

« Elle est aussi heureuse que sa vache » : l'idéal terre-à-terre de Zola

Dans *Le Naturalisme au théâtre*, texte de 1879, Zola, farouche adversaire de l'idéalisme en littérature, précise sa théorie du personnage naturaliste. Il refuse, dans un personnage, de « faire un choix, de prendre les bons sentiments, de passer les mauvais sous silence », et de présenter au public des « conceptions idéales de l'homme et de la femme ». Il rappelle que dans tous les êtres « il y a un fonds de bête humaine » : « Ainsi, ces jeunes filles si pures [...] de certains romans ne tiennent pas à la terre ; pour les y attacher, il faudrait tout dire. Nous disons tout, [...] ns n'idéalisons pas. »¹ Ce refus de l'idéalisme – on se rappelle les diatribes de Zola contre Sand en particulier (ex 1) – s'accompagne d'un refus du romanesque traditionnel (jugé, et cela n'a rien d'inédit, « dangereux »), et d'une tentative de remplacement du terme générique « roman » par celui d'« études »², plus fidèle à l'*ethos* de l'écrivain naturaliste, tout à la fois « savant, analyste, et anatomiste ».

Le romanesque zolien, qui trouve dans *Thérèse Raquin* un tonitruant manifeste (ex 2 préface) s'attèlera donc à remplacer l'homme et la femme romanesques, romantiques et idéalisés, par l'homme et la femme

1

OC X 1241

2

ds *La Formule critique appliquée au roman*, 1879, OC X 1297

physiologiques. Geste éminemment polémique et provocateur, car il s'agit aussi de s'assurer une entrée fracassante sur la scène littéraire, en renvoyant l'écrasante figure de Victor Hugo dans la sphère du démodé. Ce geste consiste donc en une redéfinition, à la limite de l'iconoclasme, du personnage, derrière le paravent d'une intention honorable : dire le vrai. Et cette redéfinition opère particulièrement pour le personnage féminin, point nodal de la tradition idéaliste, des préoccupations et des discours médicaux depuis le milieu du XIX^{ème} siècle, et de la réévaluation des cadres du littérairement présentable. Cette réévaluation a, il est vrai, été déjà largement entamée par les frères Goncourt qui ont donné à leur Germinie Lacerteux un droit de cité romanesque jusque là inédit. Ainsi la deuxième moitié du XIX^{ème} est un moment privilégié, où la femme, le personnage féminin subissent l'assaut de toute une batterie de discours masculins qui le tirent du côté du physiologique, voire du pathologique, ou à l'inverse qui tentent de le rapatrier dans les sphères de la spiritualité, du désincarné, de la pureté, de l'évanescent : que l'on songe à la définition du dogme de l'Immaculée Conception en 1854, à la prolifération des apparitions mystiques, et on conviendra que le XIX^{ème} siècle est véritablement le siècle de la Vierge Marie. Dans ce concert discordant, Zola est résolument du côté de la définition réaliste de cet objet-femme – mais d'un réalisme entendu comme outil idéologique de perception du monde et de mise en scène de soi, dans vaste champ intellectuel et artistique de cette fin de siècle : ainsi le réalisme zolien du féminin tirera souvent vers une sur-réalité, avec force détails prosaïques, incursions dans sphères fantasmées de la féminité populaire, technicisation du vocabulaire

dans un but ouvertement démythifiant, dépoétisant.

Les expressions « idéal féminin », « femme idéale » sont donc des formulations paradoxales pour un adversaire de l'idéalisme et du romantisme comme Zola. Nous tâcherons de voir ce que devient l'idéal féminin trad., hérité de la triple tradition galante, idéaliste et romantique, dans le contexte a priori dissolvant que constitue le roman zolien. Nous verrons que Zola propose, en matière de féminin, un idéal naturaliste (avec tout ce qu'une telle formulation peut contenir de paradoxal), le refus, voire l'inversion des codes légués par l'idéalisme revêtant une dimension résolument provocatrice. Il s'agit bel et bien, pour reprendre citation du *Naturalisme au théâtre*, d'« attacher à la terre » l'héroïne romanesque.

1. Le naturalisme est un anti-idéalisme. Tout le monde associe au naturalisme de Zola les descriptions d'accouchements sanguinolents, la perpétuelle mise à mal de l'idéal, notamment en ce qui concerne les conceptions du féminin et du personnage féminin. Ainsi ce qui frappe chez l'héroïne de Zola c'est son extrême corporalité, cette constante pathologisation (véritable levier pour affirmer le caractère artistiquement révolutionnaire du romanesque zolien).

a. D'ailleurs les conceptions adverses (qui tendent à idéaliser le féminin) sont plusieurs fois mises en scène et mises en ironie dans les romans de Zola, c'est-à-dire caricaturées, ou cernées de notations qui en révèlent la valeur antiphrastique.

On trouve dans romans de Zola un certain nombre d'idéalistes consciencieusement tenus à distance par le narrateur : **Léon**, théoricien malhabile de la nouvelle *Les Voleurs et l'âne*, malgré des goûts littéraires tout à fait conformes à ceux de Zola lui-même³, semble ne pas avoir tout à fait assimilé ses saines lectures de Balzac et de Michelet : lui qui « ne peut souffrir George Sand »⁴, fait preuve d'un idéalisme déconcertant, préférant aux femmes réelles « les vierges de l'école italienne », se plaisant à

3

Sur la fonction de signal ironique des goûts littéraires des personnages de Zola, voir Marie-Ange Voisin-Fougère, « Ironie et intertextualité dans *Pot-Bouille* : Désirs, tendresses et haines zoliennes », *Les Cahiers naturalistes*, 70, 1996, p. 35-44.

4

Les Voleurs et l'âne, p. 76.

« caresser une vision, en maudissant le réel »⁵ - penchant étrange chez un admirateur de Balzac. Le discours de **Guillaume** dans *Madeleine Férat*, est exhibé dans sa platitude lyrique et son ressassement monotone. La tirade sentimentale qu'il prononce « d'une voix attendrie » est sanctionnée par la moquerie de son ami Jacques, jeune et brillant chirurgien et premier amant de Madeleine :

(3) - Tu ne peux t'imaginer une telle félicité, toi qui refuses de la goûter. C'est un bercement sans fin : il me semble que je suis redevenu enfant et que j'ai trouvé une mère. Depuis quatre ans, nous vivons dans une pure joie. [...] Ce silence, cette ombre qui t'effraient, nous ont endormis dans un rêve divin. Et jamais nous ne nous réveillerons, mon ami ; j'ai la certitude et l'avant-goût d'une éternité de paix.

Jacques, tandis qu'il parlait, le regardait avec curiosité. Il avait un vif désir de l'interroger sur sa femme, sur la bonne âme qui consentait à se noyer dans un pareil fleuve de lait.⁶

Jacques se voit ici doté de la lucidité d'un narrateur-régisseur (il prédit l'échec de cette conception de l'amour. Dès *La Confession de Claude*, Zola tente de régler ses comptes avec l'héritage romantique⁷.

5

Ibid., p. 78.

6

Ibid., p. 786-787.

7

On se rappelle l'aveu formulé, dans *L'Œuvre*, par Sandoz et Bongrand, qui constituent deux figurations évidentes de l'écrivain : « Oh ! moi, j'en ai eu par-dessus la tête. Mon art en a été nourri, je suis même impénitent », déclare Bongrand au sujet du romantisme (*L'Œuvre*, OC, t. V, p. 731-732). On peut rapprocher ces déclarations de celles de Zola lui-même, qui écrivait dans *Les Romanciers contemporains*, paru dans *Le Messager de l'Europe* de septembre 1878 : « Je suis trop de mon temps, hélas ! j'ai trop

Ainsi, le héros ressemble beaucoup au jeune Zola qui dédiait ses *Contes* à Ninon, sa « fée amoureuse », incarnation, « comme chez Chateaubriand », à la fois de « l'inspiration de la nature et [de] l'idéalisation d'un désir érotique ambivalent »⁸. Cela ne l'empêche pas de déployer déjà une ironie certaine contre les grands traits de l'écriture romantique de la féminité, en confrontant le héros idéaliste de *La Confession* à une prostituée cruellement réaliste. L'ironie du narrateur est tout à fait perceptible dans les envolées lyriques qui rebrodent sur le motif romantique de la « fée amoureuse » :

(4) Frères, où était donc l'amante, reine des lacs et des nuées ? Où, la brune moissonneuse dont le regard est si profond qu'il suffit à une vie d'amour ?⁹

La mention d'éléments naturels, le *topos* du regard et de l'amour platonique font signe vers une tradition romantique que la condensation des motifs transforme ici en stéréotype. **Silvère**, le héros de *La Fortune des Rougon*, est un autre « rêveur » qui se plaît à figer sa jeune compagne Miette en une allégorie, trait de discours que le narrateur désigne comme le propre d'un tempérament nerveux et exalté.

les pieds dans le romantisme pour songer à secouer complètement certaines préoccupations de rhétorique. » (*OC*, t. XI, p. 247)

8

François-Marie Mourad, *Présentation des Contes et nouvelles*, tome I, Garnier-Flammarion, Paris, 2008, p. 14.

9

Ibid., p. 20.

(5) Le rêve qu'il faisait, lorsque, dans la journée, il cerclait chez son patron les roues des carrioles, à grands coups de marteau, était plein de folie généreuse. Il pensait à Miette en rédempteur. Toutes ses lectures lui remontaient au cerveau ; il voulait épouser un jour son amie pour la relever aux yeux du monde ; il se donnait une mission sainte, le rachat, le salut de la fille du forçat. Et il avait la tête tellement bourrée de certains plaidoyers, qu'il ne se disait pas ces choses simplement ; il s'égarait en plein mysticisme social, il imaginait des réhabilitations d'apothéose, il voyait Miette assise sur un trône, au bout du cours Sauvaire, et toute la ville s'inclinant, demandant pardon, chantant des louanges. Heureusement qu'il oubliait ces belles choses, dès que Miette sautait son mur [...]¹⁰

La juxtaposition des métaphores hyperboliques de la divinité et de la royauté, et du prosaïsme plassansien fonctionne comme un premier dissolvant des ambitions lyriques du monologue intérieur : encadrée par les « roues des carrioles » et le « cours Sauvaire », l'accumulation de termes comme « trône », « s'inclinant », « rachat », « salut », « apothéose », sonne faux. Les exagérations, les énumérations contribuent à alourdir encore cette évocation littéralement réalisée à *grands coups de marteau*. Outre ces dissonances internes, le délire généreux de Silvère se voit miné par les commentaires interprétatifs du narrateur. Les idéalistes, férus d'un discours mièvre, sont nombreux dans **Pot-Bouille**, où ils sont sans cesse, et lourdement, ramenés « sur la terre » ils balbutient des tirades gluantes dans des contextes fortement prosaïques : en parlant d'idéal, ces hommes (toujours attablés) bavent, suent, crachent, crient, boivent, comme Gueulin – le bien-nommé –

« ricana[nt], ses cheveux rouges plus hérissés que d'habitude, le front en sueur sous ce flamboiement », comme surtout Duveyrier dont « les taches rouges saign[ent], dans le flot de sang qui gonfl[e] son visage » à l'évocation des cuisses « rondes et fermes comme des pêches » de Fifi¹¹. La parole des buveurs est un soulagement compensatoire, une jaculation assimilable aux différentes sécrétions qui s'écoulent en même temps qu'elle, sueur, afflux de sang, bave, larmes d'attendrissement. C'est la profusion de détails biographiques qui permet de désamorcer les prétentions lyriques des effusions de Duveyrier, notable adultère entiché d'une courtisane reconvertie en grande dame de pacotille, et qui évoque à intervalles réguliers son amour des femmes « honnêtes », ayant « dans l'âme une fleur »¹². Le « régime de l'oxymoron » analysé par Philippe Hamon¹³ bat ici son plein : cet homme tombé aux vices les plus honteux proclame son goût pour « les grands sentiments » et « prononc[e] le mot d'idéal avec une émotion qui lui voil[e] le regard »¹⁴ ; mais bien loin de brouiller le sens, cette juxtaposition des contraires signale la parfaite

11

Ibid., p. 529.

12

Pot-Bouille, p. 451.

13

Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, *op. cit.*, p. 183.

14

Pot-Bouille, p. 451.

hypocrisie du discours. Le dandy **Hyacinthe**, dans *Paris*, et dans *Fécondité* **Santerre**, le romancier mondain, figurent des anti-Zola au cœur même de la fiction. De même que, dans *Pot-Bouille*, le personnage admirant Sand est aussitôt dévalorisé dans sa « posture idéologique »¹⁵, les influences sulpiciennes et idéalistes des deux hommes, leur goût pour les héroïnes éthérées, les histoires d'« adultère », d'« amour coupable, élégant et raffiné », où « l'amour infécond » « jamais n'enfant[e] », leur « pose alanguie du renoncement universel »¹⁶, leur « pessimisme désenchanté »¹⁷ et leur hymne récurrent au catholicisme - ensemble de références radicalement opposées aux critères du beau et du vrai naturalistes - accusent la désolidarisation des idéologies, et la mise en ironie du discours adverse. Le « petit poème » composé par Hyacinthe et intitulé *La Fin de la femme*¹⁸, est une réécriture en miroir des thèmes naturalistes. (ex 6) Zola s'est attaché ici à faire saillir l'anti-réalisme radical du poème de Hyacinthe, en multipliant dans sa bouche les dénominations

15

Voir Marie-Ange Voisin-Fougère, *art. cit.*, p. 36.

16

Paris, OC, t. VII, p. 1251.

17

Fécondité, p. 54.

18

Le jeune écrivain reprend ici le thème central des travaux de Jonas, le sculpteur sous les doigts duquel « la Femme » « n'est plus qu'une âme, sans l'ignoble bassesse des formes » (*ibid.*, p. 1304)

approximatives et déformantes de la femme, alternativement transfigurée en concept abstrait, signalé par la capitale d'imprimerie, et renvoyée à la bestialité par l'emploi du substantif « femelle ». Si la structure didactique du roman de Santerre quant à lui ressemble beaucoup à celle du roman de Zola, puisque « pour en accentuer la leçon », il a multiplié les « personnages secondaires, des bourgeoises, des épouses et des mères » qui finissent exemplairement « dans une décrépitude de monstres », la mise en abyme se retourne en inversion au moment d'évoquer le contenu de la leçon en question, cette « théorie imbécile et criminelle » qui place « toute la beauté physique, toute la noblesse morale dans la vierge ». L'inefficacité du dispositif allégorique et pédagogique est également mise en avant par Mathieu, qui qualifie l'œuvre de « symbole abscons et lyrique »¹⁹.

b. Il subsiste néanmoins dans certains romans et nouvelles de Zola des **vestiges** de cet idéal féminin stéréotypé, si impitoyablement moqué ailleurs. Certaines de ces résurgences se plient mal à la lecture ironique.

Ainsi on peut parler avec Kelly Basilio d'un « paradigme **angélique** » qui se maintient chez Zola depuis Angèle, pâle figure de *La Curée*, jusqu'à Angeline, héroïne fantomatique d'une nouvelle de 1898, en passant par Angélique²⁰. Selon elle, cette « aporie de l'ange naturaliste » revient comme quelque chose de « refoulé » : d'ailleurs la nouvelle de 1898,

19

Fécondité, p. 56.

20

Les Cahiers naturalistes 76, 2002.

écrite à la première personne, n'est rien d'autre que la mise en abyme, à travers la figure du « vieux rêveur », de ce retour obsédant du rêve de pureté, de cette postulation céleste, dans le « cerveau hanté » d'un homme qui revient un peu de son naturalisme. Ainsi si l'évêque de Hauteceœur, évidente projection du narrateur-auteur dans *Le Rêve*, rejette, comme Zola devant son ébauche, le scénario par trop « romanesque » du roman (ex 7), il ne s'attarde pas moins dans la contemplation attendrie d'Angélique, cette « vierge de vitrail » si éloignée des attendus de l'héroïne naturaliste. D'ailleurs le projet initial de faire un roman avec des personnages « tous bons, tous honnêtes, la vie telle qu'on la rêve, la vie telle qu'elle n'est pas », est en tous points *idéaliste*. Il y a certes une « philosophie cachée » dans *Le Rêve*²¹ (la dénonciation des dangers de l'imagerie religieuse dans l'éducation des jeunes filles), mais l'étrange phrase de conclusion au présent « Tout n'est que rêve » semble amorcer le retournement esthétique et idéologique qui s'opèrera dans les *Évangiles* (où Zola proclame son « droit de rêver un peu »).

C'est surtout *L'Œuvre* qui exprime avec le plus de netteté et de complexité à quel point Zola a mal soldé ses comptes avec la **Muse romantique**. Éléonore Reverzy a bien montré combien « l'artiste est le personnage romantique par excellence » et combien Claude hérite de toute une tradition qui va de Balzac à Gautier en passant par Sand²².

21

Sophie Guermès

22

Éléonore Reverzy, *La Mort d'Eros, La mésalliance dans le roman du second XIXème siècle*, SEDES, 1997, « Les Livres et les hommes », p. 18. Voir également José-

L'Œuvre se place sous le patronage du *Chef-d'œuvre inconnu*. Claude, « ne sait que rêver la femme », « la redoute dès qu'il se trouve en sa présence »²³. Le romancier a beau jalonner son récit de phrases exhibant la liquidation du romantisme et du mythe de la muse dévoratrice²⁴, Claude, mué un temps en Érec médusé par une Christine-Énide, ne parvient plus à produire²⁵. La métaphore des chaînes, l'insistance sur la sensualité, le pouvoir émollient des bras et des jambes de la jeune femme²⁶, désignent explicitement la responsabilité, voire la culpabilité de Christine dans l'inactivité de Claude (ex 8). Plus tard, le peintre ne parvient à exposer une toile qu'une fois son fils mort, consacrant ainsi le

Luis Diaz, « L'artiste romantique en perspective », *Romantisme*, n°54, 1986, p. 5-23, p. 9.

23

Éléonore Reverzy, *La Mort d'Eros, op. cit.*, p. 58.

24

Pour Sandoz, l'écrivain ami de Claude, « la femme dévastatrice, la femme qui tue l'artiste, lui broie le cœur et lui mange le cerveau, [est] une idée romantique, contre laquelle les faits protest[ent] » ; il préfère d'ailleurs installer auprès de lui une « affection gardienne de sa tranquillité », une fille « simple [...], mais belle » (*ibid.*, p. 565).

25

L'Œuvre, OC, t. V, p. 555. Voir Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*, v. 2430 à 2571, Paris, Honoré Champion, « Classiques français du Moyen-Âge », d'après la copie de Guiot (bibl. nat., fr. 794, éd. Mario Roques, 2009, p. 74-79) : « Mes tant l'ama Erec d'amors,/ que d'armes mes ne li chaloit,/ ne a tornoient n'aloit. » (v. 2430-2432). On se rappelle qu'Hortense était « la première à dispenser Wenceslas de tout travail, orgueilleuse de triompher ainsi de sa rivale, la Sculpture. Les caresses d'une femme, d'ailleurs, font évanouir la Muse, et fléchir la féroce, la brutale fermeté du travailleur. » (*La Cousine Bette*, éd. cit., p. 232)

26

« Boche à boche antre braz gisoient,/ come cil qui molt s'antre amoient » (*Érec et Énide*, v. 2473-2474).

motif topique de la concurrence entre l'œuvre d'art et l'œuvre de chair. Le roman met à distance le modèle romantique, mais Sandoz lui-même, qui constitue une évidente figuration de l'auteur des *Rougon-Macquart*, avoue que sa « génération a trempé jusqu'au ventre dans le romantisme » et que lui, Claude et les autres en sont « restés imprégnés »²⁷. Les deux jeunes gens ont été nourris au « décor énorme d'Hugo, [aux] imaginations géantes qui s'y promènent parmi l'éternelle bataille des antithèses », à « l'éclairage faux et superbe de cinquième acte », ont été bouleversés par « [l]a passion et [par l]es larmes » de Musset²⁸. Ils reconnaissent en riant avoir longtemps idéalisé la femme :

(ex 9) Claude, pendant deux ans, s'était consumé d'amour pour une apprentie chapelière, que chaque soir il accompagnait de loin ; et jamais il n'avait eu l'audace de lui adresser la parole. Sandoz nourrissait des rêves, des dames rencontrées en voyage, des filles très belles qui surgiraient dans un bois inconnu, qui se livreraient tout un jour, puis qui se dissiperaient comme des ombres, au crépuscule.²⁹

L'insistance sur l'idéalisme naïf et la reprise pêle-mêle d'éléments topiques du décor romantique, sont confrontés au prosaïsme du quotidien (voir plus loin les « pots à eau » vidés sur eux par les « bourgeois du

27

L'Œuvre, OC, t. V, p. 731.

28

Ibid., p. 460.

29

Ibid., p. 461.

quartier » après une sérénade intempestive). Sandoz a troqué ses « dames » idéales pour une jeune femme capable de mettre son « ménage sur un pied de propreté et de gourmandise bourgeoises »³⁰ et sachant cuisiner la bouillabaisse. Mais Claude a conservé « [l]es timidités, [l]es maladresses, qu'ils érigeaient en une austérité de gamins supérieurs »³¹.

La femme idéale des rêveries romantiques et idéalistes n'a donc pas tout à fait disparu de la surface de ce texte scientifique, anatomique.

30

Ibid., p. 590.

31

Ibid., p. 461.

2. Face à cet idéal stéréotypé, éculé, le naturalisme zolien propose un idéal féminin qui tourne résolument le dos aux codes idéalistes.

a. L'héroïne positive de Zola est toujours « **sur la terre** ». Dans cette expression récurrente des portraits zoliens il faut saisir à la fois la réaffirmation des valeurs anticléricales et anti-idéalistes du romancier, et la dimension hautement normative. On va le voir, l'enthousiasme glorificateur du narrateur ou du personnage masculin s'accompagne toujours d'une diminution hypocoristique de l'objet loué, voire d'une insistance sur sa simplicité, sa pauvreté d'esprit. Les héroïnes de Zola sont éminemment *terrestres* en ce qu'elles n'aspirent plus, ou le moins possible, à un ailleurs céleste, mais également en ce qu'elles se contentent de préoccupations terre-à-terre.

Pas question pour l'héroïne de « partir pour l'au-delà » : Clotilde est sévèrement rappelée à l'ordre par son oncle (ex 10). Si Lalie, la petite martyre de *L'Assommoir*, a « déjà de la raison comme une femme »³², c'est parce qu'elle sait déjà faire la soupe et s'occuper des enfants³³. La sexualisation du terme (la petite fille est comparée à « une femme », et

32

L'Assommoir, OC, t. III, p. 710.

33

Alzire, la « petite ménagère » de *Germinal*, constitue une réécriture du personnage, quelque peu mélodramatique, de Lalie. Comme elle, elle est « raisonnable » parce qu'elle tient bien la maison, s'occupe des enfants et se sacrifie pour nourrir les hommes de la famille : « Alzire, d'une intelligence précoce de fillette infirme, savait très bien faire la soupe ». Les connotations abstraites et conceptuelles du terme se résorbent, là encore, dans un savoir-faire auquel semble devoir se borner l'intelligence féminine (*Germinal*, OC, t. V, p. 86).

non à « une grande personne »³⁴) implique un infléchissement de la définition du nom « raison », qualité féminine par excellence, parce que qualité pratique. La raison, c'est pour Zola la qualité de qui est *raisonnable*, c'est-à-dire « sur la terre » (*Paris, OC*, t. VII, p. 1275.) : « se conduire raisonnablement », c'est agir « en bonne et simple créature »³⁵, à l'image de Marie Couturier (encore une bien-nommée), l'héroïne de *Paris*, qui, « sans inquiétude aucune de l'Au-delà », a réussi « le miracle »³⁶, « malgré des études très brillantes »³⁷, de continuer à « ne croi[re] qu'à la nécessité de l'effort, tenue debout par sa certitude du bonheur mis dans la joie de la vie normalement, vaillamment vécue »³⁸ (ex 11). C'est bien sûr une nouvelle Pauline qu'il s'agit de recréer ici, comme invite à le penser la mention quasi littérale du titre *La Joie de vivre*. « Pauline Quenu, la pondérée, la raisonnable, la vierge qui savait et qui acceptait la vie, [...]

34

Comme c'est le cas p. 856.

35

De la moralité dans la littérature, OC, t. XII, p. 510. La jeune fille raisonnable est l'opposé de l'héroïne des romans de « notre littérature imbécile », « poupée mécanique bien montée » et pleine de « beaux sentiments », vivant « dans un héroïsme romantique qui est la négation de la vie ».

36

Paris, p. 1424.

37

Ibid., p. 1416.

38

Ibid., p. 1273.

toujours sacrifiée, ruinée, triomphante et gaie »³⁹, constitue à cet égard un véritable paradigme. La prolifération du lexique de la matérialité la plus banale dessine en quelque sorte les contours de cette « raison », critère de la féminité idéale. Le quotidien trivial est une des escortes privilégiées de ces figures de déesses tutélaires du foyer. La maternité, qualité phare de la bonne héroïne zolienne, parachève cette réorientation de l'idéal vers la conformité, l'adaptation à une fonction (comme Clotilde à la fin du cycle : **ex 12**)

b. Ces préoccupations terrestres sont relayées par des métaphores naturalistes et la philosophie héliocentrée de Zola, qui favorisent la promotion d'un **idéal naturel, champêtre**, voire animal. Un premier réseau métaphorique contribue ainsi à rattacher la femme au sol, à l'inscrire dans un cycle et un décor naturels tt en postulant sa fondamentale incapacité à s'élever à l'état de culture : la référence aux fleurs et aux fruits connaît dans les portraits féminins des *Rougon-Macquart* une fortune particulière, et trahit plus spécifiquement les intentions consommatrices d'un regard descripteur *gourmand*. Rose Campardon prend, avec l'âge, « une saveur douce et une bonne odeur de fruit d'automne »⁴⁰ qui n'échappent pas à Octave. Clotilde explicite parfaitement cette polarisation de la double métaphore de la fleur et du fruit, qui n'a de sens qu'orientée vers un destinataire consommateur :

39

Le Docteur Pascal, OC, t. VI, p. 1237-1238.

40

Pot-Bouille, OC, t. IV, p. 381.

(13) - Maître, que je sois un bouquet vivant, et que tu me respires ! que je sois un jeune fruit délicieux, et que tu me goûtes ! [...] Je suis ta chose, la fleur qui a poussé à tes pieds pour te plaire [...] ⁴¹

Ève Duvillard, la baronne qui trône au milieu du salon de *Paris*, est enfermée dans un réseau de métaphores alimentaires : son mari l'a « mangée », « dévorée en moins de quatre ans », avant de « s'éloigne[r] d'elle », « comme s'il en avait eu le dégoût, dans l'ardeur qu'il avait mise à la posséder, telle qu'un fruit dont on est rassasié et qu'on rejette » ⁴². Monseigneur Hautecœur se complait à plusieurs reprises dans la description d'Angélique « si fraîche, si simple, d'une odeur de bouquet » ⁴³, de sa « délicatesse de fleur » ⁴⁴. Renée, dans *La Curée*, était déjà « une étrange fleur de volupté » ⁴⁵ ; Clorinde, une « fleur étrangère » ⁴⁶. Albine a

41

Le Docteur Pascal, OC, t. VI, p. 1332 ; les « hommes d'esprit » croqués dans *De la moralité dans la littérature*, qui « mettent des fleurs dans leur vie » en « jouiss[ant] de la belle humeur, du luxe et du parfum des filles », sont ainsi étonnamment proches du prestigieux docteur (OC, t. XII, p. 502).

42

Paris, OC, t. VII, p. 1195.

43

Le Rêve, OC, t. V, p. 1280.

44

Ibid., p. 1281.

45

La Curée, OC, t. II, p. 440.

46

tout de la « femme fleur guérisseuse et génératrice » de Michelet⁴⁷. La comparaison avec le lis, omniprésente dans *Le Rêve*⁴⁸, sera reprise par Pascal pour qualifier Angélique, ce « grand lis immaculé » « pouss[é] dans le terreau » louche de Sidonie Rougon⁴⁹ ; on la retrouve dans *Lourdes*, où Bernadette est un « lis candide »⁵⁰, dans *Rome*, où Celia est « un lis candide et fermé »⁵¹ avec des « petites mains de lis »⁵² et où Benedetta apparaît comme « le lis pur du monde noir »⁵³. Une telle récurrence de l'image est déconcertante sous la plume du satiriste qui ironisait sur le

Son Excellence Eugène Rougon, OC, t. III, p. 327.

47

Philippe Hamon, « Zola romancier de la transparence », *art. cit.*, p. 391.

48

Le Rêve, OC, t. V, p. 1308 et 1310.

49

Le Docteur Pascal, OC, t. VI, p. 1236. La peau de Clotilde est, elle aussi, d'une « soie liliale » (p. 1289).

50

Lourdes, OC, t. VII, p. 347.

51

Rome, OC, t. VII, p. 569.

52

Ibid., p. 873.

53

Ibid., p. 552. Voir également p. 868 et 904.

style de Péladan et d'autres adeptes des sciences occultes, mais aussi sans doute du Huysmans de *Là-Bas* :

(14) Quand je reçois et que je lis vos revues, ah ! si vous pouviez voir de quel rire sardonique je ris dans ma vieille barbe ! Encore des lis, encore des lis, je vous assure que vous n'en avez pas mis assez ! Des jonchées, des brassées de lis, pour que vous en empoisonniez le monde ! et des vierges pâles, des vierges toute âme se promenant dans les forêts, fondant entre les bras des amants comme des rêves, encore d'autres, toujours d'autres, pour que nous en soyons écoeurés jusqu'au dégoût !⁵⁴

Zola oppose ensuite aux lis de l'idéalisme et du mysticisme les blés puissants du naturalisme, oubliant avec quelle complaisance il a lui-même eu recours à la métaphore liliale pour décrire ses propres vierges.

Déjà dans *Le Ventre de Paris*, Mme François, la maraîchère, figure un idéal champêtre et modeste à l'opposé des vendeuses des Halles, gorgées du surplus de la nourriture impériale. Son portrait introduit la métaphore de la plante, qui n'a pas tout à fait les mêmes connotations que celle de la fleur :

(15) Elle lui faisait l'effet d'une plante saine et robuste, grandie ainsi que les légumes dans le terreau du potager [...]

Cette prolifération de la métaphore végétale s'accompagne souvent de la négation de l'intelligence de la femme contemplée. Dans *La Faute de l'abbé Mouret*, Albine redevenue une sauvageonne, a oublié toute son éducation de demoiselle, ne sait plus lire, ce qui réjouit fort Pascal,

étrange tuteur de jeunes filles, projection déconcertante d'un écrivain pourtant si féru de transmission mathésique. Le discours masculin ne cesse d'interdire aux femmes l'accès à la connaissance, parant de tous les ornements du lyrisme la simplicité, voire la bestialité, qui conjurent le spectre de la femme savante. Les portraits des deux plus célèbres *simples d'esprit* zoliennes, Désirée Mouret et Bernadette Soubirous, tournent ainsi à l'éloge insistant, réalisé dans les deux cas par le biais d'un personnage masculin adoubé par son savoir scientifique (Pascal Rougon) ou le recul historique (Pierre Froment). Dans *La Faute de l'abbé Mouret*, c'est l'opinion de l'oncle Pascal qui encadre la description principale de Désirée :

(16) Elle était trop saine, trop vivante, trop vraie. Elle avait une gaieté trop large, naturelle et franche comme la nappe de soleil qui dorait sa chair nue.

- La grande bête !, murmura-t-il, charmé. [...] Approche, que je t'embrasse, la grande bête ! Tu sens bon, tu sens la santé. Et tu vaux mieux que tout le monde. Si tout le monde était comme ma grande bête, la terre serait trop belle.

[...] Il continua à parler tout seul [...] :

- Oui, des brutes, il ne faudrait que des brutes. On serait beau, on serait gai, on serait fort. Ça a bien tourné pour la fille, qui est aussi heureuse que sa vache. Ça a mal tourné pour le garçon, qui agonise dans sa soutane. [...] De vrais Rougon et de vrais Macquart, ces enfants-là. La queue de la bande, la dégénérescence finale.⁵⁵

La Faute de l'abbé Mouret, OC, t. III, p. 211-212. Le docteur Cazenove émettra, au nom du bonheur de Pauline, des souhaits tout aussi terre à terre (« Je te souhaiterais plutôt un garçon boucher... », OC, t. IV, p. 1246). Il postule de même que « Mathieu et la Minouche », le chien et le chat, « sont plus heureux que nous » (*ibid.*, p. 1214) : étrange profession de foi d'un homme ayant si bien « mordu aux sciences ».

Cet extrait constitue un véritable condensé des grands traits qui caractérisent à notre sens la définition et l'éloge zoliens de la féminité idéale. Tout, dans le discours direct ou le monologue narrativisé de Pascal, renforce l'autorité de ce dernier, à commencer par le vocabulaire médical et les références à des théories scientifiques. Mais cet éloge scientifique n'est neutre qu'en apparence : l'ensemble du discours est fortement subjectivisé par l'admiration qu'éprouve le médecin pour sa *patiente*. Le ton affectueux modifie la portée du nom « bête » dont il affuble à plusieurs reprises la jeune fille. Il est vrai que Désirée vit parmi les *bêtes*, mais il est impossible de se contenter ici du sens premier d'*animal*. D'ailleurs le lecteur trop indulgent se voit rapidement réorienté vers le sens de *bêtise*, par le commentaire final de Pascal, qui assimile la jeune fille à une *brute*. La violence du terme est cette fois dénuée d'ambiguïté, et Pascal a soin de le répéter, en le doublant d'une tournure analogique peu flatteuse : à Serge la soutane, à Désirée la vache. Ce qui nous intéresse tout particulièrement, c'est bien sûr le caractère profondément normatif de la plupart des qualificatifs employés pour faire glisser ce portrait, qui pourrait tout-à-fait être à charge, du côté de la louange. Pascal ne se contente pas d'apprécier la gaieté et la naïveté de Désirée, il y voit le signe d'une parfaite adéquation avec la nature, qui accorde le bonheur à celle-là seule qui se soumet à ses lois. Associer, en les faisant passer pour des synonymes, les notions aussi abstraites qu'arbitraires de bien, de valeur (« tu *vaut* mieux... »), de santé, de beauté (« la terre serait *belle*... »), et même de vérité (le qualificatif *vraie* constitue un véritable coup de force idéologique), revient à faire du respect des lois de la nature le critère de

toute morale et de toute esthétique. Or cette nature est ici surreprésentée : la jeune fille, petite-mère en sa basse-cour, est assimilée à une vache, ailleurs à une jeune plante « poussé[e] en plein fumier »⁵⁶ ; même sa gaieté est *naturelle*. La volonté de naturaliser le comportement de Désirée, c'est-à-dire de le valider comme *normal*, est évidente. Et qui pourrait être plus crédible, pour réaliser au sein de la fiction cette récupération idéologique, qu'un personnage auréolé de tous les prestiges de la science ? Les femmes sont de fait destinées bien plus à l'animalité qu'aux « querelles des philosophes »⁵⁷. Voir Caroline, raisonneuse repentie qui, oubliant ses dilemmes intérieurs, se réjouit tout bonnement, à la fin de *L'Argent*, de respirer en plein soleil (17). Voir également dans *Le Docteur Pascal* la femme de Jean Macquart, les pieds dans la terre retournée par le charrue de son mari, « gaie et simple, avec ses larges flancs, capables de porter un monde »⁵⁸. Dans cet idéal champêtre, la stupidité animale tient lieu de promesse de bonheur. Poussons encore plus loin : les femmes idéales de Zola ont les pieds non seulement dans la terre, mais dans le fumier – ultime rappel de la dimension radicalement organique, physiologique, de la femme : Désirée fait la sieste dans le

56

La Faute de l'abbé Mouret, p. 58.

57

L'Argent, OC, t. VI, p. 462.

58

Le Docteur Pascal, OC, t. VI, p. 1242-3.

purin, Nana est « une plante de plein fumier » ; dans *La Terre*, Françoise, « du fumier jusqu'aux cuisses », apparaît à Jean comme une « vraie femme » (18).

Conclusion : Si Zola se préoccupe tant de dénoncer l'idéal, c'est qu'il y voit d'abord un danger pour les lectrices. Dans *Une Page d'amour* Hélène, nouvelle Emma Bovary, est amollie par sa lecture d'*Ivanhoé* ; dans *Le Rêve*, Angélique est exaltée par les enluminures et les récits des morts de martyres. Les mises en scènes de lectures féminines seront elles mêmes résolument anti romanesques, anti idéalistes. Pauline lit des planches anatomiques, des traités de médecine et des ouvrages sur la sexualité ; Clotilde parcourt les dossiers de Pascal, et contemple l'arbre généalogique des Rougon-Macquart : ainsi la lectrice-modèle que le texte zolien programme se doit avant tout, à son tour, d'avoir les pieds sur terre.