurs et des ouvriers ; description de l'architecture du magasin, de la foule des clientes ; analyse de la stratégie de la vente, etc.²⁹⁸

Pour son roman sur le monde paysan, *La Terre*, Zola se rend à Châteaudun. Il fait état à Céard de son travail de terrain dans une lettre :

Mon cher Céard, après une journée à peu près inutile passée à Chartres, je suis ici depuis hier, et je tiens le coin de terre dont j'ai besoin. C'est une petite vallée à quatre lieues d'ici, dans le canton de Cloyes, entre le Perche et la Beauce, et sur la lisière même de cette dernière. J'y mettrai un petit ruisseau se jetant dans le Loir, – ce qui existe d'ailleurs ; j'y aurai tout ce que je désire, de la grande culture et de la petite, un point central bien français, un horizon typique, très caractérisé, une population gaie, sans patois. Enfin, le rêve que j'avais fait. – Et je vous l'écris tout de suite, puisque vous vous êtes intéressé à mes recherches.²⁹⁹

On trouve en effet dans les dossiers préparatoires des plans réalisés à partir de ses observations des lieux. A l'issue de cette enquête, Zola aura ainsi visité des fermes et assisté à un marché aux bestiaux qui lui serviront pour l'écriture du roman.

Pour la préparation de son roman *La Bête humaine*, Zola visite la gare St Lazare afin d'y observer la vie d'une gare et effectue un voyage en locomotive de Paris à Mantes. Ces observations se trouvent compilées dans un dossier intitulé « Mon voyage »³⁰⁰. Il visite également la Cour d'assises à Rouen dont il tire une description précise³⁰¹.

Le roman sur le monde de la bourse, *L'Argent*, est encore l'occasion pour Zola de se rendre sur un terrain qu'il ne connaît pas. Il dresse ainsi une description de la Bourse et de ses alentours et observe la journée des agents de change et des commis³⁰². Zola ne propose pas qu'une simple topographie car il y ajoute l'étude de la Bourse comme système d'objets et de personnes et de son organisation. Il va jusqu'à prendre des notes sur le « bruit » qui caractérise la vie de la Bourse :

²⁹⁸ *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 3, pp. 1667-1669.

²⁹⁹ *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 4, pp. 1516-1517.

³⁰⁰ *Ibid.*, pp. 1742-1743.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 1790.

³⁰² *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 5, pp. 1228-1229.

Ce bruit constant se décompose ainsi. D'abord, un grondement continu, un roulement toujours semblable, pareil à un bruit de mer entendu de loin. Sourd, profond, une clameur égale. Cela doit provenir des conversations à voix haute, des paroles de la foule : c'est le souffle vivant et puissant de la foule.³⁰³

La dernière occasion pour Zola de mener un travail d'observation fut pour la préparation de *La Débâcle*, le roman sur la guerre de 1870 et la Commune. Entre la rédaction du roman et l'époque à laquelle il se déroule, vingt années se sont écoulées. Pourtant Zola veut s'imprégner des lieux où se sont déroulées les batailles et effectue ainsi un voyage à Sedan³⁰⁴. Il tire de ce voyage une description encore très précise des lieux dont il va se servir pour la composition du roman.

III. Le travail préparatoire pour *Germinal*

Pourquoi se focaliser en particulier sur le travail préparatoire effectué par Zola pour l'écriture de *Germinal* ? Il existe plusieurs raisons à cela. La première est que le dossier préparatoire de *Germinal* fait partie des plus volumineux, contenant 952 feuillets. Ensuite, c'est avec la préparation de ce roman que Zola s'est le plus imprégné d'une démarche ethnographique. Alors qu'il adoptait davantage une posture impressionniste pour *L'Assommoir*, Zola effectue pour la préparation de *Germinal* un travail de terrain qui s'approche de l'ethnographie moderne, en particulier grâce aux opérations de classification et de recueil minutieux d'informations. Il recoupe par ailleurs ses différentes observations, lectures et analyses et fait ainsi évoluer la trame même de son récit, des évolutions qui se repèrent dans les différentes ébauches du roman. Enfin, l'écriture de *Germinal* est l'occasion pour Zola d'explorer la morphologie, les structures sociales et les structures mentales d'une population étrangère à son milieu d'origine et aux milieux qu'il a l'habitude de fréquenter. Cette population, c'est celle des mineurs dont Zola part à la rencontre. Ses notes sur Anzin révèlent un travail de première main que l'on peut qualifier sans interprétation excessive d'ethnographique.

³⁰³ *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 5, p. 1338.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 1370.

1) La recherche documentaire

Avant de se rendre sur le terrain, Zola commence par se documenter. D'après la mise en ordre chronologique proposée par Becker³⁰⁵, le romancier s'intéresse en janvier 1884 aux documents et ouvrages suivants³⁰⁶ :

- *La Vie souterraine ou la mine et les mineurs* de Louis-Laurent Simonin (1867) ;
- *Le Dictionnaire du XIX^e siècle* de Pierre Larousse ;
- *La Question ouvrière au XIX^e siècle* de Paul Leroy-Beaulieu (1872).

Deux axes de recherche sont alors présents dans cette première démarche préparatoire : les conditions de vie des mineurs et plus largement celles des ouvriers au cours du XIX^e siècle. En plus des documents et ouvrages cités plus haut, Zola consulte les articles d'Yves Guyot³⁰⁷ publiés dans le *Voltaire* du 20 au 28 juillet 1878³⁰⁸, des articles consécutifs à un reportage sur la grève d'Anzin³⁰⁹. A l'issue du premier travail de documentation effectué en janvier 1884, Zola détermine une idée centrale pour la première ébauche du roman : il s'agit de l'affrontement entre le « Travail » et le « Capital », termes employés par Zola, c'est-à-dire, dans une perspective marxiste, de la classe prolétaire et de la classe bourgeoise propriétaire des moyens de production, qui va servir de trame au récit. Le procédé de la démarche préparatoire est alors parfaitement systématisé par Zola. Il choisit d'abord un milieu social à étudier et définit un contexte précis dans lequel vont évoluer ses personnages. Pour *Germinal*, il choisit un certain milieu ouvrier, celui des mineurs. Le monde du roman est alors celui de la mine considéré comme générique. Ayant déterminé ce milieu et ce monde, Zola se documente d'abord en ouvrages généraux pour se représenter de manière globale les caractéristiques du milieu et du monde étudié. Il cherche simplement à s'en donner une image claire et ordonnée pour pouvoir mettre en récit la réalité de leur existence sociale. Les premières lectures de Zola pour la préparation de *Germinal* le conduisent à vouloir centrer son récit sur l'affrontement entre deux classes sociales antagonistes. Il reste à préciser la manière dont un tel affrontement peut prendre forme autour de ses conséquences pratiques. Pour cela, Zola cherche d'autres documents qui lui donneront plus de détails sur la

³⁰⁵ Emile Zola, *La Fabrique de Germinal : Dossier préparatoire de l'œuvre*, éd. par Colette Becker (Paris : SEDES, 1986), pp. 27-36.

³⁰⁶ *Ibid.*, pp. 27-29.

³⁰⁷ Guyot est l'auteur d'un ouvrage intitulé *La Science économique* en 1881.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 28.

³⁰⁹ *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 3, p. 1806.

lutte des classes et les grèves et décide de se rendre lui-même sur le terrain. C'est tout le travail qu'il effectue en février et début mars 1884.

Ce n'est cependant que courant mars, peu après son voyage à Anzin, que Zola effectue un troisième travail de documentation. C'est au cours de ce travail qu'il s'intéresse notamment au mouvement socialiste. Il prend des notes sur *La Science économique* d'Yves Guyot, *Le Socialisme contemporain* d'Emile Laveleye et *L'Association Internationale des Travailleurs* d'Oscar Testut. A propos de l'ouvrage de Laveleye, il écrit notamment :

Le chef de l'industrie ne peut lui-même élever le salaire. C'est la lutte, la concurrence qui fait ce prix. Plus il y a d'ouvriers qui cherchent de l'emploi, plus les salaires baissent. [...] De là, les grèves : si le salaire dépend de l'offre, cessons d'offrir nos bras. Luttés permanentes, état de guerre entre salariés et patrons. [...] Grief fondé, l'ouvrier n'a pas obtenu sa part dans le développement inouï de la richesse en ce siècle. [...] Karl Marx, plus de nationalités. Le capital est nécessairement le résultat de la spoliation : résumé de tout son livre.³¹⁰

C'est donc en lisant Laveleye que Zola prend connaissance de la théorie marxiste de la lutte des classes. En effet, il n'a pas lu directement les écrits de Marx selon Henri Mitterand³¹¹, ce qui explique qu'il n'accède aux analyses du philosophe que par ses commentateurs français. L'ensemble des notes sur « L'Internationale »³¹² sont également tirées de sa lecture de Laveleye complétée par celle de Testut. Zola résume l'histoire de l'Internationale ouvrière et la diffusion de ses idées en France. Il distingue alors dans l'Internationale deux mouvements, le communisme qui attribue la propriété et l'exploitation des moyens de production à l'Etat, et le collectivisme qui n'attribue que leur propriété à l'Etat³¹³. Zola désigne alors Etienne Lantier comme un collectiviste « en pratique »³¹⁴, rêvant d'une société meilleure par l'action de la classe ouvrière. Face à ce collectivisme considéré comme réaliste par Zola se trouvent « les anarchistes ou nihilistes »³¹⁵ (le personnage de Souvarine, créé en référence à Bakounine) et les « possibilistes » soucieux de réformer par la négociation sans affrontement (le personnage de Rasseneur). Les lectures de Zola lui

³¹⁰ Emile Zola, *La Fabrique de Germinal*, op. cit., pp. 425-426.

³¹¹ *Les Rougon-Macquart*, op. cit., Tome 3, p. 1905.

³¹² Emile Zola, *La Fabrique de Germinal*, op. cit., pp 428-431.

³¹³ *Ibid.*, p. 429.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 431.

³¹⁵ *Idem*

permettent ainsi de recomposer l'échiquier politique de ce qu'on appelle aujourd'hui la gauche, de l'anarchisme anti-capitaliste au socialisme-radical réformiste.

Le travail documentaire permet à Zola de prendre la mesure de la question sociale et, à travers elle, de la prise de conscience politique de la classe ouvrière dans la seconde moitié du XIX^e siècle. On ne peut cependant pas savoir comment Zola opère ses choix parmi les ouvrages disponibles à l'époque sur la question sociale. Il semble toutefois qu'il se tourne vers des ouvrages généralistes écrits par des spécialistes, un peu comme un étudiant consulte aujourd'hui les ouvrages de la collection *Que sais-je ?* Les notes de Zola sur les livres consultés ressemblent d'ailleurs à des fiches de lecture qui en résument les grandes lignes. On trouve notamment dans le dossier préparatoire le plan du livre de Leroy-Beaulieu *La Question ouvrière au XIX^e siècle*³¹⁶ comme s'il s'agissait pour Zola d'un mémento.

On peut donc retenir cette méthode de travail qui consiste à défricher un thème relatif au milieu social qui est le sujet du roman. Zola part de lectures généralistes en précisant au fur et à mesure les lectures à effectuer. Tel est l'objet des sollicitations de spécialistes sur tel ou tel sujet. Pour *Germinal*, il écrit à Charles Desmaze pour lui demander de lui fournir une liste d'ouvrages à consulter sur la question ouvrière³¹⁷. Dans cette liste, on trouve notamment un ouvrage de Le Play, considéré aujourd'hui comme un pionnier en sociologie. Pourtant, malgré l'intérêt que Zola aurait pu avoir à le lire, il n'y fait jamais référence dans le dossier préparatoire. Cela montre que Zola peut accumuler de nombreux documents en exploitant uniquement ce qui peut servir à l'élaboration de son récit. S'il y a au final une sociologie implicite chez Zola, c'est moins grâce à la rigueur de son travail documentaire qu'à la vision globale qu'il réussit à avoir d'un milieu par l'accumulation d'informations.

2) L'observation

En février 1884, Zola prépare son voyage à Anzin pour y mener des observations sur les corons et la vie des mineurs. Dans cette démarche, la dimension ethnographique prend véritablement le pas sur une investigation de type journalistique. En effet, la classification des informations recueillies par Zola obéit désormais à une logique

³¹⁶ Emile Zola, *La Fabrique de Germinal*, op. cit., pp. 431-434.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 30.

ethnographique : l'écrivain part à la découverte d'un milieu qui lui est étranger, exotique même, et en observe les différents aspects d'un point de vue ethnographique : morphologie sociale, organisation sociale et représentations sociales. Les notes qu'il prend révèlent clairement ce découpage de la réalité sociale du milieu de la mine.

Du 23 février au 3 mars 1884, Zola effectue ainsi un travail ethnographique à Anzin où une grève a éclaté le 21 février, une aubaine pour le romancier qui prévoit d'en faire une description dans son roman. Le 25 février, il reçoit l'autorisation de visiter les établissements de la Compagnie d'Anzin. Zola profite de son travail de terrain pour noter tout ce qu'il peut observer. Il commence dans ces notes par décrire la commune d'Anzin qui se situe « hors des fortifications de Valenciennes »³¹⁸. L'habitat est divisé en deux : « maisons basses à un seul étage » occupées par les familles de mineurs et « constructions bourgeoises » occupées par les plus riches. Il remarque que le développement du tissu industriel génère une augmentation de la densité de population, « ce qui tend à ne faire qu'une seule ville industrielle »³¹⁹. Il note l'importance du nombre de cabarets (« en masses »³²⁰) et par contraste l'existence de « petites boutiques »³²¹, sans doute pour souligner que l'activité commerciale se concentre davantage dans la consommation d'alcool. A Anzin, « la route est pavée », et les trottoirs sont « en briques »³²² à l'instar des constructions par ailleurs noircies par la poussière de charbon³²³. On a là le sentiment que Zola a une impression d'un paysage de désolation (« noir », « sale », « clôtures éventrées », « vieux ustensiles traînant »³²⁴). Dès ses premières notes sur Anzin, Zola remarque donc deux choses : la précarité de vie de ses habitants et la centralité de la mine qui organise totalement la vie des mineurs.

Après cette description des lieux, le romancier décrit l'intérieur des maisons : couleurs des murs et des plafonds « en clair très clair »³²⁵ comme si le contraste avec le caractère sombre de l'extérieur était recherché, type de mobilier (« buffet en sapin verni »³²⁶), présence d'un coucou et « cheminée haute » dans laquelle le feu brûle

³¹⁸ Emile Zola, *La Fabrique de Germinal*, *op. cit.*, p. 376.

³¹⁹ *Idem*

³²⁰ *Idem*

³²¹ *Idem*

³²² *Idem*

³²³ *Idem*

³²⁴ *Idem*

³²⁵ *Idem*

³²⁶ *Idem*

difficilement en raison de la mauvaise qualité du charbon distribué gratuitement par la compagnie³²⁷. Zola note ensuite la disposition des pièces en remarquant que les parents ont leur propre chambre.

Zola visite également le cabaret de la Cantinière qui est « propre, lavé » et où on y « boit la bière dans des choppes »³²⁸. Il remarque que les « hommes ne vont au cabaret que pour se rencontrer »³²⁹ soulignant ainsi qu'il s'agit surtout d'un lieu de sociabilité. Le propriétaire est « un homme gros, à figure gaie, au rire clair »³³⁰.

L'autre partie descriptive concerne la vie des mineurs sous son aspect le plus concret, à savoir leur emploi du temps. Zola note que les mineurs se lèvent entre deux et trois heures du matin et prennent le café préparé par leur femme ou une « grande fille »³³¹. Ils arrivent à leur lieu de travail en avance de 15 à 20 minutes pour se réchauffer auprès d'un feu. Dans la mine, Zola remarque que les ouvriers ne sont pas bavards, travaillent en silence contrairement aux « ouvriers de Paris », ce qui constitue pour lui une « énorme différence »³³². A leur sortie de la fosse, certains mineurs vont boire une choppe au cabaret avant de rentrer chez eux. Zola souligne que les mineurs ne s'invitent pas entre eux et parlent peu à cette occasion³³³. Après cela, ils rentrent chez eux, mangent une soupe vers 3 ou 4 heures puis se lavent avant de sortir flâner³³⁴. La fin de journée des mineurs est donc consacrée aux activités de loisirs et de détente, plus ou moins intenses selon les moyens économiques de chacun. Le dîner en famille est pris à 7 heures et l'on se couche à 8 heures. Zola remarque ainsi qu'à 9 heures, il n'y a « plus de lumière dans les corons »³³⁵. Les mineurs dorment de 8 heures à 3 heures du matin. Le rythme de leur vie quotidienne est ainsi parfaitement mis au jour par Zola. Par ailleurs, l'écrivain décrit la journée de repos, le dimanche. C'est à la fois un jour consacré à la détente et au plaisir. Les mineurs se reposent le matin, puis font un repas à base de viande (bœuf, lapin) le midi. Zola note que le lapin « est le grand régal du mineur »³³⁶. Après le repas du dimanche, les hommes font la tournée des cabarets : « C'est là que l'ivresse devient

³²⁷ Emile Zola, *La Fabrique de Germinal*, op. cit., p. 377.

³²⁸ *Idem*

³²⁹ *Idem*

³³⁰ *Idem*

³³¹ *Ibid.*, p. 398.

³³² *Idem*

³³³ *Idem*

³³⁴ *Ibid.*, p. 399.

³³⁵ *Idem*

³³⁶ *Idem*

possible »³³⁷, ce qui sous-entend que la consommation d'alcool est globalement modérée en semaine. En revanche, la journée du dimanche, comme les jours de fête, est l'occasion pour les mineurs de boire et de jouer jusqu'au soir. Plus le temps de repos est long, plus ces dimensions de consommation d'alcool et de jeu sont importantes, Zola remarquant qu'on « se grise beaucoup plus » et que le « lapin [est] de rigueur »³³⁸ pendant les périodes de fêtes au cours desquelles les mineurs ne travaillent pas pendant plusieurs jours d'affilée.

Enfin, Zola s'intéresse à la population des corons en elle-même, décrivant les apparences physiques et vestimentaires, leurs rôles sociaux et leurs mœurs. Il note ainsi que tous « les hommes sont petits, les membres forts, mais l'aspect chétif, et surtout le teint blafard, mangés d'anémie »³³⁹, des hommes aussi robustes qu'affaiblis physiquement par un travail pénible. Zola décrit les femmes comme laborieuses dans leur rôle domestique : « La mère, la femme fait donc la cuisine, tient le ménage, allaite les enfants »³⁴⁰. Il révèle avec cette division sexuelle du travail un système patriarcal, un système dans lequel le père se tient au centre de l'organisation familiale. Ainsi « on conserve toujours les meilleurs morceaux pour le père »³⁴¹ à l'occasion du repas. Lorsqu'il meurt, toute la famille pleure, sa femme se lamente et « les petits hurlent d'entendre pleurer »³⁴². L'homme devient « adulte » à l'âge de 15 ans : on lui attribue une tâche plus élevée dans la hiérarchie des mineurs et il dispose lui-même de son argent. Zola note qu'il « prend une personnalité »³⁴³. Sur le plan moral, l'ensemble de la population des corons est éloignée de la question religieuse³⁴⁴ mais « l'injustice les enflamme »³⁴⁵, une cause pour Zola de la « naissance de l'idée socialiste »³⁴⁶.

A la lecture des notes prises par Zola suite à son travail de terrain à Anzin, on peut en conclure que sa démarche relève ici de l'ethnographie tant elle permet de donner une description fine et précise de l'organisation de la vie sociale d'une part, et du système de valeur auquel les mineurs adhèrent d'autre part. Zola n'en tire pas

³³⁷ Emile Zola, *La Fabrique de Germinal*, *op. cit.*, p. 399.

³³⁸ *Idem*

³³⁹ *Ibid.*, p. 377.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 400.

³⁴¹ *Idem*

³⁴² *Ibid.*, p. 402.

³⁴³ *Ibid.*, p. 400.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 402.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 401.

³⁴⁶ *Idem*

pour autant des interprétations dans ses travaux préparatoires dans la mesure où il se cantonne à la dimension descriptive. Cependant, ces travaux peuvent servir de matériau à des analyses ethnologiques tant ils donnent de nombreux détails concernant la vie sociale des mineurs du point de vue structurel. Cette ethnologie ne se trouve pas dans les dossiers préparatoires mais le processus de création littéraire qui leur succède développe sous une forme implicite une écriture ethnologique de la vie des mineurs.

IV. La démarche ethnographique de Zola

1) Entre impressionnisme et réalisme sociologique

Si les sociologues et les ethnologues d'aujourd'hui peuvent porter un certain crédit à la démarche ethnographique de Zola pour la préparation de *Germinal*, son travail de terrain pour l'ensemble de son œuvre ne répond pas toujours aux exigences de l'ethnographie moderne. Pourtant, une partie des dossiers préparatoires a été publiée en 1986 dans la collection *Terre Humaine* dirigée par Jean Malaurie³⁴⁷, lequel introduit ce volume par un texte intitulé « Emile Zola ethnographe »³⁴⁸. Malaurie écrit : « Zola, tel un ethnographe contemporain, va sur le terrain, interviewe les banquiers, monte sur une locomotive, descend dans la mine, parcourt les rayons des grands magasins, tels le Bon Marché, interroge les vendeurs et les clients »³⁴⁹. Le caractère ethnographique du travail de terrain effectué par Zola confère à ses dossiers préparatoires une valeur de vérité sur une époque. Pour Malaurie, il « s'agit là, tout d'abord, d'un document unique sur notre histoire sociale du siècle dernier »³⁵⁰. On peut assimiler ce document aux « choses vues » de Victor Hugo³⁵¹, les deux romanciers partageant cette qualité de fin observateur de la réalité sociale. Mitterand va jusqu'à souligner « l'étendue encyclopédique de ses explorations »³⁵², ce qui est absolument incontestable au regard des abondantes recherches documentaires et de terrain menées par Zola pour la préparation de ses romans. Pour Mitterand, l'idée

³⁴⁷ Voir Emile Zola, *Carnets d'enquêtes* (op. cit.).

³⁴⁸ *Ibid.*, p. I-V.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. II.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. I.

³⁵¹ Victor Hugo, *Choses vues. 1830-1848* (Paris : Gallimard, 1972).

³⁵² Henri Mitterand, dans Emile Zola, *Carnets d'enquêtes*, op. cit., p. 13.

selon laquelle Zola est un précurseur en matière d'investigation ethnographique doit donc s'imposer. Selon Mitterand, Zola repère et décrit « les habitudes de vie, les mentalités, les codes et les rites qui forment le tissu d'une culture à un moment donné de son histoire »³⁵³. Ce double travail de repérage et de description validerait non seulement la dimension ethnographique du travail de terrain mais également la qualité du « regard » zolien considéré comme un « regard anthropologique » par Mitterand³⁵⁴.

C'est pourtant Mitterand qui écrit lui-même que « le roman naturaliste [...] et le discours naturaliste ne sont pas homologues »³⁵⁵. Il sous-entend que le naturalisme comme cadre théorique et méthodologique ne correspond pas de manière systématique au travail d'écriture des romans. La création littéraire en régime naturaliste n'est pas homogène et il peut exister des distorsions entre les intentions théoriques et leur mise en pratique. Cependant, la continuité entre ce que dit vouloir faire Zola et ce qu'il fait réellement dans le cadre des travaux préparatoires est manifeste. En 1882, Paul Alexis publie un texte sur la méthode de travail de Zola et le cite :

Voici comment je fais un roman. Je ne le fais pas précisément, je le laisse se faire de lui-même. Je ne sais pas inventer des faits : ce genre d'imagination me manque absolument. Si je me mets à ma table pour chercher une intrigue, un canevas quelconque de roman, j'y reste trois jours à me creuser la cervelle, la tête dans les mains, j'y perds mon latin et je n'arrive à rien. C'est pourquoi j'ai pris le parti de ne jamais m'occuper du sujet. Je commence à travailler à mon roman, sans savoir ni quels événements s'y dérouleront, ni quels personnages y prendront part, ni quels en seront le commencement et la fin. Je connais seulement mon personnage principal, mon Rougon ou mon Macquart, homme ou femme, et c'est une vieille connaissance. Je m'occupe seulement de lui, je médite sur son tempérament, sur la famille où il est né, sur ses premières impressions et sur la classe où j'ai résolu de le faire vivre. C'est là mon occupation la plus importante : étudier les gens avec qui ce personnage aura affaire, les lieux où il devra vivre, l'air qu'il devra respirer, sa profession, ses habitudes, jusqu'aux plus insignifiantes occupations auxquelles il consacrera ses moments perdus.³⁵⁶

Zola ne peut écrire ses romans sans s'appuyer sur des faits réels. Quelle que soit la méthode employée pour les recueillir, ces faits réels constituent la matière première de sa création littéraire. La question est de savoir si la restitution de ces faits réels rencontre les critères de restitution ethnographique. Du point de vue de la méthode

³⁵³ Henri Mitterand, dans Emile Zola, *Carnets d'enquêtes*, op. cit., p. 45.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 47.

³⁵⁵ Henri Mitterand, *Zola et le Naturalisme*, op. cit., p. 19.

³⁵⁶ Emile Zola, *La Fabrique de Germinal*, op. cit., p. 19.

employée et si l'on rappelle la définition donnée par Mauss (exactitude, exhaustivité, sens des faits, relation entre les faits), on peut à ce niveau considérer la démarche de Zola comme ethnographique. Mauss spécifie l'étude des faits en distinguant trois catégories à observer³⁵⁷ : la « morphologie » (la « forme » de la société, c'est-à-dire la manière dont la population se répartit et s'organise dans un espace donné), la « physiologie » (les grandes institutions sociales et leurs structures – par exemple, le droit, la religion, les sciences, l'économie) et les « phénomènes généraux » (la psychologie collective, les mœurs, les systèmes de valeur, la langue). Zola entreprend une démarche ethnographique bien avant qu'elle soit ainsi systématisée. On ne trouve donc pas dans les dossiers préparatoires une telle classification des phénomènes observés. En revanche, le travail de terrain effectué par Zola rend toujours compte de données qui peuvent être incluses dans ces trois catégories. La question n'est donc pas de savoir si la démarche de Zola est ethnographique ou ne l'est pas – elle l'est ! – mais d'évaluer la qualité de cette démarche au regard de la connaissance du monde social produite par Zola à partir de cette démarche.

Les dossiers préparatoires de Zola oscillent entre deux modes descriptifs, un premier que l'on pourrait qualifier d'impressionniste, et un second de réaliste. Le regard anthropologique de Zola est selon nous ambivalent dans la mesure où il se cantonne très souvent à des impressions. Si ce regard devient parfois réaliste, il faut cependant admettre que Zola reste globalement dominé par ses catégories de pensée et doute rarement des informations qu'il recueille. En effet, Zola se distancie assez peu de ses préjugés, ne met pas en doute ce qu'il lit, entend de ses informateurs et observe par lui-même. Le matériau sur lequel il travaille est de fait restitué de manière brute dans ses dossiers préparatoires comme si le « réel » était une donnée immédiate ne nécessitant aucune prise de distance. Du point de vue de l'ethnographie, on reconnaîtra ainsi la dimension « participante » du travail ethnographique de Zola : celui-ci s'immerge dans les terrains observés au risque de ne plus pouvoir se distancier. C'est la limite bien connue des ethnologues et des sociologues de la méthode de l'observation participante.

Ainsi, Zola tend à accorder le même crédit à toutes les informations recueillies pourvu qu'elles recouvrent des faits réels. On remarque notamment à quel point Zola puise lui-même dans ses propres souvenirs pour relater certains faits :

³⁵⁷ Marcel Mauss, *Manuel d'ethnographie*, op. cit., p. 14.

depuis ses souvenirs d'enfance (l'insurrection du Var, la ville d'Aix et ses environs) jusqu'aux souvenirs les plus proches (la guerre de 70 puis la Commune, les milieux qu'il fréquente). Quant aux préjugés de son temps, Zola ne s'en défait pas si facilement comme en témoignent ses notes prises sur le monde de la bourse. Il écrit par exemple : « On voit toujours autour de la Bourse des têtes de juifs regardant des pierres : ils en ont l'amour, la curiosité. Cela se passe même entre spéculateurs sérieux, mais juifs »³⁵⁸.

Fasquelle, Busnach et les autres me donnent cette impression que les cervelles françaises répugnent au côté abstrait des opérations. [...] Impossible de s'enrichir par le jeu, si l'on est honnête. C'est un métier de juif, il y faut une construction particulière de la cervelle, des aptitudes de race.³⁵⁹

Si Zola se distancie assez peu des préjugés de son époque, c'est qu'en réalité, sa recherche de vérité repose moins sur une observation participante que sur une collecte d'informations par impression. Dans un interview pour *le Petit Ardennais* en 1891, Zola confie :

J'ai une masse de documents excellents. Voyez-vous, il y a deux façons de prendre des renseignements. La première consiste à se renseigner longuement, à visiter un pays par petites étapes, en s'installant même au milieu des habitants pour vivre leur propre vie. La seconde – c'est la mienne – consiste à passer dans un pays rapidement pour en emporter une impression rapide, logique, intense.³⁶⁰

Il faut donc repenser le caractère ethnographique de la démarche de Zola en faisant abstraction des critères de la science moderne. Car l'écrivain est avant tout un artiste dont le travail de composition rappelle surtout celui du peintre. Patricia Carles et Béatrice Desgranges rappellent que Zola « a fait de la peinture son premier combat [...] [et] en a fait l'outil privilégié d'une optique et d'un style »³⁶¹. Au lieu donc d'insister sur le réalisme sociologique de Zola qui n'est qu'une facette de son regard anthropologique, on peut mettre en évidence sa dimension impressionniste largement influencée par des critères esthétiques : « Si le naturalisme nous semble aujourd'hui aux antipodes de l'impressionnisme, c'est que les pages noires de *Germinal* ont

³⁵⁸ *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 5, p. 1294.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 1298.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 1385.

³⁶¹ Patricia Carles, Béatrice Desgranges, 'Emile Zola et ses peintres : Essai de critique génétique', dans Leduc-Adine, J.-P., Mitterand, H., eds., *Lire/Dé-lire Zola* (Paris : Nouveau Monde Éditions, 2004), p. 35.

longtemps occulté un Zola paysagiste, attentif à toutes les richesses chromatiques de la peinture de plein air »³⁶². Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si une partie importante des notes préparatoires sont des relevés topographiques, comme si le travail ethnographique de Zola consistait surtout à aller poser son chevalet en face de chacun de ses sujets. S'il en fait dans ses romans une description réaliste, cette description trouve son origine dans une observation impressionniste du réel.

2) Zola et ses doubles

Pour mesurer la qualité du regard ethnographique de Zola, nous avons tenté de mettre en évidence la relation qu'il opère entre ce qu'il dit vouloir faire (discours naturaliste) et ce qu'il en fait en pratique (investigation en régime naturaliste). Mais Zola revendique cette posture particulière d'ethnographe oscillant entre impressionnisme et réalisme. Il suffit de considérer les personnages de ses romans dans lesquels il se projette pour analyser le statut ambivalent de son ethnographie. Contrairement à ce que l'on aurait tendance à mettre en évidence, Zola n'est pas absent de ses romans. Non seulement ses dossiers préparatoires constituent une application du discours de la méthode expérimentale, mais ses romans mettent également en récit sa propre personne à travers des doubles. Selon Kelly Basilio, il y aurait ainsi une forte présence subjective de Zola dans ses romans³⁶³. Il ne dit jamais « Je » mais affirme son existence à travers différents personnages, en particulier dans *L'Œuvre* avec le peintre Claude et l'écrivain Sandoz, et dans *Le Docteur Pascal*. La mise en scène de ces personnages est l'occasion pour Zola de s'immiscer dans ses propres romans. Les doubles de Zola constituent ainsi une formidable mise en abyme qui permet de dévoiler ce que Zola a à dire de sa démarche ethnographique.

Le personnage de Claude permet à Zola de souligner une homologie de position entre l'écrivain et le peintre convertis à l'esthétique naturaliste sous le Second Empire. Avant d'être le personnage principal de *L'œuvre*, Claude apparaît dans *Le Ventre de Paris*. Le travail ethnographique de Zola est ainsi décrit dans ce roman à partir du point de vue de Claude, son point de vue sur les bourgeois (les « Gras » opposés aux « Maigres » appartenant au peuple) et sur la manière de révéler

³⁶² Patricia Carles, Béatrice Desgranges, 'Emile Zola et ses peintres', *op. cit.*, p. 45.

³⁶³ Voir Kelly Basilio, 'Le « je » génétique de Zola », *Les Cahiers naturalistes*, 84, 2010, pp. 121-128.

par le biais de la création artistique l'opposition sociale entre ces deux classes sociales.

Alors Claude s'enthousiasma, parla de cette série d'estampes avec beaucoup d'éloges. Il cita certains épisodes : les Gras, énormes à crever, préparant la goinfrie de la nuit, tandis que les Maigres, pliés par le jeûne, regardent de la rue avec la mine d'échelas envieux ; et encore les Gras, à table, les joues débordantes, chassant un Maigre qui a eu l'audace de s'introduire humblement, et qui ressemble à une quille au milieu d'un peuple de boules. Il voyait là tout le drame humain ; il finit par classer les hommes en Maigres et en Gras, en deux groupes hostiles dont l'un dévore l'autre, s'arrondit le ventre et jouit.³⁶⁴

L'usage du style indirect libre révèle la perception que Zola s'est lui-même fait de l'opposition entre la classe bourgeoise et les classes populaires. On peut ainsi mettre en évidence une projection de Zola dans le personnage de Claude à partir des qualités suivantes : son scepticisme, son détachement affectif et sa capacité à saisir et décrire la réalité sociale, toutes ces qualités nécessitant une certaine posture qui conditionne la création d'œuvres naturalistes, qu'il s'agisse du domaine littéraire ou du domaine pictural.

Dans *L'œuvre*, les déclarations sous forme de manifeste naturaliste sont particulièrement présentes dans les propos que tient Claude sur l'art moderne. Zola lui fait dire :

Ah ! la vie, la vie ! la sentir et la rendre dans sa réalité, l'aimer pour elle, y voir la seule beauté vraie, éternelle et changeante, ne pas avoir l'idée bête de l'anoblir en la châtrant, comprendre que les prétendues laideurs ne sont que des saillies des caractères, et faire vivre, et faire des hommes, la seule façon d'être Dieu !³⁶⁵

Claude trouve un allié dans le champ artistique en la personne de Sandoz, un écrivain qui présente les traits physiques de Zola³⁶⁶. Sandoz a une personnalité proche de l'écrivain et se trouve, à travers son projet d'écrire une « série de romans », dans une situation identique :

Il y en a même un qui a fait la fâcheuse concession de reconnaître que je suis un honnête homme. Voilà comment tout dégénère !... Mais, va ! ils se rattraperont. J'en sais dont le crâne est trop différent du mien, pour qu'ils acceptent jamais ma formule littéraire, mes audaces de langue, mes bonshommes physiologiques, évoluant sous l'influence des milieux ; et je parle des confrères qui se respectent, je laisse de côté

³⁶⁴ *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 1, pp. 804-805.

³⁶⁵ *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 4, p. 83.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 32.

les imbéciles et les gredins... Le mieux, vois-tu, pour travailler gaillardement, c'est de n'attendre ni bonne foi ni justice. Il faut mourir pour avoir raison.³⁶⁷

Zola évoque ainsi la réception qui est faite de son œuvre en soulignant la « formule littéraire » (comme s'il s'agissait d'une alchimie, voire d'une science) qui détermine son processus de création. Cette formule se caractérise par la recherche de la vérité qui n'est possible que par le travail. On retrouve là l'éthique de Zola dont il rend compte à la fin de l'œuvre. Sandoz explique le suicide de Claude par ses illusions romantiques qui l'ont rendu constamment insatisfaits alors que le travail l'aurait préservé :

C'était fatal, songea-t-il à demi-voix, cet excès d'activité et d'orgueil dans le savoir devait nous rejeter au doute ; ce siècle, qui a fait déjà tant de clarté, devrait s'achever sous la menace d'un nouveau flot de ténèbres... Oui, notre malaise vient de là. On a trop promis, on a trop espéré, on a attendu la conquête et l'explication de tout ; et de l'impatience gronde. Comment ! on ne marche pas plus vite ? la science ne nous a pas encore donné, en cent ans, la certitude absolue, le bonheur parfait ? Alors, à quoi bon continuer, puisqu'on ne saura jamais tout et que notre pain restera aussi amer ? C'est une faillite du siècle, le pessimisme tord les entrailles, le mysticisme embrume les cervelles ; car nous avons eu beau chasser les fantômes sous les grands coups de lumière de l'analyse, le surnaturel a repris les hostilités, l'esprit des légendes se révolte et veut nous reconquérir, dans cette halte de fatigue et d'angoisse... Ah ! certes ! je n'affirme rien, je suis moi-même déchiré. Seulement, il me semble que cette convulsion dernière du vieil effarement religieux était à prévoir. Nous ne sommes pas une fin, mais une transition, un commencement d'autre chose... Cela me calme, cela me fait du bien, de croire que nous marchons à la raison et à la solidité de la science...³⁶⁸

Zola enterre avec Claude ce qu'il reste de romantisme pour dire sa foi en la science. Et Zola / Sandoz de conclure le roman par cette ultime phrase : « Allons travailler »³⁶⁹.

Le naturalisme de Zola se rencontre de manière encore plus précise avec la figure du Docteur Pascal. Descendant de la branche Rougon, ce personnage fait son apparition dès le premier *opus* de la série des *Rougon-Macquart*, *La Fortune des Rougon*. Pascal observe le monde en scientifique curieux. Lorsqu'il est convié à passer des soirées au « salon jaune » au domicile de ses parents soucieux de paraître en bonne société, c'est en ethnographe que Zola le montre :

³⁶⁷ *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 4, pp. 324-325.

³⁶⁸ *Ibid.*, pp. 359-360.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 363.

Pascal, pour ne pas la chagriner [Félicité, sa mère], vint donc passer quelques soirées dans le salon jaune. Il s'y ennuya moins qu'il ne le craignait. La première fois, il fut stupéfait du degré d'imbécillité auquel un homme bien portant peut descendre. Les anciens marchands d'huile et d'amandes, le marquis et le commandant eux-mêmes, lui parurent des animaux curieux qu'il n'avait pas eu jusque-là l'occasion d'étudier. Il regarda avec l'intérêt d'un naturaliste leurs masques figés dans une grimace, où il retrouvait leurs occupations et leurs appétits ; il écouta leurs bavardages vides, comme il aurait cherché à surprendre les sens du miaulement d'un chat ou de l'aboïement d'un chien. A cette époque, il s'occupait beaucoup d'histoire naturelle comparée, ramenant à la race humaine les observations qu'il lui était permis de faire sur la façon dont l'hérédité se comporte chez les animaux.³⁷⁰

Là se trouve le principe naturaliste du point de vue de la science : observer les phénomènes sociaux comme s'il s'agissait de phénomènes naturels. La méthode d'observation consiste à s'immerger dans le terrain étudié sans perdre de la capacité d'étonnement, c'est-à-dire en considérant que rien ne va de soi. C'est bien la posture scientifique que décrit Zola dans ce passage où Pascal joue le jeu de l'ethnographe, une posture que revendique Zola dans son travail de romancier naturaliste.

Le Docteur Pascal constitue sans doute un personnage-clé dans l'ensemble de la série car il est l'incarnation de la réflexivité, c'est-à-dire de la capacité à réfléchir sur sa propre famille en s'y tenant à distance. Ce n'est donc pas un hasard qu'il soit tenu en position de marginalité par rapport aux autres membres de sa famille. Ici encore, Zola s'identifie au Docteur Pascal en voulant montrer que la formule naturaliste exige une éthique et une posture ethnographique qui mettent à l'écart du groupe auquel on appartient. Il est alors logique que Zola décrive ses doubles littéraires comme des personnages marginaux, mais également comme des hommes en avance sur leur temps, et pour qui la reconnaissance viendra dans l'avenir.

Cependant, le Docteur Pascal est un personnage qui évolue entre le premier *opus* et le dernier. Dans *La Fortune des Rougon*, sa foi dans la science semble inébranlable, à l'instar de celle de Zola pour qui le roman naturaliste est simplement une transposition littéraire d'un modèle scientifique. Dans *Le Docteur Pascal*, Zola se projette doublement dans son personnage, « par ses convictions philosophiques et par son histoire secrète »³⁷¹. Il s'agit en effet dans ce roman de « combiner ensemble, chez un même héros, une aventure de l'esprit et une aventure de cœur »³⁷², à l'image des aventures littéraires et affectives de Zola. Le romancier a en effet entamé une

³⁷⁰ *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 1, p. 96.

³⁷¹ Henri Mitterand, 'Préface', dans Emile Zola, *Le Docteur Pascal* [1893] (Paris : Gallimard, 1993), pp. 7-48 (p. 33).

³⁷² *Ibid.*, p. 14.

liaison avec Jeanne Rozerot et cette expérience va non seulement bouleverser sa vie personnelle mais également changer sensiblement sa philosophie. On peut en effet affirmer que sa nouvelle aventure affective a un impact sur sa conception de la vie, ce dont le récit du *Docteur Pascal* va se faire l'écho. Dans ce roman, Zola se montre, à travers son héros, beaucoup plus ambivalent vis-à-vis du pouvoir supposé de la science à améliorer la société. Il dit lui-même :

Je voudrais, avec le docteur Pascal, résumer toute la signification philosophique de la série. Je crois y avoir mis, malgré le noir pessimisme qui s'y trouve, un grand amour de la vie, en exaltant continuellement les forces. J'ai aimé la vie, j'en ai montré l'effort continu avec passion, malgré tout le mal, tout l'écœurement qu'il peut contenir. Et c'est de cela que je voudrais tirer peut-être cette conclusion ! Je ne me suis pas plu à ces tableaux, je ne les ai pas étalés par perversion, mais pour montrer bravement ce qui est, pour arriver à dire que malgré tout la vie est grande et bonne, puisqu'on la vit avec tant d'acharnement. – Il faudrait donc que le docteur Pascal fût un clairvoyant, qu'il vît tout le mal, puisqu'il classe les tares et les maux, qu'il n'eût pas en somme l'optimisme aveugle, déclarant l'homme naturellement bon. Non, pas d'illusion consolante : l'homme tel qu'il est, tel que le milieu l'a fait ; et pourtant le docteur aime tout ce qui est par amour de la vie, par admiration des forces vitales. Il sait tout, et il admire, il aime quand même.³⁷³

Zola parle sans équivoque de ses romans comme des « tableaux » cherchant à dire la vérité sur le monde social, sans artifice ni caricature. Le « pessimisme » qui se dégage de ces tableaux n'est pas une posture philosophique mais une conséquence de son regard anthropologique. L'ambivalence entre l'impressionnisme et le réalisme de Zola est ici manifeste avec la référence au travail du peintre et la critique de l'optimisme aveugle. La recherche du vrai n'obéit donc plus pour Zola au seul principe de la rationalité expérimentale mais exige une oscillation permanente entre une vision impressionniste du monde social et une philosophie réaliste, ni pessimiste ni optimiste *a priori*.

3) Une ethnographie du peuple

L'originalité du travail de Zola repose sur le fait qu'il parvient à percevoir que le monde social est divisé en différentes classes sociales. Dans les tout premiers dossiers préparatoires précédant l'écriture du premier roman des *Rougon-Macquart*,

³⁷³ *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 5, p. 1580.

Zola distingue en effet « quatre mondes » auquel il ajoute « un monde à part »³⁷⁴. Dans les quatre mondes, il désigne le peuple, les commerçants, la bourgeoisie et le grand monde. Le monde à part est constitué de la « putain », du « meurtrier », du « prêtre » et de l' « artiste », une catégorisation de ce que les sociologues appellent aujourd'hui les « déviants ». On peut mettre en évidence trois enjeux dans cette catégorisation. Le premier est l'effort même de catégorisation opérée par Zola comme si le roman naturaliste exigeait qu'il étudie ses personnages en fonction de leur appartenance à tel ou tel milieu social. Le deuxième enjeu est la détermination d'une catégorie sociale, celle du peuple par opposition à la classe bourgeoise (de la petite à la haute bourgeoisie). Enfin, cette catégorisation des « mondes sociaux » constitue un principe de transposition littéraire car Zola détermine les sujets de chacun de ses romans à partir de l'appartenance de ses personnages à tel ou tel monde social. Il dresse ainsi une première liste des romans à écrire : un roman sur les prêtres, un roman militaire, un roman sur l'art, un roman sur les grandes démolitions de Paris, un roman judiciaire, un roman ouvrier, un roman dans le grand monde, un roman sur la femme d'intrigue dans le commerce, un roman sur la famille d'un parvenu et un roman initial³⁷⁵. Le fait de distinguer différents mondes sociaux constitue donc une opération classificatrice à partir de laquelle Zola peut donner à voir la société du Second Empire. Cette opération est selon Dezalay un « moyen d'accéder à la conscience de l'unité du monde »³⁷⁶ à la manière du savant naturaliste qui classe les espèces. On comprend alors mieux l'intention de Zola dans l'écriture des volumes des *Rougon-Macquart* comme si chacun de ces volumes constituait une étude scientifique et naturaliste d'une « espèce sociale » considérée à un moment donné de son existence.

Entre le travail de classification et l'écriture du roman, une étape s'impose à Zola, celle de mener un travail de terrain sur le milieu social qui est défini comme le sujet central du roman. Or il y a véritablement ethnographie lorsque Zola prend le « peuple » pour sujet d'étude, car il le considère comme un groupe social auquel lui-même n'appartient pas. Il s'y intéresse par ailleurs à travers deux dimensions : son mode de vie et sa relation au travail. Si l'on trouve évidemment des personnages

³⁷⁴ *La Fabrique des Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 1, p. 50.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 50.

³⁷⁶ Auguste Dezalay, 'L'exigence de totalité chez un romancier expérimental : Zola face aux philosophes et aux classificateurs', *Cahiers de l'Association internationale des Études françaises*, 24 (1972), 167-184 (p. 184).

appartenant aux classes populaires dans la littérature qui précède celle de Zola, ce dernier avance d'un pas en intégrant une donnée fondamentale, cette relation au travail saisie de la manière la plus concrète³⁷⁷. Avant Zola, l'activité de travail n'est pas considérée comme un sujet en soi. Au mieux est-elle simplement évoquée mais rarement décrite avec la précision sociologique que l'on trouve dans le roman zolien. Or cette précision trouve son origine dans la démarche ethnographique qui guide Zola dans son étude de ses sujets. Zola réussit à voir la réalité sociologique (et pas seulement « sociale ») des mondes sociaux, c'est-à-dire ce qui les particularise, les distingue dans leurs habitudes et leurs modes de pensée.

Zola revendique cette capacité à voir, en particulier lorsqu'il affirme en 1877, à propos de *L'Assommoir* : « C'est une œuvre de vérité, le premier roman sur le peuple, qui ne mente pas et qui ait l'odeur du peuple »³⁷⁸. Zola utilise un procédé tout à fait central pour composer ses romans avec ce regard sociologique qui le caractérise, l'usage du style indirect libre³⁷⁹. C'est cet usage qui a d'ailleurs choqué certains lecteurs de l'époque, peu habitués à ce que la langue du peuple se confonde avec celle du narrateur. Le style indirect libre fonctionne dans les récits de Zola comme une objectivation du discours qui s'accompagne d'une neutralisation du jugement du narrateur. En recourant au style indirect libre, Zola ambitionne de restituer la vérité des êtres. C'est ce qu'il affirme dans la préface de *L'Assommoir*, mettant directement en relation cette ambition avec les caractéristiques formelles du texte :

L'Assommoir est à coup sûr le plus chaste de mes livres. Souvent j'ai dû toucher à des plaies autrement épouvantables. La forme seule a effaré. 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 verdeur, 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.³⁸⁰

On voit donc à quel point Zola envisage chaque roman comme une étude sociologique et historique d'un milieu social qui consiste à rendre compte de ses

³⁷⁷ Voir Gérard Gengembre, *Zola : Germinal* (Paris : Gallimard, 1993).

³⁷⁸ *Les Rougon-Macquart*, op. cit., Tome 2, p. 373.

³⁷⁹ Voir Gilbert Chaitin, 'Listening Power: Flaubert, Zola, and the Politics of *style indirect libre*', *The French Review*, 72-6 (1999), 1023-1037.

³⁸⁰ *Les Rougon-Macquart*, op. cit., Tome 2, p. 373.

habitus dont son « parler » est une caractéristique tout à fait essentielle. Et pour rendre compte de ces habitus, la démarche ethnographique s'impose logiquement à Zola qui identifie les habitudes langagières des différents mondes sociaux. Lorsqu'il publie *L'Assommoir*, certains critiques dénoncent la description que Zola fait du peuple qualifiée dans un rapport ministériel d' « obscénité grossière et continuelle des détails et des termes »³⁸¹. A l'opposé, le chroniqueur parisien Albert Wolff écrit : « Plus qu'un roman : une révélation. Avec ce livre remarquable disparaît de la littérature contemporaine l'ouvrier de la vieille romance » et souligne « la force que l'emploi de la langue ouvrière donne au récit de M. Zola »³⁸². Quelle que soit la réception critique des romans de Zola, positive ou négative, on remarque que celle-ci est un indicateur de la qualité de sa démarche ethnographique tant elle constitue un marqueur de la création littéraire de Zola.

³⁸¹ *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 2, p. 1561.

³⁸² Cité dans *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 2, p. 1563.

Chapitre trois

Une sociologie implicite de la modernité

S'il existe un point commun tout à fait remarquable entre les questionnements de Zola et ceux de la sociologie naissante, c'est la réflexion portée sur la « modernité »³⁸³ comme nouveau modèle sociétal issu d'une rupture radicale avec un ancien modèle, celui des sociétés traditionnelles. Cette modernité est à la fois un sujet de préoccupation et un objet d'analyse pour la pensée sociologique qui émerge. Sujet de préoccupation dans la mesure où l'on peut observer les conséquences négatives de la modernité sur la vie sociale et le psychisme, à partir de l'impact des processus d'industrialisation et d'urbanisation qui se renforcent. Objet d'analyse parce que la nécessité d'objectiver la réalité sociale devient un enjeu de connaissance et potentiellement un enjeu politique. Or il y a dans le geste littéraire de Zola cette double dimension critique et objectiviste qui s'inscrit assez nettement dans le programme du mode de connaissance sociologique. A maints égards, l'œuvre littéraire de Zola dissimule certaines prémices de la discipline sociologique et anticipe en particulier les développements qui lui seront donnés par l'école française de sociologie autour de Durkheim.

I. Stratification sociale et styles de vie

Zola décrit dans ses romans des mondes sociaux qu'il a distingués dès les premiers travaux préparatoires. Il admet ainsi que l'espace social est différencié et stratifié. C'était prendre la mesure d'une caractéristique fondamentale des sociétés modernes pour l'intégrer dans le récit naturaliste. C'est à Durkheim que l'on doit une théorisation non marxiste de la différenciation sociale, celui-ci montrant qu'à mesure

³⁸³ Voir Danilo Martuccelli, *Sociologies de la modernité : L'itinéraire du XX^e siècle* (Paris : Gallimard, 1999).

que la densité morale et physique³⁸⁴ s'accroît, l'exigence de division du travail augmente, ce qui a pour conséquence l'émergence d'une nouvelle forme de sociabilité et de solidarité qu'il qualifie d'« organique »³⁸⁵. Mais le regard sociologique de Zola ne s'arrête pas à anticiper cette conception durkheimienne d'un espace social différencié. Il anticipe également toute la sociologie de Pierre Bourdieu qui identifie à l'espace social un espace de dispositions sociales (des habitus)³⁸⁶. Chaque groupe social – monde social pour Zola – serait ainsi déterminé dans son style de vie. Cela signifie que l'appartenance à un groupe social est un facteur déterminant dans la constitution des habitus (pratiques sociales et goûts incorporés au cours du processus de socialisation) de chaque individu. La manière dont Zola restitue des styles de vie attachés à des mondes sociaux constitue une sociologie implicite qui anticipe la sociologie des styles de vie développée par Bourdieu dans la seconde moitié du XX^e siècle.

1) Une catégorisation des mondes sociaux

Dès les premiers travaux préparatoires précédant l'écriture de *La Fortune des Rougon*, le premier roman de la série des *Rougon-Macquart*, Zola distingue « trois mondes », puis corrige son manuscrit en identifiant « quatre mondes » (le peuple, les commerçants, la bourgeoisie et le grand monde) auxquels vient s'adjoindre « un monde à part »³⁸⁷. Une hypothèse est que Zola s'inspire dans un premier temps de la division de la société en trois états qui caractérise les civilisations indo-européennes³⁸⁸ et structurera précisément l'imaginaire médiéval propre aux sociétés féodales³⁸⁹. Georges Duby montre comment cet imaginaire se spécifiait autour de trois grandes fonctions sociales : l'activité guerrière (occupée par les *Bellatores*, ceux qui combattent et protègent), l'activité spirituelle (occupée par les *Oratores*, ceux qui

³⁸⁴ Dans le vocabulaire de Durkheim, la densité morale et physique est une caractéristique de la morphologie sociale. Elle désigne le degré de rapprochement entre les individus, non pas seulement dans un espace géographique donné, mais également dans un espace de règles et de valeurs communes qui créent de la coopération. Selon Durkheim, la société moderne obéit à une dynamique d'accroissement de la densité morale et physique qui passe par une dynamique démographique – la concentration géographique – et par une dynamique sociale – le partage d'un espace d'échange toujours plus vaste (Emile Durkheim, *De la Division du travail social* [1893] (Paris : PUF, 1998)).

³⁸⁵ Voir Emile Durkheim, *De la Division du travail social*, *op. cit.*

³⁸⁶ Voir Pierre Bourdieu, *La Distinction* (*op. cit.*).

³⁸⁷ *La Fabrique des Rougon-Macquart*, *op. cit.*, Tome 1, p. 50.

³⁸⁸ Voir Georges Dumézil, *Mythe et épopée* (Paris : Gallimard, 1995).

³⁸⁹ Voir Georges Duby, *Les Trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme* (Paris : Gallimard, 1978).

prient) et l'activité productive (occupée par les *Laboratores*, ceux qui travaillent). Mais il est probable que Zola prenne conscience que la division de l'espace social dans la société moderne diffère radicalement de celle qui prévalait avant les grandes révolutions politiques et sociales des XVIII^e et XIX^e siècles. Ainsi la noblesse – bien que toujours existante – n'est pas représentée comme groupe autonome dans la société selon Zola. En revanche, le romancier distingue deux autres classes sociales : la bourgeoisie et le grand monde, la première composée de « fils de parvenus » et la seconde du personnel de la haute fonction d'Etat³⁹⁰. Ce grand monde serait ainsi une « noblesse » sous sa forme moderne tant il est dépositaire de l'exercice du pouvoir politique. Quant à la bourgeoisie, elle désigne pour Zola une classe sociale composée de rentiers qui doivent leur position sociale, non au fruit de leur travail, mais à l'héritage de capitaux. La catégorisation des mondes sociaux selon Zola est donc construite implicitement à partir de deux caractéristiques : le travail et l'exercice du pouvoir (politique ou économique). On peut alors formaliser cette catégorisation :

	Peuple	Commerçants	Bourgeoisie	Grand monde
Travail	+	+	-	+ / -
Exercice du pouvoir	-	+ (économique)	+ (économique et politique)	+ (politique)

On comprend alors la logique de Zola qui consiste à évacuer de cette catégorisation un groupe social particulièrement composite qu'il nomme « monde à part ». Parmi ce monde se trouvent la « putain », le « meurtrier », le « prêtre » et l'« artiste ». En réalité – nous y reviendrons –, ce monde à part désigne des individus qui ont une relation plus ou moins forte de non-adhésion aux normes sociales de leur temps, des individus que la sociologie contemporaine désigne comme déviants. Il faut noter que Zola exclut le clergé des principaux groupes sociaux composant la société moderne, insistant ainsi sur le fait qu'il n'est plus un acteur central de la vie sociale. En revanche, un autre groupe social est désigné après cette catégorisation : « Les sciences doivent être représentées quelque part – souvent, comme une voix générale de l'œuvre »³⁹¹. Zola ajoute ainsi un autre monde à part doté d'une fonction

³⁹⁰ *La Fabrique des Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 1, p. 50.

³⁹¹ *Idem*

absolument centrale, le monde des savants venant prendre la place du clergé dans sa vocation à fournir une explication du monde. Si Zola exclut le monde des savants de toute catégorie, ce n'est pas pour son caractère déviant mais parce qu'il est la force la moins visible bien que selon lui la plus puissante d'un ordre social nouveau dans lequel la science est moteur du progrès social et humain. Or Zola considère faire partie lui-même de ce monde des savants, un monde capable de regarder la société avec un regard éloigné, d'où son extériorité radicale par rapport à tous les autres groupes sociaux, y compris ceux inclus dans le monde à part.

Dès le premier *opus* des *Rougon-Macquart*, Zola décrit une ville imaginaire, Plassans, inspirée de la ville d'Aix-en-Provence où a grandi l'écrivain, une ville qui a « conservé [le] caractère dévot et aristocratique des anciennes cités provençales »³⁹². Dans cette ville, Zola distingue trois quartiers dont la topographie recouvre résolument une sociologie, chaque quartier étant marqué par la présence d'un monde social : « La distinction des classes y est restée longtemps tranchée par la division des quartiers. Plassans en compte trois, qui forment chacun comme un bourg particulier et complet, ayant ses églises, ses promenades, ses mœurs, ses horizons »³⁹³. Que Zola décrive des mondes sociaux est déjà une marque de son sens du réel, mais qu'il systématise leur existence avec une telle acuité sociologique est d'autant plus remarquable que ce geste précède les réflexions de Durkheim sur la morphologie sociale et les travaux de Mauss sur les relations entre morphologie sociale, structuration sociale et mœurs³⁹⁴. Zola distingue ainsi le « quartier des nobles », puis « le vieux quartier [...], cette partie de Plassans, la plus peuplée, [...] occupée par les ouvriers, les commerçants, tout le menu peuple actif et misérable » et enfin la « ville neuve » où se trouve la bourgeoisie³⁹⁵. Zola écrit : « La population de Plassans se divise en trois groupes ; autant de quartiers, autant de petits mondes à part »³⁹⁶. Il vient alors à décrire les grands traits de leur mode de vie dans un contexte politique particulier, celui qui précède le coup d'Etat en 1852 et dans lequel s'affrontent légitimistes, républicains et bonapartistes. Zola écrit que, depuis la chute de Charles X, les « nobles se cloîtent hermétiquement » comme si leur

³⁹² *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 1, p. 37.

³⁹³ *Idem*.

³⁹⁴ Voir en particulier Marcel Mauss, 'Essai sur les variations saisonnières des sociétés eskimos' [1904-1905], dans *Sociologie et anthropologie* [1950] (Paris : PUF, 1997), pp. 389-477.

³⁹⁵ *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 1, p. 39.

³⁹⁶ *Idem*

existence sociale était en sursis, condamnés à disparaître comme acteurs essentiels sous le Second Empire :

Les portes et les fenêtres sont soigneusement barricadées ; on dirait une suite de couvents fermés à tous les bruits du dehors. De loin en loin, on voit passer un abbé dont la démarche discrète met un silence de plus le long des maisons closes, et qui disparaît comme une ombre dans l'entrebâillement d'une porte.³⁹⁷

La disparition du pouvoir de la noblesse s'accompagne de celle du clergé et se joue dans leur isolement conjoint. Le devenir de la société française est en jeu dans la ville neuve où se trouve « tout le petit monde aisé et ambitieux »³⁹⁸, ce monde qui veut devenir acteur d'un destin collectif en accroissant son pouvoir politique et économique. Le désir de ce monde est un désir d'ascension sociale que Zola décrit comme un « appétit » et dont la satisfaction peut passer par des compromissions, voire des crimes. Enfin, le peuple constitue le troisième monde social, celui qui « travaille et végète »³⁹⁹, seule caractéristique véritable pour définir un monde particulièrement hétérogène.

L'ensemble formé par ces trois mondes détermine un « milieu particulier »⁴⁰⁰ caractéristique d'une ville de province avant le coup d'Etat. Zola veut ainsi appréhender la manière dont ce coup d'Etat va transformer l'espace social. *La Fortune des Rougon* est le roman qui décrit un monde vacillant avec une reconfiguration de l'espace social d'une part, et des rapports entre mondes sociaux d'autre part. L'enjeu pour Zola est bien de montrer comment un nouvel ordre social se met en place à l'aube du Second Empire, un nouvel ordre social dans lequel quatre mondes sociaux distincts deviennent les principaux acteurs d'une société nouvelle dans laquelle la noblesse et le clergé n'ont plus la place centrale qu'ils occupaient jusqu'alors.

2) Mondes sociaux et styles de vie

Zola ne s'est pas contenté de catégoriser des mondes sociaux. Il décrit également pour chacun d'eux un style de vie qui les distingue des autres. Au faste de la vie

³⁹⁷ *Les Rougon-Macquart*, op. cit., Tome 1, p. 39.

³⁹⁸ *Idem*

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 41.

bourgeoise et fortunée s'oppose la frugalité du peuple travailleur et dépossédé. Aux hôtels particuliers appartenant au monde bourgeois s'opposent les habitats populaires dans lesquels les familles vivent dans la promiscuité.

Dans *La Curée*, Zola décrit longuement l'appartement particulier de Renée, « un nid de soie et de dentelle, une merveille de luxe coquet »⁴⁰¹ se distinguant par son cabinet de toilette, « la merveille de l'appartement, la pièce dont parlait tout Paris [...] ». On disait : « Le cabinet de toilette de la belle madame Saccard » comme on dit : « La galerie des glaces, à Versailles »⁴⁰². Le style de vie de la noblesse s'est donc déplacé vers un nouveau groupe social après sa chute, Zola révélant une homologie dans le discours entre les goûts de l'ancienne aristocratie versaillaise et ceux de la nouvelle, comme si l'identité des couches sociales les plus élevées demeurait dans son goût du faste.

Dans *Pot-Bouille*, Zola s'intéresse à une autre bourgeoisie, celle qui, pour ne pas appartenir à la nouvelle aristocratie, souhaite maintenir *a minima* un certain statut social et si possible poursuivre son ascension en acquérant du pouvoir. Pour cela, cette bourgeoisie manifeste ses désirs dans un style de vie dans lequel les symboles de richesse doivent être montrés. Lorsqu'Octave fait son arrivée dans un immeuble bourgeois en plein Paris, les pianos se font particulièrement entendre, comme si les familles bourgeoises se livraient une concurrence pour manifester leur grandeur sociale :

Octave, qui s'attardait dans l'antichambre à remercier encore, eut la voix couverte. Et, comme il descendait l'escalier, le piano sembla le poursuivre au milieu du silence tiède, chez Mme Juzeur, chez les Vabre, chez les Duveyrier, d'autres pianos répondaient, jouant à chaque étage d'autres airs qui sortaient, lointains et religieux, du recueillement des portes.⁴⁰³

Mais le piano ne se donne pas seulement à entendre : il est aussi un élément central du mobilier bourgeois : « Lorsqu'ils entrèrent, on s'écrasait déjà chez les Duveyrier. Le piano à queue, énorme, tenait tout un panneau du salon, devant lequel les dames de trouvaient rangées, sur des files de chaises, comme au théâtre [...] »⁴⁰⁴.

Autant la bourgeoisie expose ostensiblement des signes extérieurs de richesse pour manifester sa grandeur sociale, autant le peuple est décrit par Zola autour de sa

⁴⁰¹ *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 1, p. 477

⁴⁰² *Ibid.*, p. 478.

⁴⁰³ *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 3, p. 14.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 81.

relation au corps dans ses aspects les plus concrets. La manière dont Zola met en forme son récit dépend ainsi de la sociologie implicite qu'il propose des différents mondes sociaux, la vie des bourgeois étant restituée à travers des signes extérieurs et celle du peuple à travers sa corporéité. A chaque description d'un monde social correspond une manière de décrire ce monde. Zola fait varier la forme du récit en fonction de ce qu'il prend comme objet de description. Il est significatif que le style de vie des commerçants, en particulier dans *Le Ventre de Paris*, soit décrit à partir de ces deux registres, le monde social des commerçants adoptant à la fois certains traits de la bourgeoisie (son désir de montrer et de se distinguer, tout en faisant preuve d'un certain conservatisme politique) et du peuple (son obsession de manquer). Il existe ainsi une dialectique du mode de vie des commerçants travailleurs et ambitieux qui s'exprime dans une identification entre richesse économique et physiologie robuste. La matrice qui organise le récit du *Ventre de Paris*, repose en effet sur l'opposition parmi les travailleurs entre les « Gras » et les « Maigres », entre ceux qui s'enrichissent grâce à leur travail et leur sens du commerce, et ceux qui travaillent pour subsister. Quenu, le commerçant charcutier est ainsi décrit par Zola :

Il était gras en effet, trop gras pour ses trente ans. Il débordait dans sa chemise, dans son tablier, dans ses linges blancs qui l'embaillotaient comme un énorme poupon. Sa face rasée s'était allongée, avait pris à la longue une lointaine ressemblance avec le groin de ces cochons, de cette viande, où ses mains s'enfonçaient et vivaient, la journée entière. Florent [son frère] le reconnaissait à peine. Il s'était assis, il passait de son frère à la belle Lisa [la femme de Quenu], à la petite Pauline [leur fille]. Ils suaient la santé ; ils étaient superbes, carrés, luisants ; ils le regardaient avec l'étonnement de gens très gras pris d'une vague d'inquiétude en face d'un maigre. Et le chat lui-même, dont la peau pétait de graisse, arrondissait ses yeux jaunes, l'examinait d'un air défiant.⁴⁰⁵

Chez les Quenu, même l'animal domestique est « grassement » nourri, comme si leur aisance matérielle devait se manifester à travers la physiologie de tous les membres du foyer, le chat compris. C'est aussi pour Zola une manière de montrer que la prospérité économique d'un commerce a un impact sur la vie quotidienne, pendant que le peuple mène globalement une vie précaire. Pour les « maigres », le faste ne peut se trouver que les jours de fête, comme le décrit Zola dans *Germinal* – les mineurs mangent des mets plus couteux le dimanche – et davantage dans *L'Assommoir* avec le repas de la noce qui a lieu dans la boutique de Gervaise. Dans

⁴⁰⁵ *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 1, p. 639.

cette description, le champ lexical utilisé par Zola s'ordonne autour du « gras », de l' « épais » et du « lourd » (« petites vestes grasseuses », « tabliers d'un blanc douteux », « la salle enfumée », « une odeur vague de moisi », « vaisselle épaisse », « le gras des eaux de l'évier », « une odeur forte de graillon »)⁴⁰⁶. Les plats se suivent et sont engloutis par certains convives, en particulier les hommes : potage au vermicelle « presque froid »⁴⁰⁷ accompagné d' « énormes tranches de pain »⁴⁰⁸, gibelotte de lapin qui fait dire à Coupeau : « Dites donc, garçon, c'est du lapin de gouttière ça... Il miaule encore »⁴⁰⁹, manifestant la suspicion populaire que le lapin soit en réalité du chat, puis fricandeau au jus, rôti, poulets et enfin « œufs à la neige dans un saladier, flanqués de deux assiettes de fromage et de deux assiettes de fruits »⁴¹⁰. Le convive Mes-Bottes suscite la jalousie des autres hommes pour sa capacité à ingurgiter autant de nourriture « car enfin, pour tant manger, il fallait être solidement bâti ! »⁴¹¹.

Quand Zola décrit un repas bourgeois dans *La Curée*, il s'intéresse non pas aux plats et à leur consistance mais au décor de la table qui éblouit les convives, et à la subtilité des arômes flottant dans l'air : « Les fleurs mettaient une fraîcheur dans l'air tiède. Des fumets légers traînaient mêlés aux parfums des roses. Et c'était la senteur âpre des écrevisses et l'odeur aigrelette des citrons qui dominaient »⁴¹². Enfin les vins présentés pendant le repas ne sont pas sans dénomination. Ce sont des grands vins : pommard, chambertin, léoville, château-Laffite. Dans *Pot-Bouille*, Zola nous livre précisément le menu que les bourgeois prennent au restaurant :

[...] un potage crème d'asperges, puis des petites timbales à la Pompadour ; deux relevés, une truite à la genevoise et un filet de bœuf à la Chateaubriand ; deux entrées, des ortolans à la Lucullus et une salade d'écrevisses ; enfin comme rôti un cimier de chevreuil, et comme légumes des fonds d'artichauts à la jardinière, suivis d'un soufflé au chocolat et d'une sicilienne de fruits. C'était simple et grand, élargi d'ailleurs par un choix de vins vraiment royal : madère vieux au potage, château filhot 58 aux hors-d'œuvre, johannisberg et pichon-longueville aux relevés, château-lafite 48 aux entrées, sparling-moselle au rôti, roederer frappé au dessert.⁴¹³

⁴⁰⁶ *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 2, p. 451-452.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 451.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 452.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 453.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 456.

⁴¹¹ *Idem*

⁴¹² *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 1, p. 339.

⁴¹³ *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 3, p. 188.

Une telle description est absolument remarquable et indique que Zola lui-même était un fin gastronome. Dans cette description, il va jusqu'à préciser les millésimes des vins et les plats qui les accompagnent, suggérant l'importance de leur harmonie dans l'habitus bourgeois. Un tel niveau de précision est encore présent dans *L'Œuvre* lorsque Sandoz, l'écrivain et ami du peintre Claude, invite ses amis à dîner chez lui. Zola donne un menu qui doit ressembler à ce que l'écrivain proposait lui-même quand il recevait ses propres amis :

[...] un potage queue de bœuf, des rougets de roche grillés, un filet aux cèpes, des raviolis à l'italienne, des gelinottes de Russie, et une salade de truffes, sans compter du caviar et des kilkis en hors-d'œuvre, une glace pralinée, un petit fromage hongrois couleur d'émeraude, des fruits, des pâtisseries. Comme vin, simplement, du vieux bordeaux dans les carafes, du chambertin au rôti, et un vin mousseux de la Moselle au dessert, en remplacement du vin de champagne, jugé banal.⁴¹⁴

Ce jugement concernant la banalité du vin de champagne révèle un habitus de la bourgeoisie intellectuelle de l'époque qui cherche à se distinguer de la petite bourgeoisie pour laquelle ce vin est un symbole suprême de raffinement. Par souci de distinction sociale, donc de refus de mimétisme social, cette bourgeoisie intellectuelle à laquelle appartient Zola doit se trouver d'autres mets et vins aussi raffinés mais qui sont méconnus ou peu connus des autres groupes sociaux.

Enfin, un autre aspect des styles de vie décrit par Zola concerne les goûts artistiques en matière de musique et de littérature. La lecture des *Rougon-Macquart* nous livre ainsi quelques informations essentielles sur les goûts artistiques et culturels de la bourgeoisie et du peuple. Dans *Pot-Bouille*, M. Vuillaume, ancien rédacteur au Ministère de l'Instruction publique conseille à sa fille Marie la lecture de George Sand jugée « sans danger » pour sa moralité. Il dit :

– J'ai [...] un George Sand très bien relié, et malgré les craintes de sa mère, je me suis décidé à lui permettre, quelques mois avant son mariage, la lecture d'*André*, une œuvre sans danger, toute d'imagination, et qui élève l'âme... Moi, je suis pour une éducation libérale. La littérature a certainement des droits... Cette lecture lui produisit un effet extraordinaire, monsieur. Elle pleurait la nuit, en dormant : preuve qu'il n'y a rien de tel qu'une imagination pure pour comprendre le génie.⁴¹⁵

Zola sous-entend que la bourgeoisie apprécie globalement peu le roman naturaliste car elle pense que ce genre littéraire corrompt l'esprit. Ainsi, le même personnage de

⁴¹⁴ *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 4, p. 323.

⁴¹⁵ *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 3, p. 67.

Marie n'apprécie guère l'œuvre de Balzac après avoir tenté de lire un de ses romans. Elle dit à Octave qui le lui avait prêté : « Tenez, je vous rapporte votre Balzac, je n'ai pas pu le finir... C'est trop triste, il n'a que des choses désagréables à vous dire, ce monsieur-là ! »⁴¹⁶. C'est le réalisme de Balzac qui lui déplaît, ajoutant que « ça ressemble trop à la vie »⁴¹⁷. Le naturalisme de Zola est également décrié par Nana qui semble avoir lu le roman de sa propre vie :

Elle avait lu dans la journée un roman qui faisait grand bruit, l'histoire d'une fille ; et elle se révoltait, elle disait que tout cela était faux, témoignant d'ailleurs une répugnance indignée contre cette littérature immonde, dont la prétention était de rendre la nature ; comme si l'on pouvait tout montrer ! comme si un roman ne devait pas être écrit pour passer une heure agréable ! En matière de livres et de drames, Nana avait des opinions très arrêtées : elle voulait des œuvres tendres et nobles, des choses pour la faire rêver et lui grandir l'âme.⁴¹⁸

Cette mise en abyme permet à Zola non seulement de dévoiler des goûts littéraires mais aussi d'affirmer que l'opposition théorique entre sens du réel et imagination a véritablement imprégné les catégories de réception des œuvres. Ainsi, tout membre de la bourgeoisie ou toute personne aspirant à en faire partie serait profondément hostile aux romans réaliste et naturaliste.

Toujours dans *Nana*, la bourgeoisie établie expose ses goûts musicaux : « Mme du Joncquoy n'aimait que Weber, Mme Chantreau tenait pour les Italiens »⁴¹⁹. En une phrase, Zola dévoile une querelle entre les partisans de la musique allemande et ceux de la musique italienne⁴²⁰. Sur cette question les membres de la bourgeoisie semblent rester divisés. En revanche, la musique de Chopin paraît faire l'unanimité dans ce monde social, comme en témoignent les pages de *Pot-Bouille*. L'œuvre de Chopin est travaillée par les demoiselles de la bourgeoisie pendant leurs leçons particulières et c'est un nocturne de Chopin que Mme Duveyrier se met à jouer devant ses convives⁴²¹. Le piano n'est donc pas seulement destiné à être montré. Un signe supérieur de grandeur sociale consiste à savoir en jouer et à pouvoir exécuter les œuvres les plus difficiles du répertoire.

⁴¹⁶ *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 3, p. 211.

⁴¹⁷ *Idem*

⁴¹⁸ *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 2, p. 1369.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 1157.

⁴²⁰ Voir Cormac Newark, « Gardez votre macaroni ; ne lui préférez pas la choucroute' : les tribulations de l'idée de style national à l'Opéra autour des expositions universelles », dans *Voyage et théâtre*, éd. par Loïc Guyon et Sylvie Requémora-Gros (Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2011), pp. 367-373.

⁴²¹ *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 3, p. 81.

3) Rapports de classe et violence symbolique

Dans sa sociologie implicite, Zola ne se contente pas de décrire les styles de vie des mondes sociaux comme s'ils vivaient séparés les uns des autres. Il propose également de fines descriptions des rapports sociaux à travers la manière dont les mondes peuvent s'affronter concrètement dans la vie sociale. Une constante dans le récit que Zola fait du monde bourgeois concerne son mépris envers le peuple. Dans *La Curée*, Saccard, accompagné de notables, commente le travail des ouvriers occupés aux démolitions :

Maintenant, ils parlaient des ouvriers, en reprenant leur marche prudente au milieu des flaques. Il n'y en avait pas beaucoup de bons. C'étaient tous des fainéants, des mange-tout, et entêtés avec cela, ne rêvant que la ruine des patrons.⁴²²

La paresse et l'incapacité à se projeter dans l'avenir constituent les principaux vices que le monde bourgeois attribue au peuple. Avant *Germinal*, les ouvriers sont notamment critiqués pour avoir trop d'enfants, sans se soucier de leur éducation et de leur devenir. Dans *Pot-Bouille*, Mme Vuillaume dit : « Les ouvriers seuls pondent des petits comme des poules, sans s'inquiéter de ce que ça coûtera. Il est vrai qu'ils les lâchent sur le pavé, de vrais troupeaux de bêtes, qui m'écœurent dans les rues »⁴²³. L'écœurement de Mme Vuillaume est autant moral que physique, n'hésitant pas à déposséder un monde social de son humanité tant il est considéré comme incapable de maîtriser sa fécondité. Mais il ne suffit pas d'appartenir à la bourgeoisie pour mépriser le peuple. Dans le même roman, le concierge de l'immeuble, veillant à la moralité de ses habitants, adhère au système moral des bourgeois qui l'entourent, véhiculant leurs messages et n'hésitant pas à tenir des propos dédaigneux voire injurieux à l'égard du peuple. Il dit : « Vas-y donc, pourris ta maison avec des ouvriers, loge du sale monde qui travaille ! ... Quand on a du peuple chez soi, monsieur, voilà ce qui vous pend au bout du nez ! »⁴²⁴. Le concierge dit du peuple – auquel il est censé appartenir lui-même – ce que la bourgeoisie lui impose de dire car il incarne une autorité morale et peut ainsi s'autoriser à opposer les « ouvriers » aux « gens honnêtes » en considérant le travail des premiers comme

⁴²² *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 1, p. 583.

⁴²³ *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 3, p. 65.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 255.

sale, donc salissant. Le contact entre deux mondes sociaux qui se différencient dans leur rapport au travail est ici source de conflit. Mais c'est bien le rôle du concierge de véhiculer explicitement les messages de ce conflit. On assiste là à une forme de violence symbolique qui consiste à opposer des mondes sociaux en maniant les signes sociaux et culturels de la domination bourgeoise. Il y a pour Bourdieu violence symbolique lorsqu'une classe sociale impose dans les formes, langagières et culturelles, les critères de sa domination sociale :

La violence symbolique [...] est une violence qui s'exerce, si l'on peut dire, *dans les formes*, en mettant des formes. Mettre des formes, c'est donner à une action ou à un discours la forme qui est reconnue comme convenable, légitime, approuvée, c'est-à-dire une forme telle que l'on peut produire publiquement, à la face de tous, une volonté ou une pratique qui, présentée autrement, serait inacceptable (c'est la fonction de l'euphémisme).⁴²⁵

La visite du Louvre à l'occasion de la noce de Gervaise constitue une illustration exemplaire d'une sociologie implicite du phénomène de violence symbolique⁴²⁶. Avant d'arriver au musée du Louvre, la noce traverse bruyamment les rues de Paris mais une fois arrivée, M. Madinier, en position de légitimité culturelle par rapport au reste de la noce, prend l'initiative de conduire et de guider le cortège. Les signes de grandeur sociale arborés par un huissier à l'entrée de la galerie française imposent au cortège le respect : « Un huissier superbe, en gilet rouge, la livrée galonnée d'or, qui semblait les attendre sur le palier, redoubla leur émotion. Ce fut avec un grand respect, marchant le plus doucement possible qu'ils entrèrent dans la galerie française »⁴²⁷. Devant le *Radeau de la Méduse*, M. Madinier se sent investi de la mission d'expliquer le tableau face auquel le cortège s'immobilise et se tait. S'ensuivent les remarques de chacun :

C'était bête de ne pas écrire les sujets sur les cadres. Coupeau s'arrêta devant la Joconde, à laquelle il trouva une ressemblance avec une de ses tantes. Boche et Bibi-

⁴²⁵ Pierre Bourdieu, *Choses dites* (Paris : Minuit, 1987), p. 103.

⁴²⁶ Et ce n'est pas un hasard si Bourdieu convoque lui-même cet exemple dans *L'Amour de l'art* : « Toute la conduite des visiteurs des classes populaires témoigne de l'effet de distanciation sacralisante qu'exerce le musée. C'est le désarroi respectueux de tous les visiteurs d'occasion, poussés par l'exaltation d'un jour de fête ou par le désœuvrement d'un dimanche pluvieux et voués à faire lever sur leur passage les réflexions malveillantes des habitués, les rires des rapins et les rappels à l'ordre des gardiens, qu'évoque Zola lorsqu'il décrit les pérégrinations de la noce de Gervaise et Coupeau à travers les salles du Louvre » (*L'Amour de l'art*, op. cit., p. 85.).

⁴²⁷ *Les Rougon-Macquart*, op. cit., Tome 2, p. 444.

la-Grillade ricanaient, en se montrant du coin de l'œil les femmes nues ; les cuisses de l'Antiope surtout leur causèrent un saisissement.⁴²⁸

Mais l'expérience change de perspective quand ce ne sont plus les œuvres d'art qui sont objet de contemplation mais le défilé de la noce elle-même qui devient l'objet du regard et finalement un spectacle :

Peu à peu, pourtant, le bruit avait dû se répandre qu'une noce visitait le Louvre ; des peintres accouraient, la bouche fendue d'un rire ; des curieux s'asseyaient à l'avance sur des banquettes, pour assister commodément au défilé ; tandis que les gardiens, les lèvres pincées, retenaient des mots d'esprit.⁴²⁹

Zola indique dans cette parenthèse à quel point le musée est aussi un lieu de confrontation sociale dans lequel les habitués fortement dotés en capital culturel ne se contentent pas d'apprécier les œuvres exposées mais peuvent s'amuser voire se moquer des individus qui n'ont pas le capital culturel supposé requis pour vivre l'expérience esthétique du monde bourgeois. Zola montre ainsi que le musée est un lieu de distinction sociale dans lequel les catégories de perception esthétique de la bourgeoisie s'imposent comme dominantes et légitimes, ce que théoriserait un siècle plus tard Bourdieu dans *L'Amour de l'art*⁴³⁰.

Dans *La Terre*, Zola restitue une confrontation entre deux mondes sociaux, celui des paysans et celui des bourgeois, à l'occasion de la visite des premiers chez le notaire pour régler une affaire de succession. Le romancier décrit la gêne des paysans pour s'asseoir face à un notaire parfaitement à l'aise : « Tout de suite, M. Baillehache [le notaire] s'était installé à ce bureau, comme à un tribunal ; tandis que les paysans, entrés à la queue, hésitaient, louchaient en regardant les sièges, avec l'embarras de savoir où et comment ils devaient s'asseoir »⁴³¹. On voit là encore la manifestation d'une violence symbolique à travers l'embarras des paysans dans leur confrontation à un monde social dont ils ne connaissent pas les codes de conduite, d'où leur hésitation qui renforce par ailleurs la distance sociale avec la classe dominante. Zola montre dans cette scène à quel point les schémas de distinction sociale sont fortement intériorisés par les individus qui ne sont à l'aise que lorsqu'ils évoluent dans leur propre milieu.

⁴²⁸ *Les Rougon-Macquart*, op. cit., Tome 2, p. 445.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 446.

⁴³⁰ Voir Pierre Bourdieu, *L'Amour de l'art* (op. cit.).

⁴³¹ *Les Rougon-Macquart*, op. cit., Tome 4, p. 382.

On trouve un tel niveau d'intériorisation chez Nana qui, confrontée à un milieu social plus élevé que son milieu d'origine, développe un sentiment d'infériorité particulièrement fort. Après avoir triomphé comme chanteuse aux Variétés, Nana peut s'offrir une nouvelle vie, abandonnant ses activités de prostitution pour côtoyer en qualité d'amante des membres de la bourgeoisie. Mais sans cesse, cette bourgeoisie lui rappelle son origine sociale et par là-même son infériorité. Alors qu'il va finalement devenir son amant, le comte de Muffat, chambellan de l'impératrice, ne peut accepter l'invitation de Nana à dîner chez elle après son triomphe aux Variétés :

Il [le Comte de Muffat] avait pris un air glacé, pour leur faire entendre que cette plaisanterie lui semblait de mauvais goût. La place d'un homme de son rang n'était pas à la table d'une de ces femmes. Vandevres se récria : il s'agissait d'un souper d'artistes, le talent excusait tout. Mais, sans écouter davantage les arguments de Fauchery qui racontait un dîner où le prince d'Ecosse, un fils de reine, s'était assis à côté d'une ancienne chanteuse de café-concert, le comte accentua son refus. Même il laissa échapper un geste d'irritation, malgré sa grande politesse.⁴³²

Malgré les efforts que Nana fait pour s'intégrer dans un milieu différent de son milieu d'origine, le comte de Muffat ne peut envisager d'accepter une telle invitation.

Pendant le dîner auquel le comte a refusé de se rendre, Nana pense que ceux qui l'entourent font preuve d'hypocrisie à son égard, se moquant d'elle de manière dissimulée : elle ressent alors le mépris dans lequel la haute société la tient véritablement. Levée de table et partie dans sa chambre, des hôtes viennent la chercher :

Alors, elle lâcha ce qui lui vint à la bouche. Oui, oui, elle n'était pas une bête, elle voyait clair. On s'était fichu d'elle pendant le souper, on avait dit des horreurs pour montrer qu'on la méprisait. Un tas de salopes qui ne lui allaient pas à la cheville ! Plus souvent qu'elle se donnerait encore du tintouin, histoire de se faire bêcher ensuite ! Elle ne savait pas ce qui la retenait de flanquer tout ce sale monde à la porte. Et, la rage l'étranglant, sa voix se brisa dans les sanglots.⁴³³

Nana est même convaincue que certains de ses invités ont manœuvré pour que le comte Muffat ne vienne pas au dîner :

⁴³² *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 2, p. 1161.

⁴³³ *Ibid.*, p. 1187.

Par exemple, on ne lui ferait jamais croire que Fauchery n'avait pas détourné le comte Muffat de venir. Un vrai serpent, ce Fauchery ; un envieux, un homme capable de s'acharner après une femme et de détruire son bonheur. Car, enfin elle le savait, le comte s'était pris d'un béguin pour elle. Elle aurait pu l'avoir.⁴³⁴

Ainsi Nana voit-elle dans la conquête de Muffat une revanche sociale non seulement sur son enfance difficile mais aussi sur le mépris que lui manifeste le monde des bourgeois. Elle ne se méprend d'ailleurs pas sur la manière dont ce monde la considère réellement, Fauchery, journaliste et auteur dramatique, donnant une chronique pour le *Figaro* la comparant à une mouche :

La chronique de Fauchery, intitulée *La Mouche d'Or*, 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, qui se transformait chez elle en un détraquement nerveux de son sexe de femme. 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. Elle devenait une force de la nature, un ferment de destruction, sans le vouloir elle-même, corrompant et désorganisant Paris entre ses cuisses de neige, le faisant tourner comme des femmes, chaque mois, font tourner le lait. Et c'était à la fin de l'article que se trouvait la comparaison de la mouche, une mouche couleur de soleil, envolée de l'ordure, une mouche qui prenait la mort sur les charognes tolérées le long des chemins, et qui, bourdonnante, dansante, jetant un éclat de pierreries, empoisonnait les hommes rien qu'à se poser sur eux, dans les palais où elle entrait par les fenêtres.⁴³⁵

Cette chronique dit tout ce que la bourgeoisie établie et la haute société pensent de ceux qu'elles considèrent comme « parvenus », c'est-à-dire ayant une revanche sociale à prendre en conquérant et en détruisant le milieu auquel ils voudraient appartenir. Mais Nana n'est pas dénuée elle-même d'ambiguïtés par rapport à ses origines sociales. Au cours d'un dîner, elle s'emporte face aux bourgeois qui sont gênés à l'évocation de son enfance difficile et de l'alcoolisme de ses parents : « Si vous avez honte de ma famille, eh bien ! laissez-moi, parce que je ne suis pas une de ces femmes qui renient leur père et leur mère... Il faut me prendre avec eux, entendez-vous ! »⁴³⁶. Mais, son arrivisme finit par prendre le dessus, jugeant négativement le peuple avec une parole légitimée par son expérience sociale : « Une jolie ordure, le peuple ! Elle le connaissait, elle pouvait en parler ; et, oubliant le

⁴³⁴ *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 2, p. 1188.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 1269-1270.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 1366.

respect qu'elle venait d'exiger à table pour son petit monde de la rue de la Goutte-d'Or, elle tapait sur les siens avec des dégoûts et des peurs de femme arrivée »⁴³⁷.

Tout le récit de *Nana* repose sur la revanche sociale de son personnage par la conquête d'un nouveau monde social. Toutes les humiliations que Nana a ressenties et vécues doivent être expiées et vengées. La violence symbolique de la haute société sur le peuple est ainsi retournée contre celle-ci par Nana. La jeune femme finit par humilier le comte Muffat dont elle exige un jour qu'il vienne chez elle vêtu de son costume de chambellan pour l'avilir dans cette tenue :

Voilà ce qu'elle pensait de la société ! C'était sa revanche, une rancune inconsciente de famille, léguée avec le sang. Puis, le chambellan déshabillé, l'habit étalé par terre, elle lui cria de sauter, et il sauta ; elle lui cria de cracher, et il cracha ; elle lui cria de marcher sur l'or, sur les aigles, sur les décorations, et il marcha. Patatras ! il n'y avait plus rien, tout s'effondrait. Elle cassait un chambellan comme elle cassait un flacon ou un drageoir, et elle en faisait une ordure, un tas de boue au coin d'une borne.⁴³⁸

La vengeance du peuple contre la bourgeoisie peut être également collective, lorsqu'elle repose sur une critique de son hypocrisie. Ainsi, les bonnes donnent-elles dans *Pot-Bouille* leur opinion sur la moralité des bourgeois vivant et se cachant dans l'adultère :

– Et vous savez, dit Hippolyte, que le jeune monsieur [Octave Mouret] se fiche absolument de la paroissienne. Il l'a prise pour se pousser dans le monde... Oh ! un avare au fond malgré sa pose, un gaillard sans scrupules, qui, avec son air d'aimer les femmes, leur flanque très bien des gifles ! [...]

– Ma foi ! ils se valent, reprit Lisa. Je ne donnerais pas non plus grand'chose de sa peau, à elle [Berthe]. Mal élevée, le cœur dur comme une pierre, se fichant de tout ce qui n'est pas son plaisir, couchant pour l'argent, oui pour l'argent, car je m'y connais, je parie qu'elle n'a pas même de plaisir avec un homme.⁴³⁹

Cette conversation est entendue par Berthe et Octave qui se sentent salis par les propos injurieux des bonnes qui ne savent pas qu'elles sont ainsi écoutées. Mais Berthe les avait déjà entendu parler de leurs maîtres dans leur dos, recevant « au visage la vidure des cuisines, n'ayant jamais soupçonné cet égout, surprenant pour la première fois le linge sale de la domestique, à l'heure où les maîtres se débarbouillent »⁴⁴⁰. La bourgeoise Berthe se sent d'autant plus salie par les propos

⁴³⁷ *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 2, p. 1369.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 1461.

⁴³⁹ *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 3, pp. 269-270.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 250.

des bonnes qu'elles recourent à un vocabulaire vulgaire et sur un ton injurieux. Le peuple retourne la violence symbolique exercée par la bourgeoisie en une violence verbale qui permet de tenir les deux mondes sociaux résolument à distance.

4) Intrigues et phénomènes de cour

Le sociologue allemand Norbert Elias a livré dans *La Société de cour* une analyse sociologique des comportements au sein des grandes cours princières et royales, en particulier de Versailles⁴⁴¹. Il a ainsi montré comment les normes de la sensibilité ont évolué à partir de la Renaissance avec la concentration du pouvoir au sein des cours, ce qui a eu pour effet de générer ce qu'Elias appelle une « rationalité de cour » consistant en une « planification calculée du comportement de chacun en vue de s'assurer, dans la compétition et sous une pression permanente, des chances de statut et de prestige par un comportement approprié »⁴⁴². La cour serait ainsi devenue le lieu d'une lutte des places – et non d'une lutte des classes – qui caractériserait la forme des relations sociales dans la société moderne. Dans plusieurs passages des *Rougon-Macquart*, Zola offre des descriptions particulièrement fines de cette lutte des places.

Dans *Son Excellence Eugène Rougon*, Zola montre comment se fait et se défait la coterie qui entoure Eugène Rougon, d'abord député puis ministre de l'Intérieur. Dans le chapitre II du livre, on voit les membres de cette coterie défiler après la démission d'Eugène, contraint d'écouter leurs plaintes, préoccupés qu'ils sont par les conséquences de cette démission sur leur avenir personnel. Zola souligne le système clientéliste du phénomène de cour dans lequel la conquête d'une place dépend moins du mérite que des dettes que chacun entretient avec les autres membres de la coterie. Alors que Rougon a retrouvé une position de pouvoir élevée avec sa nomination comme ministre de l'Intérieur, l'Empereur lui fait des remontrances concernant les faveurs que le nouveau ministre accorde à son entourage avec beaucoup de largesses. Rougon résiste à la demande de l'Empereur de bien vouloir abandonner ses « amis » qui occupent des fonctions importantes au sein du système étatique, mais qui sont jugés peu fiables par l'Empereur. Au lieu d'accepter cette demande, Rougon formule d'autres faveurs pour eux :

⁴⁴¹ Norbert Elias, *La Société de cour* [1933] (Paris : Flammarion, 1985).

⁴⁴² *Ibid.*, p. 82.

– M. Béjuin supplie en grâce Votre Majesté de visiter sa cristallerie de Saint-Florent, lorsqu'elle ira à Bourges... Le colonel Jobelin désire une situation dans les palais impériaux... L'huissier Merle rappelle qu'il a obtenu la médaille militaire et souhaite un bureau de tabac pour une de ses sœurs...

– Est-ce tout ? demanda l'empereur qui s'était remis à sourire. Vous êtes un patron héroïque. Vos amis doivent vous adorer.

– Non, Sire, ils ne m'adorent pas, ils me soutiennent », dit Rougon avec une rude franchise.

Le mot parut frapper beaucoup le souverain. Rougon venait de livrer tout le secret de sa fidélité ; le jour où il aurait laissé dormir son crédit, son crédit serait mort ; et, malgré le scandale, malgré le mécontentement et la trahison de sa bande, il n'avait qu'elle, il ne pouvait s'appuyer que sur elle, il se trouvait condamné à l'entretenir en santé, s'il voulait se bien porter lui-même. Plus il obtenait pour ses amis, plus les faveurs semblaient énormes et peu méritées, et plus il était fort.⁴⁴³

Rougon sait à quel point sa coterie est nécessaire à sa survie politique car le pouvoir ne peut se conquérir en dehors d'un système de dettes. Ainsi lorsque Rougon démissionne de ses fonctions, il n'a plus aucun soutien car il n'est plus en mesure de distribuer des faveurs :

Et les autres appuyaient vivement de la tête. Il y eut une lamentation générale. Rougon les avait tous ruinés. M. Bouchard ajoutait que, sans sa fidélité au malheur, il serait chef de bureau depuis longtemps. A entendre le colonel, on était venu lui offrir la croix de commandeur et une situation pour son fils Auguste, de la part du comte de Marsy ; mais il avait refusé, par amitié pour Rougon. Le père et la mère de M. d'Escorailles, disait la jolie Mme Bouchard, se trouvaient très froissés de voir leur fils rester auditeur, quand ils attendaient depuis six mois déjà sa nomination de maître des requêtes. Et même ceux qui ne disaient rien, Delestang, M. Béjuin, Mme Correur, les Charbonnel, pinçaient les lèvres, levaient les yeux au ciel, d'un air de martyrs auxquels la patience commence à manquer.⁴⁴⁴

La scène se déroule chez Rougon lui-même alors qu'il s'est absenté. Mais la conversation se clôt par une affirmation selon laquelle le sort du pays serait en jeu, et non les intérêts individuels :

– Il ne s'agit pas de nous finit par déclarer M. Kahn. Si nous réussissons, le pays nous devra des remerciements. »

Alors, tout haut, on continua, en faisant un grand éloge du maître de la maison.⁴⁴⁵

Les intérêts individuels sont dissimulés derrière les intérêts de la nation, Rougon faisant partie de ce qu'Elias appelait l'aristocratie de cour, à la différence que les membres de cette aristocratie peuvent être originaires de la bourgeoisie sous le

⁴⁴³ *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 2, p. 293.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 152.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 153.

Second Empire. Rougon, fils de Pierre et de Marthe Rougon, a fait des études de droit puis est devenu avocat et a côtoyé le grand monde. Mais il se définit lui-même comme un « homme nouveau » qui doit sa position à son intelligence du monde politique et non à son origine sociale :

Mon grand père vendait des légumes. Moi, jusqu'à trente-huit ans, j'ai traîné mes savates de petit avocat, au fond de ma province. J'étais un inconnu hier. Je n'ai pas comme notre ami Kahn usé mes épaules à soutenir tous les gouvernements. Je ne sors pas comme Béjuin de l'Ecole polytechnique. Je ne porte ni le beau nom du petit Escorailles ni la belle figure de ce pauvre Combelot. Je ne suis pas aussi bien apparenté que La Rouquette, qui doit son siège de député à sa sœur, la veuve du général de Llorentz, aujourd'hui dame du palais. Mon père ne m'a pas laissé comme à Delestang cinq millions de fortune, gagnés dans les vins. Je ne suis pas né sur les marches d'un trône, ainsi que le comte de Marsy, et je n'ai pas grandi pendu à la jupe d'une femme savante, sous les caresses de Talleyrand. Non, je suis un homme nouveau, je n'ai que mes poings...⁴⁴⁶

Elias montre bien comment la rationalité qui se développe dans la société de cour prend forme autour d'un enjeu nouveau, celui de l'ascension sociale, car il devient possible à partir de la Renaissance d'accéder à des fonctions sociales et politiques plus élevées. A partir de cette époque, la « présentation de soi », le fait de bien se faire voir auprès de la cour ouvre en effet de nouvelles possibilités. Cette présentation de soi repose sur trois exigences fondamentales :

- savoir observer et analyser chaque situation sociale ;
- savoir adopter une attitude conforme en fonction des exigences de l'étiquette et de la situation observée ;
- savoir contrôler ses émotions en adoptant un « comportement judicieusement calculé et nuancé » et en évitant des « manifestations affectives spontanées »⁴⁴⁷. Elias écrit :

Pour tenir son rang dans la course pour la réputation et le prestige, pour ne pas s'exposer aux railleries, au mépris, à la perte de prestige, il faut adapter son apparence et ses gestes aux normes changeantes de la société de cour, qui visent à souligner de plus en plus la singularité, la distinction, l'appartenance à une élite de l'homme de cour. Il *faut* porter certains tissus, certains souliers. Il *faut* faire les gestes que le cérémonial de la cour prescrit à ceux qui en font partie. Même le sourire est soumis aux règles de la coutume.⁴⁴⁸

⁴⁴⁶ *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 2, p. 77.

⁴⁴⁷ Norbert Elias, *La Société de cour, op. cit.*, p. 108.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 261.

Le spectacle de la société de cour est particulièrement bien saisi par Zola qui n'a pourtant pas lui-même assisté à ce type spectacle. Il en fait le récit grâce à ses lectures et aux comptes-rendus que ses amis ont pu lui faire. Zola montre ainsi parfaitement comment la rationalité de cour a pu encore fonctionner sous le Second Empire comme si son système politique et social était resté aristocratique dans ses fondements imaginaires.

Dans *Son Excellence Eugène Rougon*, le chapitre VII décrit une soirée à Compiègne autour de l'Empereur, le personnage de plus haut rang dans le système politique de l'époque, celui-ci ayant le pouvoir de contrôler et de distribuer les chances de prestige. Il est ainsi significatif que tous ceux qui l'entourent cherchent à briller, tout en restant dans la retenue. Pour sa part, l'Empereur demeure quasiment muet pendant tout le repas. Zola le montre ainsi en posture d'observateur réfléchi de son monde, mêlant prudence – ne pas divulguer d'information importante en société – et mépris aristocratique vis-à-vis de ceux qui cherchent à lui exposer leur grandeur. La seule parole autorisée est celle du « bon mot » ou du « trait d'esprit » dont l'enjeu est purement symbolique : affirmer toute sa supériorité dans le maniement du langage. C'est à l'Empereur lui-même que revient ce bon mot :

C'était la fin. Quelques dames mangeaient encore un biscuit, à demi renversées sur leurs chaises. Cependant, personne ne bougeait. L'empereur, muet jusque-là, venait de hausser la voix ; et, aux deux bouts de la table, les convives, qui avaient complètement oublié la présence de Sa Majesté, tendaient tout d'un coup l'oreille, d'un air de grande complaisance. Le souverain répondait à une dissertation de M. Beulin-d'Orchère contre le divorce. Puis, s'interrompant, il jeta un coup d'œil sur le corsage très ouvert de la jeune dame américaine, assise à sa gauche, en disant de sa voix pâteuse :

« En Amérique, je n'ai jamais vu divorcer que les femmes laides. »

Un rire courut parmi les convives. Cela parut un mot d'esprit très fin, si délicat même, que M. La Rouquette s'ingénia à en découvrir les sens cachés.⁴⁴⁹

Cette scène montre bien à quel point tout le cérémonial d'une société de cour s'organise autour du Roi, du Prince ou de l'Empereur, la personne occupant la plus haute place dans la hiérarchie de la société de cour. Dans *Nana*, Zola décrit une scène similaire. Alors que ses courtisans font visiter à un Prince les coulisses du théâtre, celui-ci fait un bon mot qui suscite le rire autour de lui :

⁴⁴⁹ *Les Rougon-Macquart*, op. cit., Tome 2, p. 64.

“Mon Dieu ! ces messieurs savent bien comment une femme est faite. Ils ne vous mangeront pas.

- Mais ce n'est pas sûr”, dit finement le prince.

Tout le monde se mit à rire, d'une façon exagérée, pour faire sa cour. Un mot exquis, tout à fait parisien, comme le remarqua Bordenave.⁴⁵⁰

Les attitudes du Prince et de l'Empereur dans la société de cour sont particulièrement laconiques, mesurées et contrôlées. Pour Elias, la société de cour impose en effet un nouvel habitus psychique qui consiste en « un mode plus conscient de contrôle de soi »⁴⁵¹. Ce nouvel habitus s'accompagne d'un comportement plus réfléchi en toute circonstance. Dans la société de cour, les moindres gestes et les moindres paroles doivent faire l'objet d'un calcul en vue de maintenir ou d'accroître ses chances de prestige.

5) « Un monde à part » : vers une sociologie de la déviance

Le monde à part est considéré par Zola comme étant en dehors de la société puisqu'il ne le comptabilise pas avec les autres mondes sociaux. C'est donc non seulement un monde qui se distingue résolument des autres mondes sociaux mais également un monde hétérogène qui permet de situer des personnages en marge de la société. Dans ce monde, on trouve la « putain », le « meurtrier », le « prêtre » et « l'artiste », Zola confondant statut social et statut professionnel. Contrairement aux autres, être meurtrier ne constitue pas en effet un métier. Il faut donc revenir aux deux critères que nous avons mis en évidence dans la catégorisation des mondes sociaux : le travail et le pouvoir. Dans le monde à part, ces deux catégories ne constituent aucunement des fins en soi. Zola insiste bien sur le caractère marginal des personnages faisant partie de ce monde. Ils peuvent exercer une fonction sociale prépondérante – ou être une sorte de mal nécessaire – mais surtout faire l'objet d'une mise à l'écart compte tenu de leur rapport à la morale et aux normes sociales dominantes. Pour Zola, les membres du monde à part sont bien en situation de marginalité, statistique (ils sont peu nombreux en proportion dans la société) et sociale (ils sont tenus aux marges de la société). Leur rapport au travail et au pouvoir ne pèse pas sur leur identité sociale, c'est-à-dire sur la manière dont ils sont perçus par les autres mondes sociaux.

⁴⁵⁰ *Les Rougon-Macquart*, op. cit., Tome 2, p. 1207.

⁴⁵¹ Norbert Elias, *La Société des individus* [1987] (Paris : Arthème Fayard, 1991), p. 265.

Peu représentés statistiquement, il est logique que Zola n'attribue à la famille des *Rougon-Macquart* qu'un représentant de chaque catégorie du monde à part : Nana, la prostituée (dans *L'Assommoir* puis de manière centrale dans *Nana*), Jacques Lantier, le meurtrier (dans *La Bête humaine*), Serge Mouret, le prêtre (dans *La Conquête de Plassans* puis de manière centrale dans *La Faute de l'abbé Mouret*), et Claude Lantier, l'artiste (dans *Le Ventre de Paris* puis de manière centrale dans *L'Œuvre*). Chacun de ces personnages hérite de dispositions psychiques qui les déterminent négativement dans leur moralité. Sur l'arbre généalogique de 1893, on lit pour Nana : « Hérité de l'alcoolisme se tournant en perversion morale et physique », ce qui signifie qu'elle hérite des dispositions alcooliques de ses parents (Gervaise et Coupeau) mais les transforme en perversion morale et physique par l'influence de son nouveau milieu (le monde des artistes de théâtre). Pour Jacques Lantier, on lit : « Hérité de l'alcoolisme se tournant en folie homicide ». A l'instar de Nana, sa demi-sœur, Jacques transforme sa disposition alcoolique en « état de crime ». Tout le roman *La Bête humaine* décrit ainsi un combat contre lui-même, contre un être déterminé moralement à commettre des crimes. Pour Serge Mouret, on lit : « Hérité d'une névrose se tournant en mysticisme ». Il n'est plus question d'alcoolisme mais largement d'une maladie psychique – la névrose – encore transformée ici en un mysticisme qui conduit Serge à se replier sur lui-même. Enfin, pour Claude Lantier, on lit : « Hérité d'une névrose se tournant en génie ». Il existe ainsi un trait commun à tous les personnages de la famille Rougon-Macquart qui font partie du monde à part : tous héritent de dispositions psychiques et psychologiques qu'ils transforment en d'autres dispositions les mettant systématiquement en marge de la société. On ne trouve dans l'arbre généalogique pour aucun autre personnage cette qualification de la transformation héréditaire (1) se tournant en (2). La normalité des personnages tient donc pour Zola à l'absence de transformation héréditaire d'une maladie psychique. Cette transformation donne une part de monstruosité aux personnages qui la subissent, condamnés à faire le mal autour d'eux (et souvent malgré eux), sans pouvoir agir sur leur destin social. Zola tend ainsi à surdéterminer l'action de l'hérédité sur le caractère moral des personnages appartenant au monde à part.

En réalité, Zola ne souligne pas seulement un déterminisme héréditaire concernant ces personnages, ce déterminisme consistant en un présupposé théorique pour construire le récit. C'est précisément dans le récit que le romancier développe

une sociologie implicite de la déviance, montrant en quoi le monde à part est celui d'une opposition à la conformité définie socialement. Tous les personnages du monde à part s'inscrivent en effet dans cette catégorie de la déviance définie comme transgressive vis-à-vis des normes sociales. Cette capacité à transgresser est en effet constitutive des personnalités de Nana, de Jacques Lantier, de Serge Mouret et de Claude Lantier. Nana cherche à séduire toujours plus d'hommes pour gravir des échelons sociaux et prendre une revanche sociale ; passant de la basse prostitution via son activité d'actrice-chanteuse à ce qu'on appellerait aujourd'hui la prostitution de luxe. Jacques Lantier est également dans un processus de séduction et de conquête pour assouvir ses pulsions meurtrières, et ce malgré ses tentatives pour résister. Serge Mouret choisit la prêtrise pour vivre sa foi, teintée de mysticisme, mais lutte entre son amour de la Vierge (à qui il voue un véritable culte) et l'amour qu'il éprouve pour la jeune Albine, avec laquelle il aura une idylle. Claude Lantier transforme sa névrose originelle en créativité artistique, mais mécontent de ses œuvres – inférieures à l'« œuvre » qu'il veut créer – cultive un sentiment d'insatisfaction qui le met en marge de ses pairs. Finalement, tous ces personnages sont seuls face à eux-mêmes et à leur destin contre lequel ils ne peuvent agir. Aussi, la résolution pour eux est leur mort physique (à l'exception de Serge), conséquence de leur isolement social, c'est-à-dire de leur incapacité à vivre parmi les autres et à réaliser leurs projets.

Le récit que Zola fait de ces personnages déviants illustre parfaitement la théorie sociologique proposée par le sociologue américain Robert Merton qui catégorise le phénomène de la déviance à partir de deux éléments : l'adhésion ou le rejet des buts et des moyens socialement disponibles pour réaliser ses ambitions⁴⁵². Les individus conformistes sont ceux qui acceptent ces buts et ces moyens. Tous ceux qui n'acceptent pas ces buts ou ces moyens sont déviants selon Merton. Systématiquement, les personnages de Nana, de Jacques Lantier, de Serge Mouret et de Claude Lantier sont dans le rejet des buts ou des moyens disponibles pour se réaliser, mais sans jamais y parvenir. C'est que leur déviance est source d'une forte stigmatisation. En effet, les rapports sociaux ne mettent pas seulement en jeu l'appartenance à tel ou tel groupe social mais également l'identité sociale des individus. Lorsque ceux-ci refusent d'adhérer aux normes sociales, ils sont l'objet d'un regard négatif sur leur mode de vie et leurs mœurs. Le meilleur exemple est

⁴⁵² Voir Robert K. Merton, *Eléments de théorie et de méthode sociologique* [1957] (Paris : Armand Colin, 1997).

celui de Nana, qui, tout en fascinant les autres, est socialement rejetée, non pas du fait de son origine sociale, mais de sa volonté à s'en extirper par tous les moyens disponibles. La déviance n'est donc pas simplement une posture choisie par les individus, mais le produit du regard d'autrui. C'est ce que montre parfaitement le sociologue Howard Becker dans *Outsiders*⁴⁵³ : il n'existe pas, dans un groupe social, d'accord préétabli sur ce qui relève ou non de la transgression des normes. Ce n'est pas cette transgression en soi qui permet de dire d'un individu qu'il est déviant, mais la manière dont le groupe réagit à ce qu'il est et à ce qu'il fait. Aussi Becker distingue-t-il trois figures interagissantes dans le phénomène de déviance : les déviants, les entrepreneurs de morale qui créent et définissent les normes, et les agents de répression qui font respecter et appliquer ces normes. Zola montre bien comment ses personnages déviants construisent leur identité face aux entrepreneurs de morale. C'est dans ce rapport social que le rejet de la déviance peut être exprimé, plus ou moins explicitement, à tel point que les déviants peuvent passer de la marginalité à l'auto-exclusion. A force d'être considérés comme « à part », ils se mettent ainsi eux-mêmes à l'écart, ce que nous pourrions appeler une « mort sociale », laquelle conduit souvent avec Zola à une véritable mort, la plupart du temps tragique.

II. Sociologie et anthropologie du quotidien

Dans le roman naturaliste, Zola fait clairement du « quotidien » un élément descriptif et une nécessité du récit. L'appartenance à tel monde social génère tel mode de vie dont la vie quotidienne constitue un élément particulier. Le rapport au quotidien constitue ainsi une composante de l'identité sociale des personnages sur lesquels Zola fait peser l'influence de leur milieu. Il est ainsi rare de les voir échapper au quotidien du groupe social auquel ils appartiennent. Le quotidien du « peuple » se distingue de celui des « commerçants » qui se distingue également du quotidien du « grand monde ». Si l'on traduit la description que Zola donne de ses personnages dans les termes de la sociologie des styles de vie de Bourdieu⁴⁵⁴, on peut déceler une correspondance entre l'espace des positions sociales (l'espace social) et l'espace des

⁴⁵³ Voir Howard Becker, *Outsiders : Etudes de sociologie de la déviance* [1963] (Paris : Métailié, 1985).

⁴⁵⁴ Voir Pierre Bourdieu, *La Distinction (op. cit.)*.

dispositions sociales (l'espace des habitus) génératrices de rapports aux quotidiens. L'enjeu pour Zola est de traduire sous une forme littéraire – donc de formuler – ce qui est distinctif dans la quotidienneté de la vie de ses personnages. Et il faut passer par une mise en forme du récit elle-même différenciée pour que cette traduction produise l'effet de réel voulu par le romancier : Zola ne peut décrire le quotidien de Gervaise comme il décrit celui du Docteur Pascal.

1) Des mondes sociaux et des quotidiens

Quand il s'agit de développer une sociologie implicite du quotidien, Zola apparaît moins déterministe que lorsqu'il décrit les mœurs et les styles de vie des milieux sociaux dont il fait le récit. Tout anachronisme mis à part, Zola apparaît en effet moins marxiste que durkheimien, privilégiant la notion de « milieu » à celle de « classe sociale ». Par ailleurs, Zola est moins attentif à la polarisation entre classes sociales, sauf dans *Germinal* avec son exposé du credo marxiste, qu'à l'action du milieu sur les individus. S'il applique à certains moments le schéma du déterminisme social, l'ethnographie du quotidien qu'il mène comme préalable à la création littéraire vise davantage à rendre compte de ce quotidien comme d'une expérience vécue. Le romancier se donne alors la possibilité de révéler les significations de cette expérience, développant dans ses récits de multiples hyperboles du quotidien. Le geste sociologique de Zola s'accompagne alors d'un geste poétique qui donne un sens profond aux symbolismes du quotidien. Et il ne faut pas attendre les romans les plus célèbres comme *L'Assommoir*, *Nana* ou *Germinal* pour que se mette en place ce double geste, sociologique et poétique.

Dès le premier *opus* des *Rougon-Macquart*, on assiste à la description de quotidiens, en particulier celui d'une petite bourgeoisie en mal d'ascension sociale dans l'attente de détenir un pouvoir plus grand. Zola décrit alors avec minutie ces soirées mondaines qui rythment le quotidien de personnages à l'ambition dévorante, Pierre Rougon et sa femme Félicité. C'est donc moins la sociologie d'une classe sociale que d'un quotidien à réenchanter que donne à voir Zola dans *La Fortune des Rougon*. Pierre Rougon est si insatisfait de sa situation sociale qu'il met en œuvre une stratégie pour s'offrir un autre quotidien, celui du notable de province aussi

craint que respecté. Mais Pierre n'a pas les *habitus*⁴⁵⁵ de la bourgeoisie : c'est par l'entremise de son fils Eugène devenu avocat à Paris qu'il parvient à satisfaire son ambition.

La réussite de Pierre Rougon donne un cadre social à sa descendance toujours à la recherche d'une plus-value, symbolique pour le ministre Eugène (*Son Excellence Eugène Rougon*), scientifique pour le docteur Pascal (roman éponyme), économique pour l'affairiste Saccard (*La Curée* et *L'Argent*). Ces personnages tentent d'échapper à un quotidien qui serait la répétition continue d'un même schéma. Ce sont des aventuriers qui donnent peu de matière au romancier pour décrire leur quotidien. Leur vie est une fuite en avant qui se renouvelle sans cesse. En revanche, les personnages les plus proches qui les entourent subissent, comme pour rétablir un équilibre, un quotidien marqué par la répétition. Ainsi Zola ouvre-t-il le premier chapitre de *La Curée* par la promenade en calèche de Renée, la femme de Saccard, dans le Bois de Boulogne, promenade parfaitement identique à celle des membres de la haute société qui l'entoure.

Les premières voitures se dégagèrent et, de proche en proche, toute la file se mit bientôt à rouler doucement. Ce fut comme un réveil. Mille clartés dansantes s'allumèrent, des éclairs rapides se croisèrent dans les roues, des étincelles jaillirent des harnais secoués par les chevaux. Il y eut sur le sol, sur les arbres, de larges reflets de glace qui couraient. Ce pétilllement des harnais et des roues, ce flamboiement des panneaux vernis dans lesquels brûlait la braise rouge du soleil couchant, ces notes vives que jetaient les livrées éclatantes perchées en plein ciel et les toilettes riches débordant des portières, se trouvèrent ainsi emportés dans un grondement sourd, continu, rythmé par le trot des attelages. Et le défilé alla, dans les mêmes bruits, dans les mêmes lueurs, sans cesse et d'un seul jet, comme si les premières voitures eussent tiré toutes les autres après elles.⁴⁵⁶

Cette promenade, placée sous le signe de la répétition et de la circularité, décrit une habitude quotidienne dans une vie vécue comme ennuyeuse, et partagée comme telle par ceux qui se croisent. L'ennui chronique de cette haute société se symbolise dans la description d'une promenade réalisée de manière cyclique. Il n'y a dans cette vie ni point de départ ni point d'arrivée, mais uniquement l'expérience d'un désenchantement⁴⁵⁷ dans un monde social dont les logiques échappent à Renée.

⁴⁵⁵ Bourdieu définit l'*habitus* comme un ensemble de dispositions acquises par la socialisation (*La Distinction* (op. cit.)).

⁴⁵⁶ *Les Rougon-Macquart*, op. cit., Tome 1, p. 321.

⁴⁵⁷ Comme le remarque De Almeida Cara, le récit zolien propose une description du « monde moderne [...] dans toute sa nouveauté et sa terreur » (Salvete De Almeida Cara, 'Le naturalisme de Zola et les impasses de la modernisation', *Excavatio*, 2006 (21-1/2), 106-117 (p. 117)).

Ainsi Zola clôt-il le dernier chapitre de *La Curée* par le retour de Renée au Bois de Boulogne, seule, abandonnée de tous, même de ses amants. Zola lui fait éprouver ce que Simmel a appelé la « tragédie de la culture » – ou la tragédie de la modernité – qui dépossède les individus de leur subjectivité et de leur capacité d'action face à la « quantification » du monde⁴⁵⁸. Car dans le processus spéculatif dans lequel s'engouffre sans retenue Saccard, les sujets perdent toute intégrité morale et deviennent finalement impuissants face à leur propre destin. L'évocation et le retour incessant du quotidien vient rappeler à Renée son inquiétante et désespérante solitude. *La Curée* se termine sur sa mort, seule, sans amis et sans amour, la même épreuve que Zola réservera plus tard à Gervaise.

Après l'évocation d'un quotidien comme symbole de la tragédie de la culture moderne, Zola donne une peinture véritablement « naturaliste » – au sens pictural – du « quotidien » dans *Le Ventre de Paris* (1873). Dans ce roman, c'est même le quotidien, celui des Halles, qui est un sujet du livre, comme si le quotidien pouvait être un personnage du récit. Dans ce roman, c'est moins un quotidien banal qu'un quotidien dérisoire traduisant la mesquinerie du monde des commerçants que décrit Zola. Celui-ci s'efface et laisse l'histoire s'écrire à partir des observations qu'il a pu faire, en veillant à ne pas trahir ce qu'il a vu. Zola va jusqu'à mettre en récit cette posture en faisant intervenir le personnage de Claude Lantier (l'artiste peintre de *L'Œuvre*) comme un double de lui-même. L'effacement du romancier naturaliste a ses limites que Zola connaît et qu'il contourne par une mise en abyme. On doit ainsi la conclusion de ce roman à Claude, ce peintre naturaliste qui tente de porter un regard objectif sur un monde social. Il prononce ainsi la phrase finale du livre : « Quels gredins que les honnêtes gens ! »⁴⁵⁹. Cette phrase traduit le jugement de Zola lui-même sur le quotidien des Halles, un quotidien parfaitement réglé et régulé, si bien réglé que l'honnêteté apparente qu'il suppose n'efface pas la mesquinerie et l'hypocrisie. Zola est un porte-parole de la vérité, mais d'une vérité concrète qui fait apparaître les spécificités des mondes sociaux qu'il observe. Il dévoile ainsi les contradictions entre la surface lisse du quotidien des « honnêtes gens » et leur propension à une certaine malhonnêteté d'ordre moral. Zola combat cette idée reçue selon laquelle le quotidien permet de signifier des vertus morales. Pour lui, l'appréhension du quotidien n'est pas la garantie d'un bon jugement moral : du point

⁴⁵⁸ Georg Simmel, *La Tragédie de la culture et autres essais* [posthume] (Paris : Rivages, 1988).

⁴⁵⁹ *Les Rougon-Macquart*, op. cit., Tome 1, p. 895.

de vue de son quotidien, le peintre Claude apparaît comme un marginal comparé aux commerçants qui travaillent. Mais le fait d'échapper à un quotidien parfaitement réglé permet précisément à Claude de dévoiler la vérité des êtres, au-delà de leurs apparences. Il est en quelque sorte un philosophe des temps modernes qui détourne son regard de la caverne sur le mur de laquelle les illusions se projettent. Les illusions se perdent en modifiant les schémas de la perception commune, ce dont est capable Claude parce qu'il sort du cadre pour en dessiner un autre.

Hors-cadre, Zola le reste dans *La Faute de l'Abbé Mouret* avec la description de deux quotidiens différents pour un même personnage. La première partie montre ainsi le quotidien de l'abbé Mouret, ce prêtre mystique et adorateur de la Vierge. C'est finalement le quotidien de n'importe quel prêtre, préparant et célébrant les offices selon un calendrier parfaitement réglé. Un système de croyances fixe des règles précises auxquelles se plient celles et ceux qui y adhèrent. Dans cette perspective, le rythme du quotidien répond aux exigences de ce système de croyances. Tant que le doute ne s'installe pas, aucun autre quotidien n'est possible ni permis. Puis vient le temps de l'idylle entre Serge – l'abbé Mouret transformé en un homme nouveau – et Albine dont l'intrusion dans le récit est à l'origine de cette transformation. Serge vit une renaissance. Il ne sait même plus qu'il fut prêtre dans une autre vie. Son ancien quotidien est totalement effacé de sa mémoire et fait place à un nouveau quotidien qui traduit une exploration. Albine et Serge explorent le Paradou, métaphore d'un paradis terrestre, pendant qu'ils explorent la naissance de leur amour rendu possible par la renaissance de Serge. Son quotidien n'est alors plus placé sous le signe d'une répétition, ritualisée par des croyances, mais plutôt de l'infinitude comme si le temps s'était arrêté. Lorsque Zola fait revenir Serge à sa vie de prêtre, celui-ci est troublé par son idylle passée, ce qui a pour conséquence de troubler son quotidien car le doute s'est installé en lui. Le quotidien de Serge est devenu chaotique, marqué par un continuel questionnement. Il éprouve une crise parce qu'il est confronté à deux univers possibles, celui de la vie de prêtres ou celui de la vie amoureuse avec Albine. Comme ces deux univers sont incompatibles, la résolution dialectique passe par la mort d'Albine et Serge retourne à son quotidien initial. C'est lui qui enterre son ancienne amante sous le regard effondré du docteur Pascal, un autre double de Zola qui intervient pour faire part de son propre effarement.

2) Naturalisme et parlars quotidiens

Pour Zola, décrire le quotidien des différents mondes sociaux passe par une mise en forme particulière. L'esthétique naturaliste intègre le quotidien dans son récit mais lui impose un traitement particulier. Pour Riika Rossi, cette esthétique envisage le quotidien du point de vue de sa banalité⁴⁶⁰. La peinture de la vie sociale sous le Second Empire intègre ainsi le caractère routinier et ordinaire de la vie des personnages. C'est une conséquence de cette recherche d'effet du réel qui consiste à vouloir faire éprouver au lecteur l'expérience que les personnages font du monde social. Pour Riika Rossi, Zola s'opposerait ainsi à toute « la tradition romantique-romanesque »⁴⁶¹ qui met en exergue le caractère exceptionnel des personnages. Zola refuse cette exceptionnalité romanesque – que l'on trouve chez Balzac notamment – en faisant du quotidien un élément central de la mise en forme, et ce avec la volonté de « noyer toute *sublimation* »⁴⁶².

Pour faire éprouver le quotidien de ses personnages, Zola ne se contente pas de le décrire comme une simple facette d'un mode de vie particulier. Il faut que le lecteur ressente profondément l'effet du réel voulu par le romancier. Mettre en œuvre une sociologie implicite du quotidien est nécessaire mais non suffisant car le roman naturaliste a pour vocation de faire ressentir une vérité anthropologique. Or c'est notamment à travers l'usage du langage des personnages que Zola parvient à saisir cette vérité, en n'hésitant pas à utiliser le style indirect libre pour signifier le quotidien des parlars propres à chaque monde social, en particulier le parler populaire. L'effet de réel devient ainsi saisissant, surtout lorsque le lecteur est confronté à un parler quotidien qui n'est pas le sien. A la réception de *L'Assommoir*, il apparaît clairement que Zola réussit son pari, tant le livre est jugé vulgaire par la critique. Et c'est précisément l'utilisation du parler quotidien du peuple dans le style indirect libre qui a choqué. Zola répond dans sa célèbre préface :

L'Assommoir est à coup sûr le plus chaste de mes livres. Souvent j'ai dû toucher à des plaies autrement épouvantables. La forme seule a effaré. 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

⁴⁶⁰ Riika Rossi, 'La grisaille du quotidien', *Les Cahiers naturalistes*, 2008 (82), 111-126.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 114.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 120.

jouissent de sa verueur, 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.

Je ne me défends pas, d'ailleurs. Mon œuvre me défendra. C'est une œuvre de vérité, le premier roman sur le peuple, qui ne mente pas et qui ait l'odeur du peuple.⁴⁶³

La vérité dont parle Zola est une vérité anthropologique qui consiste à dévoiler les traits saillants d'une humanité inscrite dans une époque. Il ne suffisait donc pas de décrire des quotidiens mais de les donner à voir et à éprouver dans leur banalité, en suggérant le caractère de l'évidence. La formalisation stylistique qui consiste pour Zola à intégrer directement le parler populaire dans son récit, le mêlant ainsi au style du romancier, est un procédé central pour générer l'effet de réel. Dans *L'Assommoir*, on trouve de nombreux passages dans le style indirect libre, entre autres celui du repas de la noce de Gervaise :

Ah ! nom de Dieu ! oui, on s'en flanqua une bosse ! Quand on y est, on y est, n'est-ce pas ? et si l'on ne se paie qu'un gueuleton par-ci, par-là, on serait joliment godiche de ne pas s'en fourrer jusqu'aux oreilles. Vrai, on voyait les bedons se gonfler à mesure. Les dames étaient grosses. Ils pétaient dans leur peau, les sacrés goinfres ! La bouche ouverte, le menton barbouillé de graisse, ils avaient des faces pareilles à des derrières, et si rouges, qu'on aurait dit des derrières de gens riches, crevant de prospérité.

Et le vin donc, mes enfants ! ça coulait autour de la table comme l'eau coule à la Seine. Un vrai ruisseau, lorsqu'il a plu et que la terre a soif. Coupeau versait de haut, pour voir le jet rouge écumer ; et quand un litre était vide, il faisait la blague de retourner le goulot et de le presser, du geste familier aux femmes qui traient les vaches. Encore une négresse qui avait la gueule cassée ! Dans un coin de la boutique, le tas de négresses mortes grandissait, un cimetière de bouteilles sur lequel on poussait les ordures de la nappe. Mme Putois ayant demandé de l'eau, le zingueur indigné venait d'enlever lui-même les carafes. Est-ce que les honnêtes gens buvaient de l'eau ? Elle voulait donc avoir des grenouilles dans l'estomac ? [...]. Ah ! Dieu de Dieu ! les jésuites avaient beau dire, le jus de la treille était tout de même une fameuse invention ! La société riait, approuvait ; car, enfin, l'ouvrier n'aurait pas pu vivre sans le vin, le papa Noé devait avoir planté la vigne pour les zingueurs, les tailleurs et les forgerons. Le vin décrassait et reposait du travail, mettait le feu au ventre des fainéants ; puis, lorsque le farceur vous jouait des tours, eh bien ! le roi n'était pas votre oncle, Paris vous appartenait. Avec ça que l'ouvrier, échiné, sans le sou, méprisé par les bourgeois, avait tant de sujets de gaieté, et qu'on était bien venu de lui reprocher une cocarde de temps à autre, prise à la seule fin de voir la vie en rose ! Hein ! à cette heure, justement, est-ce qu'on ne se fichait pas de l'empereur. Peut-être bien que l'empereur lui aussi était rond, mais ça n'empêchait pas, on se fichait de lui, on le défiait bien d'être plus rond et de rigoler davantage. Zut pour les aristos !⁴⁶⁴

⁴⁶³ *Les Rougon-Macquart*, op. cit., Tome 2, p. 373.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, pp. 579-580.

3) Le quotidien comme révélateur d'une anthropologie poétique

Dans ses romans, Zola nous plonge dans la vie quotidienne des différents groupes sociaux qui constituent la société du Second Empire. Les personnages ne sont pas seulement déterminés dans leur être social selon des lois de l'hérédité dont Zola prétend rendre compte, mais sont également soumis au rythme d'une vie quotidienne, un rythme qui est une dimension essentielle du milieu dans lequel ils évoluent. L'histoire naturelle et sociale des *Rougon-Macquart* nous plonge donc véritablement dans une époque, le récit zolien faisant éprouver au lecteur l'immersion de ces personnages dans le flux de la quotidienneté comme élément constitutif du récit naturaliste. Il apparaît donc clairement que ce récit introduit dans les formes littéraires une sociologie implicite du quotidien. Avec le naturalisme, la « quotidienneté » devient une dimension essentielle de la formulation littéraire de la réalité sociale.

Cependant, la contribution de Zola aux sciences humaines ne tient pas exclusivement à la sociologie implicite des modes de vie qu'il expose dans ses romans. Le regard sociologique qu'il développe, appuyé par de fines observations dignes de l'ethnographie moderne, est d'une remarquable modernité, anticipant ce que la sociologie française va produire sous une forme académique avec Durkheim et ses disciples. Les liens que l'on peut repérer entre l'œuvre romanesque de Zola et la sociologie durkheimienne s'opèrent à différents niveaux, de l'exigence d'une méthode pour mieux saisir le réel à sa perception des enjeux sociétaux dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Or il y a une relation entre l'exigence d'une méthode et la mise en évidence de tels enjeux, une relation qui tient à la notion de milieu et au principe déterministe que cette notion suppose. L'influence du milieu n'est pas exclusivement celle du milieu social comme groupe social auquel chaque individu appartient. A ce niveau, Zola saisit parfaitement le quotidien de chaque groupe social dans le cadre d'une sociologie des modes de vie. Le milieu définit également l'ensemble de l'espace social dans un contexte historique précis. Or, le romancier ne décrit pas exclusivement des quotidiens différenciés mais une relation au quotidien qui se construit dans une société en pleine mutation. Cette relation au quotidien ne peut être décrite qu'à travers le seul prisme sociologique. Sa mise en valeur exige

une anthropologie qui appréhende dans un même mouvement l'influence déterminante des milieux et les dimensions poétiques du monde moderne.

Zola se détache du scientisme de la philosophie positiviste comme le fera plus tard Durkheim en intégrant la dimension anthropologique – la connaissance de l'« homme » dans son universalité – à sa sociologie. En effet, Zola ne décrit pas uniquement la « réalité sociale » du quotidien sous une forme romancée car il est conscient que ce quotidien contient une poétique. Ni le romancier, aussi naturaliste soit-il, ni le sociologue, aussi objectiviste soit-il, ne sont capables de donner à voir le quotidien tel qu'il est. Toute perception du quotidien passe par le filtre d'un prisme, la médiation d'un langage poétique pour l'écrivain, la médiation d'un langage conceptuel pour le sociologue. Il est significatif que le récit de Zola oscille entre ces deux filtres, entre une poétique et une science du quotidien.

C'est toute la force du « roman expérimental » d'*expérimenter* sous la forme d'un récit ce que les milieux sociaux font aux individus sans pour autant oublier leur capacité créatrice. Car l'action de ces milieux n'est pas uniquement inscrite dans un schéma déterministe et définitif. Véronique Lavielle écrit avec justesse : « Le modèle scientifique et l'idéologie positiviste, pour affirmés qu'ils soient, et si souvent de façon provocante, par Zola, sont donc constamment subvertis par l'imaginaire du créateur, ses obsessions et ses fantasmes »⁴⁶⁵. Zola expérimente des variations qui modifient sensiblement les quotidiens de ses personnages. Pour cette expérimentation, il utilise un procédé récurrent qui consiste à faire entrer un personnage étranger au *topos* du récit initial, *topos* qui inclue les quotidiens des personnages centraux. C'est l'irruption de Maxime dans *La Curée*, celle de Florent dans *Le Ventre de Paris*, celle d'Albine dans *La Faute de l'abbé Mouret*, toutes ces irruptions venant perturber la vie quotidienne de Renée, de Lisa et de Serge. Le rôle perturbateur est toujours enrayé par une mort ou une disparition pour rétablir un ordre social.

Zola joue avec ses personnages en leur créant des difficultés qui débordent largement celles de leur milieu d'origine. Il se plaît à instiller du désordre dans des quotidiens ordonnés pour finalement exclure du récit les initiateurs du désordre. Si Zola s'intéresse autant au quotidien, ce n'est donc pas uniquement pour en faire une sociologie, mais pour introduire une dimension poétique dans un récit qui malmène

⁴⁶⁵ Véronique Lavielle, 'Le cycle des *Rougon-Macquart*, la science et l'imaginaire', *Les Cahiers naturalistes*, 68 (1994), 23-27 (p. 27).

le quotidien tranquille de ses personnages. Quand il passe à la création littéraire, Zola s'appuie sur ses observations, mais il les sublime par une poétique du quotidien, parce que toute expérience sociale est une expérience créatrice⁴⁶⁶. C'est donc bien une anthropologie poétique, selon les propres mots d'Henri Mitterand⁴⁶⁷, qui traverse l'œuvre de Zola, une œuvre que l'on ne peut pas réduire à l'application stricte des principes du naturalisme. On se priverait alors de pouvoir en saisir toutes les ambivalences. Entre science et poésie, Zola ne choisit pas : il montre une humanité inscrite dans une époque dont les quotidiens sont devenus le sujet d'une tragédie, celle des *Rougon-Macquart*.

III. Une critique de la modernité

Il existe plusieurs dimensions du geste sociologique de Zola, depuis son entreprise d'observation à caractère ethnographique à l'écriture des modes de vie des différents mondes sociaux observés. On oublierait presque les contenus qui précisent et concrétisent ce geste sociologique car, au-delà des intuitions sociologiques, on trouve dans les romans de Zola une vision de la modernité décrite à travers ses grandes caractéristiques. Plus encore, cette vision s'accompagne d'une critique qui consiste à montrer les dérives et les désordres propres à la société moderne. Une science de la société n'a pas pour but d'en faire l'éloge mais de l'analyser. Du coup, le naturalisme de Zola prend une double dimension, scientifique et critique, ce qui le rend profondément ambivalent.

Alors que Löwy et Sayre considèrent que Zola est étranger au romantisme⁴⁶⁸, nous proposons d'analyser la critique de la modernité que le romancier développe dans les *Rougon-Macquart*, une critique qui prend une dimension romantique. Pour Löwy et Sayre, le romantisme repose en effet sur cette vision qui se construit « en réaction contre le mode de vie en société capitaliste »⁴⁶⁹. Si Zola adhère au positivisme, il met autant en évidence les fondements de la société capitaliste que ses effets négatifs sur les individus. Il ne s'agit pas seulement pour l'écrivain d'inscrire

⁴⁶⁶ Voir Jean Duvignaud, *Sociologie de l'art* [1967] (Paris : PUF, 1984).

⁴⁶⁷ Henri Mitterand, 'Préface', *op. cit.*, p. 48.

⁴⁶⁸ Michael Löwy, Robert Sayre, *Révolte et mélancolie : Le Romantisme à contre-courant de la modernité*, (Paris : Payot, 1992), p. 44.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 30.

son récit dans le contexte d'un régime politique mais de prendre toute la mesure d'un système social, politique et économique qui est source de désordre.

1) L'infortune des Rougon-Macquart

C'est dans le premier *opus* des *Rougon-Macquart*, *La Fortune des Rougon*, que se trouve scellé le destin des trois familles Rougon, Mouret et Macquart. Dezalay écrit à propos de ce roman qu'il est « une chronique familiale qui raconte l'histoire très accidentée d'une lutte entre deux frères et deux familles : la famille des Rougon contre celle des Macquart, Pierre contre Antoine, le fils légitime contre le bâtard. Mais c'est également un roman politique qui montre, en 1851, le triomphe des réactionnaires sur les révolutionnaires, des bourgeois sur les ouvriers et les paysans, du Second Empire sur la II^e République »⁴⁷⁰. Zola situe en effet l'action de ce roman avant l'avènement du Second Empire pour établir une relation déterminante entre les affrontements politiques de l'époque et le drame familial en train de se nouer. Chaque groupe social tente de profiter du conflit qui oppose la réaction bonapartiste, soutenue par les bourgeois, et l'aspiration républicaine, soutenue par le peuple. La fortune des Rougon va se réaliser face à l'infortune de cette aspiration. L'avènement d'un nouvel ordre social – le Second Empire – constitue le ciment de désordres sociaux, moraux et psychiques. Pour dire comment ce nouvel ordre peut engendrer de tels désordres, Zola décrit la prise de pouvoir de Pierre Rougon avec un meurtre originel figuré par la mort du jeune Silvère.

L'infortune des Rougon-Macquart s'enracine dans le récit suivant : Pierre Rougon, fils d'Adélaïde Fouque, dite Tante Dide, développe une grande ambition sociale en voulant à la fois s'enrichir, s'élever socialement et conquérir le pouvoir. Son premier acte est d'écarter son demi-frère (Antoine Macquart) et sa demi-sœur (Ursule Macquart) de l'héritage. Pierre est le fils légitime d'Adélaïde, ce qui le met en position de légitimité dans sa conquête de l'argent et du pouvoir. La question de l'héritage réglée, son second acte est de faire taire l'insurrection des campagnes dirigée contre le pouvoir bonapartiste. *La Fortune des Rougon* constitue dès lors le roman des origines, le roman décrivant l'action d'un homme et de son

⁴⁷⁰ Auguste Dezalay, 'Ordre et désordre dans *Les Rougon-Macquart*: L'exemple de *La Fortune des Rougon*', *Travaux de Linguistique et de Littérature*, 11-2 (1973), 71-81 (p. 75).

clan pour servir leurs ambitions sociales. Et c'est sur le terreau d'un nouveau régime social et politique que ces ambitions vont se réaliser. Pierre Rougon n'hésite d'ailleurs pas à changer de camp, passant du camp légitimiste au camp bonapartiste, après que son fils Eugène, avocat à Paris et fin observateur de la vie politique, lui donne le conseil de changer de positionnement idéologique. Mais Pierre ne se contente pas d'opportunisme et de participation aux soirées mondaines et politiques organisées chez lui. Il va construire une image de sauveur et devenir un chef politique en faisant couler à plusieurs reprises le sang des républicains insurrectionnels qui menacent autant l'ordre établi que le nouvel ordre impérial qui se met en place.

Pendant qu'un nouvel ordre politique et social surgit, un drame familial est en train de se nouer. Toute l'ambition de Pierre va déterminer le système des personnages selon leur appartenance à telle ou telle famille. Les Rougon représentent la branche familiale des ambitieux qui bâtissent des fortunes tout en demeurant insatisfaits. Pour eux, toutes les fins justifient les moyens. Ce n'est cependant pas dans cette famille la richesse en soi qui est centrale, mais sa recherche constante qui détermine un comportement compulsif à vouloir toujours plus : accroître son pouvoir financier pour Aristide (dit Saccard), son pouvoir politique pour Eugène, son pouvoir de connaissance pour Pascal. A l'inverse, les Macquart représentent la branche en négatif des Rougon, dotés des mêmes névroses originelles mais se développant différemment selon l'influence du milieu. L'insatisfaction des Macquart n'est pas transformée par une quelconque ambition car elle mène pour la plupart d'entre eux à une déchéance physique, morale ou sociale. Enfin, la branche des Mouret est marquée par de profondes ambivalences héréditaires, oscillant entre ambition personnelle et insatisfaction. Le trait commun des personnages est que leurs névroses se développent sur un terrain fertile, celui du cadre politique et social du Second Empire qui va décupler les appétits dans tous les mondes sociaux, depuis le peuple jusqu'à la bourgeoisie.

Il fallait qu'un évènement central se produise pour sceller le destin tragique des trois familles, un évènement lui-même nécessairement tragique : le meurtre de Silvère, victime expiatoire de *La Fortune des Rougon*. C'est sous les ordres donnés par Pierre Rougon que l'insurrection des républicains contre le Coup d'Etat est violemment réprimée. Le meurtre de Silvère qui participe à cette insurrection ouvre la tragédie des Rougon-Macquart. Silvère apparaît comme un bouc émissaire dont la

mort permet à la fois à Rougon de triompher et au régime impérial de s'imposer comme légitime. Selon Girard, le bouc émissaire est un élément du corps social qui lui est à la fois familier et étranger⁴⁷¹. En situation de crise – une crise politique dans *La Fortune des Rougon* – le sacrifice du bouc émissaire permet précisément de la résoudre, c'est-à-dire de dépasser les oppositions et les conflits existants pour faire advenir un ordre nouveau. Mais le bouc émissaire est ici un membre de la famille : Pierre Rougon est responsable de la mort de son propre neveu pour satisfaire ses ambitions personnelles. Félicité, la femme de Pierre, complice de ses ambitions, se fait d'ailleurs dire par un aristocrate qui devient son protecteur : « Le sang est un bon engrais ». Mais si le sang des insurgés et de Silvère constituent un bon engrais pour l'essor du nouvel ordre politique et social, le fait de le faire couler est générateur de désordres, amplifiant les névroses originelles de l'aïeule Adélaïde. Elle-même, sentant approcher le meurtre de Silvère, son petit-fils, et se souvenant de celui de son amant, désigne le caractère « maudit » de la famille qu'elle a engendrée :

C'est vous qui avez tiré ! cria-t-elle. J'ai entendu l'or... Malheureuse ! je n'ai fait que des loups... toute une famille, toute une portée de loups... Il n'y avait qu'un pauvre enfant, et ils l'ont mangé ; chacun a donné son coup de dent ; ils ont encore du sang plein les lèvres... Ah ! les maudits ! ils ont volé, ils ont tué. Et ils vivent comme des messieurs. Maudits ! maudits ! maudits !⁴⁷²

Il est significatif que ce passage d'un ordre social à un autre soit à l'origine des infortunes des personnages des Rougon-Macquart. Finalement, ce sont moins les mécanismes purement héréditaires que l'influence du milieu qui détermine leur devenir. Zola est convaincu par les théories héréditaires de son époque, mais son récit est nettement plus centré sur les déterminations socio-historiques, c'est-à-dire celles qui sont susceptibles de modifier les dispositions génétiques des personnages. Ainsi Zola clôt-il *La Fortune des Rougon* par le triomphe de Pierre Rougon, consacrant une double réussite, la sienne et celle de Louis-Napoléon Bonaparte. Silvère vient à peine d'être exécuté que Rougon savoure sa victoire :

Et chez les Rougon, le soir, au dessert, des rires montaient dans la buée de la table, toute chaude encore des débris du dîner. Enfin, ils mordaient aux plaisirs des riches ! Leurs appétits, aiguisés par trente ans de désirs contenus, montraient des dents féroces. Ces grands inassouvis, ces fauves maigres, à peine lâchés de la veille dans

⁴⁷¹ Voir René Girard, *Le Bouc émissaire* (Paris : Grasset, 1982).

⁴⁷² *Les Rougon-Macquart*, *op. cit.*, Tome 1, p. 300-301.

les jouissances, acclamaient l'Empire naissant, le règne de la curée ardente. Comme il avait relevé la fortune des Bonaparte, le coup d'État fondait la fortune des Rougon. Pierre se mit debout, tendit son verre, en criant :

« Je bois au prince Louis, à l'empereur ! »

Ces messieurs, qui avaient noyé leur jalousie dans le champagne, se levèrent tous, trinquèrent avec des exclamations assourdissantes. Ce fut un beau spectacle. Les bourgeois de Plassans, Roudier, Granoux, Vuillet et les autres, pleuraient, s'embrassaient, sur le cadavre à peine refroidi de la République. Mais Sicardot eut une idée triomphante. Il prit, dans les cheveux de Félicité, un nœud de satin rose qu'elle s'était collé par gentillesse au-dessus de l'oreille droite, coupa un bout du satin avec son couteau à dessert, et vint le passer solennellement à la boutonnière de Rougon. Celui-ci fit le modeste. Il se débattit, la face radieuse, en murmurant :

« Non, je vous en prie, c'est trop tôt. Il faut attendre que le décret ait paru. »

« Sacrebleu ! s'écria Sicardot, voulez-vous bien garder ça ! c'est une vieux soldat de Napoléon qui vous décore ! »

Tout le salon jaune éclata en applaudissements. Félicité se pâma. Granoux le muet, dans son enthousiasme, monta sur une chaise, en agitant sa serviette et en prononçant un discours qui se perdit au milieu du vacarme. Le salon jaune triomphait, délirait.

Mais le chiffon de satin rose, passé à la boutonnière de Pierre, n'était pas la seule tâche rouge dans le triomphe des Rougon. Oublié sous le lit de la pièce voisine, se trouvait encore un soulier au talon sanglant. Le cierge qui brûlait auprès de M. Peirotte, de l'autre côté de la rue, saignait dans l'ombre comme une blessure ouverte. Et, au loin, au fond de l'aire Saint-Mittre, sur la pierre tombale, une mare de sang se caillait.⁴⁷³

2) Argent, spéculation et décadence morale

Le triomphe du salon des Rougon inaugure un nouvel ordre social en même temps que le régime politique du Second Empire se met en place. Avec *La Fortune des Rougon*, Zola insiste clairement sur les origines des formes de décadence qu'il observe chez ses contemporains. Le deuxième roman de la série *La Curée* permet à Zola d'explorer non plus les origines mais les réalisations et les contenus d'une société décadente, établissant un lien fort entre un régime politique autoritaire qui musèle le peuple et le comportement d'une haute société portée par la recherche constante de plaisirs et de divertissements :

A cette heure, Paris offrait, pour un homme comme Aristide Saccard, le plus intéressant des spectacles. L'Empire venait d'être proclamé, après ce fameux voyage pendant lequel le prince président avait réussi à chauffer l'enthousiasme de quelques départements bonapartistes. Le silence s'était fait à la tribune et dans les journaux. La société, sauvée encore une fois, se félicitait, se reposait, faisait la grasse matinée, maintenant qu'un gouvernement fort la protégeait et lui ôtait jusqu'au souci de penser et de régler ses affaires. La grande préoccupation de la société était de savoir à quels amusements elle allait tuer le temps. Selon l'heureuse expression d'Eugène Rougon, Paris se mettait à table et rêvait gaudriole au dessert. La politique

⁴⁷³ *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 1, p. 314-315.

épouvantait, comme une drogue dangereuse. Les esprits lassés se tournaient vers les affaires et les plaisirs. Ceux qui possédaient déterraient leur argent, et ceux qui ne possédaient pas cherchaient dans les coins les trésors oubliés. Il y avait, au fond de la cohue, un frémissement sourd, un bruit naissant de pièces de cent sous, des rires clairs de femmes, des tintements encore affaiblis de vaisselle et de baisers. Dans le grand silence de l'ordre, dans la paix aplatie du nouveau règne, montaient toutes sortes de rumeurs aimables, de promesses dorées et voluptueuses. Il semblait qu'on passât devant une de ces petites maisons dont les rideaux soigneusement tirés ne laissent voir que des ombres de femmes, et où l'on entend l'or sonner sur le marbre des cheminées. L'Empire allait faire de Paris le mauvais lieu de l'Europe. Il fallait à cette poignée d'aventuriers qui venaient de voler un trône, un règne d'aventures, d'affaires véreuses, de consciences vendues, de femmes achetées, de soulerie furieuse et universelle. Et, dans la ville où le sang de décembre était à peine lavé, grandissait, timide encore, cette folie de jouissance qui devait jeter la patrie au cabanon des nations pourries et déshonorées.⁴⁷⁴

Zola veut dénoncer les excès d'une société qu'il juge « pourrie » par la « spéculation furieuse » qui l'occupe. Il explique dans la préface à *La Curée* :

Dans l'histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire, *la Curée* est la note de l'or et de la chair. L'artiste en moi se refusait à faire de l'ombre sur cet éclat de la vie à outrance qui a éclairé tout le règne d'un jour suspect de mauvais lieu. Un point de l'Histoire que j'ai entreprise en serait resté obscur.

J'ai voulu montrer l'épuisement prématuré d'une race qui a vécu trop vite et qui a abouti à l'homme-femme des sociétés pourries ; la spéculation furieuse d'une époque s'incarnant dans un tempérament sans scrupule, enclin aux aventures ; le détraquement nerveux d'une femme dont un milieu de luxe et de honte décuple les appétits natifs. Et, dans ces trois monstruosité sociales, j'ai essayé d'écrire une œuvre d'art et de science qui fût en même temps une des pages les plus étranges de nos mœurs.⁴⁷⁵

Pour Zola, la société est devenue décadente avec le Second Empire parce qu'il « a déchaîné les appétits et les ambitions »⁴⁷⁶, écrit-il dans *Les Notes générales sur la marche de l'œuvre*. Le régime politique du Second Empire permet aux ambitions de prospérer, et c'est ce qui constitue pour Zola la « caractéristique du mouvement moderne »⁴⁷⁷. L'analyse du lien entre spéculation et décadence constitue une facette essentielle de sa critique de la modernité. Le premier chapitre de *La Curée* livre une description de cette nouvelle haute bourgeoisie qui s'est trop vite enrichie par la spéculation immobilière et financière, et dans un même temps en proie au mal de l'infini, ne pouvant jamais satisfaire ses appétits que Zola décrit comme démesurés. Mais, l'écrivain analyse cette démesure dans le cadre d'un modèle sociétal dans

⁴⁷⁴ *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 1, p. 367.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 1583.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 1573.

⁴⁷⁷ *Idem*

lequel évoluent ses personnages. Après avoir longuement décrit l'appartement particulier de Renée, mélange de faste et de superflu, dans lequel elle se livre à Maxime, son beau-fils, Zola établit le lien entre leur « faute » et des conditions sociales et matérielles précises :

Dans le monde affolé où ils vivaient, leur faute avait poussé comme sur un fumier gras de suc équivoques ; elle s'était développée avec d'étranges raffinements, au milieu de particulières conditions de débauche.⁴⁷⁸

Zola insiste sur le mal de l'infini qui frappe cette bourgeoisie qui ne peut jamais se contenter. Car les personnages de *La Curée* sont finalement incapables de trouver le bonheur. La description au chapitre 6 du bal qui devient interminable avec sa musique lancinante et les danses qui se succèdent dans un tourbillon effréné est une métaphore de ce désir spéculatif. Alors que le bal contient une dimension festive, Zola parvient à faire éprouver au lecteur un malaise, en lui suggérant la décadence d'une société qui n'a que les apparences du bonheur. En réalité, la forme moderne de la décadence repose sur la destruction de la limitation des désirs, spéculation par l'argent et débauche révélant une même aspiration fondamentale. C'est finalement un enfer spéculatif que Zola analyse dès *La Curée*, bien avant *L'Argent*. A la fin du roman, Renée meurt seule et endettée, abandonnée de son mari Saccard qui a pourtant profité de sa fortune pour spéculer. La scène finale est une rêverie qui oppose sa vie mondaine à son enfance.

Et Renée, levant les yeux, regarda le vaste ciel qui se creusait, d'un bleu tendre, peu à peu fondu dans l'effacement du crépuscule. Elle songeait à la ville complice, au flamboiement des nuits du boulevard, aux après-midi ardentes du Bois, aux journées blafardes et crues des grands hôtels neufs. Puis, quand elle baissa la tête, qu'elle revit d'un regard le paisible horizon de son enfance, ce coin de cité bourgeoise et ouvrière où elle rêvait une vie de paix, une amertume dernière lui vint aux lèvres. Les mains jointes, elle sanglota dans la nuit tombante.⁴⁷⁹

L'avidité aura précipité la mort de Renée dans cet enfer de la spéculation. C'est donc pour Zola une question éminemment sociale, voire sociologique, que pose la place de l'argent dans la société moderne. Lorsqu'il s'attelle à son roman sur le monde de la finance, *L'Argent*, Zola pose en même temps la question sociale et celle de la richesse :

⁴⁷⁸ *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 1, p. 481.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 599.

Je serais ainsi forcé d'en venir à la question sociale, car en somme elle se résume presque toute entière dans la question de la richesse. Ceux qui ont et ceux qui n'ont pas. Deux familles opposées peut-être ou, dans la même famille, deux branches, une très riche, l'autre très pauvre, et ce que cela amène dans les habitudes, les façons d'être, le côté physique, l'intelligence même : aux deux extrémités.⁴⁸⁰

Zola transforme ainsi la question de la richesse en une question sociale (la recherche de la richesse impliquant la société dans son ensemble) et une question sociologique (la société se distribue en deux pôles selon leur degré de richesse). Mais il insiste également sur le déterminisme social qui configure les modes de vie des mondes sociaux selon leur capital économique. De *La Curée* à *L'Argent*, Zola a « sociologisé » son analyse de la spéculation. Dans *La Curée*, il en faisait uniquement une question sociale autour du thème de la décadence tandis qu'il pose une intention sociologique pour écrire *L'Argent* :

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. Ce que je voudrais, en somme, qu'il sortît de toute ma série des Rougon-Macquart.⁴⁸¹

Point de jugement donc pour Zola, ni pessimisme ni optimisme à opposer au monde moderne. Son objectif est de dévoiler des mécanismes à l'œuvre dans la société moderne. La documentation que Zola consulte pour *L'Argent* est déterminante. Il a en particulier lu *La Quintessence du socialisme* que publie Schaeffler en 1886 et résume ainsi l'ouvrage pour proposer son analyse « scientifique » du mode de production capitaliste :

Il faut attendre que le mode de production actuel ait abouti à ses dernières conséquences pratiques : absorption de la petite propriété (grandes terres, grands magasins, grandes maisons de crédit). Prolétaires d'une part et quelques richards de l'autre.⁴⁸²

Zola prend pour thème la destruction du petit capital par le grand capital par le mécanisme de la spéculation. C'est la question récurrente de l'appétit du plus fort qui absorbe le plus petit, mélange de marxisme et de darwinisme social. Cette question avait déjà été explorée par Zola dans *Au Bonheur des Dames* avec le récit de l'affrontement de l'ancien et du nouveau commerce, ce dernier étant porté par une

⁴⁸⁰ *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 5, p. 1244.

⁴⁸¹ *Idem*

⁴⁸² *Ibid.*, p. 1296.

stratégie commerciale sans faille : agrandissements permanents, renouvellement constant du stock, vente de volumes importants en pratiquant la baisse constante des prix, publicité. Le triomphe d'Octave Mouret, propriétaire du grand magasin, n'est pas sa richesse en soi, mais l'accroissement constant de son chiffre d'affaires, comme si cet accroissement pouvait être sans fin. Zola cerne avec une acuité sociologique le désir d'illimitation de ses personnages obsédés par l'accumulation.

Si Zola efface ses jugements sur les comportements spéculatifs, il laisse le soin à certains personnages de s'exprimer sur ce sujet. Ainsi Lisa, la commerçante honnête qui doit la prospérité de sa charcuterie à son travail, juge-t-elle négativement son oncle, le spéculateur Saccard. Elle dit :

« Je ne dois pas un sou, je ne suis dans aucun tripotage, j'achète et je vends de bonne marchandise, je ne fais pas payer plus cher que le voisin... C'est bon pour nos cousins, les Saccard, ce que tu dis là. Ils font semblant de ne pas même savoir que je suis à Paris ; mais je suis plus fière qu'eux, je me moque pas mal de leurs millions. On dit que Saccard trafique dans les démolitions, qu'il vole tout le monde. Ça ne m'étonne pas, il partait pour ça. Il aime l'argent à se rouler dessus, pour le jeter ensuite par les fenêtres, comme un imbécile... Qu'on mette en cause les hommes de sa trempe, qui réalisent des fortunes trop grosses, je le comprends. Moi, si tu veux le savoir, je n'estime pas Saccard... Mais nous, nous qui vivons si tranquilles, qui mettrons quinze ans à amasser une aisance, nous qui ne nous occupons pas de politique, dont tout le souci est d'élever notre fille et de mener à bien notre barque ! allons donc, tu veux rire, nous sommes d'honnêtes gens ! »⁴⁸³

Lisa estime que l'accumulation de richesse par la spéculation implique une certaine malhonnêteté et lui oppose son honnêteté et sa fierté à s'enrichir uniquement par le travail. Dans un autre registre, Zola décrit le point de vue d'un aristocrate sur les spéculateurs, sortes de « nouveaux riches » de son temps :

Scandalisé par la conduite du Comte Muffat [devenu l'amant de Nana], il [le marquis de Chouard] venait de rompre publiquement, il affectait de ne plus mettre les pieds dans l'hôtel. S'il avait consenti à y paraître, ce soir-là, c'était sur les instances de sa petite-fille, dont il désapprouvait d'ailleurs le mariage, avec des paroles indignées contre la désorganisation des classes dirigeantes par les honteux compromis de la débauche moderne.⁴⁸⁴

Zola souligne ainsi la désapprobation de l'ancienne noblesse face au mode de vie d'une partie de la haute société, cette nouvelle aristocratie qui se serait départie de toute morale. La sociologie implicite qu'il met en œuvre consiste autant à saisir les

⁴⁸³ *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 1, p. 758.

⁴⁸⁴ *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 2, p. 1424.

mécanismes sociaux et leurs impacts sur les mœurs que la manière dont les mondes sociaux peuvent les appréhender. Ainsi, la dimension vécue de l'expérience du monde moderne est parfaitement saisie dans la sociologie implicite de Zola.

3) Mal de l'infini et suicide

En fin observateur de la société moderne, Zola ne pouvait faire l'impasse sur le phénomène suicidaire, en constante hausse statistique en France pendant la seconde moitié du XIX^e siècle⁴⁸⁵. Plusieurs cas de suicide sont ainsi décrits dans la série des *Rougon-Macquart*, celui de Claude dans *L'Œuvre* étant resté le plus célèbre. Dans une perspective sociologique, les suicides littéraires que Zola décrit n'obéissent pas seulement à des raisons purement individuelles. Sans doute, les personnages qui mettent fin à leurs jours présentent des motivations strictement personnelles, mais il existe systématiquement des déterminations plus profondes liées à leur expérience du monde social, qui les inclinent au suicide. Pour Borie, l'écriture de Zola se singularise dans un contexte particulier, celui d'une « crise d'angoisse collective »⁴⁸⁶. L'inscription des personnages dans un milieu constitue alors un élément fondamental pour voir dans les causes du suicide une origine sociale. Si l'on se focalise sur quelques cas de suicides littéraires chez Zola, on peut les appréhender comme résultant d'une crise existentielle qui découle de cette crise d'angoisse collective selon Borie, ce que Durkheim qualifie de crise d'anomie. L'anomie désigne la perte de valeurs essentielles et de repères qui fixaient un cadre social stable à l'action. En situation d'anomie, les individus sont plus enclins au suicide. On peut alors interpréter les récits que Zola propose du suicide à la lumière de crises existentielles, elles-mêmes dépendantes de la crise plus globale d'anomie que traverse la société française. Ne pouvant satisfaire leurs ambitions ou leurs désirs et ne trouvant plus de cadre social permettant de les limiter, certains personnages ne trouvent pas d'autre résolution à leur crise existentielle que de mettre fin à leurs jours.

Le peintre Claude Lantier se suicidera après avoir lutté contre une œuvre qu'il ne parvient pas à terminer. Toute son attention est portée sur cette œuvre – qui représente une femme dont sa propre femme, Christine, sert de modèle – qui finit par

⁴⁸⁵ Voir Emile Durkheim, *Le Suicide : Etude de sociologie* [1897] (Paris : PUF, 1997).

⁴⁸⁶ Jean Borie, *Zola et les mythes ou de la nausée au salut* [1971] (Paris : Librairie Générale Française, 2003), p. 6.

absorber tout son être. C'est encore par excès d'ambition, une ambition artistique, que Claude pêche. Zola le décrit ainsi dans ses notes préparatoires :

Je grandirai le sujet par le drame, par Claude qui ne se contente jamais, qui s'exaspère de ne pouvoir accoucher de son génie, et qui se tue à la fin devant son œuvre irréalisée. [...] Ce ne sera pas un impuissant, mais un créateur à l'ambition trop large.⁴⁸⁷

Claude est victime de ses « appétits intellectuels irrésistibles et effrénés »⁴⁸⁸. Face à l'échec de son entreprise artistique, à la souffrance psychique qu'il endure, Claude met fin à ses jours à l'appel de son œuvre elle-même :

Brusquement, la voix haute, au fond de l'atelier, l'appela une seconde fois, impérieuse. Et il se décida, c'était fini, il souffrait trop, il ne pouvait plus vivre, puisque tout mentait et qu'il n'y avait rien de bon. D'abord, il laissa glisser la tête de Christine, qui garda son vague sourire ; ensuite, il dut se mouvoir avec des précautions infinies, pour sortir ses jambes du lien de la cuisse, qu'il repoussa peu à peu, dans un mouvement naturel, comme si elle fléchissait d'elle-même. Il avait rompu la chaîne enfin, il était libre. Un troisième appel le fit se hâter, il passa dans la pièce voisine, en disant :
« Oui, oui, j'y vais ! »⁴⁸⁹

Deux points de vue sur cette mort vont alors s'affronter, celui de sa femme Christine, convaincue que la femme fictive de son œuvre l'a tué, et celui de son ami Sandoz qui analyse son suicide comme une cause du romantisme. Christine s'exclame en découvrant le corps de Claude : « Oh ! Claude, oh ! Claude... Elle t'a repris, elle t'a tué, tué, tué, la gueuse ! »⁴⁹⁰. Mais son ami Sandoz voit dans ce suicide l'action d'un romantisme qui a créé chez Claude une insatisfaction profonde. Il dit :

« Un cimetière qu'il aurait compris, avec son enragement de modernité... Sans doute, il souffrait dans sa chair, ravagé par cette lésion trop forte du génie, trois grammes en moins ou trois grammes en plus, comme il le disait, lorsqu'il accusait ses parents de l'avoir si drôlement bâti. Mais son mal n'était pas en lui seulement, il a été la victime d'une époque... Oui, notre génération a trempé jusqu'au ventre dans le romantisme, et nous en sommes restés imprégnés quand même, et nous avons eu beau nous débarbouiller, prendre des bains de réalité violente, la tache s'entête, toutes les lessives du monde n'en ôteront pas l'odeur ».⁴⁹¹

⁴⁸⁷ *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 4, p. 1353.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 1347.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 351-352.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 352.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 357.

C'est le point de vue de Zola lui-même qui est ici donné. Or ce point de vue trahit l'évolution de la pensée de Zola qui attribue moins les causes de ce suicide à l'hérédité qu'au milieu social dans lequel baignent de nombreux artistes.

Dans *La Joie de vivre*, Zola analyse en profondeur ce milieu social de son temps qui jette de nombreux individus dans le pessimisme, à l'instar du personnage de Lazare :

Il avait l'ennui sceptique de toute sa génération, non plus cet ennui romantique des Werther et des René, pleurant le regret des anciennes croyances, mais l'ennui des nouveaux héros du doute, des jeunes chimistes qui se fâchent et déclarent le monde impossible, parce qu'ils n'ont pas d'un coup trouvé la vie au fond de leurs cornues.⁴⁹²

Zola insiste alors sur le passage d'un imaginaire romantique à un imaginaire pessimiste fondé sur la philosophie de Schopenhauer, une philosophie qui considère le caractère inéluctable de la mort :

Il [Lazare] parlait de tuer la volonté de vivre, pour faire cesser cette parade barbare et imbécile de la vie, que la force maîtresse du monde se donne en spectacle, dans un but d'égoïsme inconnu. Il voulait supprimer la vie afin de supprimer la peur. Toujours il aboutissait à cette délivrance : ne rien souhaiter dans la crainte du pire, éviter le mouvement qui est douleur, puis tomber à la mort tout entier. Le moyen pratique d'un suicide général le préoccupait, d'une disparition totale et soudaine, consentie par l'universalité des êtres.⁴⁹³

Pourtant, Lazare demeure un dépressif chronique qui ne mettra jamais fin à ses jours. On pourrait alors être surpris que Zola termine *La Joie de vivre* sur le suicide de la bonne que personne ne semble comprendre, comme s'il était complètement irrationnel. On se risquera à penser que Zola ne faisant pas mourir Lazare cherche une victime expiatoire, le suicide de la bonne pouvant apparaître comme un suicide par procuration, à l'instar de celui d'Albine dans *La Faute de l'abbé Mouret* sur lequel nous reviendrons. Si aucune motivation personnelle ne permet de comprendre le suicide de la bonne (sinon une contrariété due à une remarque de la maîtresse de maison), c'est qu'il repose sur des causes sociales plus profondes que Durkheim va définir dans son analyse du suicide.

⁴⁹² *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 3, p. 1057.

⁴⁹³ *Idem*

4) Foi et doute en la science

S'il existe une critique de la modernité chez Zola, celle-ci s'effectue avec une forte adhésion aux principes du positivisme, tout en relevant les problèmes que pose le développement scientifique dans la société moderne. Dans ses premiers écrits théoriques et romans, Zola fait preuve d'un véritable engouement pour le discours scientifique puisque le naturalisme doit constituer le développement littéraire de l'entreprise scientifique définie dans le cadre du positivisme. En réaction, Zola affiche un anticléricalisme particulièrement fort, faisant de la question religieuse une question secondaire face aux enjeux posés par les progrès techniques et scientifiques. Dans *La Conquête de Plassans*, Zola révèle un anticléricalisme profond en montrant comment l'action d'un prêtre (Faujas) devient la source de profonds désordres en manipulant les esprits. A la fin du roman, François Mouret, victime de cette action, devenu fou, s'échappe de l'asile et revient incendier sa propre maison conquise et occupée par l'abbé Faujas. Il semble que Zola prenne un malin plaisir à faire brûler Faujas en proposant un récit inversé des procès de l'inquisition. L'anticléricalisme du romancier est sans aucun doute à son apogée dans *La Faute de l'abbé Mouret* avec la description du conflit entre la religion, nécessairement dogmatique et aliénante, et la science, nécessairement émancipatrice. Pour Zola, science et religion sont alors parfaitement antinomiques, le progrès de la science devant impliquer le déclin de la religion. A l'instar de Comte, Zola considère que la science devra finir par supplanter la religion, le mode de connaissance scientifique devant s'imposer pour participer au bonheur de l'humanité. Jusqu'à *La Faute de l'abbé Mouret*, on remarque aisément que toute action religieuse n'a aucun effet bénéfique mais produit au contraire des tragédies.

Pourtant, la conception que Zola se fait de la religion tend à évoluer après *La Faute de l'abbé Mouret*, son discours sur la relation entre science et religion devenant plus ambivalent. Dans une lecture comparée de *La Faute de l'abbé Mouret* et du *Docteur Pascal*, Chantal Bertrand-Jennings note le « chemin métaphysique parcouru par Zola »⁴⁹⁴. Si les deux romans s'articulent « autour du même problème de la lutte entre les grands principes de vie et de mort »⁴⁹⁵, Zola expose plus

⁴⁹⁴ Chantal Bertrand-Jennings, 'Zola ou l'envers de la science : De *La Faute de l'abbé Mouret* au *Docteur Pascal*', *Nineteenth-Century French Studies*, 9 (1980-1981), 93-107, p. 106.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 93.

clairement ses doutes, à travers ceux de Pascal, sur le pouvoir de la science. Pascal est la figure du scientifique, celui qui a analysé sa propre famille à partir de son arbre généalogique et avec pour cadre interprétatif les lois de l'hérédité. Pascal est ainsi à la recherche de vérités, à partir de ses observations, mais il doute également, un doute souvent amplifié par ses discussions avec sa nièce Clotilde⁴⁹⁶, fidèle serviteur qui ne cesse de s'interroger sur le sens de la vie sans renier pour autant l'existence de Dieu. L'évolution de la pensée de Zola transparait ainsi dans un récit qui ne polarise plus schématiquement la science et la religion. Le scientifique Pascal est en proie au doute concernant le pouvoir de la science, comme le devient l'écrivain dont la vie a été bouleversée par sa rencontre avec Jeanne Rozerot. Cet événement biographique est sans doute central pour mieux comprendre l'écriture du *Docteur Pascal*. Ce roman constitue moins le dernier d'une série que le prologue au cycle des *Quatre Evangiles* selon Pascale Krumm⁴⁹⁷. Elle voit ainsi dans *Le Docteur Pascal* un supplément à la série des *Rougon-Macquart*, à la fois roman psychologique et roman anachronique hors du temps car en dehors du cadre temporel du Second Empire. Venant après *La Débâcle* qui se conclut sur la chute de Napoléon III et la commune de Paris, *Le Docteur Pascal* constitue un véritable épilogue et, dans cette perspective, un prologue de la série à venir.

Cette écriture d'un épilogue-prologue est révélatrice de la conversion de Zola à une philosophie optimiste de la vie, voire à une certaine religion de la vie qui a vidé le positivisme de tout scientisme. Selon Krumm, on peut alors lire *Le Docteur Pascal* comme un Nouveau Testament, Pascal ayant un rôle annonciateur dans l'avènement d'un nouvel ordre social, d'une nouvelle humanité. C'est étonnamment un parcours similaire qui a conduit tardivement Auguste Comte à voir dans le positivisme une religion de l'humanité visant à accomplir le bonheur universel. Après la philosophie positiviste vient une philosophie humaniste chez Zola comme ce fut le cas chez Comte. *Le Docteur Pascal* pourrait alors apparaître comme le roman de la crise, c'est-à-dire celui qui interroge une époque en train de basculer. L'effondrement du Second Empire et de ses désordres fait advenir un nouvel ordre social, absolument incertain sur lequel la science n'a aucune prise. Zola fait mourir son double Pascal pour clore la série et fait naître un fils qui symbolise l'espoir et la régénérescence de

⁴⁹⁶ Pour une analyse de la relation incestueuse entre le docteur Pascal et Clotilde, voir Nicholas White, 'Le Docteur Pascal entre l'inceste et « l'innéité »', *Les Cahiers naturalistes*, 68 (1994), 77-88.

⁴⁹⁷ Voir Pascale Krumm, 'Le Docteur Pascal : un (dangereux) supplément ? La problématique féminine dans le cycle zolien', *Les Cahiers naturalistes*, 73 (1999), 227-240.

l'humanité. Après avoir décrit avec minutie le « monde moderne [...] dans toute sa nouveauté et sa terreur »⁴⁹⁸, Zola laisse place à un discours optimiste et un regard humaniste sur la vie, condition essentielle pour que le progrès de l'humanité se réalise.

IV. Zola avant Durkheim

Zola naît en 1840 et devient l'un des plus grands romanciers de la seconde moitié du XIX^e siècle. Durkheim naît en 1858 et devient le plus grand sociologue français en institutionnalisant la sociologie et en en faisant une discipline autonome à la fin du XIX^e siècle. A peine vingt années séparent ces deux hommes. Si Zola n'aurait pu découvrir les premiers écrits de Durkheim que tardivement après avoir commencé son œuvre romanesque, Durkheim aurait pu lire Zola et s'inspirer de ses écrits qui mettent en évidence des déterminismes sociaux. Pourtant, et ce malgré un point commun majeur – l'influence du positivisme sur leurs œuvres – ni l'un ni l'autre ne se sont jamais connus ni rencontrés. Durkheim n'évoquera jamais un roman de Zola dans ses analyses sociologiques.

Si l'on admet qu'une sociologie par la littérature est possible et que les œuvres littéraires peuvent contenir des intuitions sociologiques, alors on peut proposer une analyse comparée de deux corpus qui obéissent à des logiques de production tout à fait différentes. Zola ne prétend pas faire de la sociologie au même titre que Durkheim et ce dernier n'a jamais souhaité donner une dimension littéraire à sa sociologie. Pourtant, Pierre Bayard a ouvert un champ d'analyse nouveau qui consiste précisément à se focaliser sur les intuitions contenues dans les œuvres littéraires comme il l'a proposé en mettant l'œuvre de Maupassant face à celle de Freud, et de montrer ainsi comment une œuvre littéraire pouvait anticiper les développements de la psychanalyse⁴⁹⁹. S'il existe un geste psychanalytique chez Maupassant, nous pouvons dire à l'issue de nos analyses qu'il existe un geste sociologique chez Zola. Or ce geste se réalise dans une filiation intellectuelle qui part de Comte, passe par Taine et aboutit à la naissance de la sociologie avec Durkheim. Inscrire Zola dans cette filiation, c'est analyser son œuvre du point de vue de

⁴⁹⁸ Salvete De Almeida Cara, 'Le naturalisme de Zola et les impasses de la modernisation', *op. cit.*, p. 117.

⁴⁹⁹ Voir Pierre Bayard, *Maupassant juste avant Freud (op. cit.)*.

l'histoire des idées mais également montrer en quoi des contenus de connaissance d'ordre sociologique irriguent son œuvre. Comme l'écrit Fournier : « Durkheim et Zola ne se connaissent pas, mais il y a, entre les deux Emile, une homologie de positions : le naturalisme est à la littérature ce que la sociologie est aux sciences humaines »⁵⁰⁰. On peut ainsi chercher des affinités de structure entre les œuvres du romancier et du sociologue, indépendamment des contextes qui les séparent. Zola puis Durkheim s'inscrivent dans un mouvement intellectuel qui irrigue la seconde moitié du XIX^e siècle, mouvement qui configure leur pensée du social.

1) De la théorie de l'hérédité à la théorie de la socialisation

Dès la première préface aux *Rougon-Macquart*, celle précédant *La Fortune des Rougon*, Zola indique l'élément central de composition de cette histoire familiale développée dans la série. Il s'agit des lois de l'hérédité, lesquelles permettent d'expliquer – par des relations de cause à effet – le devenir social de chaque personnage. Chacun disposant d'un « tempérament » particulier, le milieu va le révéler ou le modifier selon l'efficacité de son action. Zola affirme d'emblée :

Je veux expliquer comment une famille, un petit groupe d'êtres, se comporte dans une société, en s'épanouissant pour donner naissance à dix, à vingt individus, qui paraissent, au premier coup d'œil, profondément dissemblables, mais que l'analyse montre intimement liés les uns aux autres. L'hérédité a ses lois, comme la pesanteur.⁵⁰¹

Et Zola poursuit en indiquant vouloir résoudre la « double question des tempéraments et des milieux, le fil qui conduit mathématiquement d'un homme à un autre homme »⁵⁰². On retrouve là les notions forgées par Taine, celles de « tempérament » et de « milieu », ainsi que l'idée générale du positivisme selon laquelle tout peut être expliqué du point de vue de la science, celle-ci étant définie comme la connaissance de lois. Dresser l'histoire d'une famille, c'est donc pour Zola dresser l'inventaire des déterminismes héréditaires qui agissent sur tous ses personnages. L'intuition du romancier est bien de montrer qu'aucun individu – aussi « libre » soit-il en apparence – ne peut échapper à de telles déterminations.

⁵⁰⁰ Marcel Fournier, *Emile Durkheim 1858-1917* (Paris : Fayard, 2007), p. 369.

⁵⁰¹ *Les Rougon-Macquart*, op. cit., Tome 1, p. 3.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 3.

Mais si l'on se focalise sur cette conception de l'hérédité, il est difficile d'affirmer que Zola développe ici une intuition sociologique, dans la mesure où il reprend l'idée selon laquelle l'hérédité est strictement naturelle, c'est-à-dire biologique en termes contemporains. Dans cette perspective, le caractère sociologique du mécanisme héréditaire est théoriquement évacué. Rappelons en effet que Zola s'inspire notamment de sa lecture du *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle* du docteur Lucas. A cet égard, on peut aller jusqu'à affirmer que l'on trouve chez Zola une anticipation de la génétique moderne⁵⁰³. Pourtant, il existe un décalage, voire des contradictions, entre les intentions scientifiques de Zola et les réelles intuitions sociologiques qui traversent son œuvre. Sans aller jusqu'à souligner un tel décalage, Flaubert reprochait déjà à Zola d'avoir manifesté ses intentions scientifiques dans sa préface. Il lui dit dans une lettre :

Je viens de finir votre atroce et beau livre ! J'en suis encore étourdi. C'est fort ! Très fort !
Je n'en blâme que la préface. Selon moi, elle gâte votre œuvre qui est si impartiale et si haute. Vous y dites votre secret, ce qui est trop candide, chose que dans ma poétique (à moi) un romancier n'a pas le droit de faire.
Voilà *toutes* mes restrictions.
Mais vous avez un fier talent et vous êtes un brave homme !
Dites-moi par un petit mot quand je puis aller vous voir, pour causer longuement de votre bouquin.
Je vous serre la main cordialement, et suis votre
Gustave FLAUBERT.⁵⁰⁴

Pour mieux comprendre le rapport que Zola entretient avec la science – seule condition d'accès à la « vérité » selon lui – il convient de distinguer deux voix, celle de la science naturaliste et celle de la science sociale. La voix de la science naturaliste se fait toujours entendre à travers les personnages du médecin, le docteur Pascal au premier chef. Cette voix focalise son attention sur les mécanismes héréditaires comme c'est le cas dans *Une Page d'amour*. La petite Jeanne développe un tempérament hystérique qu'elle a hérité malgré elle de ses aïeux, comme l'analysent les deux docteurs Bodin et Deberle :

Tous deux tombèrent d'accord que l'état présent n'offrait aucune gravité ; mais ils craignaient des complications, ils interrogèrent longuement Hélène [la mère de

⁵⁰³ Françoise Gaillard, 'Genèse et généalogie : Le cas du docteur Pascal', *Romantisme*, 31 (1981), 181-196.

⁵⁰⁴ *Les Rougon-Macquart*, *op. cit.*, Tome 1, p. 1541.

Jeanne], en se sentant devant une de ces névroses qui ont une histoire dans les familles et qui déconcertent la science.⁵⁰⁵

Ce n'est pas l'origine familiale en elle-même qui déconcerte la science mais la connaissance de l'action du mécanisme héréditaire en elle-même. Face à cette méconnaissance, la science médicale ne peut être efficace et permettre une guérison. Le mécanisme héréditaire condamne Jeanne, les médecins se sentant impuissants face à l'action de la nature sur les êtres.

Entre la voix de la science naturaliste et celle de la science sociale, il existe une voix médiane qui anticipe résolument les développements de la psychanalyse. Cette voix se fait clairement entendre dans *La Bête humaine* : c'est la voix intérieure du personnage lui-même, la conscience de Jacques dans laquelle s'instaure un conflit entre sa volonté et sa pulsion de mort. Jacques est conscient de la fêlure héréditaire qu'il porte en lui et lui fait éprouver la souffrance de la lutte contre ses pulsions meurtrières :

Lui, à certaines heures, la sentait bien cette fêlure héréditaire ; non pas qu'il fût d'une santé mauvaise, car l'appréhension et la honte de ses crises l'avaient seules maigri autrefois ; mais c'étaient, dans son être, de subites pertes d'équilibre, comme des cassures, des trous par lesquels son moi lui échappait, au milieu d'une sorte de grande fumée qui déformait tout. Il ne s'appartenait plus, il obéissait à ses muscles, à la bête enragée. Pourtant, il ne buvait pas, il se refusait même un petit verre d'eau-de-vie, ayant remarqué que la moindre goutte d'alcool le rendait fou. Et il en venait à penser qu'il payait pour les autres, les pères, les grands-pères, qui avaient bu, les générations d'ivrognes dont il était le sang gâté, un lent empoisonnement, une sauvagerie qui le ramenait avec les loups mangeurs de femmes, au fond des bois.⁵⁰⁶

La détermination des actes de Jacques se joue dans ce conflit intérieur entre principe de plaisir (ce que l'instinct indique à l'être) et principe de réalité (ce que la société institue sous la forme de principes moraux et qui permet de réfréner l'activité pulsionnelle)⁵⁰⁷. Comme le souligne Downing, il existe une remarquable anticipation de certains développements de la psychanalyse freudienne dans *La Bête humaine* :

If it can be established, then, that Zola's pseudo-sexological case study of lust murder both repeats some of the fundamental ideas of the scientists he admired, but at the same time, calls to our attention and thereby denaturalizes their guiding ideologies, it is also true that *La Bête humaine* pre-figures in numerous ways the

⁵⁰⁵ *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 2, p. 950.

⁵⁰⁶ *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 4, p. 1043.

⁵⁰⁷ Sigmund Freud, 'Formulations sur les deux principes du fonctionnement psychique' [1911], dans *Œuvres complètes : psychanalyse 1911-1913* (Paris : PUF, 1998).

model of the death drive proposed by Sigmund Freud in his essay *Beyond the Pleasure Principle* of 1920.⁵⁰⁸

On voit ainsi Zola faire évoluer sa théorisation des mécanismes de l'hérédité en mettant en évidence la dimension psychanalytique de la folie, donc l'origine psychique de toute névrose. Il faut rappeler ici que Zola invente le personnage de Jacques pour *La Bête humaine*, personnage absent de l'arbre généalogique de 1878. Jusqu'à la fin de l'ébauche, c'est Etienne Lantier, fils de Gervaise et personnage principal de *Germinal* qui doit incarner la figure du criminel. Zola invente le personnage de Jacques après s'être rendu compte qu'il était incohérent que celui d'Etienne revienne dans le récit de *La Bête humaine*. Jacques subit donc tout le poids de l'hérédité de la famille Macquart sans que son histoire familiale ait été écrite dans les romans précédents. On pourrait ainsi se hasarder à penser que Jacques développe l'inclinaison à tuer les femmes parce qu'il est un personnage inexistant dans la filiation des Macquart et qu'il n'a donc qu'une mère *a posteriori*, Gervaise. C'est là sans doute l'origine symbolique du mal qui hante Jacques et qui le pousse au crime malgré lui et contre ce que lui dit sa conscience :

Eh quoi ! un meurtre n'avait pas suffi, il n'était pas rassasié du sang de Séverine, ainsi qu'il le croyait, le matin encore ? Voilà qu'il recommençait. Une autre, et puis une autre, et puis toujours une autre ! Dès qu'il se serait repu, après quelques semaines de torpeur, sa faim effroyable se réveillerait, il lui faudrait sans cesse de la chair de femme pour la satisfaire. Même, à présent, il n'avait pas besoin de la voir, cette chair de séduction : rien qu'à la sentir tiède dans ses bras, il céda au rut du crime, en mâle farouche qui éventre les femelles. C'était fini de vivre, il n'y avait plus devant lui que cette nuit profonde, d'un désespoir sans bornes, où il fuyait.⁵⁰⁹

C'est donc comme si Jacques était déjà mort pour commettre ses crimes, l'absence de son histoire personnelle étant symbolisée par l'absence de son inscription dans l'histoire romanesque. On voit ainsi comment Zola exploite un procédé littéraire original pour générer une interprétation psychanalytique du personnage de Jacques, de cette bête humaine qui n'a pas achevé de se construire dans son humanité, par défaut de socialisation dans son enfance.

C'est qu'en réalité, Zola se préoccupe autant du mécanisme héréditaire que du mécanisme de socialisation. Bien entendu, l'arbre généalogique des Rougon-

⁵⁰⁸ Lisa Downing, 'The Birth of the Beast: Death-Driven Masculinity in Monneret, Zola and Freud', *Dix-Neuf*, 5-1 (2005), 28-46 (p. 40).

⁵⁰⁹ *Les Rougon-Macquart*, *op. cit.*, Tome 4, p. 1326-1327.

Macquart est entièrement construit à partir des dispositions naturellement héritées. Mais il ne faut pas oublier ce que Zola appelle l'action des milieux, sous-entendu des milieux sociaux, car c'est cette action qui détermine *in fine* le devenir des personnages. Si Zola ne spécifie pas cette notion de « milieu », il s'agit pourtant à partir de son usage de montrer en quoi les dispositions héréditaires réagissent avec l'univers social dans lequel évoluent les personnages. L'exemple le plus flagrant est celui donné dans *Le Ventre de Paris* avec la distinction opérée entre les « Gras » et les « Maigres », entre ceux qui prospèrent au détriment des autres et ceux qui subissent l'appétit des autres pour être dépossédés. Si, pour le peintre Claude, cette distinction relève d'un « chapitre d'histoire naturelle »⁵¹⁰, c'est pourtant un certain ordre social qui détermine l'appartenance à l'un des deux groupes, lesquels constituent en eux-mêmes un milieu spécifique. Par l'action du milieu, Zola entend ainsi deux acceptions : l'action de la société dans son ensemble (il existe un cadre sociétal dans lequel se différencient des groupes sociaux) et l'action de chaque groupe social sur l'individu. C'est précisément cette action que Durkheim appellera le mécanisme de socialisation, et ce contre l'idée selon laquelle l'être de l'homme relèverait de l'inné. Chez Zola coexistent ainsi deux théories parfaitement antinomiques, celle de l'hérédité naturelle qui permet de créer un système cohérent de personnages, et celle de la socialisation qui permet d'écrire leur histoire dans des cadres sociaux bien définis.

2) Les causes du suicide

Si les grands écrivains du XIX^e siècle, à la suite de Goethe, se sont souvent intéressés au suicide, Zola intègre dans ses récits de nombreux cas de suicides. Car le suicide, acte en apparence lié à une décision purement individuelle, est en soi un sujet romanesque. On trouve ainsi logiquement dans les *Rougon-Macquart* un nombre non négligeable de cas de suicides, qu'il s'agisse de personnages principaux comme Claude dans *L'Œuvre* ou Albine dans *La Faute de l'abbé Mouret*, ou secondaires comme la bonne dans *La Joie de vivre* ou Flore dans *La Bête humaine*. Si ces suicides donnent une dimension dramatique à des récits qui se veulent réalistes, c'est encore pour Zola l'occasion de les relier à des causes qui ne sont pas seulement

⁵¹⁰ *Les Rougon-Macquart*, op. cit., Tome 1, p. 806.

individuelles. Sur cette question du suicide, la posture de Zola reste néanmoins toujours ambivalente, hésitant entre l'action du mécanisme héréditaire (le suicide résultant alors des dispositions naturelles héritées) et l'influence du milieu (le suicide résultant d'une situation sociale particulière). C'est que Zola inscrit davantage son propos dans un discours médical centré sur des tempéraments dont héritent les personnages de leurs aïeux. Mais, le récit des suicides est moins construit sur ce discours que sur une sociologie implicite insistant sur les causes sociales du suicide. A ce titre, Zola anticipe sous une forme littéraire l'analyse sociologique que Durkheim fera du suicide à la fin du XIX^e siècle.

Avant de montrer en quoi les suicides des personnages de Zola peuvent être analysés à partir de la sociologie de Durkheim, il nous faut l'explicitier. Durkheim publie *Le Suicide* en 1897. Son ambition est d'appliquer rigoureusement les principes des *Règles de la méthode sociologique* au phénomène du suicide considéré comme un fait social. Car loin de n'obéir qu'à des motivations individuelles, le suicide constitue un fait social dont on peut observer les variations en retenant des variables pertinentes comme l'âge, la situation matrimoniale ou la confession religieuse. En s'intéressant ainsi aux variations des taux de suicide en fonction de différentes variables, Durkheim va montrer qu'il existe des relations de cause à effet entre le suicide et des situations sociales. La sociologie peut analyser ces situations à partir de deux critères que sont l'intégration et la régulation, deux logiques centrales de la vie sociale selon Durkheim. Celui-ci en déduit une typologie qui distingue quatre formes de suicide :

- le suicide égoïste qui résulte d'un défaut d'intégration sociale. En effet, le suicide « varie en raison inverse du degré d'intégration des groupes sociaux dont fait partie l'individu »⁵¹¹ : plus un individu est intégré socialement, moins il est sujet au suicide,
- le suicide anémique qui résulte d'un défaut de régulation sociale, c'est-à-dire en situation de crise lorsque les repères s'affaiblissent et « les règles traditionnelles ont perdu de leur autorité »⁵¹²,
- le suicide altruiste qui résulte d'un excès d'intégration sociale, une forme de suicide ayant « pour cause une individuation trop rudimentaire »⁵¹³ comme c'est le cas dans

⁵¹¹ Emile Durkheim, *Le Suicide*, op. cit., p. 223.

⁵¹² *Ibid.*, p. 281.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 238.

les sociétés traditionnelles ou dans certaines configurations sociales telles que l'institution militaire ou l'institution carcérale,

- le suicide fataliste qui résulte d'un excès de régulation sociale, « celui que commettent les sujets dont l'avenir est impitoyablement muré, dont les passions sont violemment comprimées par une discipline oppressive »⁵¹⁴.

La typologie du suicide selon ses causes sociales peut ainsi être schématisée :

Défaut	Intégration sociale	Suicide égoïste	Défaut d'attachement à une communauté religieuse, célibat
	Régulation sociale	Suicide anémique	Crises économiques, crises familiales
Excès	Intégration sociale	Suicide altruiste	Sens du devoir et de l'honneur (sociétés traditionnelles, armée)
	Régulation sociale	Suicide fataliste	Vie excessivement réglementée (jeunes époux, esclaves)

Durkheim permet ainsi de saisir les pathologies sociales qui se cachent derrière tout suicide dans la mesure où l'on peut révéler ses causes sociales. Si l'on met sa typologie à l'épreuve des cas de suicide mis en récit par Zola, on peut non seulement en montrer la portée théorique, mais aussi souligner l'apport de Zola à la connaissance des causes sociales du suicide.

Le cas de suicide le plus connu est sans doute celui de Claude dans *L'Œuvre*. Comme nous l'avons montré plus haut, son suicide est la conséquence d'une crise existentielle, elle-même liée à une situation d'anomie. Seulement, il convient de souligner que l'activité même de l'artiste se réalise en situation d'anomie car la créativité constitue une ressource strictement individuelle ne nécessitant *a priori* ni intégration ni régulation sociale. Pour le sociologue et essayiste Jean Duvignaud, c'est même précisément la situation d'anomie qui est une condition de la créativité artistique⁵¹⁵. Dans un cadre parfaitement normé, l'inventivité est en effet comprimée. Cependant, Claude ne parvient pas à réaliser son œuvre – donc à se réaliser lui-même – ce qui lui fait subir une situation d'anomie sans la mettre à profit dans son activité artistique. Son existence d'artiste n'a donc plus aucun sens ce qui rend son suicide

⁵¹⁴ Emile Durkheim, *Le Suicide, op. cit.*, p. 311.

⁵¹⁵ Voir Jean Duvignaud, *Sociologie de l'art (op. cit.)*.

inéluçtable. Si Claude ne trouve aucun repère, c'est également parce qu'il souffre d'un manque d'intégration sociale. Il est significatif que Zola redonne un souffle créatif à Claude lorsque celui-ci est en contact intense avec ses pairs : c'est dans cette situation qu'il parvient à créer des œuvres. Mais sa stigmatisation croissante, jusqu'à son exclusion, ses amis ne comprenant pas son entêtement à réaliser un tableau en particulier, met Claude seul face à lui-même. Il souffre de ce que Durkheim appellera un excès d'individuation, plus répandu dans les milieux artistiques et intellectuels, et qui incline plus fortement au suicide. L'exemple de Claude permet ainsi d'illustrer deux causes sociales du suicide. Son suicide est à la fois égoïste et anémique, typique de l'artiste dont les aspirations, sans doute démesurées, ne parviennent pas à se réaliser.

Le suicide de Flore dans *La Bête humaine* est à première vue problématique bien qu'il révèle là encore une crise existentielle. Amoureuse de Jacques Lantier et jalouse de son amante Séverine, elle tente d'abord de les tuer en commettant un attentat contre un train qui les transporte. Jacques et Séverine sortant indemnes de l'accident, Flore ne voit pas d'autre issue que de mettre fin à ses jours. Sa motivation suicidaire semble être strictement individuelle, le désespoir, mais son suicide résulte pourtant de son impossibilité à réaliser le désir d'être aimée de Jacques. On pourra y voir un suicide par procuration : ne réussissant pas à tuer l'amant qu'elle aurait aimé avoir, elle se tue elle-même, comme par nécessité :

Lorsque Flore se réveilla, la nuit s'était faite, profonde. Etourdie, elle tâta autour d'elle, se souvint tout d'un coup, en sentant le roc nu, où elle était couchée. Et ce fut, comme un choc de la foudre, la nécessité implacable : il fallait mourir. Il semblait que la douceur lâche, cette défaillance devant la vie possible encore, s'en était allée avec la fatigue. Non, non ! la mort seule était bonne. Elle ne pouvait vivre dans tout ce sang, le cœur arraché, exéçrée du seul homme qu'elle avait voulu et qui était à une autre. Maintenant qu'elle en avait la force, il fallait mourir.⁵¹⁶

Le suicide de Flore est pleinement fataliste si l'on renvoie à la typologie durkheimienne, puisqu'elle voit en effet son avenir « impitoyablement muré », sans possibilité d'agir dessus.

Un autre suicide problématique est celui de la bonne Véronique dans *La Joie de vivre*. Une motivation individuelle est donnée par Pauline qui lui avait fait une légère remontrance :

⁵¹⁶ *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 4, p. 1272.

– Mais pourquoi ? s'écria Pauline. Elle n'avait aucun motif, son dîner était même commencé... Mon Dieu ! ce n'est pas au moins parce que je lui ai dit qu'on lui avait fait payer son canard dix sous trop cher !

Le docteur Cazenove arrivait à son tour. Depuis un quart d'heure, il essayait inutilement de la rappeler à la vie, dans la remise, où Martin les avait aidés à la porter. Est-ce qu'on pouvait savoir, avec ces têtes de vieilles bonnes maniaques ! Jamais elle ne s'était consolée de la mort de sa maîtresse.⁵¹⁷

Cette mort aurait pu engendrer une situation d'anomie car la configuration de la famille – donc la place de la bonne – a été modifiée. C'est une première cause sociale possible évoquée par un médecin, et ce n'est pas un hasard si Zola la fait apparaître via une autorité scientifique. Pourtant, ce suicide peut également être la cause d'un excès de régulation sociale dans la mesure où le travail de la bonne est (trop) parfaitement réglé et normé. On comprend ainsi l'incompréhension des proches face à ce suicide dont on peine à trouver un motif, une « bonne » raison. C'est qu'il s'agit à la fois d'un suicide par procuration – ce serait le personnage de Lazare atteint d'un pessimisme morbide qui aurait dû se suicider – et un suicide fataliste résultant d'un excès de régulation sociale.

Enfin, le suicide d'Albine dans *La Faute de l'abbé Mouret* est un cas exemplaire pour éclairer l'analyse sociologique du suicide proposée par Durkheim. Son suicide est la conséquence de plusieurs causes sociales, celui-ci étant à la fois anémique, égoïste et fataliste⁵¹⁸. A l'instar de Flore, Albine ne parvient pas à réaliser son projet de vie commune avec Serge Mouret, un prêtre avec qui elle s'engage dans une relation amoureuse à la suite d'une longue convalescence de Serge. Mais celui-ci, revenu à sa vie de prêtre, est en prise avec un conflit intérieur, hésitant entre son amour (spirituel) de la Vierge à qui il voue un culte, et son amour (terrestre) pour Albine. Celle-ci ne parvenant pas à convaincre Serge de vivre avec elle, Albine décide de mettre fin à ses jours, comme si cela était devenu nécessaire. Cependant, s'il y a une dimension fataliste dans ce suicide, Zola décrit suffisamment le personnage d'Albine pour cerner d'autres causes sociales à l'origine de son geste. D'abord, Albine est faiblement intégrée socialement : son personnage, bohème et rebelle, est quasiment asocial. Ce défaut d'intégration sociale configure très nettement la dimension égoïste de son suicide. Par ailleurs, Albine vit une crise

⁵¹⁷ *Les Rougon-Macquart*, op. cit., Tome 3, p. 1130.

⁵¹⁸ C'est l'analyse que nous avons proposée dans un article récemment publié : 'Le suicide d'Albine dans *La Faute de l'abbé Mouret* ou la sociologie de Durkheim à l'épreuve d'un suicide littéraire', *Interrogations ? Revue pluridisciplinaire des sciences de l'homme et de la société* [en ligne], 14 (2012).

existentielle après sa rupture avec Serge. Elle est alors plongée dans une situation fortement anémique qui l'incline au suicide. Enfin, Albine, ne pouvant réaliser son projet de vie commune avec Serge, voit son avenir muré. C'est théoriquement Serge qui aurait pu se suicider par fatalisme (l'emprise trop grande de règles religieuses, dont le célibat qui l'empêche de vivre son amour avec Albine), mais c'est Albine qui fera le geste, comme par procuration.

Les suicides que Zola met en récit obéissent parfaitement à des causes sociales, le romancier insistant particulièrement sur les situations sociales que vivent les personnages et le processus qui les conduit au suicide. Si tous ont des motivations individuelles pour mettre fin à leurs jours, ils subissent l'influence du milieu dans lequel ils évoluent, ce qui est une manière pour Zola de mettre en exergue des déterminations sociales – donc des causes sociales – de l'acte suicidaire, à l'instar de Durkheim dans son étude datée de 1897.

3) De la question sociale à la question politique

La « question sociale », c'est celle du lien social, des conditions du vivre-ensemble et des réalités matérielles auxquelles font face les individus dans un certain contexte social. Derrière la question sociale se cache ainsi celle de la diversité des situations sociales et des inégalités que génère la société moderne. Or Zola est sans doute l'un des rares romanciers à avoir autant mis en évidence les inégalités sociales et de manière concrète les relations entre les différentes couches sociales de la population à un moment donné de l'histoire de France. Mais au-delà de cette question des inégalités – particulièrement soulignée dans *Germinal* – Zola s'inquiète plus globalement d'une certaine décadence morale, conséquence d'un imaginaire social dans lequel les « appétits » se seraient décuplés. En ces termes, l'analyse de Zola est à la fois marxiste et durkheimienne. Marxiste quand il considère que le mode de production capitaliste est basé sur l'accumulation incessante, c'est-à-dire la volonté de produire et de posséder toujours plus. Durkheimienne également quand il analyse les conséquences de cette volonté moins en termes d'aliénation – les mineurs de *Germinal* entrent rapidement en lutte contre les bourgeois qui possèdent les moyens de production – que d'anomie. En effet, le Second Empire est analysé comme une époque de crise, et plus particulièrement de crise d'anomie, situation de changement,

de rupture même, par laquelle un nouveau modèle sociétal prend forme. Or, Zola montre, à travers le destin de ses personnages, à quel point la situation anomique qui caractérise le Second Empire génère de profonds troubles sur les hommes de l'époque.

Le plus anomique des romans, et celui qui a donc retenu le plus l'attention pour avoir saisi une dimension essentielle de notre modernité, est sans conteste *L'Assommoir*. La première situation d'anomie est celle vécue par Gervaise lorsque son concubin et amant Lantier la quitte d'une manière brutale. La seconde situation d'anomie est celle vécue par le couple Gervaise – Coupeau lorsque celui-ci, ouvrier zingueur de profession, tombe d'un toit et doit subir une longue convalescence, convalescence au cours de laquelle il perd le goût du travail. Face à ces deux situations, c'est l'activité professionnelle de Gervaise qui permet de résister. Après ces deux événements, ni Gervaise ni Coupeau n'ont encore sombré dans l'alcoolisme. Zola repère ainsi la double logique socialisatrice et intégratrice du travail, l'absence d'activité professionnelle conduisant non seulement à une forte précarité matérielle mais également à la perte de repères et de normes clairement établis. Or Zola décrit parfaitement la corrélation entre l'inactivité de Coupeau (qui peine à reprendre un travail après son accident) et son alcoolisme. Lorsqu'il se remet au travail, celui-ci arrête de boire. De la même manière, lorsque Gervaise n'a plus aucun répertoire d'action pour résister aux situations anomiques que traverse le couple, celle-ci sombre également dans l'alcoolisme. Si Durkheim n'établira aucun lien logique entre le suicide et l'alcoolisme, on peut cependant penser les deux phénomènes comme résultant de causes identiques, en particulier un défaut d'intégration sociale (dans les cadres de la famille, de la religion, du travail) et un défaut de régulation sociale dans un contexte de crise. Lire *L'Assommoir* avant Durkheim, c'est saisir à quel point la question sociale est vive bien avant que les sociologues n'en proposent une problématisation et une conceptualisation.

La question sociale devient morale et politique chez Zola, et ce malgré l'intention scientifique qu'il affiche tout au long de l'écriture des *Rougon-Macquart*. En mettant à ce point en évidence la décadence morale de toute une société – des classes populaires aux classes dirigeantes – Zola ne cesse de laisser entendre son jugement vis-à-vis d'une modernité dont les structures tendent à corrompre l'homme. Seuls les personnages des enfants et des médecins restent empreints de distanciation face à cette tendance corruptrice du monde moderne. Même l'artiste est dévoré

d'ambition et finit par se suicider tant il ne supporte pas son échec. Les personnages qui résistent – enfants et médecins – ont d'ailleurs une dimension a-historique, s'inscrivant à côté d'un récit qui finalement les met à l'écart, la plupart étant condamnés à mourir. Ils sont soit des victimes expiatoires (les enfants) soit les observateurs distanciés (les médecins) du récit. La décadence morale de la société moderne ne les atteint pas, ce pourquoi ils sont rejetés ou rejettent l'époque dans laquelle ils vivent.

Mais la question sociale est profondément politique également. La distance que Zola crée à l'égard de son objet – la société moderne et ses dérives sous le Second Empire – révèle l'opinion qu'il s'en fait. A la lecture des *Rougon-Macquart*, le rejet que Zola éprouve vis-à-vis du régime politique du Second Empire est patent. Il n'hésite pas à en dénoncer le caractère autoritaire qui se préfigure dans *La Fortune des Rougon* et s'impose dans *Le Ventre de Paris*, et même le caractère arbitraire, notamment dans *Son Excellence Eugène Rougon*. Le regard éloigné que Zola porte sur toute une époque est loin d'être neutre, bien au contraire. Car Zola est persuadé que le progrès moral de l'humanité passe non seulement par la science mais également par une certaine idée de l'humanité. Faut-il pour autant en déduire que Zola adhérerait aux thèses socialistes ? Zola est d'abord et pleinement républicain (donc antimonarchiste, anticlérical et anti-bonapartiste). Sa critique sociale du Second Empire à travers ses romans doit se lire à travers « l'axe sacrificiel »⁵¹⁹ dans lequel se noue toute une tragédie humaine. Les personnages des *Rougon-Macquart* apparaissent en effet comme des victimes d'un régime politique dont les fondements empêchent la réelle émancipation des hommes, celle promise par les philosophes des Lumières et leur philosophie de la raison éclairante. Ce sont ainsi les fondements politiques et religieux que Zola attaque en profondeur en montrant que le milieu dans lequel évoluent les individus sous le Second Empire ne produit que leur décadence et leur déchéance morale. C'est encore par la voix d'un médecin que Zola lance sa critique de l'Empire, en établissant une homologie entre un discours scientifique et un positionnement politique :

Et, sans attendre, il gâta ce point de vue [celui d'un prêtre], il accusa violemment l'Empire : sous une République, certes, les choses iraient beaucoup mieux. Mais, au milieu de ses fuites d'homme médiocre, revenaient des observations justes de vieux

⁵¹⁹ Sophie Guermès, *La Religion de Zola : Naturalisme et déchristianisation* (Paris : Champion, 2006), p. 151.

praticien, qui connaissait à fond les dessous de son quartier. Il se lâchait sur les femmes, les unes qu'une éducation de poupée corrompait ou abêtissait, les autres dont une névrose héréditaire pervertissait les sentiments et les passions, toutes tombant salement, sottement, sans envie comme sans plaisir ; d'ailleurs, il ne se montrait pas plus tendre pour les hommes, des gaillards qui achevaient de gâcher l'existence, derrière l'hypocrisie de leur belle tenue ; et, dans son emportement de jacobin, sonnait le glas entêté d'une classe, la décomposition et l'écroulement de la bourgeoisie, dont les états pourris craquaient d'eux-mêmes. Pui, il perdit pied de nouveau, il parla des barbares, il annonça le bonheur universel.⁵²⁰

Le positionnement politique de Zola en faveur des idéaux républicains et de la philosophie positiviste est clairement affiché. Mais qu'entend Zola lorsqu'il évoque le « bonheur universel » ? Adhère-t-il à la doctrine marxiste de la libération de tous les peuples, à la doctrine socialiste de l'émancipation du travailleur, ou à la doctrine libérale de l'émancipation individuelle ? Ces trois doctrines sont décrites dans les différents romans, sans que l'on sache parfaitement le rapport que Zola pouvait entretenir avec elles, car c'est toujours la philosophie positiviste qui l'imprègne en profondeur. Son rapport au socialisme n'a par exemple rien d'évident, contrairement à ce qu'affirme l'opinion commune. Dans *La Fortune des Rougon*, Zola évoque déjà « une généreuse et étrange religion sociale »⁵²¹ à laquelle adhère le personnage rebelle de Silvère, et qui le conduit « à s'enfermer [...] dans les utopies humanitaires que de grands esprits, affolés par la chimère du bonheur universel, ont rêvées de nos jours »⁵²². Dans son commentaire, Henri Mitterand écrit :

Le vocabulaire qu'emploie ici Zola est une illustration de son scepticisme à l'égard des constructions idéales du socialisme utopique. Il réclamait au contraire des études objectives de la société moderne telle qu'elle était, plus propres, selon lui, à l'instruction, et partant, à la libération des peuples. Vers 1868, cette attitude avait irrité certains libéraux progressistes et idéalistes, et avait un instant compromis l'entrée de Zola à *la Tribune*.⁵²³

C'est que Zola n'a au fond, et ce malgré tout l'intérêt quasi-scientifique et historique qu'il porte aux différentes doctrines, qu'un seul souci, comme il ne cessera de le répéter jusqu'à l'affaire Dreyfus, et un seul combat, celui de la vérité, condition même de toute justice. Se projetant dans son personnage de Claude, Zola affiche son propre scepticisme politique, son seul intérêt étant de donner un tableau réaliste de la

⁵²⁰ *Les Rougon-Macquart*, op. cit., Tome 3, p. 363.

⁵²¹ *Les Rougon-Macquart*, op. cit., Tome 1, p. 185.

⁵²² *Idem*

⁵²³ *Ibid.*, p. 1563.

vie politique. Claude dit à Florent qui tente de le convertir à l'activisme révolutionnaire :

Non, voyez-vous, dit-il, ça ne m'intéresse pas, tout ce que vous me racontez là-dedans. Ça peut être très fort, mais ça m'échappe... Ah ! par exemple, vous avez un monsieur superbe, ce sacré Robine. Il est profond comme un puits, cet homme... J'y retournerai, seulement pas pour la politique. J'irai prendre un croquis de Logre et un croquis de Gavard, afin de les mettre avec Robine dans un tableau splendide, auquel je songeais, pendant que vous discutiez la question... comment dites-vous ça ? la question des deux Chambres, n'est-ce pas ?... Hein ! vous imaginez-vous Gavard, Logre et Robine causant politique, embusqués derrière leurs chopos ? Ce serait le succès du Salon, mon cher, un succès à tout casser, un vrai tableau moderne celui-là.⁵²⁴

A travers le personnage de Claude, Zola affirme clairement son détachement vis-à-vis de toute doctrine et de toute activité politique, comme si le travail de la science – via une activité poétique – surplombait et dépassait toute considération idéologique. C'est parfaitement le positionnement positiviste qui considère la science au-dessus de tout et dont s'inspirera plus tard Durkheim pour établir les « règles de la méthode sociologique ». Pour Zola, comme pour Durkheim, la politique ne devrait être qu'un instrument au service de la science. La posture de Zola est nécessairement celle du scepticisme, celle qui consiste à douter, à remettre en cause les opinions communes et les idées reçues. L'enjeu de la question sociale est essentiellement scientifique, autant pour Zola que pour Durkheim. Le seul intérêt du modèle républicain et démocratique est qu'il fournit à la science les meilleures conditions pour se réaliser et pour participer au progrès de l'humanité. Dans cette perspective, il n'y a ni bonne ni mauvaise idéologie pour autant qu'elle s'inscrive dans les idéaux républicains et démocratiques. Ce sera tout l'enjeu de cette lettre qui fera date dans l'histoire de la pensée, cette fameuse lettre « J'accuse ».

C'est une contribution au devoir de vérité qui est au cœur de l'acte de Zola quand il publie cette lettre. Le romancier pose ce devoir dès les premières lignes :

Puisqu'ils ont osé, j'oserai aussi, moi. La vérité, je la dirai, car j'ai promis de la dire, si la justice, régulièrement saisie, ne la faisait pas, pleine et entière. Mon devoir est de parler, je ne veux pas être complice. Mes nuits seraient hantées par le spectre de l'innocent qui expie là-bas, dans la plus affreuse des tortures, un crime qu'il n'a pas commis.⁵²⁵

⁵²⁴ *Les Rougon-Macquart*, op. cit., Tome 1, p. 848-849.

⁵²⁵ Emile Zola, 'J'accuse... ! Lettre au Président de la République', dans *L'Aurore*, 13 janvier 1898.

Zola dénonce à la fin de cette lettre le crime que constitue le mensonge par la manipulation des esprits, en lui opposant la vérité, condition essentielle de la justice. Or Zola écrit clairement que cette vérité, tout en s'exerçant dans le cadre de « la grande France libérale des droits de l'homme » s'appuie sur le travail de « toute la science humaine » :

Et c'est un crime encore que de s'être appuyé sur la presse immonde, que de s'être laissé défendre par toute la fripouille de Paris, de sorte que voilà la fripouille qui triomphe insolemment, dans la défaite du droit et de la simple probité. C'est un crime d'avoir accusé de troubler la France ceux qui la veulent généreuse, à la tête des nations libres et justes, lorsqu'on ourdit soi-même l'impudent complot d'imposer l'erreur, devant le monde entier. C'est un crime d'égarer l'opinion, d'utiliser pour une besogne de mort cette opinion qu'on a pervertie jusqu'à la faire délirer. C'est un crime d'empoisonner les petits et les humbles, d'exaspérer les passions de réaction et d'intolérance, en s'abritant derrière l'odieux antisémitisme, dont la grande France libérale des droits de l'homme mourra, si elle n'en est pas guérie. C'est un crime que d'exploiter le patriotisme pour des œuvres de haine, et c'est un crime, enfin, que de faire du sabre le dieu moderne, lorsque toute la science humaine est au travail pour l'œuvre prochaine de vérité et de justice.⁵²⁶

Le fait que Zola emploie cette expression de « science humaine » n'est absolument pas anodin. En 1898, Durkheim a déjà publié ses trois grands livres : *De la Division du travail social*, *Les Règles de la méthode sociologique* et *Le Suicide*. Durkheim préconise la distanciation dans l'activité sociologique, demande au sociologue de s'écarter des prénotions, de traiter les faits sociaux comme des choses, c'est-à-dire en acceptant le principe objectiviste. Durkheim s'interroge également sur la notion de crise dans *Le Suicide* autour du concept d'anomie, et montre que la seconde moitié du XIX^e siècle est une période dans laquelle les repères vacillent, ce qui a pour effet d'accroître régulièrement le taux de suicide. Enfin, Durkheim s'inquiète des effets d'un contexte d'anomie, en particulier autour d'un antisémitisme qui se renforce. C'est là que se joue la rencontre purement virtuelle entre Zola et Durkheim. Zola n'aurait pas évoqué le travail des sciences humaines pour l'œuvre de vérité sans avoir eu connaissance des prémices de la pensée sociologique en France. C'est d'ailleurs cette même année 1898 que paraît le premier numéro de la revue fondée par Durkheim *L'Année sociologique* qui veut s'imposer comme une contribution majeure à la connaissance sociologique considérée comme connaissance scientifique. Durkheim n'aura qu'un engagement politique, celui contre l'antisémitisme qui ronge alors la société française. Il devient en effet secrétaire de la section bordelaise la

⁵²⁶ Emile Zola, 'J'accuse... !', *op. cit.*

Ligue de défense des droits de l'homme et s'engage résolument au côté des dreyfusards. Sociologue détaché des préjugés, Durkheim n'est pas pour autant indifférent à l'état moral de la société dans laquelle il vit, bien au contraire. S'il s'est refusé à adhérer à un quelconque parti, il n'en demeure pas moins un ardent défenseur des valeurs morales de la III^e République. Les thématiques de la recherche durkheimienne ne sont d'ailleurs pas indifférentes aux débats politiques et sociaux de l'époque, Durkheim s'inquiétant toujours plus de la démoralisation publique qui guette la société française. Pourtant, le sociologue n'a jamais rencontré physiquement Zola dont il admire néanmoins le courage politique qui a consisté à prendre la responsabilité d'être le porte-parole de la cause dreyfusarde. Durkheim évoque en effet le « procès Zola » dans une lettre adressée à Célestin Bouglé et datée du 18 mars 1898⁵²⁷. Le sociologue et l'écrivain ne se sont jamais rencontrés mais leur foi commune dans le progrès social par la science les a réunis d'une manière tout à fait singulière dans l'affaire Dreyfus parce qu'elle a déterminé leur engagement, un engagement pas seulement politique, un engagement de toute leur personne autour de l'idée selon laquelle la vérité et la justice doivent inéluctablement triompher.

⁵²⁷ Laurent Mucchielli, *La Découverte du social : Naissance de la sociologie en France* (Paris : La Découverte, 1998), p. 202.

Conclusion

Ce n'est pas seulement une partie de l'œuvre et du travail de Zola que nous avons explorée pour en mesurer les dimensions ethnographiques, sociologiques et anthropologiques. C'est au-delà l'imaginaire d'un écrivain que nous avons tenté de cerner. Cet imaginaire s'est déployé dans le cadre d'une esthétique que Zola a voulu inscrire dans la philosophie positiviste formulée comme système d'idées. Aurons-nous alors simplement démontré que *Le Roman expérimental* et l'œuvre des *Rougon-Macquart* ne sont que le reflet des structures mentales propres au groupe social auquel appartenait Zola ?

L'enjeu de toute recherche est de mettre en doute toute lecture et interprétation hâtives et de refuser de se faire l'écho des opinions communes. Or s'il y a bien une opinion commune concernant la série des *Rougon-Macquart*, c'est leur caractère sociologisant, simplement parce que Zola pose un regard juste et précis sur la société du Second Empire dans son ensemble. Aucun sociologue contemporain ne soutiendrait pourtant que ce regard soit suffisant, bien qu'il soit nécessaire, pour faire véritablement œuvre de sociologie. Une recherche en cours vise précisément à montrer que la catégorisation de Zola comme sociologue est le fruit d'une stratégie menée par le romancier lui-même via une correspondance active et par ses commentateurs qui auraient pris ses affirmations au pied de la lettre⁵²⁸. Qu'il y ait de la part de Zola une stratégie d'écrivain visant à la fois à se distinguer et à se singulariser au sein du champ littéraire de son époque, cela va sans dire et c'est en soi un enjeu d'une sociologie de la littérature. Mais cette sociologie viendrait-elle nécessairement infirmer cette idée selon laquelle Zola développe un sens du social qui n'a pas de précédent dans l'histoire de la littérature ?

Tout notre travail a consisté à montrer qu'une sociologie par la littérature est pertinente pour révéler les intuitions sociologiques de Zola et le caractère anticipateur de son entreprise littéraire sur la formulation de problématiques sociologiques. Il est évident que l'on ne peut affirmer que Zola est sociologue ou que

⁵²⁸ Il s'agit de la thèse de Frédérique Giraud : *Se Faire écrivain : La Composition de l'image de soi chez Emile Zola*, Thèse de doctorat en cours sous la direction de Bernard Lahire (Ecole Normale Supérieure de Lyon). Voir également Frédérique Giraud, 'La double croyance dans le jeu littéraire d'Emile Zola', *CoNTEXTES* [en ligne], 9 (2011).

son œuvre est essentiellement sociologique quand elle demeure profondément littéraire. Mais qu'il s'agisse de son travail de terrain, de ses multiples investigations empiriques, de son travail de catégorisation et d'analyse des milieux sociaux, de leurs relations, de son interprétation sociologique et historique de la société moderne, Zola fournit à la sociologie et aux sciences humaines en général des éléments utiles à leur savoir, qu'ils soient théoriques ou empiriques. Nous avons en effet montré, muni de notre regard sociologique, que Zola déploie une sociologie implicite qui ne rencontre aucun égal à son époque. Il demeure néanmoins impossible de savoir dans quelle mesure Zola a pu directement influencer les premiers sociologues français, tant ils étaient rétifs à faire référence à des œuvres littéraires. Durkheim lui-même ne citera jamais le nom de Zola dans aucun de ses travaux, comme si le discours sociologique ne pouvait que se distinguer du discours littéraire. Si on appréhende ce discours comme une activité de fiction, donc de pure invention, la littérature semble parfaitement éloignée de toute considération scientifique, ne donnant au mieux qu'un point de vue sur la réalité sociale. Mais si l'on accepte l'idée selon laquelle une sociologie de la littérature est possible, c'est que l'on pense pouvoir étudier les relations objectives entre une œuvre, un auteur et les contextes qui les conditionnent. C'est donc admettre qu'il puisse y avoir une influence des cadres sociaux et culturels sur la création littéraire et que cette création n'est pas une production *ex nihilo*. La sociologie de la littérature permet ainsi de montrer que l'écrivain n'est jamais indifférent à la réalité sociale qui l'entoure, y compris quand son acte littéraire vise à s'en échapper. Dans cette perspective, une sociologie de la littérature peut engager une sociologie par la littérature dont l'objectif est de susciter l'imagination sociologique.

Dans notre étude, nous avons donc montré en quoi cette sociologie permet de souligner le caractère anticipateur du geste de Zola en établissant une homologie entre son projet naturaliste et le projet sociologique de Durkheim. Les points communs entre les deux projets sont de deux ordres, scientifique et critique. Zola comme Durkheim adhère à la philosophie positiviste tout en voulant la transformer par une pratique, littéraire pour le premier, sociologique pour le second. Mais le déterminisme et l'objectivisme qui imprègne leur pensée cache la dimension critique de leur projet qui vise à mettre en évidence les conséquences négatives de la modernité. On aura ainsi fait avancer la compréhension de l'œuvre d'Emile Zola, à partir de cette sociologie par la littérature, dans le champ littéraire lui-même. En

effet, il existe une ambivalence fondamentale dans le projet de Zola, entre positivisme et criticisme, comme c'est le cas dans toute la sociologie naissante. L'imaginaire intellectuel de la seconde moitié du XIX^e siècle n'est ni monolithique ni polarisant. Aucun sociologue n'échappe à cette ambiguïté qui consiste à la fois à accepter les principes philosophiques des Lumières autour de l'idée du progrès par l'exercice de la Raison et à adopter une posture critique vis-à-vis de ces principes qui restent gouvernés par un profond idéalisme. Cette ambiguïté n'est pas clairement et explicitement formulée par Zola mais elle apparaît simplement dans la tension entre ses intentions scientifiques (dans ses écrits programmatiques) et leur formulation littéraire (dans les romans). Zola dit vouloir faire œuvre de sociologie pratique tout en écrivant des œuvres de fiction et en conservant une dimension poétique. Dans les multiples réceptions – critiques, littéraires, académiques – de son œuvre, différentes facettes sont mises en évidence, depuis le pôle objectiviste jusqu'au pôle le plus subjectiviste, en passant par l'aspect psychanalytique. C'est qu'en réalité, l'œuvre de Zola est composite, que différents ordres de discours se superposent sans que l'un vienne en supprimer un autre. Pour Anatole France, Zola n'est pas « qu'un vulgarisateur puéril des conquêtes de la science », il « est un poète »⁵²⁹. C'est affirmer que le propos scientifique est débordé par un travail poétique qui « fait naître des mythes nouveaux »⁵³⁰. Une décennie plus tôt, son ami Paul Bourget faisait part de son admiration pour *L'Assommoir* et disait dans une lettre adressée à Zola : « Allons, adieu, faites-nous encore quelques livres de cette force-là et vous serez le Balzac de la fin du siècle... »⁵³¹.

Pourtant, en cette fin de XIX^e siècle, Zola aura ajouté une dimension à son œuvre avec l'acte politique de la publication de sa lettre dans *L'Aurore*. Si l'on se risque à penser que l'ambivalence du projet zolien révèle finalement une forme de dialectique, de la Raison et de la passion, de la science et de la littérature, d'une sociologie pratique et d'une anthropologie poétique, alors Zola sait que la vérité doit triompher car c'est la finalité de toute dialectique. Mettre en accusation, c'est accepter le principe de la Raison et du doute systématique, refuser l'injustice tout en devenant acteur du destin collectif. Car avec l'affaire Dreyfus, Zola n'accuse pas seulement une injustice individuelle, il accuse une partie du corps social qui se

⁵²⁹ *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 4, p. 1747.

⁵³⁰ *Idem*

⁵³¹ *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, Tome 2, p. 1564.

cherche un bouc émissaire. Et l'écrivain l'affirme : il publie cette lettre car il sait que la vérité devra triompher et que la publication de la lettre n'en est qu'une étape. C'est ainsi voir que Zola admet le principe même de la dialectique, toute expérience négative devant être transformée en expérience positive. La lettre qu'il écrit n'a rien d'un évènement fortuit, elle est une pierre de plus à sa participation à l'histoire collective, après la mise en œuvre d'une anthropologie poétique. Si Zola disait lui-même faire œuvre de sociologie pratique, une sociologie admettant donc une *praxis*, c'est que son anthropologie poétique en dissimulait une autre, une anthropologie politique.

Bibliographie

I. Ouvrages cités

Adorno, Théodor, *Le Caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute* [1938] (Paris : Allia, 2001).

Adorno, Théodor, *Théorie esthétique* [posthume] (Paris : Klincksieck, 1989).

Adorno, Théodor, et Horkheimer, Max, *La Dialectique de la Raison* [1947] (Paris : Gallimard, 1974).

Ansart, Pierre, 'Sociologie de la connaissance', dans *Dictionnaire de Sociologie*, éd. par Pierre Ansart et André Akoun (Paris : Le Robert / Seuil, 1999), pp. 105-107.

Ansart, Pierre, 'Sociologie de la culture', dans *Dictionnaire de Sociologie*, éd. par Pierre Ansart et André Akoun (Paris : Le Robert / Seuil, 1999), pp. 125-128.

Aron, Paul, et Viala, Alain, *Sociologie de la littérature* (Paris : PUF, 2006).

Bachelard, Gaston, *La Formation de l'esprit scientifique* [1938] (Paris : Vrin, 1986).

Baguley, David, 'L'anti-intellectualisme de Zola', *Les Cahiers naturalistes*, 42 (1971), 119-129.

Baguley, David, 'Balzac, Zola, et la paternité du naturalisme', dans *Balzac : Une Poétique du roman*, éd. par Stéphane Vachon (Montréal : XYZ éditeur/Presses universitaires de Vincennes, 1996), pp. 383-395.

Barrère, Anne, et Martuccelli, Danilo, *Le Roman comme laboratoire : De la connaissance littéraire à l'imagination sociologique* (Villeneuve d'Asq : Presses universitaires du Septentrion, 2009).

Barthes, Roland, *Essais critiques* (Paris : Seuil, 1964).

Barthes, Roland, 'La mort de l'auteur' [1968], dans *Le Bruissement de la langue* (Paris : Seuil, 1984), pp. 61-67.

Basilio, Kelly, 'Le « je » génétique de Zola », *Les Cahiers naturalistes*, 84, 2010, pp. 121-128.

Bastide, Roger, 'Lucien Goldmann' [n.d.], *Anamnèse : Petite anthologie des auteurs oubliés*, 0-1 (2005), 77-80.

Bayard, Pierre, *Maupassant juste avant Freud* (Paris : Minuit, 1994).

Becker, Colette, Gourdin-Servenière, Gina, et Lavielle, Véronique, éd., *Dictionnaire d'Emile Zola* (Paris : Laffont, 1993).

Becker, Colette, 'François Zola et son fils', *Les Cahiers naturalistes*, 44 (1972), 136-157.

Becker, Colette, 'Aux sources du naturalisme zolien : 1860-1865', dans *Le Naturalisme : Colloque de Cerisy*, éd. par Pierre Cogny (Paris : Union générale d'éditions, 1978), pp. 13-33.

Becker, Colette, 'Emile Zola, 1862-1867 : Elaboration d'une esthétique « moderne »', *Romantisme*, 21-22 (1978), 117-123.

Becker, Colette, 'Cézanne et Zola : Réalité et fiction romanesque 1848-1914', *Revue du musée d'Orsay*, 2 (1990), 78-89.

Becker, Howard, *Outsiders : Etudes de sociologie de la déviance* [1963] (Paris : Métailié, 1985).

Becker, Howard, *Les Mondes de l'art* [1982] (Paris : Flammarion, 1988).

Belloï, Livio, *La Scène proustienne : Proust, Goffman et le théâtre du monde* (Paris : Nathan, 1993).

Benjamin, Andrew, 'Experimentation as a Defence of Literature: Zola's *Le Roman expérimental*', *Australian Journal of French Studies*, 45-1 (2008), 59-72.

Benjamin, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1936] (Paris : Allia, 2011).

Bernard, Michel, Goldmann, Lucien, et Lallemand, Roger, éd., *Littérature et société : Problèmes de méthodologie en sociologie de la littérature* (Université Libre de Bruxelles : Editions de l'Institut de Sociologie, 1967).

Bertrand-Jennings, Chantal, 'Zola ou l'envers de la science : De *La Faute de l'abbé Mouret* au Docteur Pascal', *Nineteenth-Century French Studies*, 9 (1980-1981), 93-107.

Bidou-Zachariassen, Catherine, *Proust sociologue : De la maison aristocratique au salon bourgeois* (Paris : Descartes, 1997).

Borie, Jean, *Zola et les mythes ou de la nausée au salut* [1971] (Paris : Librairie Générale Française, 2003).

Bourdieu, Pierre, *Un Art moyen : Essais sur les usages sociaux de la photographie* (Paris : Minuit, 1965).

Bourdieu, Pierre, et Darbel, Alain, *L'Amour de l'art : Les musées d'art européens et leur public* [1966] (Paris : Minuit, 1969).

Bourdieu, Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique* [1972] (Paris : Seuil, 2000).

Bourdieu, Pierre, *La Distinction : Critique sociale du jugement* (Paris : Minuit, 1979).

Bourdieu, Pierre, 'Mais qui a créé les « créateurs » ?', dans *Questions de sociologie* (Paris : Minuit, 1984), pp. 207-221.

Bourdieu, Pierre, *Choses dites* (Paris : Minuit, 1987).

Bourdieu, Pierre, *Les Règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire* (Paris : Seuil, 1992).

Bourdieu, Pierre, 'L'Emprise du journalisme', *Actes de la recherche en sciences sociales*, 101-102 (1994), 3-9.

Carles, Patricia, et Desgranges, Béatrice, 'Emile Zola et ses peintres : Essai de critique génétique', *Lire/Dé-lire Zola*, éd. par Jean-Pierre Leduc-Adine, et Henri Mitterand, (Paris : Nouveau Monde Éditions, 2004).

Cassirer, Ernst, *La Philosophie des formes symboliques : Tome I. Le Langage* [1923] (Paris : Minuit, 1972).

Cassirer, Ernst, *La Philosophie des formes symboliques : Tome II. La Pensée mythique* [1925] (Paris : Minuit, 1972).

Castoriadis, Cornélius, *L'Institution imaginaire de la société* (Paris : Seuil, 1975).

Chaitin, Gilbert, 'Listening Power: Flaubert, Zola, and the Politics of *style indirect libre*', *The French Review*, 72-6 (1999), 1023-1037.

Chamboredon, Jean-Claude, 'Production symbolique et formes sociales : De la sociologie de l'art et de la littérature à la sociologie de la culture', *Revue Française de sociologie*, 27-3 (1986), 505-529.

Champy, Florent, 'Littérature, sociologie et sociologie de la littérature : A propos de lectures sociologiques de *A la recherche du temps perdu*', *Revue Française de sociologie*, 41-2 (2000), 345-364.

Charle, Christophe, 'Le romancier social comme quasi-sociologue entre enquête et littérature : le cas de Zola et de *L'Argent*', dans *L'Écrivain, le savant et le philosophe : La Littérature entre philosophie et sciences sociales*, éd. par Eveline Pinto (Paris : Publications de la Sorbonne, 2003), pp. 31-44.

Compagnon, Antoine, *La Troisième République des lettres : De Flaubert à Proust* (Paris : Seuil, 1983).

Compagnon, Antoine, *Le Démon de la théorie : Littérature et sens commun* (Paris : Seuil, 1998).

Comte, Auguste, *Cours de philosophie positive* [1830-1842] (Paris : Anthropos, 1969).

Coser, Lewis A., *Sociology through Literature* [1963] (New Jersey: Prentice-Hall, 1972).

De Almeida Cara, Salvete, 'Le naturalisme de Zola et les impasses de la modernisation', *Excavatio*, 2006 (21-1/2), 106-117.

Dezalay, Auguste, 'L'exigence de totalité chez un romancier expérimental : Zola face aux philosophes et aux classificateurs', *Cahiers de l'Association internationale des Études françaises*, 24 (1972), 167-184.

Dezalay, Auguste, 'Ordre et désordre dans *Les Rougon-Macquart*: L'exemple de *La Fortune des Rougon*', *Travaux de Linguistique et de Littérature*, 11-2 (1973), 71-81.

Downing, Lisa, 'The Birth of the Beast: Death-Driven Masculinity in Monneret, Zola and Freud', *Dix-Neuf*, 5-1 (2005), 28-46 (p. 40).

Dubois, Jacques, *L'Institution de la littérature : Introduction à une sociologie* (Bruxelles : Editions Labor, 1978).

Dubois, Jacques, *Pour Albertine : Proust et le sens du social* (Paris : Seuil, 1997).

Dubois, Jacques, *Les Romanciers du réel : De Balzac à Simenon* (Paris : Seuil, 2000).

Duby, Georges, *Les Trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme* (Paris : Gallimard, 1978).

Duffy, W.L., 'Monomania and Perpetual Motion: Insanity and Amateur Scientific Enthusiasm in Nineteenth-Century Medical, Scientific and Literary Discourse', *French Cultural Studies*, 21-3 (2010), 155-166.

Dumézil, Georges, *Mythe et épopée* (Paris : Gallimard, 1995).

Durkheim, Emile, *De la Division du travail social* [1893] (Paris : PUF, 1998).

Durkheim, Emile, *Les Règles de la méthode sociologique* [1895] (Paris : PUF, 2007).

Durkheim, Emile, *Le Suicide : Etude de sociologie* [1897] (Paris : PUF, 1997).

Durkheim, Emile, 'Jugements de valeur et jugements de réalité' [1911], dans *Sociologie et philosophie* (Paris : PUF, 2002), pp. 117-141.

- Duvignaud, Jean, *Sociologie de l'art* [1967] (Paris : PUF, 1984).
- Elias, Norbert, *La Société de cour* [1933] (Paris : Flammarion, 1985).
- Elias, Norbert, *La Société des individus* [1987] (Paris : Arthème Fayard, 1991).
- Ellena, Laurence, *Sociologie et littérature : La Référence à l'œuvre* (Paris : L'Harmattan, 1998).
- Escarpit, Robert, *Sociologie de la littérature* [1958] (Paris : PUF, 1992).
- Escarpit, Robert, 'Avant-propos' dans *Le Littéraire et le social : Éléments pour une sociologie la littérature* (Paris : Flammarion, 1970), pp. 5-8.
- Escarpit, Robert, 'Le littéraire et le social' dans *Le Littéraire et le social : Éléments pour une sociologie la littérature* (Paris : Flammarion, 1970), pp. 9-41.
- Fabre, Gérard, *Pour une sociologie du procès littéraire : De Goldmann à Barthes en passant par Bakhtine* (Paris : L'Harmattan, 2001).
- Forster Peter, et Kenneford, Celia, 'Sociological Theory and the Sociology of Literature', *The British Journal of Sociology*, 24-3 (1973), 355-364.
- Foucault, Michel, *L'Archéologie du savoir* (Paris : Gallimard, 1969).
- Fournier, Marcel, *Emile Durkheim 1858-1917* (Paris : Fayard, 2007).
- Francastel, Pierre, *La Réalité figurative : Éléments structurels de sociologie de l'art* (Paris : Denoël/Gonthier, 1965).
- Freud, Sigmund, 'Formulations sur les deux principes du fonctionnement psychique' [1911], dans *Œuvres complètes : psychanalyse 1911-1913* (Paris : PUF, 1998).
- Gaillard, Françoise, 'Genèse et généalogie : Le cas du docteur Pascal', *Romantisme*, 31 (1981), 181-196.
- Gengembre, Gérard, *Zola : Germinal* (Paris : Gallimard, 1993).

Girard, René, *Le Bouc émissaire* (Paris : Grasset, 1982).

Giraud, Frédérique, 'La double croyance dans le jeu littéraire d'Emile Zola', *CoNTEXTES* [en ligne], 9 (2011).

Giraud, Frédérique, *Se Faire écrivain : La Composition de l'image de soi chez Emile Zola*, Thèse de doctorat sous la direction de Bernard Lahire, Ecole Normale Supérieure de Lyon (en cours).

Goldmann, Lucien, *Le Dieu caché : Etude sur la vision tragique dans les « Pensées » de Pascal et dans le théâtre de Racine* (Paris : Gallimard, 1955).

Goldmann, Lucien, *Pour une Sociologie du roman* (Paris : Gallimard, 1964).

Goldmann, Lucien, *La Création culturelle dans la société moderne* (Paris : Denoël, 1971).

Griswold, Wendy, 'Recent Moves in the Sociology of Literature', *Annual Review of Sociology*, 19 (1993), 455-467.

Guermès, Sophie, *La Religion de Zola : Naturalisme et déchristianisation* (Paris : Champion, 2006).

Gurvitch, Georges, *La Vocation actuelle de la sociologie : Vers la sociologie différentielle*, Tome 1 (Paris : PUF, 1950).

Hamon, Philippe, éd., *Le Signe et la consigne : Essai sur la genèse de l'œuvre en régime naturaliste* (Genève : Droz, 2009).

Heinich, Nathalie, *Ce que l'art fait à la sociologie* (Paris : Minuit, 1998).

Hénaff, Marcel, *Claude Lévi-Strauss et l'anthropologie structurale* (Paris : Belfond, 1991).

Hennion, Antoine, *La Passion musicale : Une Sociologie de la médiation* (Paris : Métailié, 1993).

Hennion, Antoine, 'Ce que ne disent pas les chiffres... Vers une pragmatique du goût', dans *Le(s) public(s) de la culture*, éd. par Olivier Donnat et Paul Tolila (Paris : Presses de Sciences Po, 2003), pp. 287-304.

Hugo, Victor, *Choses vues. 1830-1848* (Paris : Gallimard, 1972).

Juan, Salvador, *Méthodes de recherche en sciences socio-humaines : Exploration critique des techniques* (Paris : PUF, 1999).

Kant, Emmanuel, *Anthropologie d'un point de vue pragmatique* [1798] (Paris : Vrin, 1991).

Keck, Frédéric, 'Fiction, folie, fétichisme : Claude Lévi-Strauss entre Comte et La Comédie humaine', *L'Homme*, 175-176 (2005), 203-218 (p. 207).

Koyré, Alexandre, *Du Monde clos à l'univers infini* [1957] (Paris : Gallimard, 1973).

Krumm, Pascale, 'Le Docteur Pascal : un (dangereux) supplément ? La problématique féminine dans le cycle zolien', *Les Cahiers naturalistes*, 73 (1999), 227-240.

Lahire, Bernard, *Franz Kafka : Eléments pour une théorie de la création littéraire* (Paris : La Découverte, 2010).

Lanson, Gustave, 'L'histoire littéraire et la sociologie' [1904], dans *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire* (Paris : Hachette, 1965), pp. 61-80.

Lassave, Pierre, *Sciences sociales et littérature : Concurrence, complémentarité, interférences* (Paris : PUF, 2002).

Lavielle, Véronique, 'Le cycle des *Rougon-Macquart*, la science et l'imaginaire', *Les Cahiers naturalistes*, 68 (1994), 23-27.

Ledent, David, *La Révolution symphonique : L'Invention d'une modernité musicale* (Paris : L'Harmattan, 2009).

Ledent, David, 'Le suicide d'Albine dans *La Faute de l'abbé Mouret* ou la sociologie de Durkheim à l'épreuve d'un suicide littéraire', *Interrogations ? Revue pluridisciplinaire des sciences de l'homme et de la société* [en ligne], 14 (2012).

Leduc-Adine, Jean-Pierre, et Mitterand, Henri, éd., *Lire/Dé-lire Zola* (Paris : Nouveau Monde Éditions, 2004).

Leenhardt, Jacques, *Lire la lecture : Essai de sociologie de la lecture* (Paris : L'Harmattan, 1999).

Lepenes, Wolf, *Les Trois cultures : Entre science et littérature, l'avènement de la sociologie* [1985] (Paris : Editions de la Maison des Sciences de l'homme, 1990).

Lévi-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale* [1958] (Paris : Plon, 1974).

Lévi-Strauss, Claude, 'Jean-Jacques Rousseau, fondateur des sciences de l'homme', dans *Anthropologie structurale II* [1962] (Paris : Plon, 1996), pp. 45-56.

Lévi-Strauss, Claude, *Le Regard éloigné* (Paris : Plon, 1983).

Lowenthal, Leo, *Literature and the Image of Man: Sociological Studies of the European Drama and Novel, 1600-1900* [1957] (Freeport, N.Y.: Books for Libraries Press, 1970).

Lowenthal, Leo, *Literature, Popular Culture, and Society* [1961] (Palo Alto, California: Pacific Book, 1968).

Lowenthal, Leo, 'Sociology of Literature in Retrospect', *Critical Inquiry*, 14-1 (1987), 1-15.

Löwy, Michael, et Sayre, Robert, *Révolte et mélancolie : Le Romantisme à contre-courant de la modernité*, (Paris : Payot, 1992).

Lukacs, Georg, *La Théorie du roman* [1920] (Paris : Denoël, 1968).

Martuccelli, Danilo, *Sociologies de la modernité : L'itinéraire du XX^e siècle* (Paris : Gallimard, 1999).

Marx, Karl, 'Le caractère fétiche de la marchandise et son secret', dans *Le Capital* [1867], Livre 1 (Paris : Flammarion, 1985), pp. 68-76.

Mauss, Marcel, 'Essai sur les variations saisonnières des sociétés eskimos' [1904-1905], dans *Sociologie et anthropologie* [1950] (Paris : PUF, 1997), pp. 389-477.

Mauss, Marcel, 'Essai sur le don : Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques' [1923-1924], dans *Sociologie et anthropologie* [1950] (Paris : PUF, 1997), pp. 143-279.

Mauss, Marcel, *Manuel d'ethnographie* [posthume] (Paris : Payot, 1967).

Memmi, Albert, 'Cinq propositions pour une sociologie de la littérature', *Cahiers internationaux de sociologie*, 26 (1959), 149-159.

Merton, Robert K., *Eléments de théorie et de méthode sociologique* [1957] (Paris : Armand Colin, 1997).

Mills, Charles Wright, *L'Imagination sociologique* [1959] (Paris : La Découverte, 1997).

Mitterand, Henri, *Le Discours du roman* [1980] (Paris : PUF, 1986).

Mitterand, Henri, *Zola et le naturalisme* (Paris : PUF, 1986).

Mitterand, Henri, 'Préface', dans Emile Zola, *Le Docteur Pascal* [1893] (Paris : Gallimard, 1993), pp. 7-48

Mourad, François-Marie, 'Thérèse Raquin, roman expérimental', *Les Cahiers naturalistes*, 84 (2010), 157-164.

Mucchielli, Laurent, *La Découverte du social : Naissance de la sociologie en France* (Paris : La Découverte, 1998).

Newark, Cormac, "Gardez votre macaroni ; ne lui préférez pas la choucroute" : les tribulations de l'idée de style national à l'Opéra autour des expositions universelles', dans *Voyage et théâtre*, éd. par Loïc Guyon et Sylvie Requemora-Gros (Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2011), pp. 367-373.

Noble, Trevor, 'Sociology and Literature', *The British Journal of Sociology*, 27-2 (1976), 211-224.

Panofsky, Erwin, *La Perspective comme forme symbolique* [1932] (Paris : Minuit, 1975).

Pavel, Thomas, *La Pensée du roman* (Paris : Gallimard, 2003).

Platon, *La République* (Paris : Flammarion, 2008).

Ripoll, Roger, 'Zola et le modèle positiviste', *Romantisme*, 21 (1978), 125-135.

Rossi, Riika, 'La grisaille du quotidien', *Les Cahiers naturalistes*, 2008 (82), 111-126.

Rousseau, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* [1755] (Paris : Flammarion, 2008).

Rousseau, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues* [posthume] (Paris : Gallimard, 1990).

Ruff, Ivan, 'Can There Be a Sociology of Literature', *The British Journal of Sociology*, 25-3 (1974), 367-372.

Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale* [1913] (Paris : Payot, 1993).

Silbermann, Alphonse, *Les Principes de la sociologie de la musique* [1957] (Genève : Librairie Droz, 1968).

Simmel, Georg, *La Tragédie de la culture et autres essais* [posthume] (Paris : Rivages, 1988).

Thumerel, Fabrice, *Le Champ littéraire français au XX^e siècle : Eléments pour une sociologie de la littérature* (Paris : Armand Colin, 2002).

Tocqueville, Alexis de, *De la Démocratie en Amérique* [1835-1840] (Paris : Garnier Flammarion, 1981).

Tocqueville, Alexis de, *L'Ancien Régime et la Révolution* [1856] (Paris : Gallimard, 1999).

Tönnies, Ferdinand, *Communauté et société : Catégories fondamentales de la sociologie pure* [1887] (Paris : PUF, 2010).

Troyat, Henri, *Zola* (Paris : Flammarion, 1992).

Viala, Alain, *Naissance de l'écrivain : Sociologie de la littérature à l'âge classique* (Paris : Minuit, 1985).

Viart, Dominique, 'Littérature et sociologie, les champs du dialogue', dans *Littérature et sociologie* éd. par Philippe Baudorre, Dominique Rabaté, et Dominique Viart (Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, 2007), pp. 11-28.

Weber, Max, *Essais sur la théorie de la science* [1904-1917] (Paris : Presses pocket, 1992)

White, Nicholas, 'Le Docteur Pascal entre l'inceste et « l'innéité »', *Les Cahiers naturalistes*, 68 (1994), 77-88.

II. Ecrits d'Emile Zola : romans, études, dossiers préparatoires

Les Rougon-Macquart : Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire, éd. par Henri Mitterand, 5 tomes (Paris : Gallimard, 1960-1967).

- Tome 1 : *La Fortune des Rougon* [1871], *La Curée* [1872], *Le Ventre de Paris* [1873], *La Conquête de Plassans* [1874], *La Faute de l'abbé Mouret* [1875].
- Tome 2 : *Son Excellence Eugène Rougon* [1876], *L'Assommoir* [1877], *Une Page d'amour* [1878], *Nana* [1880].
- Tome 3 : *Pot-Bouille* [1882], *Au Bonheur des Dames* [1883], *La Joie de vivre* [1884], *Germinal* [1885].
- Tome 4 : *L'Œuvre* [1886], *La Terre* [1887], *Le Rêve* [1888], *La Bête humaine* [1890].
- Tome 5 : *L'Argent* [1891], *La Débâcle* [1892], *Le Docteur Pascal* [1893].

Le Roman expérimental [1880] (Paris : Garnier-Flammarion, 1971).

'J'accuse... ! Lettre au Président de la République', dans *L'Aurore*, 13 janvier 1898.

La Fabrique de Germinal : Dossier préparatoire de l'œuvre, éd. par Colette Becker (Paris : SEDES, 1986).

La Fabrique des Rougon-Macquart : Edition des dossiers préparatoires, éd. par Colette Becker et Véronique Lavielle, 5 volumes (Paris : Champion, 2003-2011).

Emile Zola, *Carnets d'enquêtes : Une ethnographie inédite de la France*, éd. par Henri Mitterand (Paris : Plon, 2005).

III. Bibliographie complémentaire

Cette bibliographie comprend les livres et les articles consultés pendant la réalisation du travail de thèse mais qui ne sont pas cités dans le corps du texte.

Aynié, Marie, '« J'admire... » : Lettres de soutien à Émile Zola dans l'affaire Dreyfus', *Les Cahiers naturalistes*, 82 (2008), 7-19.

Bayard, Pierre, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?* (Paris : Minuit, 2010).

Becker, Colette, *Emile Zola : Germinal* (Paris : PUF, 1984).

Belgrand, Anne, 'Les dénouements dans *Les Rougon-Macquart*', *Romantisme*, 61 (1988), 85-94.

Belgrand, Anne, 'Le couple Silvère-Miette dans *La Fortune des Rougon*', *Romantisme*, 62 (1988), 51-59.

Butler, Ronnie, 'Zola between Taine and Sainte-Beuve: 1863-1869', *The Modern Language Review*, 69-2 (1974), 279-289.

Castagnès, Gilles, 'De Musset à Zola : Les « caprices » d'*Une page d'amour*', *Revue d'histoire littéraire de la France*, 108-2 (2008), 347-365.

Chalhoub, Samia, 'Les enfants Rougon, Macquart et Mouret dans les limites de leur déterminisme héréditaire', *Nineteenth-Century French Studies*, 23-1/2 (1994-1995), 150-165.

Cogny, Pierre, 'Qu'est-ce que le naturalisme ?', dans *Le Naturalisme : Colloque de Cerisy*, éd. par Pierre Cogny (Paris : Union générale d'éditions, 1978), pp. 9-12.

Dubois, Jacques, 'Zola et les sciences humaines', *Excavatio*, 19, 1-2 (2004), 171-184.

Dubois, Jacques, 'Socialité de la fiction', dans *Littérature et sociologie*, éd. par Philippe Baudorre, Dominique Rabaté et Dominique Viart (Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2007), pp. 33-48.

Eknoyan, Garabed, 'Emile Zola, Claude Bernard and *Le Docteur Pascal*: Naturalism and Nineteenth-Century French Medicine', *Excavatio*, 4-5 (1994), 51-58.

Goldberg, Milton Allan, 'Zola and Social Revolution: A Study of *Germinal*', *The Antioch Review*, 27-4 (1967-1968), 491-507.

Got, Olivier, 'L'idylle de Miette et de Silvère dans *La Fortune des Rougon* : Structure d'un mythe', *Les Cahiers naturalistes*, XIX, 46 (1973), 146-164.

Harrow, Susan, *Zola: The Body Modern. Pressures and Prospects of Representation* (Oxford: Legenda, 2010).

Loreaux-Kubler, Corinne, 'La fêlure intertextuelle', *Les Cahiers naturalistes*, LVI, 84 (2010), 129-142.

Louâpre, Muriel, 'Lignes de fuite : *La Bête humaine* évadée du naturalisme', *Romantisme*, 126 (2004), 65-79.

Matthews, J.H., 'Zola's "Le Rêve" as an experimental novel', *The Modern Language Review*, 52-2 (1957), 187-194.

Matthews, J.H., 'Emile Zola and Gustave Le Bon', *Modern Language Notes*, 73-2 (1958), 109-113.

Mitterand, Henri, *Zola tel qu'en lui-même* (Paris : PUF, 2009).

Mouchard, Claude, 'Naturalisme et anthropologie (à partir du *Docteur Pascal*)', dans *Le Naturalisme : Colloque de Cerisy*, éd. par Pierre Cogny (Paris : Union générale d'éditions, 1978), pp. 391-406.

Mourad, François-Marie, 'Zola critique littéraire, entre Sainte-Beuve et Taine', *Revue d'histoire littéraire de la France*, 107-1 (2007), 83-103.

Nelson, Brian, éd., *The Cambridge Companion to Zola* (Cambridge : Cambridge University Press, 2007).

Nordmann, Jean-Thomas, 'Taine et le positivisme', *Romantisme*, 21-22 (1978), 21-33.

Nordmann, Jean-Thomas, *Taine et la Critique Scientifique* (Paris : PUF, 1992).

Pagès, Alain, *Emile Zola : De « J'accuse » au Panthéon* (Saint-Paul : L. Souny, 2008).

Pagès, Alain, *Emile Zola : Bilan critique* (Paris : Nathan, 1993).

Petit, Annie, 'D'Auguste Comte à Claude Bernard : Un positivisme déplacé', *Romantisme*, 21-22 (1978), 45-62.

Petrone, Mario, 'Inceste et pureté dans *Le Docteur Pascal* : Remarques sur le personnage de Clotilde', *Les Cahiers naturalistes*, 73 (1999), 241-245.

Scarpa, Marie, 'Le Ventre de Paris est-il un roman bien "civilisé" ?', dans *Norbert Elias et l'anthropologie*, éd. par Sophie Chevalier et Jean-Marie Privat (Paris : CNRS Editions, 2004), pp. 196-203.

Schalk, David L., 'Tying up the Loose Ends of an Epoch: Zola's Docteur Pascal', *French Historical Studies*, 16-1 (1989), 202-216.

Schor, Naomi, 'Le sourire du sphinx : Zola et l'énigme de la féminité', *Romantisme*, 13-14 (1976), 183-195.

Storm, Eric, 'The Rise of the Intellectual Around 1900: Spain and France', *European History Quarterly*, 32-2 (2002), 139-160.

Thompson, Hannah, éd., *New Approaches to Zola. Selected Papers from the 2002 Cambridge Centenary Colloquium* (London : The Emile Zola Society, 2003).

Tiryakian, Edward A., 'L'Ecole durkheimienne à la recherche de la société perdue : La sociologie naissante et son milieu culturel', *Cahiers internationaux de sociologie*, 66 (1979), 97-114.

Tortonese, Paolo, 'Les ancêtres de Claude Lantier : Hérité naturaliste et héritage littéraire', dans *Lire/Dé-lire Zola*, éd. par Jean-Pierre Leduc-Adine, Henri Mitterand (Paris : Nouveau Monde Éditions, 2004), pp. 201-212.

White, Nicholas, *The Family in Crisis in Late Nineteenth-Century French Fiction* (Cambridge : Cambridge University Press, 1999).

Table des matières

<i>Abstract</i>	i
Remerciements	iii
Introduction	1
<hr/>	
Chapitre un : De la sociologie de la littérature à une sociologie par la littérature	19
<hr/>	
I. Les précurseurs de la sociologie de la littérature	19
1) <i>La littérature comme fait social</i>	20
2) <i>La littérature comme objet d'études empiriques</i>	24
3) <i>De Lukacs à Goldmann : vers une sociologie des formes littéraires</i>	27
4) <i>Littérature et Théorie Critique</i>	31
II. Le renouveau de la sociologie de la littérature	34
1) <i>Les critiques des années 1970</i>	34
2) <i>La sociologie de la littérature de Bourdieu</i>	37
3) <i>La sociologie de la littérature aujourd'hui</i>	41
III. Le regard sociologique en littérature	44
1) <i>Repenser les relations entre sociologie et littérature</i>	45
2) <i>Le sens du social</i>	47
3) <i>La sociologie implicite dans la littérature</i>	50

IV. Ce que la littérature fait à la sociologie	54
1) <i>De l'indifférenciation aux interférences</i>	55
2) <i>Le roman comme laboratoire</i>	57
3) <i>Une sociologie par la littérature</i>	59
V. Principes d'une théorie des formes symboliques	62
1) <i>Critique des oppositions épistémologiques traditionnelles</i>	63
2) <i>Contribution à une théorie de la connaissance</i>	66
3) <i>Les formes littéraires comme formes symboliques</i>	70

Chapitre deux : Le travail de Zola

Une démarche ethnographique 75

I. Une littérature au service de la science	76
1) <i>Le naturalisme comme rupture avec la métaphysique</i>	76
2) <i>Exigence de vérité et connaissance anthropologique</i>	80
3) <i>Méthode et éthique de travail</i>	83
II. Zola et ses terrains	86
1) <i>Qu'est-ce qu'un travail de terrain ?</i>	86
2) <i>La recherche documentaire</i>	88
3) <i>Les entretiens</i>	94
4) <i>L'observation</i>	96
III. Le travail préparatoire pour <i>Germinal</i>	99
1) <i>La recherche documentaire</i>	100
2) <i>L'observation</i>	102
IV. La démarche ethnographique de Zola	106
1) <i>Entre impressionnisme et réalisme sociologique</i>	106
2) <i>Zola et ses doubles</i>	110
3) <i>Une ethnographie du peuple</i>	114

Chapitre trois : Une sociologie implicite de la modernité **119**

I. Stratification sociale et styles de vie **119**

1) *Une catégorisation des mondes sociaux* 120

2) *Mondes sociaux et styles de vie* 123

3) *Rapports de classe et violence symbolique* 129

4) *Intrigues et phénomènes de cour* 135

5) *« Un monde à part » : vers une sociologie de la déviance* 139

II. Sociologie et anthropologie du quotidien **142**

1) *Des mondes sociaux et des quotidiens* 143

2) *Naturalisme et parlars quotidiens* 147

3) *Le quotidien comme révélateur d'une anthropologie poétique* 149

III. Une critique de la modernité **151**

1) *L'infortune des Rougon-Macquart* 152

2) *Argent, spéculation et décadence morale* 155

3) *Mal de l'infini et suicide* 160

4) *Foi et doute en la science* 163

IV. Zola avant Durkheim **165**

1) *De la théorie de l'hérédité à la théorie de la socialisation* 166

2) *Les causes du suicide* 170

3) *De la question sociale à la question politique* 175

Conclusion **183**

Bibliographie **187**

Table des matières **203**

I declare this thesis *L'Homme Social selon Emile Zola* is all my own work. All quotations from other sources are duly acknowledged and referenced.

16 January 2013

David LEDENT

A handwritten signature in black ink, reading "Ledent". The first letter 'L' is large and stylized, with a loop at the top. The rest of the name is written in a cursive, flowing script.