

## Aux frontières du texte naturaliste. Passages de Véronique dans *La Joie de vivre*<sup>1</sup>

La notion de *passage* désigne le fait de passer à travers, mais également le trajet parcouru; elle évoque aussi l'entre-deux et le tunnel – l'espace interstitiel entre deux issues. Parmi les divers sens du mot, c'est celui-ci que nous retenons, qui dit que tout passage suppose un seuil. Car c'est avant tout à ce seuil que notre réflexion s'intéresse, à partir de l'analyse de l'avant-texte de *La Joie de vivre* d'Émile Zola, douzième de la série des *Rougon-Macquart*. « Davantage que le changement – qui en est la résultante et nous parle de son effet –, le passage contient l'idée de mue, de mutation, de métamorphose<sup>2</sup> », nuance Martin de la Soudière, rappelant par là qu'il n'y a pas de seuil sans transformation. Par conséquent, en examinant la trajectoire problématique du personnage de Véronique, nous devons être attentif aux changements opérés à plusieurs niveaux du texte.

Dans la foulée, nous explorerons certaines limites du texte naturaliste, dont la poétique est plus poreuse qu'on peut le penser, voire ouverte, ce qui peut étonner : songeons à la frontière entre réalisme et fantastique, à celle aussi entre notes préparatoires et manuscrit définitif, mais surtout à celle qui sépare la vie de la mort du personnage naturaliste. Chacun de ces « passages » se fait sur un plan différent du texte. Le premier est un débordement interdit qui relève du genre romanesque auquel on a affaire, et qui problématise la genericité textuelle; le deuxième n'est autre qu'une transmission nécessaire, il relève de la génétique textuelle et exige qu'on se penche sur l'avant-texte; le troisième constitue une transformation inéluctable dans la vie qui dans le roman implique la diégèse et pose à nouveaux frais la question générique de l'irreprésentable. Mais ce dernier passage – le trépas – a ceci d'engageant qu'il touche plus directement à l'idée de frontière par le fait même d'être *l'ultime passage* pour les êtres vivants – comme pour les êtres de papier, d'ailleurs.

### Un genre toujours en passe de tomber dans l'au-delà

Le transit du personnage entre la vie et la mort constitue un singulier problème dans la littérature réaliste car, à parler strictement, son second versant se situe par-delà le représentable (et le connu) pour le romancier. Max Milner a étudié la question : « [la] présence au-delà de la mort ne peut, bien entendu, se réaliser que dans un contexte plus ou moins fantastique<sup>3</sup> » qu'évite (de façon générale) le réalisme. D'où sans doute la multiplication des longues scènes d'agonie – Zola a cette formule retentissante pour décrire les derniers moments de Mme Chanteau dans *La Joie de*

---

<sup>1</sup> Nos travaux ont bénéficié du soutien financier du Conseil de recherche en Sciences humaines du Canada (CRSH) ainsi que de l'encadrement institutionnel fourni par l'Institut des textes et manuscrits modernes de Paris (ITEM). Grâce à ces organismes, nous avons pu nous rendre à Paris afin de consulter les manuscrits originaux d'Émile Zola et en particulier le dossier préparatoire de *La Joie de vivre*.

<sup>2</sup> Martin de la Soudière, « Le paradigme du passage », *Communications*, n° 70 (2000), p. 9.

<sup>3</sup> Max Milner, « L'agonie », dans Robert Mahieu et Franc Schuerewegen [dir.], *Balzac ou la tentation de l'impossible*, Paris, SEDES, coll. « Bicentenaire », 1998, p. 68.

vivre, il parle d'une « agonie bavarde, qui dura vingt-quatre heures<sup>4</sup> » – scènes qui permettent d'étirer presque indéfiniment l'instant précédant le grand saut dans l'inconnu<sup>5</sup> :

En dehors des [...] cas exceptionnels, la mort est bien la limite contre laquelle viennent buter les possibilités narratives, et le problème qui se pose au romancier est de faire tenir dans un temps relativement étroit les informations capitales que seule l'agonie permet de dispenser<sup>6</sup>.

Tout est question de rythme, il va de soi. Une scène trop courte (où tout ce qu'il y avait à dire n'a pas été dit) forcera l'écrivain à déployer plus loin des stratégies narratives propres à éveiller la suspicion chez le lecteur attentif – qui ne sera pas plus indulgent s'il trouve que la scène se prolonge indûment (afin de tout dire). La borne générique est donc double; aux deux extrêmes le texte verse dans le fantastique, dont la qualité première est d'aménager des scénarios improbables où l'interprétation mystique entre en compétition avec l'explication rationaliste. Le « héros fantastique [...] reste sur le seuil, déchiré entre deux mondes<sup>7</sup> », comme l'écrit Camille Dumoulié. Ainsi, en tant qu'« expérience-limite<sup>8</sup> » pour le personnage réaliste, le schème narratif de l'agonie figure un passage distendu entre la vie et la mort où la porosité du tissu textuel devient sensible, effleurant la limite du fantastique.

Si le long et douloureux décès de Mme Chanteau n'est pas le seul de *La Joie de vivre* – y répond, avec force contraste, la fin dramatique de la servante des Chanteau, Véronique –, il reste néanmoins fidèle à une certaine poétique d'écriture qui trouve en Balzac (*La Comédie humaine*) et en Flaubert (*Madame Bovary*, *L'Éducation sentimentale*) ses initiateurs et maîtres à penser. Pour Milner, le surdimensionnement des descriptions de trépas, lorsque l'agonie est celle d'un personnage important au sein du programme narratif, constitue un indice de la difficulté qu'ont pu éprouver les écrivains réalistes à représenter la transformation d'un protagoniste vivant en défunt – difficulté attribuable à la double contrainte de devoir « donner au moins l'illusion » de la proximité avec la mort et d'avoir encore beaucoup « à dire sur le personnage et, éventuellement, à lui faire dire<sup>9</sup> ». Aussi, et c'est ce à quoi nous voulions en venir avec ce préambule, ce ne sont pas tous les passages qui sont franchis sans heurts. La description de certains d'entre eux constitue un défi assuré pour l'écrivain attentif au vraisemblable et soucieux de respecter les balises théoriques qu'il s'est donné – surtout quand il s'agit de celles inhérentes au régime naturaliste, un système d'écriture à la poétique assez étroite lorsque suivi de façon servile. Hans Färlöf, dans un article récent des *Cahiers naturalistes*, mentionne notamment « la difficulté toute

---

<sup>4</sup> Émile Zola, *La Joie de vivre*, dans *Les Rougon-Macquart*, sous la direction d'Henri Mitterand et d'Armand Lanoux, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, t. III, p. 975. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention « *JdeV* ».

<sup>5</sup> La maladie de Mme Chanteau s'étend sur le chapitre VI en entier, et ses symptômes et douleurs versent rapidement dans l'agonie. Néanmoins, la moribonde ne s'éteint qu'une dizaine de jours plus tard, au terme d'un épisode se prolongeant sur vingt-quatre heures et cumulant cinq grandes pages où la méchanceté (volubile) de la mourante atteint son paroxysme (*JdeV*, p. 975-979.)

<sup>6</sup> Max Milner, *op. cit.*, p. 68.

<sup>7</sup> *Littérature et philosophie : Le gai savoir de la littérature*, Paris, Armand Colin, coll. « U Lettres », 2002, p. 20. À ce sujet, Dumoulié ajoute encore : « De sorte que l'un des derniers maîtres du genre fantastique sera Maupassant. Il faut un ancrage dans le réel, un parti pris naturaliste pour porter à sa limite extrême l'effraction sur laquelle jouent la poétique et le sujet fantastiques. » (*Ibid.*)

<sup>8</sup> Max Milner, *op. cit.*, p. 70.

<sup>9</sup> Max Milner, *op. cit.*, p. 68.

particulière pour l'auteur réaliste de représenter l'exceptionnel au lieu de montrer le quotidien<sup>10</sup> »; nul doute, la mort d'un protagoniste d'importance au sein de la distribution romanesque est toute sauf quotidienne dans un tel régime textuel (nous sommes loin du registre de l'horreur, par exemple).

Heureusement, aucun écrivain d'allégeance naturaliste parmi ceux qui sont encore lus aujourd'hui ne fut assez naïf pour obéir à la lettre aux préceptes du *Roman expérimental* ni aux grands principes du naturalisme tels qu'on les rencontre dans les préfaces de roman ou dans la presse d'époque. Émile Zola lui-même, en tant que théoricien et chef de file du mouvement, enfreignait volontiers dans sa pratique de romancier les interdits inhérents à sa formule naturaliste, et sans doute plus souvent que certains de ses plus fidèles disciples. Tout cela est bien connu aujourd'hui, grâce au renouveau récent de la critique zolienne<sup>11</sup> dans la foulée du grand chantier accompli auprès des fameux dossiers préparatoires du romancier<sup>12</sup>, qui rassemblent tous les documents (notes manuscrites, coupures de journaux, etc.) compilés par Zola en vue de préparer chacun de ses romans.

Il reste néanmoins que la méthode naturaliste constituait une contrainte d'écriture qui pouvait être lourde de conséquences au moment d'élaborer une intrigue ou un drame à l'aide d'une énonciation de type réaliste. Contrainte d'autant plus lourde dans le cas de la rédaction de *La Joie de vivre* que Zola, dès le tout début de sa préparation, voulait produire une œuvre « tout ce qu'il y a de plus simple<sup>13</sup> », « un drame qui développera[it] l'idée de bonté et de douleur » (Dossier, f. 366) :

Tout l'effort portera surtout sur la facture. Pas ma symphonie habituelle. Un simple récit allant au but. Les milieux jouant toujours leur rôle nécessaire, mais moins en avant; les descriptions réduites aux strictes indications. Et le style carré, correct, fort, sans aucun panache romantique. La langue classique que je rêve. En un mot, de l'honnêteté en tout, *pas d'emballage*. (Dossier, f. 366.)

Ces lignes sont écrites en 1880; *Le Roman expérimental* paraissait la même année – comme quoi Zola entendait être conséquent, voulait être plus fidèle au programme naturaliste tel que théorisé dans cet essai qui bientôt devint célèbre. Songeant au roman qu'il voudrait réaliser, le romancier parle donc d'« effort », et c'est peu dire. Entamé en 1880, le douzième volume des *Rougon-Macquart* ne sera terminé qu'en novembre 1883; entre temps, Zola aura conçu, préparé, documenté et rédigé *Pot-Bouille* ainsi qu'*Au Bonheur des Dames*. « La genèse de *La Joie de*

---

<sup>10</sup> Hans Färlöf, « Zola et la motivation : synthèse critique », *Cahiers naturalistes*, vol. 54, n° 82, 2008, p. 212.

<sup>11</sup> Voir notamment l'ouvrage dirigé par Jean-Pierre Leduc-Adine et Henri Mitterand, *Lire / Dé-lire : Zola*, Paris, Nouveau Monde, 2004, 366 p. Voir aussi Colette Becker, *Zola : Le saut dans les étoiles*, préface de Philippe Hamon, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Page ouverte », 2002, 341 p.

<sup>12</sup> Nous renvoyons le lecteur à quelques-uns des principaux jalons de ce travail : Henri Mitterand, Colette Becker et Jean-Pierre Leduc-Adine, *Genèse, structure et style de La Curée*, Paris, SEDES, 1987, 227 p.; Colette Becker, « Retour sur les dossiers préparatoires. Cela "s'établira en écrivant" », *Cahiers naturalistes*, vol. 39, n° 67, 1993, p. 225-234. Colette Becker et Véronique Lavielle, *La Fabrique des Rougon-Macquart : Édition des dossiers préparatoires*, Paris, Champion, coll. « Textes de littérature moderne et contemporaine », n°s 70, 81, 90, 2003, 3 vol.

<sup>13</sup> Émile Zola, Dossier préparatoire de *La Joie de vivre*, B.N.F, Ms, NAF 10.311, f. 380. Désormais, les références au manuscrit du Dossier préparatoire de *La Joie de vivre* seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention « Dossier ».

*vivre* est plus tourmentée [...] que celle de tous les romans antérieurs<sup>14</sup> », atteste Henri Mitterand. D'ailleurs, l'intention de porter l'essentiel de ses efforts « sur la facture » de son futur roman, visant à éviter de refaire sa « symphonie habituelle », Zola la conservera jusqu'au bout du projet. Les deux séquences de prise de notes préparatoires (1880 et 1883) la réitérent sans cesse par des injonctions méta-narratives : « Trouver des faits » (Dossier, f. 204), note-t-il; il entend chercher « quelque chose de superbe, des faits, des faits, des faits » (Dossier, f. 211), et s'en tenir seulement à cela.

Étant donné que « la logique de la série [des *Rougon-Macquart*] repose sur des opérations de cadrage<sup>15</sup> », comme le souligne Chantal Pierre-Gnassounou, ces « faits » qu'il faut trouver devront être insérés, distribués et placés à l'intérieur d'un cadre précis et net, et arrêté d'avance. Plus que jamais, Zola vise à éviter tout débordement du cadre naturaliste<sup>16</sup>. Par conséquent, les limites temporelles et géographiques de l'action sont fixées; le nombre de personnages est réduit au minimum, sans possibilité d'ajouts ultérieurs; et le milieu à étudier est déterminé à partir du protagoniste principal. Pierre-Gnassounou fait remarquer qu'il s'agit là normalement de la toute première opération de cadrage accomplie par Zola quand il commence à préparer son programme d'écriture<sup>17</sup>. Pour respecter l'impératif du cadre, le romancier pratique une « comptabilité rigoureuse [de son] personnel romanesque » et une hiérarchisation tout aussi rigoureuse; les protagonistes secondaires doivent normalement demeurer à l'arrière-plan; on les rencontrera moins souvent et ils seront moins « déterminés » que les autres : « ce sont des personnages “sans histoires” », selon l'expression de Pierre-Gnassounou, « Zola ne les emploie qu'avec parcimonie et circonspection<sup>18</sup>. » Sauf qu'il existe des exceptions : certains membres secondaires du personnel romanesque refusent la relégation et au contraire prennent de plus en plus de place dans le récit tandis que s'aménagent les plans<sup>19</sup>.

---

<sup>14</sup> Henri Mitterand, « *La Joie de vivre* : étude » (*JdeV*, p. 1757). De l'aveu de Zola, l'épreuve douloureuse du décès de sa mère en 1880 aura joué pour beaucoup dans les atermoiements du projet et les détours de la préparation de *La Joie de vivre*. Voir la lettre qu'il adressa à Edmond de Goncourt, datée du 15 décembre 1883 (Émile Zola, *Correspondance*, sous la direction de Bard H. Bakker, Montréal, Presses universitaires de Montréal, 1983, t. IV, p. 442-443).

<sup>15</sup> Chantal Pierre-Gnassounou, « Séquestrations et quarantaines : aux frontières des *Rougon-Macquart* », *Romantisme*, n° 95, 1<sup>er</sup> trimestre 1997, p. 5.

<sup>16</sup> Zola souhaitait produire un réalisme plus pur, moins enclin au symbole, « non pas avec [s]on procédé de poème habituel, mais avec une analyse continue des faits quotidiens » (Dossier, f. 382-383) – remarque qui résonne avec le fait que *Nana* et *Au Bonheur des Dames* auront été pour lui respectivement « le poème des désirs du mâle » (Dossier préparatoire de *Nana*, B.N.F., Ms, NAF 10.313, f. 208) et « le poème de l'activité moderne » (Dossier préparatoire d'*Au Bonheur des Dames*, B.N.F., Ms, NAF 10.278, f. 2). Il importe de savoir qu'une telle volonté n'entre aucunement en conflit avec le sens à dégager du roman ou avec une éventuelle interprétation allégorique, ni avec le besoin du romancier de « délivrer une leçon et de transmettre au lecteur une pensée, une vision du monde », selon l'expression d'Éléonore Reverzy, car « l'allégorisme est au cœur de l'entreprise réaliste, tapi justement dans la volonté de synthèse qu'exprime le réalisme qui ne s'attache à la peinture des détails que dans la mesure où ils font sens et qui n'est tenté par l'analyse qu'en tant qu'elle sert l'effort de généralisation. » (Éléonore Reverzy, « Zola et l'allégorie : l'exemple de *La Joie de vivre* », dans Bernard Vouilloux (dir.), *Déclins de l'allégorie?*, Paris, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », n° 22, 2006, p. 106.)

<sup>17</sup> *Op. cit.*, p. 5.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>19</sup> À titre d'exemple, Chantal Pierre-Gnassounou mentionne les paysans des Artaud dans l'Ébauche de *La Faute de l'Abbé Mouret*; *ibid.*, p. 7.

## Un protagoniste, lui-même figure de passage

C'est le cas du personnage de Véronique, la servante dans *La Joie de vivre*. Au départ, elle était censée faire seulement partie du décor<sup>20</sup>. Il y a toujours une bonne, ne serait-ce qu'une vilaine bonne, dans un ménage bourgeois, n'est-ce pas? Mais au fur et à mesure que les desseins de Zola se précisent et que les scènes du roman à venir se mettent en place, le romancier se prend à attribuer plus de tâches à la bonne, et à lui imputer un rôle plus prépondérant. Résultat, le caractère de Véronique s'affirme, et sa personne prend de l'épaisseur. Zola lui transfère même des responsabilités et des actions qui à l'origine appartenaient à des protagonistes de premier plan. Pourquoi? Parce qu'à l'intérieur du système des personnages de *La Joie de vivre*, elle a son utilité. Sophie Spandonis a éloquemment montré tout le côté pratique de ce « personnage à la fois essentiel et secondaire<sup>21</sup> » dans le fonctionnement interne du texte : « Véronique est littéralement la “bonne à tout faire”<sup>22</sup> »; elle sert autant les autres protagonistes que le romancier. La bonne des Chateau y va de réflexions morales, de poncifs, de remontrances loquaces et bien argumentées... tout un tas de formulations retentissantes d'amertume et de vérité qui colorent et font avancer le récit. À la fin, son importance est telle que c'est à elle qu'il revient de poser le tout dernier geste du roman. Coup de théâtre, elle se suicide.

Si l'énigme du suicide a de tout temps fasciné l'Homme, c'est parce qu'elle joue sur les seuils : ceux entre la vie et la mort, entre la santé mentale et la maladie, entre l'héroïsme et la lâcheté, etc. Il en va de même en littérature, car l'homicide de soi transporte – dans une double mesure – le personnage aux frontières du régime textuel naturaliste (régé par les principes positivistes du cycle de la vie) : au sens propre, si l'être de papier meurt, il disparaît définitivement du texte, il devient hors texte, sans quoi le roman verse dans le fantastique, au péril du réalisme et surtout de la vraisemblance; figurativement, s'il se tue lui-même, il donne lieu à un paradoxe, en ce qu'il a contrevenu à la loi naturelle qui pourtant le déterminait. C'est dire que la lisibilité et la cohérence du texte s'en trouvent fragilisées, autant sinon plus qu'au moment (interminable) de l'agonie.

Sous cet angle, il n'est pas étonnant que la mort de Véronique survienne à la toute dernière page du livre et soit absolument instantanée. Celle par qui Zola fait *passer* tant de notes préparatoires, tant de « faits » consignés d'avance, tant de remarques d'ordre programmatique ou pseudo-philosophique, bref, celle par qui tant d'éléments font leur incursion dans le manuscrit définitif; celle-là peut-elle disparaître autrement (ou ailleurs) qu'à la limite du livre lui-même? La question se pose. Car elle est employée par l'énonciation réaliste comme fonctionnaire, Philippe Hamon l'a bien montré<sup>23</sup>. Il incombe au personnage de *naturaliser* la documentation (parfois

---

<sup>20</sup> « Like many of Zola's servants, Véronique was not sketched, or even mentioned in his earliest notes. Mention is indeed made of “la bonne” in the list of characters for the ancien plan, but she is not named or given any role to play. We will not meet her again until the third and final revision of the ébauche ». (Clayton Alcorn Jr., « Zola's Forgotten Spokesman: Véronique in *La Joie de vivre* », *The French Review*, vol. 49, n° 1, octobre 1975, p. 77.)

<sup>21</sup> Sophie Spandonis, « Véronique ou l'extinction de voix : quelques réflexions sur le traitement de la parole dans *La Joie de vivre* », dans Vincent Jouve et Alain Pagès [dir.], *Les Lieux du réalisme : Pour Philippe Hamon*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « L'improviste », 2005, p. 202.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>23</sup> « Le personnage, chez Zola, se différencie du personnage balzacien d'un double point de vue : c'est un “délégué” et c'est un “motivé”; d'abord il va être chargé d'assumer (c'est sa *délégation*) indirectement ce qui, chez Balzac, était assumé généralement directement par des intrusions autoritaires du narrateur (commentaire sur l'action; restitution

lourde) que le romancier a compilée en préparation de la rédaction. Le personnage rend lisible dans le texte des savoirs extrinsèques à lui (et au texte), son intervention comme « regardeur-voyeur », « bavard volubile » ou « technicien affairé » sert à lisser l'intrusion (dans le tissu du texte) de descriptions qui forcément interrompent la trame narrative<sup>24</sup>. Bref, le personnage naturaliste assure à la fois le déploiement et la cohérence du texte, et sous cet angle il figure le seuil entre la documentation préparatoire et le manuscrit définitif.

En ce qui concerne Véronique, Zola avait décidé d'en faire la spécialiste des ouï-dire de Bonneville. Dans la fiche du personnage, Zola notait pour lui-même : « C'est elle qui apporte les histoires du village » (Dossier, f. 244). Et le roman nous la montre souvent à l'arrière-plan, présente mais effacée, aux aguets, épiant le reste des protagonistes afin d'en apprendre les secrets... pour ensuite prendre le centre du pavé et les raconter au moment voulu, c'est-à-dire au moment le plus propice à donner l'effet dramatique recherché. Il n'est pas innocent que Zola l'ait conçue dès le départ comme ayant « une figure de gendarme » (Dossier, f. 244), car elle agira en police des bonnes mœurs au sein du ménage, se permettant ici et là des remontrances à toute la maisonnée. Drôle de choix, quand même, de la faire se pendre – car dès lors qu'elle s'est tuée, les autres personnages (et le lecteur avec eux) peuvent se questionner sur la valeur de ses jugements.

Le suicide, qu'il soit celui d'un personnage de premier ou de second ordre, donne presque toujours lieu, avant ou après le geste fatidique et même lorsque celui-ci n'a rien d'idéologique, à une scène où l'on se met à discuter du suicidaire et à philosopher à propos de la vie et de la mort. Songeons par exemple aux trois scènes dans *L'Œuvre*, quatorzième volume des *Rougon-Macquart*, où tour à tour Claude et Sandoz, Claude et Christine, puis Sandoz et Bongrand discutent de métaphysique, de l'existence humaine et de l'éventuel trépas. Or, il n'en est rien dans le cas de Véronique, la servante. Elle ne dit mot. Elle ne laisse pas de lettre ni de testament. Elle s'absente complètement du onzième et dernier chapitre du roman, elle qui auparavant était si présente. On la trouve pendue à un arbre, point final. C'est comme si elle avait déjà tout dit : le passage si utile par où transitaient tant d'informations peut alors se refermer de lui-même, car Zola à ce stade du roman en est arrivé au dénouement qu'il avait prévu, ne lui reste plus qu'à placer la scène finale, dans laquelle la mort de Véronique n'est qu'un élément parmi d'autres<sup>25</sup> – et même un élément ajouté tardivement.

---

d'une cohérence ou d'une donnée documentaire); ensuite il va être chargé de "distribuer", de "naturaliser" et d'intégrer de façon aussi vraisemblable que possible ces tranches informatives au flux de l'action elle-même, d'éviter le "hors-d'œuvre" trop compact et trop détachable. » Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 1998, p. 103.

<sup>24</sup> « [L]e regardeur-voyeur, le bavard volubile, le technicien affairé, trois personnages-types qui constituent le personnel obligé de la "mise en scène" de la "documentation" en régime naturaliste », écrit Hamon. (*Ibid.*, p. 69.) À notre avis, la Véronique de *La Joie de vivre* cadre dans les deux premières catégories : fouineuse et cancanière, de nature taciturne, elle devient volubile lorsque la progression dramatique a besoin qu'elle expose les faits qu'elle a surpris. En outre, pour faire passer, c'est-à-dire transmettre, un certain bagage de connaissances, le personnage doit se présenter comme potentiellement porteur de celles-ci ou découvreur de savoirs puisés dans des volumes de toute sorte (des traités médicaux, par exemple) qui vont nourrir le roman d'une panoplie de références au réel (souvent à un réel savant), en vue d'accentuer l'aspect vraisemblable de l'univers décrit. Sur toute cette question, nous renvoyons aux deux ouvrages fondamentaux de Philippe Hamon, *Le Personnel du roman* (*ibid.*), et *Texte et idéologie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », n° 230, 1997, 227 p.

<sup>25</sup> Zola conçoit la dernière scène du roman comme « le coup de soleil, le calme final et triomphal, Pauline entre le père Chanteau qui hurle et l'enfant qui sourit. » (Dossier, f. 149.)

En effet, l'*Ancien Plan* du roman, celui datant de 1880 (Dossier, f. 366-393), ne prévoyait aucun suicide. Dès la reprise du projet, trois ans plus tard, cependant, Zola imagina que le jeune homme auquel il voulait prêter certaines des idées du pessimisme schopenhauerien, Lazare Chanteau, pourrait s'enlever la vie, ou du moins songer à le faire (Dossier, f. 189). Puis, Zola se ravisa; ce serait la bonne qui se tuerait. Comme Clayton Alcorn Jr le fait remarquer à juste titre, de donner au jeune homme le rôle de suicidé comportait un certain nombre d'écueils pour la cohérence du récit : premièrement, le suicide du jeune homme eût invalidé la force de guérison morale et la capacité d'apaisement des douleurs humaines attribuées à Pauline, l'héroïne, qui devait à terme vaincre l'humeur noire de son cousin et doter le roman d'une fin heureuse; de plus, le caractère de Lazare ne le prédisposait pas à l'accomplissement d'un geste aussi radical, car le romancier entendait le montrer incapable d'achever quoi que ce soit<sup>26</sup>. Enfin, de faire porter ce rôle ingrat à la bonne du ménage offrait l'avantage de permettre l'étude des répercussions d'un suicide énigmatique sur la personnalité et sur la psychologie de protagonistes plus importants, et principalement sur le jeune premier, un homme névrosé. Et Zola de noter : « pour finir cette bonne, la faire se pendre, sans qu'on sache pourquoi. La stupeur de Lazare devant cette mort inexplicable. » (Dossier, f. 156.)

Ainsi ce devait être, selon l'une des dernières versions de l'*Ébauche*, une disparition tragique et incompréhensible aux yeux du reste de la distribution romanesque, mais une disparition que l'avant-texte expliquait pourtant par le mariage du jeune homme en question avec une femme ne lui convenant pas : « Le suicide mêlé au mariage, le lendemain du mariage » (Dossier, f. 103). Selon ce dernier scénario, la pendaison de Véronique survenait aux deux tiers du roman, en pure réaction à un événement dérangeant pour elle, et le reste du ménage devait réfléchir à ce geste radical, en discuter... sans pour autant parvenir à le comprendre. En somme, le suicide de la servante devait être porteur d'une réflexion philosophique; réflexion mort-née menée au sein de la famille Chanteau (incapable de s'entendre sur le sens à donner au geste), mais féconde pour le lecteur attentif (capable d'associer le geste à un mariage qu'il réproue sans doute lui-même). Véronique n'allait plus seulement véhiculer les commérages mesquins des villageois ou les données pécuniaires et maritales de la famille, informations aisément décodables tant pour les personnages que pour le lecteur, elle devenait, en se suicidant, porteuse d'un message muet et mystérieux qui devait déclencher une remise en question philosophique chez Lazare. Agent de transparence, elle finissait en agent d'opacité. Tout le contraire, donc, de la phase terminale de Mme Chanteau. Or, ce scénario imposait un défi de taille à l'écrivain : comment faire jouer à la défunte le rôle d'initiateur de méditations répétées chez Lazare sans en faire une figure de hantise onirique proche du fantôme, rôle déjà occupé par le personnage du philosophe Schopenhauer<sup>27</sup>? À cela s'ajoutait un second obstacle : qui parmi les personnages restants allait assumer la fonction de rapporteuse des histoires du village et du ménage? Maintenant que Véronique était morte, qui dirait à Pauline ses quatre vérités<sup>28</sup>?

---

<sup>26</sup> *Op. cit.*, p. 77-78.

<sup>27</sup> Comme tout roman zolien, *La Joie de vivre* n'est pas complètement dépourvue d'éléments fantastiques. Pour rendre justice à la pluralité générique et aux tensions internes de ce roman, il faut souligner qu'Arthur Schopenhauer, chef de file de la doctrine pessimiste dont la vogue fut forte à Paris dans le milieu littéraire des années 1880, intervient épisodiquement dans l'intrigue en tant que fantôme qui vient hanter, voire épouvanter, Lazare. Sur cette question, nous nous permettons de renvoyer le lecteur à notre article « Un vieux cynique menace *La Joie de vivre* : Visions dystopiques et utopiques du schopenhauerisme chez Zola », à paraître au printemps 2010 dans la revue *Postures*, numéro hors série consacré aux actes du colloque « Utopie/dystopie : Entre imaginaire et réalité ».

<sup>28</sup> « Il faut que Pauline soit mise en présence de ces faits par la bonne », note Zola. (Dossier, f. 156.)

## Un roman passeur de philosophies

Émile Zola renonce à un tel canevas. En cours de rédaction, il diffère plusieurs fois la scène et finalement la situe là où ses lecteurs devaient la trouver, à la toute dernière page du livre. L'homicide de soi s'est donc déplacé jusqu'à la limite du récit, où son insertion pose moins de problèmes d'ordre pratique au romancier. Cela bien entendu coupe court à toute cogitation de groupe, l'on n'a plus droit qu'à un cri du cœur au beau milieu d'une incompréhension générale : « Faut-il être bête pour se tuer ! » (*JdeV*, p. 1130), cri jeté par un vieillard décrépité (et donc sujet à caution<sup>29</sup>). Tout ce qu'il reste de la portée philosophique du geste, apparemment, se résume au cumul d'informations qu'a véhiculées Véronique de son vivant : une somme de truismes contradictoires et d'injonctions morales bien senties quoique simplettes<sup>30</sup>. C'est maigre.

Devons-nous en conclure que, pour des fins relevant purement de la pragmatique d'écriture, Zola a abandonné l'idée d'exploiter le potentiel symbolique ou philosophique d'un geste aussi radical? Ce serait sous-estimer la haute maîtrise qu'avait le romancier de son art. Car en redistribuant l'action de la sorte, Zola fait non plus travailler ses personnages pour qu'ils élucident ce suicide « inexplicable », mais bien ses lecteurs. Autrement dit, la configuration pour laquelle Zola opte finalement – après bien des tâtonnements et de longues tergiversations –, en plus de faciliter l'insertion dans sa trame narrative d'un geste volontaire contraire aux lois de sa poétique, confère à son roman une indécidabilité, une « inexplicabilité » analogue à celle que

---

<sup>29</sup> « *Coming from an utterly useless old man who has been reduced by age and infirmity to an almost vegetal state, this comment is clearly ironic, even absurd* », commente Clayton Alcorn Jr (*op. cit.*, p. 79).

<sup>30</sup> S'il est vrai que Véronique, avec sa « face de gendarme » (*JdeV*, p. 807), à la façon d'un chien de garde « grogn[e] » (*JdeV*, p. 833) et lance des leçons de morale à droite et à gauche, servant du coup, comme le montre Spandonis, de « délégué à l'évaluation » (*op. cit.*, p. 203), il faut se méfier de la valeur effective de ses jugements. Ses remontrances sont une contribution certes importante à l'apprentissage personnel et au cheminement philosophique de l'héroïne; gardons-nous cependant de surestimer son intelligence. Nombre de fois est souligné le degré d'incompréhension de la bonne face à telle ou telle situation; on la trouve constamment dépassée par les événements qui surviennent, par les demandes et par les péripéties des gens de son entourage, par le temps qu'il fait et le temps qui passe... bref, elle reste perpétuellement ahurie.

retrace Bakhtine dans l'œuvre de Dostoïevski<sup>31</sup>. C'est précisément cette polyphonie qui, ces dernières années, a amené la critique à renouveler son intérêt pour *La Joie de vivre*<sup>32</sup>.

La tentation de donner un sens définitif à ce douzième roman des *Rougon-Macquart* a longtemps prévalu au sein de la critique journalistique et savante, sans pour autant qu'une interprétation forte ne s'impose aux autres. On a beaucoup cherché à déterminer si, globalement, l'œuvre relevait davantage d'un optimisme scientifique mesuré, d'une foi inébranlable en la vie, d'un espoir serein en l'avenir, d'une résignation convaincue en les bienfaits de l'existence humaine (malgré le tourment ininterrompu des âmes), ou bien si elle représentait plutôt un désenchantement du monde, un pessimisme noir assuré du néant de tout, l'impuissance devant la répétition continuelle et vaine de la vie, cette mascarade inutile et sans intérêt. Certaines des études s'étant penché sur la question ont examiné la genèse et l'avant-texte de *La Joie de vivre* afin d'y trouver les intentions premières de l'auteur. D'autres ont plutôt accordé leur attention à un aspect de l'œuvre achevée : son caractère autobiographique ou sa dimension philosophique, ou encore son intertexte avec *L'Éducation sentimentale* de Flaubert, par exemple. Mais, peu ou prou, toutes les analyses ont suivi le même protocole : elles ont accordé leur adhésion à la vision du monde que défendait l'un des personnages du roman. Or, que l'on base sa compréhension de *La Joie de vivre* sur les dires du stoïque docteur Cazenove (souvent porte-parole de l'auteur<sup>33</sup>), sur les sophismes du très voltairien abbé Horteur bêchant son jardin (personnage le plus « philosophique »<sup>34</sup>), sur les aphorismes amers du pessimiste Lazare (protagoniste nettement autobiographique<sup>35</sup>), sur la démonstration schopenhauerienne de l'héroïne (« l'évangile de

---

<sup>31</sup> Bakhtine définit le roman polyphonique comme un tout au sein duquel se déploie « une multiplicité de consciences pleinement qualifiées, possédant chacune leur monde et se combinant ici dans l'unité d'un événement tout en restant non confondues. » Chaque personnage conçoit et explique à sa façon bien personnelle le monde dans lequel il évolue, et tous sont réunis autour d'une réalité ou d'un événement qu'ils éprouveront diversement, d'où d'éventuels conflits idéologiques, perceptifs, moraux, pécuniaires, etc., lorsqu'ils sont réunis. Or, le narrateur du roman polyphonique ne se prononce pas et n'affiche pas ses préférences; il ne favorise aucun d'entre eux, ne fait d'aucun personnage la voix de la raison qui serait opposée aux autres. Le sens à dégager de l'œuvre n'y est donc pas univoque, mais plurivoque; non pas monologique, mais polyphonique. Il se dégage (dans toute son irréductibilité plurielle et multiforme) de façon *dialogique*, c'est-à-dire dans l'échange et le dialogue toujours ouverts des diverses voix et consciences mises en œuvre par l'univers qu'a construit le romancier – volontairement ou non. Aucune voix n'est disqualifiée dans le roman polyphonique, chacune se vaut, et il devient difficile, voire impossible d'associer légitimement l'intention de l'auteur à tel ou tel personnage prononçant son opinion sur un problème : « Effectivement les héros principaux de Dostoïevski, [...] ne sont pas seulement produits de la parole de l'auteur mais sujets de leur propre parole directement signifiante. La parole du héros n'est donc ici nullement épuisée par les fonctions qu'elle remplit ordinairement dans la peinture des caractères et dans le déroulement de l'action, ce qui ne signifie pas qu'elle serve à exprimer la position idéologique propre à l'auteur ». Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, trad. par Guy Verret, Lausanne, l'Age d'Homme, coll. « Slavica », 1970, p. 10-11.

<sup>32</sup> Voir les articles récents de Jean-Louis Cabanès, dont « *La Joie de vivre* ou les créances de la charité » (*Littératures*, n° 47 (2002), p. 125-136); ou encore ceux de Sophie Spandonis (*op. cit.*) ou d'Éléonore Reverzy (*op. cit.*)

<sup>33</sup> Marcel Girard, « Émile Zola ou *La Joie de vivre* », *Æsculape*, vol. 35, novembre 1952, p. 203.

<sup>34</sup> Francisque Sarcey, dans son compte rendu du roman paru dans le *XIX<sup>e</sup> siècle* du 10 mars 1884, fut le premier à relever cette dimension de l'œuvre : « *La Joie de vivre*, écrivit-il, c'est *Candide* transporté dans notre monde contemporain et traité par les procédés naturalistes. » Cité par Henri Mitterand, « *La Joie de vivre*, Étude » (*JdeV*, p. 1771).

<sup>35</sup> René-Pierre Colin, *Schopenhauer en France : Un mythe naturaliste*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1979, p. 180.

Pauline<sup>36</sup> » s'accorde indubitablement avec les intentions les plus nettement affirmées de l'auteur), sur les derniers mots du livre (le cri de Chanteau<sup>37</sup>) ou sur le dernier geste du récit (le suicide de Véronique<sup>38</sup>), ou même sur le ton perpétuellement morose du tout (l'atmosphère générale de l'œuvre<sup>39</sup>), la seule dispersion des interprétations sérieusement envisageables pour ce roman constitue en soi le gage de sa polyphonie. Le sens demeure ouvert. Ce que nous dit *La Joie de vivre*, c'est que la vérité du monde est en chaque conscience différente : c'est l'illustration parfaite de l'idéalité du réel, dont parle Schopenhauer lorsqu'il conçoit le réel comme représentation. La pluralité invincible des représentations véridiques d'une même expérience de lecture exemplifie le rapport au monde que Schopenhauer a voulu mettre au jour par sa philosophie.

Apparaît ainsi en pleine lumière le grand travail de composition accompli par Émile Zola pour ce douzième *Rougon-Macquart*. Car, si les obstacles inhérents au suicide qu'il espérait intégrer à son roman étaient de natures différentes, d'un seul geste le romancier s'est trouvé en quelque sorte à les enjamber tous.

### Un tour de passe-passe à la fois heureux et habile

En résumé, plus avancent la préparation et la rédaction du roman, plus la scène du suicide s'éloigne du cœur du texte. Effectivement, l'examen de l'avant-texte de *La Joie de vivre* nous a permis de constater que la scène avait progressivement été repoussée vers la périphérie – doublement d'ailleurs : dans un premier temps, suite aux tergiversations de l'Ébauche (Dossier, f. 143 à 223), elle concerne non plus l'un des deux principaux protagonistes, mais bien un personnage secondaire; puis, durant la rédaction du Second Plan détaillé (Dossier, f. 1 à 141), elle s'approche de la fin du livre, qui est le seuil du hors-texte. Il n'y a peut-être pas lieu de s'étonner, puisque, nous l'avons vu, le suicide comme tel est une figure spécialement apte à problématiser les frontières du régime textuel naturaliste.

Le projet d'inscrire le suicide d'un personnage important au centre d'un roman de facture réaliste-naturaliste comme *La Joie de vivre* pouvait menacer la lisibilité, le genre et la cohérence du texte. C'était, au demeurant, un problème tout théorique dont Émile Zola n'eut probablement pas conscience – ses manuscrits n'en portent que la trace en creux<sup>40</sup> –, et la solution s'est sans

---

<sup>36</sup> L'expression « L'évangile de Pauline » est le titre d'un des chapitres de l'ouvrage de Nils-Olof Franzén (*Zola et La Joie de vivre : La Genèse du roman, les personnages, les idées*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1958, p. 204-213). C'est le penchant naturel de la critique génétique d'accorder préséance aux intentions originelles du créateur dans son appréciation de l'œuvre.

<sup>37</sup> Reinhard Kuhn, « Lazare (1884) », chap. dans *The Demon of Noontide: Ennui in Western Literature*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1976, p. 269-276.

<sup>38</sup> Clayton Alcorn Jr écrit : « *Rather, it is Véronique, who emerges as one of the most pessimistic characters in the book, who makes the final valid pronouncement.* » (*Op. cit.*, p. 79.)

<sup>39</sup> Ce fut le réflexe de certains contemporains du romancier : « En voyant tout en noir dans le roman de Zola, Maupassant l'assimile à sa propre œuvre, l'incorpore dans sa propre vision de la vie romanesque et réelle. » (David Baguley, « *Une vie et La Joie de vivre* », dans Christopher Lloyd et Robert Lethbridge (éd.), *Maupassant conteur et romancier*, Durham, Durham University Press, 1994, p. 67.)

<sup>40</sup> Tout en portant la trace évidente de tâtonnements importants concernant la scénarisation du drame qu'échafaudait Zola, et en particulier à l'égard de la réflexion philosophique à provoquer chez le jeune névrosé, l'avant-texte de *La Joie de vivre* ne mentionne nulle part, pas explicitement du moins, de difficulté spécifiquement liée à l'idée d'inclure un suicide dans sa trame narrative.

doute un peu imposée d'elle-même au romancier, dans la mesure où l'on peut inférer à partir du Dossier préparatoire que c'est bien malgré lui qu'il a différé et excentré le suicide prévu au programme.

Devant ce véritable défi d'écriture, dont le cheminement très accidenté de l'Ébauche de *La Joie de vivre* constitue le témoin éloquent<sup>41</sup>, Zola s'est donc trouvé à refouler petit à petit la scène problématique vers la lisière de son texte. Dans le roman, cet effet de décentralisation du personnage censé se suicider se traduit par la mise à l'écart et au rencart de Véronique, qui voit Pauline s'accaparer une à une les tâches ménagères qui lui revenaient d'office. La bonne est progressivement dépossédée de toutes ses responsabilités chez les Chanteau : elle ne soigne plus les malades de la maison, ne cuisine plus, n'a plus à surveiller les manigances financières ou sentimentales de son monde, n'est plus celle qui sort faire les courses... sa jeune maîtresse se charge de tout et se prend même, vers la fin, à s'approprier ses us : « elle bouscul[e] les casseroles d'impatience » (*JdeV*, p. 1121), habitude détestable qui était coutume chez la bonne (*JdeV*, p. 879 et 894).

Résultat, il n'y a plus de place pour Véronique. À toutes fins pratiques, on lui a volé son emploi; elle ne peut se « placer » nulle part. Désormais c'est l'héroïne, avec sa débordante bonne humeur, avec son envahissante joie de vivre, qui assume toutes les tâches et occupe toute la place<sup>42</sup> (et toutes les « places »). C'est d'ailleurs l'une des raisons qui expliquent le suicide de Véronique. Elle ne cadre plus dans le roman, on l'expulse.

De toute évidence, la réflexion philosophique dans *La Joie de vivre* est d'une importance capitale; et y est palpable l'intention du romancier d'aller jusqu'à l'allégorie et d'orienter les conclusions à tirer; mais au final, la configuration choisie pour la dernière scène, contre toute attente, refuse de disqualifier telle ou telle conclusion philosophique, invite plutôt à dégager une multiplicité d'explications valables du problème métaphysique en cause et vient ouvrir le sens de l'œuvre à une pluralité d'interprétations à la fois concurrentes, complémentaires et (ou) contradictoires, qui toutes deviennent sérieusement recevables. Aucune vérité parmi celles défendues ou envisagées par les divers protagonistes du roman ne s'impose aux autres; il en résulte l'affirmation d'une vie irréductible à toute vérité achevée.

Émile Zola a-t-il éprouvé de la difficulté à « suicider » sa servante? Sans doute un peu, car un passage ouvert peut toujours servir d'issue de secours. Mais l'obturation soudaine et inattendue d'un couloir très achalandé qui se trouve au seuil entre deux mondes peut parfois générer un maximum de punch dramatique, avec pour résultat paradoxal d'ouvrir à la pluralité de sens. Il s'agit alors de bien ménager ses effets.

---

<sup>41</sup> Consulter à ce sujet l'article d'Éléonore Réverzy (*op. cit.*, p. 109-110).

<sup>42</sup> Pauline « absorbe toutes les autres, monopolise tous les rôles », constate Jean Borie. (« Émile Zola : *La Joie de vivre* », dans *Un siècle démodé : Prophètes et réfractaires au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Payot, coll. « Essais Payot », 1989, p. 148.)