

Studia Romanica
de
Debrecen
SERIES LITTERARIA
FASC. XXI
Redigit TIVADAR GORILOVICS

LECTURES DE ZOLA

Debreceni Egyetem
1999

A kötet a T 023155 sz. OTKA Pályázat támogatásával készült.

ISBN 963 472 454 X
ISSN 1216-3260

Felelős kiadó: Dr. Bazsa György
Készült a Kossuth Lajos Tudományegyetem Könyvtárának
sokszorosító üzemében 300 példányban
Terjedelme: 11,6 A/5 ív

00-221

*Zola devant le tribunal de Georges Lukács**

On sait que les jugements portés par Georges Lukács, dans sa période marxiste et, notamment, entre 1934 et 1940, sur le naturalisme, sont essentiellement critiques, voire négatifs. La question se pose de savoir si la critique du naturalisme et de Zola dont l'oeuvre est étroitement liée au naturalisme, est un produit de cette période marxiste ou qu'il faille en rechercher les origines dans la « jeunesse » de Lukács, étant bien entendu que par jeunesse on entend généralement la « première phase » de son évolution intellectuelle et politique dont la clôture serait marquée par l'année 1918, année de son adhésion au mouvement communiste. Qu'il s'agisse de philosophie, d'esthétique ou de littérature, on a l'habitude d'opposer – l'intéressé lui-même l'a fait en parlant de son « itinéraire marxiste » – le « premier Lukács » au Lukács des années Vingt où commence, note Lucien Goldmann¹, « la seconde période quantitativement de loin la plus importante de son oeuvre, période entièrement différente de la première ». Rien ne nous interdit donc d'adopter une telle périodisation pour le sujet qui nous intéresse ici.

Zola et le naturalisme vus par le « premier Lukács »

Dans les écrits de Lukács d'avant 1918, on pourrait démontrer sans grande difficulté que, pour l'élaboration de sa critique de Zola, développée

* On désigne le prénom du philosophe hongrois tantôt en allemand (Georg), tantôt en hongrois (György), tantôt en français. On n'a pas tenu compte de ces variations dans la partie bibliographique relative aux différentes éditions de textes de Lukács. Voir p. 47-49. Pour les abréviations dont nous usons et les références complètes, nous renvoyons également à cette bibliographie. Les ouvrages, études ou articles seront désignés dans les notes ou par leurs titres, ou même simplement par le nom de l'auteur. Pour les citations provenant d'ouvrages non publiés en français ou auxquels, éventuellement, je n'ai pu accéder, j'en ai fait moi-même la traduction. Quant à l'insertion du terme « tribunal » dans mon intitulé, je ne puis qu'espérer que la suite de cet article en justifiera l'emploi.

¹ *La Théorie du roman*, « Introduction... », p. 184.

dans les années Trente, il n'avait pas besoin de réviser fondamentalement ses opinions de jeunesse. Il n'en irait pas tout à fait de même du naturalisme lui-même, non seulement parce que Lukács ne l'identifiait pas avec celui de Zola, mais surtout parce qu'il le jugeait différemment, selon qu'il lui apparaissait comme l'effort d'un art qui veut atteindre à la vérité ; un courant littéraire qui avait fait ses preuves mais qui s'est essouffé ; un problème d'influence et de style dans son contexte historique¹ ; ou qu'il le considérait dans ses formes dégradées, ses éléments répétitifs et ses poncifs, notamment dans la production littéraire contemporaine. Dans une chronique théâtrale de 1903, par exemple, à propos de l'adaptation de *Thérèse Raquin*, mise à l'affiche par un théâtre de Budapest, il a fait le commentaire suivant² : « La pièce elle-même date de « l'adolescence » de Zola et du naturalisme, du temps où l'on croyait que le naturalisme était d'abord une affaire de courage à mettre en écrit des incongruités ; on partait à la recherche de « documents humains » ramassés dans d'affreuses chroniques policières. De nos jours, le naturalisme est à la fois plus simple et plus compliqué. Il est à la recherche des grandes lois de la vie. Ce que *Thérèse Raquin* représente, serait qualifié actuellement non pas de naturalisme mais de littérature de colportage. » En parlant, toujours en 1903, des développements récents du théâtre de Gerhardt Hauptmann³, il rendra d'une part hommage à l'auteur des *Tisserands* pour la « force poétique » avec laquelle il a « dépeint », dans deux de ses drames, « la théorie de l'hérédité », et d'autre part, il le félicitera d'avoir dépassé cette conception du monde « en ne se contentant plus de s'interroger, de décrire des états de faits, de faire du naturalisme » mais en cherchant au contraire à « résoudre » les questions, « en partant de l'individu et de l'individuel vers le type ». Dans son appréciation générale de l'évolution contemporaine de la littérature allemande, texte rédigé en mars 1913 pour être envoyé en réponse à une enquête de *L'Effort libre*, revue de Jean-Richard Bloch⁴, il caractérise le naturalisme comme ayant été « le dernier mouvement uni », alimenté par le « désespoir social » et un « matérialisme changé en métaphysique », un mouvement capable encore d'exercer « une influence sur la nation entière » (il cite à ce propos l'exemple du jeune Hauptmann et de Thomas Mann). Mais

¹ Comme précisément dans ses « Remarques à propos de la théorie de l'histoire littéraire » [= Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez], qui date de 1910. *O. J.*, p. 385-422.

² *O. J.*, p. 59.

³ « Le nouveau Hauptmann » [= Az új Hauptmann], in *O. J.*, p. 84-85.

⁴ Rédigé en allemand, on conserve le manuscrit dactylographié de ce texte, avec un envoi de Lukács, au Département des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale de France. *L'Effort libre*, intitulé au départ *L'Effort*, a été fondé par Jean-Richard Bloch en 1910 et ne devait cesser de paraître qu'en 1914.

« cette conception du monde purement oppositionnelle et négative dans son essence », a vite révélé, dit-il, son « indigence interne », son impuissance à proposer quelque idéal susceptible de redresser l'homme¹. On devine ici, à l'égard du naturalisme, des réticences que d'autres textes explicitent en termes parfois énergiques, comme ce compte rendu d'un roman hongrois contemporain où il est dit à propos du romancier Molnár² :

Dans les écrits de Ferenc Molnár se manifestent deux dons absolument indépendants l'un de l'autre. Le premier est réellement et sérieusement une qualité littéraire (quoiqu'elle ne soit pas d'un ordre supérieur) : c'est l'acuité du regard et de l'ouïe face aux phénomènes de la vie quotidienne. L'autre n'a rien à voir avec la littérature elle-même : la fécondité dans l'invention des procédés à effet. Entre les deux, encore une fois, aucune relation objective ou subjective ; cette absence de relation cependant n'est pas l'effet du hasard, bien au contraire : elle seule nous permet de comprendre la personnalité d'écrivain et, du même coup, les succès de Ferenc Molnár. Ces quelques lignes n'ont pas la prétention de soulever les problèmes généraux du naturalisme ni indiquer chez les plus doués des naturalistes la limite que leur naturalisme précisément les empêchera toujours de franchir.

L'idée que le « premier » Lukács se fait du naturalisme est donc assez contrastée et, dans les rares occasions où il parle de Zola, il le fait le plus souvent en termes critiques. Dans un article consacré, en 1906, à Ibsen³ qu'il considère avec Baudelaire, Flaubert, Schopenhauer et Kierkegaard comme un de ces « tard venus » de l'âge postromantique qui, condamnés à la solitude, eux-mêmes profondément imprégnés de sentiments romantiques, n'avaient que haine et mépris pour leur époque, il reste encore plutôt neutre pour noter : « Au premier abord, on trouvera peut-être étrange de le retrouver en cette compagnie, lui que, d'habitude, on place à côté de Zola comme un maître du réalisme moderne ». Ce qui l'intéresse en Ibsen, l'une des idoles de sa jeunesse⁴ profondément marquée par la passion du théâtre, c'est sa « parenté spirituelle », non pas avec Zola mais avec Flaubert, son réalisme « ironique » et sa haine du « philistin » qui sont à l'origine, à ses yeux, de la fameuse « impersonnalité » et du « naturalisme » du maître de Croisset, termes qu'il

¹ « Réponse à l'enquête de *L'Effort libre* », *O. J.*, p. 588.

² Publié dans la revue *Huszadik Század* [= Vingtième siècle] en novembre 1918, peu avant l'adhésion de Lukács au parti communiste. Cf. *O. J.*, p. 752.

³ « Réflexions sur Henri Ibsen » [= Gondolatok Ibsen Henrikről], in *O. J.*, p. 93-94.

⁴ Voir à ce propos *infra*, p. 7, note 2.

ne manque pas du reste de mettre entre guillemets, mais apparemment sans la moindre intention péjorative¹. Dans un autre article, en revanche, publié en 1909 sur *Königliche Hoheit* (Altesse royale) de Thomas Mann dont « la voix est une authentique voix épique », il a procédé à une comparaison des deux écrivains qui ne laissait pas de doute de quel côté allaient ses préférences, en même temps qu'il formulait un grief – « stylisation forcée » – appelé à un grand avenir dans sa future pratique de critique marxiste² :

Chez Thomas Mann qui voit partout des relations, les moindres choses seront véritablement chargées de vie, mais pas à la manière qu'on observe encore chez Zola, par exemple, où le médiocre devient, par une stylisation romantique forcée, le symbole de la vie entière.

Nous savons comment Lukács a découvert Zola et la littérature moderne grâce à Max Nordau, leur fougueux adversaire, qui les avait dénoncés, à *grand renfort de citations*, dans les deux volumes de son *Entartung*, un pamphlet qui a fait beaucoup de bruit dans les dernières années du XIX^e siècle et que Lukács a déniché dans la bibliothèque paternelle. Comme il le racontera à la fin de sa vie³ : « Une conversion de 180 degrés a alors suffi pour découvrir Baudelaire, Verlaine, Swinburne, Zola, Ibsen, Tolstoï comme modèles. » Il a pu lire notamment dans Nordau, à propos de la littérature « décadente » et « fin de siècle » : « Les livres [...] répandent un curieux parfum, dans lequel on peut décerner l'encens, l'eau de Lubin et le fumier, avec prédominance alternative de l'une ou de l'autre de ces odeurs. » Ou encore : « La poésie fangeuse de M. Zola et de ses disciples en vidange littéraire est dépassée et ne peut plus désormais s'adresser qu'à des couches sociales et à des peuples arriérés. La classe qui forme l'avant-garde de la civilisation se bouche le nez en face de la fosse mobile du naturalisme non atténué [...] » Et cette mise en garde : « Que l'on n'aille pas croire, d'ailleurs, que dégénérescence est synonyme de manque de talent. Presque tous les observateurs qui

¹ SZERDAHELYI rappelle (p. 252-253) que réalisme et naturalisme, en tant que notions de typologie stylistique, ont eu au départ la même signification. Chez le jeune Lukács, réalisme et naturalisme ne sont pas non plus nettement distingués, loin de là. Pour lui, à ce moment-là, l'écrivain réaliste peut parfaitement être un « visionnaire tragique » : dans un article consacré, en 1912, à son contemporain Béla Balázs, il parlera même de « naturalisme visionnaire ». Cf. *O. J.*, p. 580.

² « Le deuxième roman de Thomas Mann » [= Thomas Mann második regénye], dans la revue *Nyugat* [= Occident] du 11 nov. 1909. *O. J.*, p. 264. Voir encore *infra*, p. 8 (note 3).

³ Cf. la série d'entretiens publiés après sa mort sous le titre de *Pensée vécue*, p. 209 pour la citation.

ont examiné beaucoup de dégénérés, établissent expressément le contraire. »¹ Certes, le jeune Lukács – ses articles en témoignent – n'a que sarcasmes pour la thèse de Max Nordau, mais il ne se sent pas attiré pour autant par Zola dont les romans ne répondent apparemment ni à sa vision du monde ni à son goût². Dans un article de 1911 rédigé en allemand, ironiquement intitulé *Die romanische Gefahr*³ et destiné à « éclaircir de plus près » quelques « aspects théoriques de l'influence exercée par la culture française sur la culture hongroise », il n'hésite pas à énoncer la condamnation globale suivante : « Si on faisait un jour l'histoire de l'influence en Hongrie de la littérature française, on constaterait que ce n'est pas Rabelais ou Diderot, Stendhal ou Flaubert qui ont exercé ici une influence, mais Bourget et Marcel Prévost ou, dans le meilleur des cas, Zola et Anatole France ; pas Corneille, Racine et Molière, mais Dumas, Rostand et Henri Bernstein. »

L'adhésion de Lukács, fin 1918, au communisme va, certes, modifier cet éclairage, Lukács se souvenant alors pour ainsi dire de la charge critique de l'oeuvre de celui dont bien des ouvriers et des militants socialistes, en Hongrie comme ailleurs, sont les fervents lecteurs et dont la maison d'édition du parti social-démocrate hongrois ne cesse de rééditer les romans, notamment pendant les années de guerre⁴. En mars 1919, le jour même de la proclamation de

¹ MAX NORDAU, *Dégénérescence*, trad. de l'allemand par Auguste Dietrich, Paris, Alcan, Coll. de « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 4^e éd., 1896, tome I, p. 26 et 42. Nordau, né Miksa Sündfeld (Pest, 1849 - Paris, 1923), écrivain, essayiste et journaliste d'origine hongroise mais de langue allemande, a publié *Entartung* en 1892-93. L'un des fondateurs, avec Theodor Herzl, du mouvement sioniste, il était pendant de longues années correspondant parisien de journaux allemands.

² Dans un texte rédigé pour un recueil de témoignages d'écrivains, d'artistes, de savants et d'éditeurs hongrois sur leurs lectures préférées, témoignages publiés en volume en 1918 sous le titre de *Könyvek könyve* [= Le Livre des Livres], Lukács confiait que sa première grande découverte et qui « faisait date » dans sa vie, a été la lecture des *Revenants* d'Ibsen, « qui a changé de tout au tout le style et l'orientation de [ses] lectures ». « C'est en partie à lui que je dois la connaissance de la littérature moderne [...] et, surtout, que dès mes années de lycée je me suis débarrassé de ce naturalisme primaire que j'ai partagé avec mes contemporains et qui s'était emparé de moi vers mes quinze ans, après la lecture de *Welt-rätsel*. » C'est pendant ses années universitaires qu'il a découvert le romantisme allemand (surtout Friedrich Schlegel et Novalis) et « les grands écrivains français et anglais du dix-neuvième siècle, dont Flaubert et Baudelaire, Swinburne et Keats [lui] paraissaient alors les plus importants [...] » Il évoquera d'autre part sa dette envers Marx et, surtout, envers Kierkegaard dont « l'oeuvre ne cesse d'accompagner mon évolution » (*O. J.*, p. 766-767).

³ Paru dans le quotidien budapestois de langue allemande *Pester Lloyd* le 24 déc. 1911, repris en traduction hongroise sous le titre *A gall veszély* [= Le danger gaulois] in *O. J.*, p. 566 pour la citation.

⁴ Cf. *infra*, S. Kálai, p. 101 (note 4).

la république des Conseils, Lukács parle devant un public d'ouvriers des problèmes de la culture, pour leur expliquer¹ :

La culture du capitalisme, pour autant qu'elle était honnête, ne pouvait être qu'une *critique* impitoyable de l'époque capitaliste. Cette critique s'était haussée bien des fois à un niveau très élevé (Ibsen, Zola), mais plus elle était honnête et d'ordre supérieur, plus lui faisaient défaut la beauté et l'harmonie simples et évidentes des cultures d'autrefois.

Zola réhabilité ? Partiellement, oui. Mais la réhabilitation se fait, malgré tout, en fonction de la valeur *critique* de l'oeuvre et non pas en fonction de sa valeur *esthétique* qui sort finalement amoindrie de la comparaison (en quelque sorte attendue) qu'elle subit avec les modèles fournis par les *cultures anciennes*. Dans *La Théorie du roman*, écrite pendant les années de guerre, une seule référence à Zola, dans le voisinage de Virgile, à propos de la « stylisation utopique de l'épopée » :

Les héros de Virgile vivent une vie d'ombres, froide et mesurée, abreuvés du sang d'une belle ardeur qui s'est vouée à faire revivre ce qui est à jamais disparu. Et la monumentalité d'un Zola se réduit à un monotone saisissement devant les ramifications multiples et pourtant discernables d'un système sociologique de catégories qui prétend appréhender intégralement la vie de son époque.²

Cette « monumentalité », avec son corollaire de « stylisation », reviendra dans les textes critiques de la période marxiste de Lukács pour servir de critères d'évaluation esthétique aussi bien pour Zola que pour le naturalisme en général³.

Zola et le déclin de la littérature bourgeoise

Zola ne devient l'objet d'une critique systématique et théoriquement fondée chez Lukács que dans les années Trente, notamment dans les travaux

¹ Conférence reprise un certain nombre de fois par la suite. Lukács, devenu entre temps commissaire du peuple à l'Instruction publique, en a publié le texte dans l'*Internationale* du 15 juin 1919, sous le titre « Régi kultúra és új kultúra » [= Culture ancienne et culture nouvelle]. Cf. *Forradalomban* [= En révolution], p. 153 pour la citation.

² *La théorie du roman*, p. 41.

³ Cf. *infra*, p. 19, 33, 42-43.

qu'il a entrepris durant son séjour le plus long à Moscou (1933-1945). Cette période voit le développement d'une théorie littéraire qui se veut marxiste et qui se trouve tout naturellement amenée à rechercher ses propres sources, jusques et y compris chez les « grands classiques », Marx et Engels d'abord et bientôt Lénine. Sur le deuxième rayon (si l'on peut dire) de ce fonds classique se trouvent d'autres précurseurs dont on retiendra surtout ici le nom de Paul Lafargue, auteur d'une étude critique sur *L'Argent* de Zola (1891), étude publiée en volume, en 1936, par un spécialiste russe¹. Ces « classiques », on se met à les étudier pour dégager de leurs écrits les fondements d'une esthétique marxiste autonome et cohérente dont l'existence même était par ailleurs contestée auparavant². L'un des hauts lieux des recherches dans ce domaine était l'Institut Marx-Engels, fondé en 1922, réuni à l'Institut Lénine en 1931. Sa vocation, entre autres attributions, consistait à recueillir et conserver les publications et les manuscrits des classiques du marxisme en vue de l'établissement d'une édition critique des œuvres de Marx et d'Engels. C'est là que, dès 1930, Lukács a fait la connaissance de Mikhaïl Lifschitz (né en 1905), collaborateur de l'Institut depuis 1929, l'un des pionniers des travaux sur l'héritage des pères fondateurs en matière d'esthétique, ami et « compagnon de lutte » de Lukács, son traducteur aussi en russe. Son premier essai, sur les vues esthétiques de Marx, a vu le jour en 1927. Il le développera pour le vol. VI de l'*Encyclopédie littéraire* en 1933. Il a publié en 1935, toujours russe bien entendu, le recueil *Questions de l'art et de la philosophie*, édité une série de *Classiques de l'esthétique* et les « classiques du marxisme » : *Ecrits sur l'art* de Marx et d'Engels (1937-38), un gros volume de huit cents pages, et *Lénine sur la culture et l'art* (1938).

Parallèlement à ce travail d'exploration qui allait permettre aux critiques marxistes d'approfondir leurs propres réflexions sur la nature de l'œuvre littéraire, les problèmes de l'héritage culturel à assumer par le « prolétariat » se trouvaient également au premier plan de l'actualité, d'autant plus qu'en Union soviétique le parti a décidé que le moment était venu de définir une

¹ B. T. HOFFENSCHNEFFER, qui devait consacrer toute sa vie à cet auteur, réunissait les articles de critique littéraire de LAFARGUE en traduction russe. Ils ont été publiés en France la même année (voir notre *Bibliographie*, p. 49). Le manuscrit de l'article sur *L'Argent* de Zola, destiné à être publié dans *Neue Zeit*, n'a pas été retrouvé, aussi a-t-on retraduit en français le texte allemand.

² Dans la préface de *La théorie littéraire de Marx et d'Engels*, publiée en 1949, LUKACS disait (p. 5) que la plupart des critiques marxistes de l'époque n'y croyaient pas. Lui, au contraire, dans l'un de ses premiers « écrits de Moscou », n'hésitait pas à affirmer pour les besoins de la bonne cause : « Marx, toute sa vie, a étudié à fond les questions de la littérature. » (« Marx und die Literatur », publié dans *Deutsche Zentral-Zeitung*, n° du 17 août 1933 (É, p. 77).

nouvelle politique culturelle. Lorsque Lukács, qui avait dû quitter Berlin, a regagné l'émigration communiste de Moscou, le mot d'ordre de *réalisme socialiste* était déjà lancé depuis 1932 : non seulement il mesurait alors l'ampleur de la campagne menée contre les « rappistes », mais s'est aussitôt rendu compte de ses conséquences pour la théorie. Lui qui admettait jusque-là l'existence d'un grand art non-réaliste, a compris qu'il n'y avait désormais de « grand art » que réaliste¹. Ajoutons : réaliste et classique. Marx² n'a-t-il pas vu dans les grandes époques classiques et les Grecs les « enfants normaux » de l'évolution de l'humanité ?

Lukács, en même temps qu'il forme le projet d'élaborer une esthétique marxiste, proclame la nécessité d'une réévaluation du passé. A partir de la critique marxienne du capitalisme et en se fondant sur une conception téléologique de l'histoire, telle qu'elle a été formulée d'abord par le *Manifeste communiste* et revendiquée ensuite par le mouvement ouvrier du XIX^e siècle et, en particulier, par sa composante appelée collectiviste-révolutionnaire ; en s'inspirant, d'autre part, de la critique à laquelle Marx et Engels ont soumis l'évolution idéologique de la bourgeoisie dont ils ont distingué une période ascendante culminant dans la révolution française et une période descendante inaugurée par l'entrée en scène du prolétariat en 1848 et la répression qui a suivi les journées de Juin en France, Lukács élabore une conception parallèle de l'histoire culturelle, articulée selon le même schéma³. « Marx et Engels, dira-t-il dans un texte qui n'a pas été publié sur le moment, appréhendent toujours la littérature comme faisant partie de la totalité de l'évolution sociale et examinent chaque phénomène littéraire à la lumière de ce rapport [...] », un rapport dialectique qui, correctement interprété, « exclut l'idée d'une littérature autonome et indépendante en même temps que sa dépendance mécanique pure et simple par rapport à l'économie. »⁴ Dans cette optique (et Zola en fe-

¹ Cf. SZERDAHELYI, p. 261-262.

² Voir l'article de LUKÁCS dans l'ouvrage cité ci-dessus, p. 9, note 2.

³ G. GENGEMBRE qui ouvre sa préface pour *B* par des réflexions sur les bouleversements de l'Histoire, en soulignant notamment que « ce recueil d'articles de Lukács ne peut plus être lu comme si Prague, Soljenitsyne, la chute du Mur de Berlin n'avaient pas existé » (p. I), fait remarquer (p. VIII) : « Bien sûr, Lukács croit au sens de l'Histoire tel que l'oriente le marxisme. Nous avons vu ce qu'en valait l'aune. La fameuse science du mouvement global ascendant de l'humanité a bien mal vieilli. Cela discrédite-t-il pour autant la nouvelle lisibilité du réalisme définie par Lukács ? »

⁴ « Marx et Engels sur des questions dramaturgiques [= Marx und Engels über dramaturgische Fragen », *É*, p. 33. Ce texte date de mai 1932 au plus tôt (et non de 1930 env. comme le propose L. SZIKLAI, *É*, p. 805). C'est que Lukács, à la fin de son article, parle de *réalisme socialiste*, terme qui a été créé et très officiellement adopté en mai 1932 (cf. J. PERUS, p. 202).

ra les frais), l'écrivain en tant que créateur entre forcément dans un espace profondément surdéterminé :

La situation historique de l'écrivain, son statut de classe, le niveau de sa conception du monde, sa vigueur dans la figuration sont les éléments qui détermineront dans quelle mesure il est apte à pousser sa recherche jusqu'aux forces motrices réelles de la réalité dépeinte par lui et à figurer en écrivain l'essence appréhendée.¹

« Dans ses principes de composition [...], toute structure littéraire est très profondément déterminée par une conception du monde » ; « sans conception du monde il n'y a pas de composition ».² Lukács formule à ce propos une autre exigence encore, à savoir « l'aptitude des figures littéraires à exprimer intellectuellement leur conception du monde », cette aptitude constituant « un élément nécessaire et important de la restitution artistique de la réalité ». Rien ne montre mieux le déclin de la littérature bourgeoise que « le vague de la physionomie intellectuelle » des personnages³.

La « complexité des rapports » qui existent « entre l'évolution des forces de production, le développement des luttes de classes et la formation, la floraison ou la décadence de la production artistique qui en est la retombée théorique » (c'est moi qui souligne) devient, du moins dans l'abstrait, un leitmotiv de la pensée de Lukács qui s'oriente vers une théorie de la décadence appliquée à la littérature bourgeoise de l'époque « impérialiste »⁴. C'est leur aptitude à saisir les « forces motrices réelles » de l'histoire qui permet de partager les écrivains en deux catégories distinctes : on trouvera d'un côté des auteurs tels que Fielding, Goethe, W. Scott, Balzac, Dickens et, par suite de la « loi du développement inégal », le plus tard venu Tolstoï, et de l'autre, Flaubert, les Goncourt, Zola, Ibsen et toute la littérature bourgeoise de la période de déclin⁵. La révolution de 1848 constitue « un tournant

¹ « A propos de la satire » (1932), *PR*, p. 28.

² « Raconter ou décrire ? » (1936), *PR*, p. 161.

³ « La physionomie intellectuelle dans la figuration artistique », (1936), *PR*, p. 85-86.

⁴ Cf. « L'esthétique marxiste en Allemagne dans la période de la II^e Internationale » [= Die marxistische Aesthetik in Deutschland in der Periode der II. Internationale], qui date de 1933 env., *É*, p. 28 pour la citation.

⁵ Dans « Marxisme ou proudhonisme en histoire littéraire ? » (vers 1940) Lukács a mis en épigraphe (et souligné) ce jugement du discours de Gorki au Congrès des écrivains soviétiques : « le rôle de la bourgeoisie dans le processus de la création culturelle a été fortement surestimé, en particulier dans le domaine de la littérature » (*EM*, p. 195). Dans un article publié à la même époque (« Le Laboratoire de création de Zola », 1940, *É*, p. 230), Lukács écrivait : « [L'auteur de ces lignes] a été plus d'une fois accusé d'être un hégélien convaincu du déclin fatal de l'art, accusation fausse alléguée sous prétexte qu'il n'a pas vu dans

dans l'histoire du roman », du moins dans les pays d'Europe occidentale ». La périodisation de l'évolution interne du roman repose sur « la connaissance du développement des classes, de la lutte des classes, dans leurs grandes étapes ». A considérer dans le cadre de cette périodisation, qui connaît quatre périodes « essentielles », le Naturalisme représentera la quatrième étape, période de « dissolution de la forme romanesque »¹. Tandis que la littérature bourgeoise de la période ascendante mettait au centre de ses préoccupations les problèmes sociaux et idéologiques de l'époque, « dès que le déclin commence, ces mêmes problèmes progressivement s'effacent ».

Le lecteur qui n'a pas la moindre idée de l'histoire ou de l'économie de l'Angleterre ou de la France au début du XIX^e siècle, peut former, à partir des oeuvres de Balzac ou de Dickens, une riche image des problèmes les plus importants qui ont passionné, subjectivement ou objectivement, cette époque », alors que, dans les oeuvres des successeurs, cette image est déformée, faussée et disproportionnée.²

l'art de Zola des principes susceptibles de faire sortir la littérature bourgeoise de la crise qui suivit 1848. ». Une issue possible de cette crise : l'oeuvre de Tolstoï, Saltykov-Chtchedrine, Tchekov, Romain Rolland, France, Bernard Shaw, Gorki, Andersen Nexø ... « Engels a très tôt remarqué que le centre de gravité du grand art s'est déplacé d'occident en orient, et en a expliqué les raisons. C'est à la lumière de cette explication qu'on peut comprendre sa critique de Zola. » *Ibid.*, p. 231.

¹ « Rapport sur le roman » (1935), *EM*, p. 70, 74 pour les citations. A propos de 1848, année charnière, Max ANDREOLI qui soumet pourtant à une lecture critique celles que l'on fait de *La Comédie humaine* et, en particulier, les lectures marxistes, émet (p. 7) cet avis mesuré qui peut servir en même temps de principe méthodologique : « Un point de vue est ce qu'il est, il ne saurait faire l'objet d'une quelconque réfutation, ni même de révision, il ne "vieillit" pas. Il découvre ou crée, à un moment donné, de nouvelles facettes, apportant sa contribution à une certaine *histoire de la littérature*, et dessinant les contours d'une image éventuellement *stéréoscopique* d'éléments textuels. »

² « Thématique de la littérature bourgeoise dans l'impérialisme d'après-guerre » [= *Zur Thematik der bürgerlichen Literatur in Nachkriegsimperialismus*], publié en russe dans *Literaturnaja Gazeta* (22 août 1934). Cf. *É*, p. 103. Dans ce débat sur la valeur documentaire des oeuvres classées réalistes et, en particulier, en ce qui concerne la valeur documentaire respective de *La Comédie humaine* et des *Rougon-Macquart*, on peut opposer à la thèse de Lukács celle, radicalement différente, d'H. MITTERAND (*Zola et le naturalisme*, p. 37-38) : « La condition des individus et des groupes dépend du politique et de l'économique, et elle en est d'autre part l'expression ; elle donne au système politique et économique sa signification humaine. Zola a très bien perçu cette interdépendance, et il en a rendu compte avec plus de constance et de diversité que n'importe lequel de ses prédécesseurs ou de ses contemporains, à tel point que toute étude sur l'histoire des classes, de leurs conditions et de leurs modes d'existence au XIX^e siècle est, aujourd'hui encore, contrainte de commencer, au moins par commodité, par une lecture des *Rougon-Macquart*. »

A en croire Lukács, ce déclin est aussi imputable à l'isolement auquel est condamné l'artiste devenu, au lendemain de 1848, simple spectateur d'une vie sociale qui ne lui inspire que haine et mépris. Alors que Balzac, Stendhal, Dickens, Tolstoï « ont participé activement aux transitions à caractère de crise » de la naissance de la société capitaliste, Flaubert et Zola « ont commencé leur carrière de créateurs après les Journées de Juin, dans une société bourgeoise déjà instituée, achevée ». « Ils n'ont plus participé activement à la vie de cette société ; ils ne voulaient plus y participer. » Il ne restait pour eux que « la solitude comme solution à la contradiction tragique de leur situation. Ils sont devenus des observateurs critiques de la société capitaliste. Mais du même coup et en même temps, des écrivains au sens où l'on est exclusivement écrivain de métier, des écrivains au sens de la division capitaliste du travail. »¹ Pour Lukács tout grand roman tend vers l'épopée et, par conséquent, dans la mesure même où, après 1848, il s'en éloigne, l'évolution aboutit fatalement au « déclin de la culture du récit », à la « dissolution de la forme romanesque ».²

Le roman bourgeois ne se relève pas du coup que lui porte l'histoire.

Flaubert et Zola constituent le tournant moderne du développement du roman. [...] chez eux, les tendances fondamentales à la dissolution de la forme romanesque se manifestent pour la première fois avec clarté, sous une forme presque classique.

« Nouveau réalisme », naturalisme sont les noms qui désignent ce processus irrévocable.

Enfermés dans le cercle infernal de ce monde objectivement nécessaire, les romanciers réalistes importants de cette époque se torturent en vain pour trouver un terrain objectif solide à leur représentation réaliste [...]³

Le talent, les dons de l'écrivain n'y changent rien.

¹ « Raconter ou décrire » (1936), *PB*, p. 137, 138. Si cette caractérisation, à condition de faire abstraction des œuvres de jeunesse, peut s'appliquer parfaitement au cas de Flaubert, on ne saurait en dire autant pour ce qui est de Zola que Lukács lui-même placera quelques années plus tard à côté de Voltaire, défenseur de Calas, et dont il évoquera le « combat courageux », dans sa jeunesse, « pour la nouvelle littérature et le nouvel art ». Cf. l'article du centenaire (*B*, p. 104). Seul l'esprit de système peut expliquer que le Zola journaliste et ses « campagnes » ultérieures soient délibérément passés sous silence.

² « Le roman », in *PR*, p. 128.

³ *Ibid.*, p. 130, 126.

Le capitalisme économiquement triomphant écrase de plus en plus la résistance des authentiques porteurs de culture. Dans la mesure où l'économie marchande se généralise totalement, tous les biens culturels deviennent également des marchandises et leurs producteurs des spécialistes dans le cadre de la division capitaliste du travail.¹

Nosographie du naturalisme

Une littérature au déclin est une littérature malade. Le naturalisme l'est en tant que « méthode de création » et en tant que style. Pour ce qui est de la « méthode de création », terme qui revient systématiquement chez Lukács, il est à replacer tout d'abord dans le contexte discursif de l'époque. « Méthode créatrice », « méthode de création » sont des termes apparus en Union soviétique vers les années Vingt et dont la définition, malgré bien des tentatives, n'a jamais été faite de manière satisfaisante, fait observer Jean Pérus², qui attribue d'ailleurs l'origine de la notion même de méthode de création à Zola et sa « méthode expérimentale ».

Voronski avait parlé dès 1923 de « méthode de création » (*metod tvorčestva*, du verbe *tvorit'*, créer). On dira bientôt communément, avec un adjectif, « *tvorčeskij metod* », qu'on traduit parfois par « méthode créatrice », parallèlement à « *hudožestvennyj metod* », « méthode artistique ». Quelque soit la propriété du mot méthode, c'est le qualificatif « de création » qui lui donne un contenu nouveau. Désormais le terme *méthode*, même sans autre précision, aura dans les écrits esthétiques soviétiques la valeur de méthode de création.

Quant au style, qui met au premier plan les problèmes de la mise en forme de l'oeuvre, c'est un concept qui se rapproche en fait, dans la pensée de Lukács, de celui de méthode. L'un comme l'autre doivent servir la médiation entre une conception du monde et sa « figuration artistique ». La méthode de Zola sera caractérisée par Lukács comme une méthode journalistique, celle des reportages. C'est encore à Berlin, en 1932, qu'il a publié, dans la *Linkskurve*, une étude sur la question³ dans laquelle, à propos d'un

¹ « Tribun du peuple ou bureaucrate ? » (1940), Chap. 3. « Tragédie et tragi-comédie de la condition d'artiste dans le capitalisme », in *PR*, p. 359.

² Dans *A la recherche d'une esthétique socialiste, 1917-1934*. Paris, Éditions du C.N.R.S., 1986, p. 183-184.

³ « Reportage oder Gestaltung ? » [= Reportage ou figuration ?].

« roman judiciaire » d'Ernst Ottwald et de sa « méthode de création » fondée sur celle du reportage, il caractérise celle-ci comme le prolongement d'une tendance apparue dès le XIX^e siècle et dont Zola est « à certains égards » l'un des ancêtres. Le naturalisme est caractérisé comme un art qui, en se servant de la méthode du *reportage* et de la technique de la *description*, ne parvient à saisir que la *surface* des phénomènes que seule une compréhension profonde de leur essence est capable de « figurer », de mettre en forme selon les critères éprouvés du grand art classique¹. Avant de développer cette conception critique dans son essai de 1936², il l'aborde dans son article sur le roman³. Pour caractériser la conception zolienne du roman réaliste, il cite longuement un passage du *Roman expérimental* que nous reproduisons ici avec les coupures faites par Lukács⁴.

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 souci 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. (...) Puis 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 (...). Enfin, il visitera les lieux, vivra quelques instants dans un théâtre pour en connaître les moindres recoins, passera ses soirées dans une loge d'actrice, s'imprénera 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 (...). L'intérêt n'est plus dans l'étrangeté de cette histoire ; au contraire, plus elle sera banale et générale, plus elle deviendra typique.

Commentaire de Lukács :

Le faux objectivisme de cette tendance se montre de la façon la plus claire dans le fait que, d'une part, la moyenne banale est identifiée au typique et opposée exclusivement à l'individuel simplement inté-

¹ Paul LAFARGUE, dans sa critique de *L'Argent*, a été le premier à caractériser la méthode de Zola comme une méthode de reportage.

² « Erzählen oder beschreiben ? » [= Raconter ou décrire ?].

³ « Le roman », paru, en traduction russe, dans l'*Encyclopédie littéraire* (vol. IX) en 1935, sous le titre de *Roman kak bourjouasnaja epopeja* [= Le roman comme épopée bourgeoise]. Cf. *É*, p. 817.

⁴ *Ibid.*, *EM*, p. 127. Dans l'édition Garnier-Flammarion d'Aimé GUEDJ (1971), le passage cité se trouve p. 214-215.

ressant et que, d'autre part, Zola ne voit plus le caractéristique, digne d'être figuré dans l'action, dans la réaction en acte de l'homme aux événements du monde extérieur, mais dans l'état moyen de l'homme, grâce auquel il substitue à la figuration épique d'actions la description d'états de faits et de circonstances.

Et Lukács d'ajouter :

Le dilemme *raconter ou décrire* est aussi vieux que la littérature bourgeoise, car la méthode créatrice de la description est née de la réaction immédiate des écrivains à la réalité se figeant dans la prose et excluant l'activité spontanée des hommes.

Un argument d'autorité achève la démonstration, emprunté à Lessing qui « prend position très vigoureusement contre la méthode de la description en ce qu'elle contredit aux lois formelles de la poésie en général et de l'épique en particulier » et qui cite le « grand exemple d'Homère pour montrer nettement, en se référant au bouclier d'Achille, comment, pour un vrai poète épique, chaque « objet achevé » se dissout en une série d'actions humaines. Le vain combat des meilleurs écrivains eux-mêmes contre le flot sans cesse montant de la prose capitaliste de la vie se manifeste très nettement par la manière dont la description des choses et des états refoule dans le roman les actions des hommes. »¹

La même citation du *Roman expérimental* reviendra dans « Raconter ou décrire ? » – où la participation et l'observation seront considérées comme « des modes de comportement socialement nécessaires d'écrivains appartenant à deux périodes du capitalisme », le récit et la description comme « deux méthodes fondamentales de représentation de ces périodes », Lukács opposant cette fois à la méthode de Zola celle de Goethe qui, ayant regardé, selon ses propres paroles, « constamment et avec précision les objets naturels » et « peu à peu appris par cœur la nature jusque dans ses moindres détails », n'avait par conséquent pas besoin de se documenter à la manière de l'auteur des *Rougon-Macquart*... D'où « deux styles fondamentalement différents, deux positions fondamentalement différentes envers la réalité »².

¹ *Ibid.*, p. 127-128. Claude PREVOST a montré ce que le concept de prose de Lukács doit à Hegel dont il donne à lire un texte tiré de l'*Esthétique*, sur le caractère prosaïque du temps présent, in *EM*, p. 27-30.

² « Raconter ou décrire ? », *PR*, p. 139-140. Il va sans dire que cette référence systématique à la réalité repose sur la conviction qu'on peut la connaître, à condition d'être armé des instruments d'observation et d'analyse du matérialisme dialectique. M. ANDREOLI (p. 152) parle à ce propos du « présupposé mythique » qui « constitue une proposition indémontra-

De ce qui précède, il ressort que la critique de Lukács repose sur le postulat du déclin de la littérature bourgeoise, aboutissant à la nécessaire apparition d'un « style nouveau » qui « naît de la vie, sur la base d'une nécessité socio-historique »¹, en même temps qu'elle se réclame de prétendues « lois formelles » qui viennent de toute évidence d'une esthétique normative, péché originel de la pensée de Lukács que ses admirateurs eux-mêmes n'ont pas cru pouvoir défendre sur ce point².

Dans sa critique de la « méthode » de Zola, Lukács ne voit en fait que ce qu'il veut bien y voir. Csehi qui s'est intéressé justement aux coupures pratiquées par ce dernier dans le texte du *Roman expérimental*, en a relevé en particulier une de conséquence³.

La démarche de Zola, dit-il, peut paraître en effet superficielle. [...] La comparaison ne sera cependant pas aussi accablante dès qu'on aura comblé dans la citation de Lukács la lacune marquée par les trois points où on peut lire⁴ : « *Voilà déjà des documents, les meilleurs, ceux qui ont mûri en lui.* » [...] A lire le texte cité dans son intégralité, il en ressort que Zola accordait de son côté de l'importance, et même la plus grande importance aux expériences vécues accumulées par la mémoire et qu'il les considérait comme le plus précieux des documents. [...] Il ne diffère donc pas de Goethe sous ce rapport. Mais pour réaliser sa tâche et ses objectifs, cela ne lui suffit plus.

En outre, fait observer Csehi, Lukács a passé à côté d'un texte de Zola dans le *Roman expérimental* (« De la description ») qui « donne, sur bien des points, une réponse anticipée à ses objections », notamment quand il désapprouve chez Théophile Gautier « la description pour la description, sans

ble, un axiome : il existe un "réel" indépendant de l'esprit, et le critique dispose d'un instrument d'investigation qui lui permet de connaître le "réel", auquel il peut donc légitimement comparer l'image qu'en offre l'oeuvre, et l'idée que s'en forgeait l'auteur. »

¹ *Ibid.*, p. 139.

² Le marxisme, écrit Lucien SEVE (p. 383), rejette « toute normativité philosophique » qui serait à la base d'un quelconque « système de valeurs ». « La conséquence critique de ce point est immense, rapportée aux développements observables du marxisme depuis un siècle. Ainsi, quel que soit le prestige et le poids d'une oeuvre comme celle de Lukács – où la démarche esthétique semble significativement reliée en profondeur au projet – inachevé – d'une "Ontologie de l'être social" – nous dirons nettement qu'il n'y a pas, qu'il ne peut pas y avoir d'esthétique normative marxiste. »

³ P. 382-384 pour les citations qui suivent.

⁴ Après la phrase « Il a connu tel acteur, il a assisté à telle scène. »

aucun souci de l'humanité »¹, texte que Zola termine par cette déclaration : « dans un roman, dans une étude humaine, je blâme absolument toute description qui n'est pas [...] un état du milieu qui détermine et complète l'homme. J'ai assez pêché pour avoir le droit de reconnaître la vérité »².

Conclusion de l'auteur :

Les conceptions de Zola et de Lukács à ce sujet sont à vrai dire loin d'être opposées, et pour ce qui est des atteintes de Zola à ses propres principes, elles ne sont ni plus fréquentes ni plus choquantes que celles que tout lecteur de Balzac peut découvrir dans les oeuvres de l'auteur de *La Comédie humaine*.

Dans « Raconter ou décrire ? », Lukács reprend pour la développer l'analyse qu'il a entamée dès 1935, dans son essai sur le roman³, analyse ayant pour objet la comparaison de la description de la course de chevaux dans *Nana* et *Anna Karénine*⁴. L'éloge y précède la critique : « La description de la course de chevaux est un brillant exemple de la virtuosité d'écriture de Zola. [...] La description de Zola est une petite monographie du turf moderne. » Mais Lukács n'embrasse son auteur que pour mieux l'étouffer : « Toutefois, dans le roman même, cette description pleine de virtuosité n'est qu'un "intermède". Les événements de la course ne sont reliés à l'action que fort lâchement, on peut facilement les imaginer en dehors de l'action ». Quant au fait que Zola « ne manque pas de souligner peu discrètement », à savoir que le cheval vainqueur s'appelle également Nana, il est délibérément qualifié de « relation vague et contingente » que le critique met également au passif du romancier : « symbole des triomphes » de la cocotte, le procédé pêche par facilité. Dans *Anna Karénine*, en revanche, au lieu d'être un « tableau », « la course de chevaux est le noeud d'un grand drame ». Alors que chez Zola (lui-même spectateur de la vie contemporaine, souvenons-nous en) « la course est décrite du point de vue du spectateur », chez Tolstoï (qui a participé activement ...), « elle est racontée du point de vue de l'acteur ». Zola représente l'école « moderne » (les guillemets sont de Lukács), Tolstoï le grand art réaliste. Zola ne saurait gagner non plus à une comparaison avec Balzac : la description du théâtre dans *Nana* et dans *Illusions perdues*⁵. Certes, chez

¹ *Le Roman expérimental*, éd. citée, p. 233.

² *Ibid.*, p. 235.

³ *EM*, p. 128-129.

⁴ « Raconter ou décrire ? » consacre trois pages à la comparaison des deux descriptions (*PR*, p. 130-132). Les citations qui suivent ne seront pas autrement localisées.

⁵ *Ibid.*, p. 133-134.

Zola, encore une fois, « tout est décrit avec un éblouissant talent d'écrivain », mais toute cette dépense d'ingéniosité n'arrive pas à cacher la faiblesse de sa compréhension des problèmes sociaux qu'il « ne décrit que comme des faits sociaux, comme des résultats, comme *caput mortuum* du développement »¹.

A partir de là, tous les procédés de « figuration » ne font que pousser toujours davantage le romancier naturaliste vers l'impasse de procédés discutables comme le recours aux symboles, aux « moyens de la stylisation formelle » ou à la rhétorique. Si la scène des comices agricoles chez Flaubert n'est qu'un « tableau de genre » élevé « à la dignité de symbole ironique de la platitude petite-bourgeoise en général », ce tableau néanmoins, grâce précisément à son contenu ironique, « atteint un niveau artistique respectable, par des moyens artistiques au moins en partie authentiques ».

Mais quand, chez Zola, le symbole est destiné à prendre une dimension de monumentalité sociale, quand il a pour tâche d'imprimer à un épisode en soi insignifiant le sceau d'une grande signification sociale, on quitte la sphère de l'art authentique. *La métaphore se pare des plumes de la réalité. Un trait contingent, une ressemblance contingente, un état d'âme contingent, une rencontre contingente sont destinés à être l'expression immédiate de grands rapports sociaux.* On pourrait citer une masse d'exemples tirés de n'importe quel roman de Zola. Que l'on songe à la comparaison de Nana et d'une mouche d'or qui doit symboliser sa fatale influence sur le Paris de 1870. Zola lui-même s'est exprimé sur ce dessein avec une clarté parfaite : « Dans mon oeuvre il y a une hypertrophie du détail vrai. Du tremplin de l'observation exacte elle s'élance jusqu'aux étoiles. La vérité s'élève d'un seul coup d'aile jusqu'au symbole. »²

¹ Commentaire de CSEHI, p. 270 : « Ces exemples seraient discutables déjà à cause de la méthode des citations *détachées de leur contexte*. » Il ne serait pas difficile de prouver que si les essais de fabrication de papier de David Séchard jouent effectivement un rôle capital dans la vie du héros, on ne peut pas en dire autant de la description détaillée du matériel et des travaux d'imprimerie qu'on pourrait qualifier de « factologie naturaliste ». ... En tout état de cause, la fonction attribuée par Lukács à la description dans *Anna Karénine* et *Illusions perdues* « est-elle réellement la seule justifiée » ? Il n'est pas non plus exact qu'à la différence des grands réalistes qui, la plupart du temps, décrivent le milieu à travers les événements vécus par les personnages, l'écrivain naturaliste décrirait lui-même les choses. « La lecture des romans de Zola apportera la preuve que son procédé principal consistait à faire refléter dans la conscience de ses personnages ce qu'ils ont vu », ou encore à recourir au style indirect libre.

² « Raconter ou décrire ? », *PR*, p. 134-135. CSEHI, qui cite à la fois le passage souligné par nous et ce que Lukács a cité de cette lettre de Zola, fait une fois de plus appel au contexte qui fait ressortir, dit-il, « la logique de l'argumentation » de son auteur et qui permet d'interpréter « le système zolien des métaphores et des symboles autrement, de manière

« Quand un Zola ou un Ibsen, désespérés par le néant intérieur de la vie quotidienne du capitalisme qu'ils se proposent de peindre, ont recours aux moyens de la symbolisation, c'est compréhensible et presque tragique. »¹ Lukács pense que le recours aux symboles relève d'une pratique *formaliste* : « le naturalisme se convertit nécessairement en tendance formaliste (symbole) », ce qui, dans le vocabulaire de l'époque, est une condamnation sans appel. Déjà, quelques années plus tôt, on a pu lire de lui² : « L'analyse formaliste, qui veut se réfugier dans le domaine "purement artistique" du *comment*, oublie forcément que ce *comment* est déterminé de manière décisive et fondamentale par l'identité du *critiqueur* et du *critiqué*. » En 1936 – c'est-à-dire au moment où Lukács écrivait « Raconter ou décrire ? » – André Gide, cherchant à « comprendre ce que l'on entendait » par formalisme en Union soviétique, a noté que « tombait sous l'accusation de formalisme, tout artiste coupable d'accorder moins d'intérêt au *fond* qu'à la *forme*. » Il fallait en plus que le *fond* fût « incliné dans un certain sens », sinon l'oeuvre d'art était jugée formaliste par la critique³.

Quant à l'univers mythique de Zola, son recours constant aux procédés mytho-poétiques, ils sont non moins énergiquement dénoncés par Lukács. Dans un article consacré à Thomas Mann⁴, en commentant le parallèle proposé par celui-ci entre Wagner, d'une part, Zola et Ibsen, d'autre part, ces derniers qualifiés de « réalistes importants de la seconde moitié du 19^e siècle », il reproche à l'essayiste sa conception du réalisme et, en particulier, la façon dont il compare Zola et Wagner. C'est que, aux yeux de Thomas Mann, Zola et Wagner ont en commun « la recherche des effets de masse grandioses », des « similitudes techniques » comme « le recours au leitmotiv homérique » et, surtout, « un naturalisme poussé jusqu'au symbole et au mythique », l'écrivain allemand attribuant à Zola, en citant précisément l'exemple de *Nana*, « un penchant au mythe, au symbolisme » peut-être inconscient. Mais ce qui est plus grave, note Lukács avec réprobation, c'est que

plus favorable à l'écrivain et à son oeuvre ». Il cite, d'après l'édition de la Pléiade (t. III, p. 1867), les phrases qui précèdent dans la lettre à Henry Céard, notamment celle-ci : « J'agrandis, cela est certain ; mais je n'agrandis pas comme Balzac, pas plus que Balzac n'agrandit comme Hugo. »

¹ *Ibid.*, PR, p. 174.

² Dans « A propos de la satire » (1932), PR, p. 32.

³ *Retour de l'U.R.S.S.*, Paris, Gallimard, 1936, p. 84.

⁴ « Thomas Mann sur l'héritage littéraire » [= Thomas Mann über das literarische Erbe], publié en traduction russe dans *Literaturnij Kritik*, 1935, n° 12. Cf. *É*, p. 164-165. Mann venait de publier un recueil d'essais (*Leiden und Grösse des Meister*) consacrés entre autres à Goethe, Wagner, Cervantès, Storm, etc. Le manuscrit original est conservé à Budapest, aux Archives et Bibliothèque Lukács.

Mann « considère le mythe, la création et la mise en forme de mythes contemporains comme un principe juste et agissant du réalisme contemporain ».

Lukács revient à la charge dans un autre article¹ pour désapprouver la thèse de Mann, d'après laquelle Zola et Wagner « participent de la même tendance » et que « ce qui les rapproche, c'est avant tout le naturalisme qui s'élève jusqu'au symbole et vire au mystique. » Lukács estime absolument nécessaire de dénoncer cette tendance : « L'irruption, dans la littérature naturaliste, d'allégories et de symboles ... [est] une nécessité stylistique profonde qui prend sa source dans l'être social. Zola, déjà, ne peut lier la destinée de Nana à celle du Second Empire qu'en recourant à un effet de contraste d'un symbolisme voyant : Nana gît dans sa chambre, malade et abandonnée, tandis que dans les rues la foule envoûtée et enivrée hurle : "A Berlin !" »²

Dans « Raconter ou décrire ? » c'est la description qui sera l'accusée principale avec pour principal complice – on s'en doutait – l'auteur des *Rougon-Macquart*³. Lukács qui voit dans l'homme (le personnage) actif et dans l'action (le récit) le fondement du grand art épique, livre une véritable bataille à la description.

La description telle que nous en avons exposé le sens, comme méthode dominante de la figuration épique, apparaît à une période où, pour des raisons d'ordre social, se perd le sens de ce qui est le plus important en matière de construction épique. La description est un succédané littéraire de la signification épique perdue. [...] La description met tout au présent. On raconte du passé. On décrit ce qu'on

¹ « Le fascisme et la théorie littéraire en Allemagne », publié en russe dans un recueil collectif (Moscou, 1936). Cf. *É*, p. 175 pour la citation.

² « La physiognomie intellectuelle dans la figuration artistique », (1936), in *PR.*, p. 112. Roger RIPOLL (p. 23-24) apprécie beaucoup la façon dont Lukács traite de l'expression symbolique ou mythique chez Zola, « imposée au romancier par l'image même qu'il se fait de la réalité, image appauvrie, statique, qui lui interdit de concentrer dans un conflit typique les aspects essentiels d'une époque et d'une société [...] ; le romancier naturaliste ne peut attribuer une valeur générale à l'action et aux personnages que par le jeu du symbole et du mythe, et Lukács cite comme exemple de ce rapport particulier entre les destinées individuelles et l'histoire, les dernières pages de *Nana*. On est loin ici d'une opposition simpliste entre réalisme documentaire et déformation mythologique ; l'intérêt du travail de Lukács est d'avoir montré que l'oeuvre doit être considérée comme un tout et que sa signification réside dans les procédés narratifs qui y sont employés. ». On aurait donc tort de croire que l'interprétation marxiste, historique « ne s'intéresse qu'au contenu manifeste des oeuvres et les juge à partir des opinions de leur auteur ».

³ Dans son étude de 1935 sur le roman, Lukács admettait cependant que, dans la pratique de Zola, on peut trouver « un grand nombre de détails grandioses et saisissants », du fait qu'il se situe *au début* d'une évolution où « la description des choses et des états refoule dans le roman les actions des hommes ». Cf., *EM*, p. 128.

voit devant soi et le présent spatial transforme également choses et gens en une contemporanéité temporelle. Mais c'est un faux présent, ce n'est pas le présent de l'action immédiate du drame.

En plus, à la suite de « l'autonomie prise par les détails », on observe une « atomisation de l'oeuvre en éléments autonomes, dans un éclatement de la composition ». Certes, les meilleurs écrivains du déclin font preuve d'une « grande maîtrise technique », mais c'est en pure perte. « Plus les écrivains deviennent naturalistes, plus ils s'efforcent de ne peindre que des hommes moyens de la réalité quotidienne [...] Les hommes ainsi dépeints ne peuvent avoir le moindre rapport avec les objets ainsi décrits. »¹

Toute chose jouant un rôle véritable dans une action importante menée par un homme qui éveille en nous une émotion poétique prend une signification poétique à partir de ce contexte. Il suffira de se rappeler, dans *Robinson Crusoë*, l'effet poétique profond des outils sauvés du naufrage. Que l'on songe en revanche à *n'importe quelle description*² de Zola.

Et Lukács d'en citer une dans *Nana* (comment on pose le décor du troisième acte) pour constater que « du point de vue littéraire, elle est parfaitement superflue » et que la recherche d'une plus grande « authenticité » dans les descriptions amène les naturalistes, Zola en particulier, à utiliser « de manière croissante le langage technique du domaine » qu'ils décrivent.

Et ce n'est pas du tout un hasard si, à l'époque où les tendances picturales descriptives du naturalisme rabaissaient les personnages de la littérature au niveau de fragments de natures mortes, la peinture perdait aussi son aptitude à l'expression sensible élevée. Comparés à la totalité psychologique et humaine des portraits du Titien et de Rembrandt, les portraits de Cézanne sont de simples natures mortes, tout comme les personnages des Goncourt ou de Zola en comparaison de ceux de Balzac ou de Tolstoï.³

La prédominance du descriptif aboutit alors à une composition qui serait « ainsi conçue » :

¹ Pour ces citations, voir *PR*, p. 146, 149, 151-152. Celles qui suivent dans les paragraphes suivants se trouvent p. 155-158.

² C'est moi qui souligne.

³ On lira dans un compte rendu critique de LUKÁCS (*Le Laboratoire de création de Zola*, p. 227) : « il arrive également que le caractère du personnage soit entièrement résorbé par la représentation du "milieu" (ce qui rapproche Zola de l'impressionnisme pictural). »

tous les éléments objectifs importants du secteur matériel choisi sont présentés sous différents angles. Nous recueillons une série d'images statiques, de natures mortes qui n'ont de rapports entre elles qu'en tant qu'objets matériels, dont la logique interne repose sur la juxtaposition, pas même sur une succession, à plus forte raison sur une cohérence déductive. Ce qu'on appelle l'action n'est qu'un fil ténu, auquel sont accrochées à la queue leu leu les images statiques ; elle crée une succession chronologique, superficielle, sans effet dans la vie, littérairement contingente, d'images statiques isolées¹.

Le « niveau de la conception du monde » de l'écrivain étant un des éléments qui déterminent son aptitude « à figurer en écrivain l'essence appréhendée », c'est-à-dire le réel², on ne s'étonnera pas de voir Lukács prendre délibérément position en faveur du narrateur omniscient qu'il identifie en définitive avec l'auteur. Dès qu'un auteur a opté pour une description « à partir de la psychologie de ses personnages », il « détruit toute possibilité de composition artistique ».

Le point de vue de l'auteur sautille de-ci de-là fiévreusement. Il se produit un papillotement continu de perspectives changeantes. L'auteur perd sa vue d'ensemble, l'omniscience du narrateur de naguère. Il s'abaisse volontairement au niveau de ses personnages : il n'en sait pas plus sur le contexte que n'en savent les différents personnages concernés. [...] L'écrivain lui-même, dans son récit, doit se mouvoir avec la plus grande souveraineté entre le passé et le présent, afin que le lecteur puisse voir clairement comment les destinées épiques découlent réellement les unes des autres.³

Le parallèle Zola-Balzac et la « victoire du réalisme »

La France étant le pays des « parallèles » depuis le XVII^e siècle, on n'a pas manqué à la tradition dans le cas de Zola non plus. Cependant, si le parallèle Zola-Balzac est devenu un exercice obligé de la critique, il faut quand même rappeler que le premier à le faire a été Zola lui-même qui méditait sur la différence de son oeuvre par rapport à Balzac, au moment de la conception de son cycle romanesque des *Rougon-Macquart*. Ajoutons aussi une évidence : tout lecteur tant soit peu attentif à la littérature romanesque du XIX^e

¹ *Ibid.*, p. 162-163.

² Cf. « A propos de la satire » (1932), *PR*, p. 28.

³ « Raconter ou décrire ? », *PR*, p. 152-153.

siècle, se trouve tout naturellement amené à se poser des questions au sujet des deux auteurs comme sur la question qui, presque inévitablement, se pose, celle des préférences.

C'est exactement ce qui est arrivé à Engels qui n'a certainement pas prévu le flot d'encre que ferait couler sa lettre¹ (une lettre privée) à la très médiocre romancière anglaise Margaret Harkness et la « petite phrase » que contient cette lettre sur Zola : « Balzac que j'estime être un maître du réalisme infiniment plus grand que *tous les Zola passés, présents et à venir* ... ». On sait que c'est dans cette lettre qu'Engels a exposé ce qu'il entendait par réalisme, réflexions que Lukács a exploitées à fond pour sa théorie de la « victoire du réalisme ». Etant donné la fréquence et le caractère systématique des références à ce texte dans les écrits de Lukács, ceux en particulier où il est question de Zola, il me semble utile d'en reproduire ici pour mémoire les passages les plus importants² :

Le réalisme, à mon avis, suppose, outre l'exactitude des détails, la représentation exacte des caractères typiques dans des circonstances typiques. Je suis loin de vous reprocher de ne pas avoir écrit un récit purement socialiste, un « roman de tendance » [...] où seraient glorifiées les idées politiques et sociales de l'auteur. [...] Plus les opinions de l'auteur demeurent cachées et mieux cela vaut pour l'oeuvre d'art. Le réalisme dont je parle se manifeste même tout à fait en dehors des opinions de l'auteur. [...] Balzac que j'estime être un maître du réalisme infiniment plus grand que *tous les Zola passés, présents et à venir*, nous donne dans *La Comédie humaine* l'histoire la plus merveilleusement réaliste de la société française. [Autour du « tableau central » qui décrit « la pression de plus en plus forte que la bourgeoisie ascendante a exercée sur la noblesse qui s'était reconstituée après 1815 », Balzac] brosse toute l'histoire de la société française, où j'ai plus appris, même en ce qui concerne les détails économiques [...] que dans tous les livres des historiens, économistes, statisticiens professionnels de l'époque, pris ensemble³. Sans doute en politique, Balzac était légitimiste ; sa grande oeuvre est une élégie perpétuelle qui déplore la décomposition irrémédiable de la haute société ; toutes

¹ En réalité, comme le précise CSEHI, le brouillon qu'en a gardé Engels et dont on ne peut savoir s'il différerait de la lettre envoyée qui n'a pas été conservée. Cf. *A kritika jelentése és utóélete* [= Signification et postérité de la critique], Budapest, Magvető, 1979, ouvrage spécialement consacré à une analyse serrée de la lettre en question.

² D'après la traduction publiée en annexe dans *EM*, p. 286-290.

³ C'est cet étonnant éloge qui a inspiré, peut-être, à Auguste DEZALAY (*Lectures de Zola*, p. 146) sa remarque d'après laquelle Engels aurait cherché à « annexer » *La Comédie humaine* « à la pensée de Marx ».

ses sympathies vont à la classe condamnée à disparaître. Mais malgré tout cela, sa satire n'est jamais plus tranchante, son ironie plus amère que quand il fait précisément agir les aristocrates [...] Et les seuls hommes dont il parle avec une admiration non dissimulée, ce sont ses adversaires politiques les plus acharnés [...] Que Balzac ait été forcé d'aller à l'encontre de ses propres sympathies de classe et de ses préjugés politiques, qu'il ait vu l'inéluctabilité de la fin de ses aristocrates chéris et qu'il les ait décrits comme ne méritant pas un meilleur sort ; qu'il n'ait vu les vrais hommes de l'avenir que là seulement où l'on pouvait les trouver à l'époque, cela, je le considère comme un des plus grands triomphes du réalisme et l'une des caractéristiques les plus marquantes du vieux Balzac.

Les problèmes théoriques que pose la notion de « victoire du réalisme » ne nous intéressent pas directement ici. Que cette notion, comme le remarque Claude Prévost, reste « peu claire dans la lettre d'Engels » et que pour Lukács elle « exige de l'écrivain qu'il aille au-delà des apparences de la société capitaliste, qu'il pénètre lucidement le fétichisme capitaliste »¹, n'a plus pour nous qu'un intérêt rétrospectif. Elle n'en garde pas moins une signification qu'on peut résumer ainsi avec Lukács lui-même :

Bien entendu, Balzac ne pouvait être marxiste. Mais il faut attendre Marx pour trouver la résolution dialectique des contradictions du progrès social. Jusqu'alors, ce qui fait la grandeur d'un penseur ou d'un écrivain, c'est la profondeur avec laquelle – sans disposer de cette compréhension ultime, accomplie – il est cependant capable de pénétrer les rapports d'ensemble des choses, c'est la vérité avec laquelle les lois régissant le mouvement de la société ressortent de ses énoncés ou de ses figurations – produits sur la base de présupposés idéologiques erronés, imparfaits. Marx et Engels ont toujours reconnu cette grandeur de Balzac [...].²

Les polémiques de Lukács avec des critiques russes qui l'accusent, après la publication, en 1939, de *Contributions à l'histoire du réalisme*, de favoriser des idéologies réactionnaires dans ses essais sur Goethe, Hölderlin, Büchner, Heine, Balzac et Tolstoï, ne nous intéressent que dans la mesure où leurs échos se font entendre dans sa critique du naturalisme de Zola, opposé au « grand réalisme » de Balzac ou de Tolstoï. Peu nous importent les affronte-

¹ EM, « Introduction », p. 52-53.

² « Questions de principe sur une polémique sans principes », EM, p. 160. Texte rédigé probablement en décembre 1939, resté inédit jusqu'aux années 1970.

ments entre « voprekistes » pour lesquels le réalisme de la représentation se produirait non pas, comme le pensent les « blagodaristes », à la suite (blagodarja) mais *en dépit de* (vopreki) de la conception du monde. Les blagodaristes en venaient à la conclusion que, dans l'oeuvre d'art, ne se manifeste en dernière analyse que l'aspect progressiste ("bourgeois" chez Balzac)¹. Lukács qui entend défendre « l'unité contradictoire du progrès artistique et du progrès dans le domaine politique et idéologique » ; qui pense que cette unité « s'écroule » dès que « la littérature est jugée selon un critère de démocratie formelle », proteste énergiquement contre « l'incompréhension totale [des] "progressistes" à l'égard d'écrivains comme Balzac et Tolstoï ». Il ne faut surtout pas identifier les principes du libéralisme et de la démocratie, comme le font précisément les tenants du « sociologisme vulgaire » pour qui « les figures centrales de la littérature européenne du XIX^e siècle » sont « Byron (ce qui contredit Marx), Victor Hugo (ce qui contredit Lafargue) et Zola (ce qui contredit Engels) »². Lukács ne dédaigne pas l'argument d'autorité, en quoi il ne fait que suivre la coutume générale : la référence aux « classiques » est à la fois une caution qui le conforte dans ses analyses théoriques et une arme de combat qu'il retourne inlassablement contre ses adversaires³.

Dans sa pensée, la critique de la valorisation des « écrivains progressistes » va de pair avec celle de l'idéologie libérale et de la démocratie bourgeoise et par là même « formelle », en quoi il suit Lafargue dont il partage la méfiance viscérale, l'hostilité intransigeante à l'égard du libéralisme bour-

¹ Cf. L. SZIKLAI, préface pour M. LIFSCHITZ, *Válogatott esztétikai írások* [= Écrits esthétiques choisis], Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1973, p. 18.

² « Confusion sur la "victoire du réalisme" », *EM*, p. 150-151. L'article a paru le 5 mars 1940 dans la *Literaturnaja Gazeta*. LAFARGUE, dans son pamphlet, *La Légende de Victor Hugo*, a montré (« démasqué ») en Hugo le type représentatif de la bourgeoisie libérale, en mettant le prolétariat en garde contre son idéologie et les séductions de sa rhétorique. Cf. T. GORILOVICS, *La Légende de Victor Hugo de Paul Lafargue*. Debrecen, Studia Romanica, 1979. Zola et Hugo sont d'ailleurs plus d'une fois associés dans la critique de Lukács. Cf. T. GORILOVICS (1991).

³ Dans la critique lukacsienne des écrivains « progressistes », Claude PREVOST voit reparaître « des limites analogues à celles qui bornent sa conception du roman. Bien qu'il explicite avec une remarquable cohérence Marx, Engels et Lénine, il reste sans doute trop lié à la lettre de leurs jugements et trop enclin à leur trouver, jusque dans le moindre détail, des justifications théoriques : car après tout il n'est pas absolument exclu qu'on doive (osons le mot !) « réviser » les jugements littéraires de certains de « nos classiques » – par exemple sur Hugo ... ». *EM*, « Introduction », p. 56-57. Zola, on l'aura remarqué, n'est pas cité. Dans son interprétation des textes d'Engels, note Cl. Prevost, Lukács opère peut-être « un certain travail de rétrécissement », ce qui s'explique aussi par sa conception du « grand réalisme », « marquée par l'esthétique hégélienne ». *Ibid.* p. 57.

geois¹. Dans le texte qui vient d'être cité, il critique un article commémoratif sur Zola dont l'auteur « répète presque mot à mot la critique d'Engels et reconnaît – en paroles – son entière validité », tout en affirmant que « parmi les écrivains du "Front populaire" l'influence de Zola est beaucoup plus forte que celle de Balzac », d'où « elle tire des conclusions tout à fait erronées » :

Au lieu d'apercevoir ici un symptôme des tendances artistiques décadentes de la période impérialiste qui se manifeste chez les écrivains, au lieu de critiquer sur cette base leurs faiblesses politiques et idéologiques [...], elle idéalise la situation existante [...], elle aboutit à une appréciation de la situation historique de Zola qui est diamétralement opposée à celle que donne Engels. Pour elle, Zola n'est pas seulement le dernier grand réaliste du XIX^e siècle mais en même temps le premier écrivain d'une ère nouvelle [...] Par conséquent, on a d'un côté Zola, pionnier d'une ère littéraire nouvelle (Halperina) et de l'autre Balzac, "un maître du réalisme infiniment plus grand que tous les Zola passés, présents et à venir" (Engels).²

A en croire Lukács, les tenants du « sociologisme vulgaire » qui ont dû « avec des grincements de dents, prendre connaissance des jugements d'Engels sur Balzac, de Lénine sur Tolstoï » veulent maintenant (en 1939) profiter du Front populaire pour adorer sans réserves le libéralisme bourgeois, « l'humanisme » entre guillemets³. Quant à la discussion *Balzac ou Stendhal* qu'ils ont relancée, elle dissimule en fait « la vieille discussion sur Balzac et Zola, subtilement réchauffée ; la vieille tentative – à l'encontre d'Engels – pour établir la suprématie de Zola sur Balzac, du naturalisme sur le véritable réalisme ». On veut « compromettre politiquement Balzac » pour « ouvrir la voie à la propagande ouverte en faveur du naturalisme, jugé progressiste »⁴.

¹ Méfiance et hostilité qui s'expriment, sur le mode du pamphlet, pour ce qui est de Victor Hugo. Je me permets de préciser à ce propos que mon édition de *La Légende de Victor Hugo* en restitue le texte tel qu'il a été publié dans la *Revue socialiste* en 1891, différent de celui que donne J. FREVILLE dans son édition des *Critiques littéraires* de Lafargue.

² Lukács, dans une intention évidente, ne souligne que le dernier terme.

³ « Questions de principe sur une polémique sans principes », *EM*, p. 167 : « Une des fautes idéologiques les plus importantes de l'étape du Front populaire a été la surestimation de la démocratie bourgeoise, l'attitude non-critique à son égard. »

⁴ *Ibid.*, *EM*, p. 156-158 pour les citations. Le classement de Zola parmi les grands écrivains « progressistes » s'est constitué en tradition en Union soviétique comme en France. Il existe une lecture « marxiste » de Zola qui ne repose pas sur des bases de théorie esthétique, comme celle de Lukács précisément, mais sur l'idée que l'on fait de son « actualité », de l'emploi qu'on peut faire de son oeuvre dans le travail de propagande et d'éducation politi-

Il va sans dire que, dans le cas de Flaubert ou de Zola, toute « victoire du réalisme » est exclue. Il ne peut y avoir chez eux que tout au plus de rares « percées en direction d'un véritable grand réalisme »¹. En se référant à la fois à Goethe, à Marx et à Engels et leur « accord » pour opposer le général au particulier, Lukács, dans le même article², se sert de ce point de vue pour démontrer ce qui oppose, sur le plan de leur rapport à l'idéologie, les deux types d'écrivains qu'il distingue : un type Goethe, Walter Scott, Balzac, Tolstoï et un autre que représentent Schiller, Byron, Victor Hugo, Zola. La « différence essentielle » entre eux : « l'influence *directe* de l'idéologie de l'écrivain sur le monde figuré par lui est beaucoup plus important chez les auteurs du second groupe. Non seulement l'idéologie de l'écrivain guide la manière dont il recueille et travaille la réalité, mais elle lui donne immédiatement sa forme », l'exemple de ce transfert étant fourni par « la technique d'observation de Zola qu'il a décrite lui-même » et qui consiste à chercher « un particulier pour le général », sans trouver « le général dans le particulier ». Schiller, Dostoïevski, Zola *corrigent* la réalité dans le sens de leur conception du monde ». Pour ce qui est de la victoire du réalisme, « chez les écrivains du type Balzac-Tolstoï [elle] signifie que, dans leur idéologie [...] *l'élément critique à l'égard du capitalisme* finit par l'emporter sur l'utopie réactionnaire. » ; ils sont capables de « pénétrer clairement du regard le fétichisme capitaliste », ce qui n'est pas le cas de Victor Hugo et de Zola dont les oeuvres déguisent la réalité « sous les chimères de l'idéologie bourgeoise fétichisées, soumises à un grossissement mythique. » Chez eux, « les percées en

que et idéologique. L'historien Jean BRUHAT, par exemple, à l'occasion du cinquantième anniversaire de la mort de l'écrivain, publie un article programmatiquement intitulé « Emile Zola. Écrivain populaire et combattant de la vérité » (*Cahiers du Communisme*, octobre 1952, p. 1001-1015). Attaqué depuis toujours par la réaction, « écrivain populaire » en France comme en Union soviétique où il est traduit en quatorze langues, salué par un article de la *Pravda* du 29 septembre 1952 comme « Un accusateur intrépide du capitalisme » ; certes, les « limites » de Zola qui sont « les limites mêmes du naturalisme » (biologisme, hérédité ...) sont mises en évidence par l'auteur qui emprunte, dit-il, l'essentiel de son article à l'ouvrage de Jean FREVILLE (*Zola semeur d'orages*). Le parallèle Zola-Balzac est également évoqué. Le naturalisme a conduit Zola à créer des personnages qui ne sont pas assez typiques : « C'est là ce qui différencie Zola de Balzac, et c'est une des raisons pour lesquelles Engels mettait Balzac au-dessus de Zola (p. 1006-1007) ». Il est rappelé cependant, pour faire bonne mesure, ce que disait Maurice Thorez, ancien mineur, à propos de *Germinal*, à Barbusse : « Zola a donné dans beaucoup de ses romans une image exacte du monde capitaliste au XIX^e siècle. *Germinal*, bien que certaines descriptions aient vieilli, est d'une vérité saisissante (p. 1011). »

¹ « Marxisme ou proudhonisme en histoire littéraire ? », *EM*, p. 260.

² P. 244-245, 251-252, 260-261 pour les citations qui suivent.

direction d'un véritable grand réalisme sont beaucoup plus rares et plus faibles que chez Balzac ou Tolstoï »¹.

Dans le débat actuel, Stendhal apparaît comme un poste avancé dans la défense d'Hugo et de Zola. C'est tout à fait injustifié. [...] Car, à la grande différence d'Hugo et de Zola, Stendhal n'est pas de ces écrivains pour qui le particulier n'est qu'un exemple du général. Il est vraiment l'un des derniers grands représentants du grand réalisme en Europe occidentale.

Bien que Zola se soit placé lui-même dans la lignée de Balzac et que Lukács de son côté admette cette filiation, la rupture n'en est pas moins nette à ses yeux entre eux du fait du déclin de la société et de l'idéologie bourgeoises qui entraîne, comme nous l'avons vu, celui de la « culture du récit ». « L'auteur de ces lignes, écrit Lukács en 1940², a démontré à plusieurs reprises que l'évolution de la littérature française depuis Flaubert représente un *abandon* des principes balzaciens du grand réalisme. C'est seulement avec l'essor du grand réalisme russe que l'influence de Balzac redevient féconde. »

Dans son article commémoratif de 1940, Lukács (qui adopte quand même un ton moins tranchant) n'admettra aucune continuité autre qu'apparente entre Balzac et Zola que sépare *l'année décisive de 1848*... Il y reprend les principaux éléments de sa critique de Zola, y compris sa critique de la lecture zolienne de Balzac.

La grandeur et l'immortalité de Balzac résident pour Zola en ceci que Balzac fut un des premiers à avoir eu "le sens du réel". Mais pour Zola, ce sens du réel apparaît seulement lorsqu'il a retranché de l'oeuvre de Balzac les grandes contradictions de la société capitaliste

¹ André WURMSER, sans connaître les travaux de Lukács, mais en prenant ses distances à l'égard de la « sévérité » d'Engels pour Zola, a traité au contraire sur un pied d'égalité les deux écrivains. Ce qu'Engels dit de la victoire du réalisme chez Balzac, « nous pouvons le dire de Zola délaissant l'explication du monde par l'hérédité, renonçant à sa position d'indifférence politique de la préface des *Rougon-Macquart* et passant du *Je verbalise* de ses débuts au *J'accuse* de son apogée (p. 137 et 144). On ne peut pas admettre, dit de son côté Roger RIPOLL (p. 22) « la propension de Lukács à juger Zola au nom d'une certaine conception du réalisme », à lui reprocher « en somme de ne pas avoir écrit les romans de Balzac ». SZERDAHELYI, d'autre part, remarque (p. 270) à propos de la « victoire du réalisme » : « Lukács rattache l'accomplissement de la « victoire du réalisme » aux conventions de style du classicisme et du réalisme : seuls Shakespeare, Goethe, Walter Scott, Balzac, Tolstoï (et l'oeuvre critique de Keller) réalisent cette possibilité ; le naturalisme de Zola ne saurait y aboutir [...] »

² « Marxisme ou proudhonisme en histoire littéraire ? », *EM*, p. 242.

et n'accorde d'attention qu'à ces descriptions de la vie quotidienne qui chez Balzac servent uniquement de contraste pour parvenir à une image d'ensemble de la société dans le mouvement de toutes ses déterminations et de toutes ses contradictions.¹

Avec ses idées et sa méthode, « Zola effectue le passage du réalisme, au sens propre du terme, au naturalisme », devient un « spectateur isolé », « encore plus que Flaubert, le véritable fondateur du naturalisme », et Lukács de noter entre parenthèses : « La courageuse lutte journalistique dans l'Affaire Dreyfus vint bien trop tard et fut par trop épisodique pour changer les bases de son travail créateur. »²

Un philologue sur la sellette

La même année que son article du centenaire, Lukács a publié une recension qui constitue en fait le seul texte, à côté de l'article du centenaire, qu'il eût consacré exclusivement à Zola. Lorsque M. D. Eichenholz, maître d'oeuvre de l'édition russe annotée, en 20 volumes, des oeuvres de Zola, saluée chaleureusement en 1932 par Lunatcharski, publie en 1940 son livre, *Le Laboratoire de création de Zola*, Lukács, dans la recension qui porte le même titre³, n'admettra à peu près aucune de ses analyses, qu'il s'agisse

¹ Lecture trop ciblée sur la problématique de la description et qui ne tient pas compte de l'ensemble des jugements de Zola en la matière. H. MITTERAND ne se fera pas faute de rappeler, à propos de la « victoire du réalisme », ce que Zola écrivait de Balzac dans un article paru dans *Le Rappel* du 13 mai 1870, à savoir que, « dix-huit ans avant Engels » et au nom de la République, il avait revendiqué *La Comédie humaine*, « satire de l'aristocratie et de la bourgeoisie », « pour les sociétés et les religions libres de l'avenir ». « On s'étonne qu'un Lukács ait omis de faire la même distinction quand il a étudié l'oeuvre de Zola. Dans ses *Études sur le réalisme européen*, il a commis une erreur de méthode, lorsqu'il a caractérisé le roman zolien non point à partir d'une investigation des récits romanesques de Zola, comme le faisait Zola pour Balzac, mais à partir du discours que Zola tient sur ses romans dans ses longs articles sur *Le Roman expérimental*, qui sont, à leur manière, une préface aux *Rougon-Macquart*. [...] Une sociocritique du roman bâtie sur le discours théorique des romanciers ne peut être qu'incomplète et inexacte. Elle met à nu l'idéologie du préfacier, elle demeure frappée de cécité devant celle du romancier. » *Le discours du roman*, p. 30-31. L'article du *Rappel* sur Balzac est plus longuement cité dans *Zola, lecteur de George Sand* ; voir *infra*, p. 71-72.

² « Pour le centième anniversaire de la naissance de Zola », *B*, p. 96-97.

³ « Tvorčeskaja laboratorija Zola », paru dans *Literaturnoje Obozrenie* (N° 22, 1940). L'ouvrage de M. Eichenholz a été publié à Moscou (*Sovietskij Pisatel*, 1940, 231 p.). L'article de Lukács est cité d'après l'édition hongroise, *É*, p. 223-234. Les renvois seront donnés cette fois dans le texte du chapitre.

d'idéologie ou de « méthode ». Il lui reprochera surtout de voir en Zola « l'apogée de la littérature réaliste », du moins en France. Il lui reprochera aussi de déduire l'objectivisme de Flaubert de l'isolement de l'écrivain après 1848 et, surtout, d'avancer l'idée que Zola serait plus proche de Balzac que Flaubert et que son oeuvre constituerait « une synthèse des aspects positifs de Balzac et de Flaubert. » Sans contester le droit du « camarade Eichenholz » d'exposer et de défendre ses opinions, ses interprétations ne reposent, selon son critique, sur aucune analyse sérieuse. « C'est avec l'arbitraire de la "philologie pure" qu'il pénètre dans le domaine pour lui étranger de la théorie et de l'histoire littéraires » (p. 224). Le fait par exemple que les adversaires de Zola se réclamant de la psychologie étaient des réactionnaires (comme Paul Bourget), ne signifie pas pour autant que Zola avait raison (p. 224-225). Lukács rappelle à ce propos le jugement particulièrement sévère qu'avait porté Paul Lafargue sur la prétention de Zola à l'analyse psychologique qu'il aurait confondue avec le bavardage sentimental des femmes du monde...

M. Eichenholz, décidément, n'est pas assez sûr de lui-même quand il prend la défense, dans cette discussion, des thèses de Zola. C'est probablement la raison pour la quelle il s'efforce de les appuyer en se référant aux contenus idéologiques et psychologiques de *L'Oeuvre*.¹ Et pourtant le fait que le même Lafargue a qualifié *L'Oeuvre* de piètre plagiat du *Chef-d'oeuvre inconnu* de Balzac, obligeait notre chercheur [...] à ne pas se contenter de proclamer les valeurs idéologiques et psychologiques de ce roman, mais à les démontrer (p. 225).²

Eichenholz soutenant que le naturalisme biologique ne caractérisait Zola que dans ses premières oeuvres (*Thérèse Raquin* en particulier) et que dans les années Soixante-dix il s'éloignait des sujets physiologiques pour s'intéresser davantage aux questions sociales ; que les traits d'atavisme biologique diminuent *quantitativement* dans *Germinal* et que, dans sa forme définitive, le roman n'est pas fondé sur la biologie – Lukács le conteste encore, tout en reconnaissant que l'analyse par Eichenholz du « travail de Zola » dans l'élaboration de ce roman est « intéressante et instructive ». L'objection de Lukács se réduit cependant à une seule citation, prise dans le chapitre V de la *Septième partie*, dans une traduction d'ailleurs très approximative, sur « le

¹ *Quels* contenus idéologiques et psychologiques ? Lukács omet de le dire.

² CSEHI rappelle à ce propos (p. 346) que Lafargue « a repris sans critique à son compte l'accusation de plagiat de Brunetière ». Comme il s'est servi, ajouterons-nous, sans le moindre scrupule du livre d'Edmond Biré (*Victor Hugo avant 1830*) pour étoffer son pamphlet, la *Légende de Victor Hugo*.

besoin de tuer » qui s'empare d'Étienne Lantier, « poussé par l'hérédité » ; citation suivie d'une allusion à *la suite du texte* qui « ne fait que souligner le facteur héréditaire » (p. 225), avec ce verdict : « Il en ressort combien est minime pour l'esthétique la portée de la méthode philologique d'Eichenholz »¹. Lukács oppose aux procédés de caractérisation de Zola ceux des « grands réalistes » :

Dans la figuration des grands réalistes, les qualités de l'homme constituent dans leur ensemble un tout complexe et intrinsèquement changeant, la personnalité étant rattachée par de nombreux liens à la vie sociale. Chez Zola, on observe une dualité tranchée : aucun pont n'est jeté entre les données biologiques héréditaires d'Étienne et ses sentiments révolutionnaires (p. 226).

A propos de *Nana*, c'est Saltykov-Chtchedrine « que l'on ne saurait soupçonner de sympathie envers les "psychologistes" réactionnaires », qui sera mis à contribution. Lukács cite longuement son jugement, plein d'ironie méprisante pour ce « drame bestial » dont il tient (lui, Lukács) à « préciser » qu'il fut « rédigé plus tard [sic !] que *Germinal* » et « qu'il devrait par conséquent être, à en croire Eichenholz, encore plus social et encore davantage exempt de biologisme » que *Germinal* (p. 226).

Quant à la manière dont Eichenholz traite les « idées » de Zola, Lukács n'est pas moins critique, notamment en ce qui concerne la culture scientifique de Zola dont il juge en reprenant d'une main ce qu'il accorde de l'autre. « Zola connaissait, certes, non seulement la philosophie positiviste, mais aussi les théories des grands naturalistes. » Cela admis, les consciencieuses recherches philologiques d'Eichenholz « ne nous permettent malheureusement pas de juger de la profondeur de ses connaissances ». Et Lukács de s'en rapporter, une fois de plus, à Paul Lafargue dont l'avis en la matière lui semble d'autant plus crédible qu'il avait fait, à la différence de Zola, des études médicales : « Lafargue se méfiait beaucoup des investigations scientifiques de Zola qu'il soupçonnait d'ignorer absolument les théories de Claude Bernard »².

¹ Un peu plus loin, Lukács revient au « biologisme » de *Germinal* dont il voit l'une des manifestations dans la mise à mort de Maigrat.

² A. WURMSER (p. 143-144), sans le dire *expressis verbis*, oppose à ces jugements de Lafargue une thèse qui contredit du même coup celle de Lukács : « La méthode de Zola, comme celle de Balzac, était scrupuleuse, scientifique. "Nous partons des faits vrais", dit-il. Il accumule en quantité prodigieuse les "documents réels", et leur accumulation même modifie sa pensée [...] Qu'Étienne Lantier ait une hérédité fâcheuse est superfétatoire : l'ombre de l'*Assommoir* pèse peu sur *Germinal*, où la vie des mineurs impose à Zola une telle appré-

Zola fut toujours guidé par des idées déterminées, et le camarade Eichenholz a fort bien fait ressortir leur importance au point de vue de la première ébauche et des variantes ultérieures de *Germinal*. Mais ces idées – fausses ou non – sont toujours d'une extrême abstraction et, pour cette raison même, ne sauraient servir de base que pour le plan général d'un roman monumental sans servir pour autant l'écrivain dans la compréhension du caractère individuel des hommes et des événements, bien au contraire : elles ont pour conséquence que les hommes et les événements se résorbent dans une espèce de "milieu" abstrait [...] (p. 227).

Lukács continue dans le même esprit, en opposant aux analyses d'Eichenholz tantôt Lafargue, tantôt Goethe, tantôt Lénine, tantôt Tolstoï dont il cite longuement les objections contre l'image de la France et du peuple français, telle qu'elle se dégage de *La Terre* de Zola ou des nouvelles de Maupassant, avec leur humanité animale¹. Quant à « l'optimisme de Zola », si souvent allégué par ses « admirateurs inconditionnels », « il serait temps d'aborder ce problème en marxiste, c'est-à-dire en partant, non pas de croyances et d'états d'esprit subjectifs mais de ce que les oeuvres de Zola font ressortir objectivement » (p. 229).

Certes, le naturalisme de Zola n'avait rien de « mesquin », mais pour atteindre à la grandeur et à la monumentalité, il ne disposait que d'un seul moyen : « l'hyperbolisme tout extérieur du monde objectif et des figures humaines ». La représentation hyperbolique des institutions sociales, « si elle n'est pas le côté fort de Zola absolument, elle en est l'un des plus forts. [...] Ce qui distingue Zola et Victor Hugo des grands réalistes, c'est la figuration monumentale des représentations fétichistes du capitalisme ... » Eichenholz,

ciation de la classe ouvrière, de sa solidarité, de son malheur, de l'honneur prolétarien, qu'il donne à son roman le titre le plus révolutionnaire qui se puisse crier. »

¹ Préface pour les oeuvres de Maupassant. Le naturalisme va traîner comme un boulet l'accusation de se complaire dans la peinture de l'animalité. Jean PERUS (p. 194-195) remarque que, dans les années Vingt, dans la controverse entre prolétaires et futuristes à propos du réalisme, les prolétaires « prenaient grand soin de se distinguer du naturalisme [...] Ils faisaient du naturalisme historique une lecture étroite [...] : qu'il s'agisse de Zola ou des romanciers russes du début du siècle tels qu'Artzybachev, ils y voyaient surtout l'application à donner des comportements humains une explication physiologique ; de façon plus lâche ils confondaient volontiers naturalisme et érotisme ; la psychologie freudienne devenait un support du naturalisme. Bref était condamnée sous le nom de naturalisme toute littérature entachée à leurs yeux de complaisance à l'animalité. Ce procès était étendu à des écrivains contemporains tels que Babel, Pilniak, Vs. Ivanov et plus généralement tous ceux qui avaient privilégié dans la peinture des années révolutionnaires l'emprise des instincts. »

« défenseur passionné de Zola », se trouve en contradiction avec la « vérité historique et artistique » et « naturellement avec Marx et Engels ». « A ce propos, force nous est de parler de certains points délicats de son livre. » « Eichenholz, naturellement, cite les paroles d'Engels sur Zola », sans en saisir vraiment le sens (p. 231). S'il « avait voulu comprendre la prise de position d'Engels, il aurait dû s'occuper plus sérieusement de l'article de Lafargue, car Engels connaissait – sinon l'article de Lafargue sur Zola, du moins son opinion sur lui. » (p. 232) « Eichenholz n'a pas tenu compte des principales remarques critiques de Lafargue [...] ; il a en revanche reproduit à deux reprises les quelques mots favorables que contient l'appréciation de Lafargue. » (p. 233)¹

Lorsque Lukács, pour une fois, cite un jugement favorable de Lafargue à propos des descriptions Zola, c'est pour rappeler aussitôt sa critique des personnages zoliens (ceux de *L'Argent* en l'occurrence) dont la description est « sans esprit, sans satire et sans humour ». Eichenholz, qui connaît son Lafargue, ayant objecté à cette critique qu'elle « n'est pas tout à fait conforme à la réalité », puisque « le grotesque satirique caractérise plusieurs romans de Zola », Lukács laisse tomber dédaigneusement : « Comme si la référence au grotesque avait la moindre signification en matière d'humour ! » (p. 228) A l'en croire, Lafargue attribuait une « importance théorique » au fait que Zola était « sans esprit », à la différence des boursiers dont il prétendait décrire le monde. Lukács met aussi en relief l'importance attribuée par Lafargue à « l'isolement social » de Zola qui serait à l'origine des « éléments de reportage » dans son oeuvre.

Pour terminer, Lukács veut bien concéder que l'auteur de cette monographie est « à bien des égards un chercheur utile » qui « connaît bien l'oeuvre de Zola », qui a « procédé à bien des rapprochements instructifs, dépouillé les données textologiques avec une précision philologique soucieuse du moindre détail », mais c'est là à peu près tout son mérite. « On ne peut savoir, fait-il remarquer ironiquement, ce qui l'a poussé à quitter les paisibles bocages de la

¹ Ce que Lukács ne consent à faire qu'à titre exceptionnel. CSEHI (*op. cit.*, p. 343-344) met en regard deux séries de citations tirées de l'étude de Lafargue : celles qui expriment un jugement favorable à Zola, « un géant comparé aux pygmées qui l'entourent » et celles qui font la critique des défauts, adressées tour à tour à l'écrivain et à l'homme de lettres ambitieux et « bon commerçant ». Lukács pour sa part puise largement dans cette dernière série. Dans sa recension, en faisant abstraction d'une bonne page consacrée à une digression sur le parallèle Shelley-Byron, on ne relève pas moins de vingt-cinq fois le nom de Lafargue, autant de fois celui d'Engels. Marx a droit à sept mentions, Lénine à deux. On dirait un tir de barrage.

philologie pour naviguer sur les eaux dangereuses de la théorie où il lui arrive si souvent de se tromper de route. »

Cette condescendance, ce mépris à peine voilé envers la philologie et ses travaux de fourmi étaient fort répandus parmi les intellectuels non-conformistes du début du siècle, pour lesquels la carrière universitaire ou l'érudition n'étaient pas le nec plus ultra de leurs ambitions. La philologie, on l'appelait par dérision « die Wissenschaft des Nichtwissenwerten », c'est-à-dire la science des choses qu'il ne vaut pas la peine de savoir. Dans un article consacré à de récents ouvrages sur Ibsen¹, le jeune Lukács s'interrogeait :

Henri Ibsen, que nous vénérons et même peut-être continuons d'aimer, serait-il devenu pour de bon "un grand de la littérature mondiale" [...] ? Ce qui est certain, c'est qu'il y a des signes inquiétants. Les universités l'ont déjà accepté, il est permis de lui consacrer une leçon et même des cours ; on autorise des thèses qui l'ont pour sujet, il a tout ce qu'il faut à cet égard, et des philologues empressés feront le nécessaire pour qu'aucune agitation ne puisse s'élever autour de lui.

Un de ces livres savants qui traite du monologue dans le théâtre d'Ibsen suscite ce commentaire :

Livre consciencieux, bon, ennuyeux, on y apprend beaucoup – et en définitive pas grand-chose. [...] Ce n'est qu'une récapitulation. Elle n'abonde ni en points de vue, ni en hypothèses neuves ; lorsqu'on en trouve quand même, ils ont autant d'audace que peuvent avoir ceux d'un philologue dès qu'il ne se prononce pas sur quelque question de détail. (p. 223)

Lukács devant les textes

La plupart des critiques, ceux du moins que je connais, expriment des réserves (c'est le moins qu'on puisse dire) sur ce point. Claude Prévost, qui a pourtant tant fait pour la réception de Lukács en France, est formel en portant sur lui, au lendemain de sa mort, ce jugement² :

¹ « Des livres sur Ibsen » [=Könyvek Ibsenről], *Nyugat* (Occident), 16 nov. 1908, O. J., p. 184-185 pour les citations.

² « Bref hommage à Georges Lukacs (Pour une étude à entreprendre) », in *Littérature, politique, idéologie*, Paris, Éditions Sociales, 1973, p. 206-207.

Il ne faut pas nier que Lukacs a profondément méconnu les transformations profondes qui, depuis le dernier quart du siècle dernier, ont travaillé notre façon de concevoir le rôle que, dans la littérature, joue la langue ainsi que la littérature elle-même. Au fond, il a été un théoricien de type traditionnel, jugeant du dehors, en philosophe, la pratique littéraire. [...] Il demeure étrangement mal à l'aise devant les textes eux-mêmes alors qu'il déploie très souvent une sûreté souveraine quand il s'agit de repérer les coordonnées idéologiques d'une époque, de délimiter et définir les tendances et les courants, de mettre au jour les lignes de force du "hors-texte".

Pierre V. Zima, de son côté, a noté ¹ :

C'est en vain que le lecteur chercherait, dans *La Théorie du roman*, une analyse du texte et de ses particularités. Ni la technique narrative – par exemple l'insertion de la nouvelle *El curioso impertinente*, dont l'importance est mise en relief par V. Chklovski et A. Castro – ni le langage – [...] ne sont pris en considération. En tant que système de signifiés apparemment univoque, le roman est identifié à la notion phénoménologique (au sens hégélien du terme) de « conscience trop étroite », ce qui explique pourquoi, en fin de compte, il ne reste du texte que le squelette conceptuel auquel il est censé correspondre dans *La Théorie du roman*.

Même son de cloche chez Jacques Pelletier qui soulève le problème à propos de Zola et de l'article du centenaire publié dans *Balzac et le réalisme français*. Il fait observer que

le texte de Lukács ne contient aucune analyse particulière de l'une ou de l'autre des oeuvres de Zola, que ses affirmations, par conséquent, ont un caractère très général. Lorsqu'il étudie Balzac, au contraire, Lukács part de l'analyse de deux de ses romans les plus importants [...] Dans le texte sur Zola, on ne retrouve pas cela. On peut penser légitimement qu'une analyse de certains romans de Zola lui aurait sans doute permis d'émettre quelques réserves à l'endroit de quelques-unes de ses propositions.²

Auguste Dezalay a constaté la même différence de traitement dans l'approche critique des deux auteurs³ :

¹ Pour une sociologie du texte littéraire, p. 179. L'exemple renvoie à Cervantès.

² « Lukacs, lecteur de Zola », p. 69-70.

³ *Lectures de Zola*, p. 146.

Lukács qui étudie avec beaucoup de scrupule et de minutie *La Comédie humaine*, et s'appuie sur des textes des *Paysans* et d'*Illusions perdues*, semble dans ce chapitre de son grand ouvrage¹, avoir utilisé surtout le romancier naturaliste comme repoussoir, et s'être servi de son exemple pour exalter, par comparaison, la grandeur de Balzac et de Stendhal ; il s'en tient à l'analyse des théories du *Roman expérimental*, ou de certaines oeuvres critiques de Zola, et n'aborde jamais l'examen des *Rougon-Macquart*, dans la réalité littéraire de leur texte romanesque, se contentant de généralités sur l'effacement du personnage dans le roman naturaliste.

Ces remarques critiques risquent de trouver une confirmation dans certaines déclarations du philosophe, comme celles qui visent le péché du *formalisme* :

L'analyse formaliste, qui veut se réfugier dans le domaine "purement artistique" du *comment*, oublie forcément que ce *comment* est déterminé de manière décisive et fondamentale par l'identité du *critiqueur* et du *critiqué*.²

Quant à la propension de Lukács (signalée par Dezalay) à privilégier le paratexte au détriment du texte, Henri Mitterand, dans son étude déjà citée, la lui reprochait, on s'en souvient, en termes énergiques³. Roger Ripoll⁴ a été l'un des rares à prendre la défense de Zola sur ce point comme sur un certain nombre d'autres, non sans reconnaître que si Lukács est « assez mal vu par les spécialistes de Zola » « ce n'est pas toujours à tort ». « Il est difficile d'accepter aujourd'hui le parti pris normatif qui s'affirme avec une insistance

¹ « The Zola Centenary », in *Studies in European Realism*, Londres, 1950.

² « A propos de la satire » (1932), in *PR*, p. 32. Lukács, dans sa propre pratique, surtout à partir de son départ en émigration, semble avoir manifesté une indifférence marquée à l'égard des exigences d'ordre stylistique. L'ami Lifschitz expliquait que « le communisme de Lukács » avait comme une « couleur de renoncement », ce que l'allemand exprime, disait-il, avec le mot *Entsagung* : « Ce trait, *mutatis mutandis*, persistait chez Lukács jusqu'à la fin. L'évolution de son style, en particulier, le fait nettement ressortir [...] » Lifschitz a parlé à ce propos de rupture avec « l'essayisme d'avant-guerre », d'une « espèce de renoncement » au style qui se traduisait chez Lukács dans l'habitude qu'il a contractée plus tard de dicter ses ouvrages, « en déclarant plus d'une fois devant moi que l'important était de dire et que le *comment* lui était en un sens indifférent ». Cf. LIFSIC - SZIKLAI, p. 83. Claude Prévost, traducteur de Lukács, a remarqué de son côté que pour ce qui est de la recherche des « qualités de style », Lukács ne les mettait pas « au premier rang de ses préoccupations » (*EM*, p. 62).

³ Voir *supra*, p. 30, note 1.

⁴ *Réalité et mythe chez Zola*, p. 21-23 pour les citations qui suivent.

assez irritante dans tous les essais de Lukács où il est question de Zola et du naturalisme. » Cela dit, « l'apport de Lukács à la connaissance de Zola est loin d'avoir été purement négatif » ; sa critique a été

une des rares tentatives sérieuses [...] pour rendre compte du sens historique du naturalisme, pour montrer à quelles nécessités historiques et sociales correspondent les formes narratives utilisées par Zola, *tout en fondant cette analyse sur un examen attentif et pénétrant tant des textes théoriques que des romans. Car, contrairement à ce qu'ont avancé imprudemment certains commentateurs français, et non des moindres, Lukács a parlé des romans de Zola et ne s'est pas borné à le juger à partir de ses déclarations théoriques.* [...] l'intérêt du travail de Lukács est d'avoir montré que l'oeuvre doit être considérée comme un tout et que sa signification réside dans les *procédés narratifs* qui y sont employés.¹

Qu'en est-il au juste ? Plusieurs questions se posent en réalité à propos de la pratique lukacsienne de la lecture dans le cas précis de Zola : 1° Y a-t-il ou non des analyses de textes dans les écrits critiques de Lukács consacrés à Zola ? 2° De quoi se compose en termes concrets le corpus qui entre à des degrés divers dans les analyses de Lukács ? 3° La part du paratexte est-elle prépondérante ?

1° On se rappelle que « Raconter ou décrire ? » s'ouvre « in medias res » sur le parallèle de la description de la course de chevaux dans *Nana* et *Anna Karénine*², suivi d'une comparaison moins détaillée entre la description du théâtre dans le même roman de Zola et dans *Illusions perdues* de Balzac³. Ce sont des analyses de textes dont on peut, certes, discuter les principes, mais auxquelles on ne peut disputer leur caractère analytique. Lukács qui, apparemment, a relu le roman de Zola, nuance d'ailleurs son analyse d'une obser-

¹ C'est moi qui souligne. Les écrits de Lukács cités à l'appui de cette affirmation : l'article du centenaire, « certaines des analyses du *Roman historique* » et, surtout, « l'important essai, qui porte précisément sur la technique narrative du naturalisme », c'est-à-dire « Raconter ou décrire ? ». L'auteur cite (tome II, p. 934, note 34) le compte rendu, paru dans la *RHLF* (janvier-février 1971, p. 116), de Jean BORIE sur le numéro *Zola* de la revue *Europe* : « Le philosophe marxiste, épuisé par la tâche de réunir dans un même attelage les chevaux échappés de la théorie et de la pratique, n'a pas le temps de lire des romans ». La phrase de DEZALAY que l'on vient de citer p. 37, R. RIPOLL en reproduit un *fragment*, à partir du point-virgule et jusqu'à « l'examen des *Rougon-Macquart* » inclus, ce qui lui donne, soit dit en passant, un tout autre sens.

² Analyse inaugurée dans l'essai sur « Le Roman », *EM*, p. 128-129.

³ Voir *supra*, p. 18-19.

vation de caractère narratologique, tout à fait exceptionnelle dans sa pratique :

chez Zola, le théâtre est décrit avec l'exhaustivité la plus consciencieuse. *Cette fois, à vrai dire, seulement à partir de la salle*. Tout ce qui se passe dans la salle, au foyer, dans les loges, *l'aspect de la salle vue de là*, tout est décrit avec un éblouissant talent d'écrivain¹.

Nana est le seul roman des *Rougon-Macquart* qui soit cité autrement que par le titre à propos de la tendance naturaliste à recourir au mythique et au symbolique et à la description pour la description².

2° Ni *L'Assommoir* ni *Germinal*, pourtant riches en la matière, n'ont eu droit à un tel traitement. Lukács reprend à son compte les reproches de Lafargue à propos de la description de l'alcoolisme des ouvriers dans *L'Assommoir* pour y voir la preuve que « Zola n'est jamais parvenu à comprendre les causes réelles des phénomènes qu'il décrivait ». Sa critique en reste là, les descriptions, le « symbolisme » de ce roman n'entrent à aucun moment dans ses analyses.

Parmi les écrivains naturalistes, c'est sûrement Zola qui a travaillé le plus consciencieusement et essayé d'étudier ses objets avec le plus grand sérieux possible. Cependant un grand nombre des destins qu'il a imaginés sont, sur des points décisifs, superficiels et faux. Nous nous limiterons à quelques exemples mis en évidence par Lafargue. Zola impute l'alcoolisme du maçon [sic !] Coupeau au chômage, alors que Lafargue démontre que cette habitude propre à quelques groupes d'ouvriers français, et parmi eux aux maçons, s'explique typiquement par le fait qu'ils ne trouvent du travail qu'occasionnellement et doivent attendre ce travail au cabaret³.

¹ « Raconter ou décrire ? », in *PR*, p. 133.

² Dans « Raconter ou décrire ? », la comparaison de *Nana* et d'une mouche d'or et le passage qui relate comment on pose le décor du troisième acte ; dans « La physiognomie intellectuelle dans la figuration artistique », le « symbolisme voyant » de la fin de *Nana*, cité aussi dans *Le roman historique*. Certaines tournures sont destinées à occulter le niveau réel d'information critique. Dans « Raconter ou décrire ? » on lit : « On pourrait citer une masse d'exemples tirés de n'importe quel roman de Zola », mais l'exemple sera tiré de *Nana* (*PR*, p. 135). Et dans le même texte (p. 155) : « Que l'on songe en revanche à n'importe quelle description de Zola. Prenons par exemple ce passage de *Nana* ... »

³ « Raconter ou décrire », *PR*, p. 158.

L'Assommoir serait-il « le roman des ivrognes » ? On le croirait, à lire tel passage du *Roman historique* qui fait allusion aux « ivrognes » et aux « fous de Zola »¹.

Quant à *Germinal*, sauf erreur de ma part, il est cité une seule fois textuellement, dans le même compte rendu critique, à propos de l'alcoolisme héréditaire d'Étienne Lantier. Lukács fait allusion à deux reprises au même détail concret : la mort de Maigrat². A propos du rôle joué par l'hérédité dans l'oeuvre, « Raconter ou décrire ? » évoque également (p. 142) l'alcoolisme héréditaire d'Étienne Lantier « qui provoque diverses explosions et catastrophes, lesquelles ne sont nullement en rapport organique avec le caractère d'Étienne ni figurées comme telles par Zola. » Les références au roman sont, certes, plus nombreuses mais elles ne débouchent à aucun moment sur quelque analyse textuelle. Toujours dans « Raconter ou décrire ? » (PR, p. 159) – à propos de Jules Lemaitre qui a défini le roman comme « une épopée pessimiste de l'animalité humaine » – Lukács fait ce commentaire :

Nous savons que la mise en relief de l'animalité est chez Zola une protestation contre la bestialité du capitalisme, dont il ne comprenait pas les causes. Mais cette protestation aveugle tourne dans la figuration à la fixation de l'inhumain, de l'animalité.

Dans un autre article, consacré au roman de Gorki, *La Mère*, cette « épopée de l'humanisme révolutionnaire et de la révolution prolétarienne », Lukács l'opposera à la tradition littéraire bourgeoise qui dépeint « le mouvement prolétarien révolutionnaire comme un déchaînement d'instincts de brute », tradition motivée par la peur que suscite « le caractère plébéen de la révolution française » :

Même ceux des écrivains bourgeois qui s'efforçaient sincèrement de garder leur objectivité à l'égard du mouvement ouvrier (Zola : *Germinal*, Hauptmann : *Les Tisserands*) n'ont pu se débarrasser de cette façon de concevoir la révolution. Le soulèvement des ouvriers est représenté dans les deux cas avec sympathie et compassion, comme une conséquence nécessaire de l'extrême dureté de leurs conditions d'existence. Cela dit, et Zola, et Hauptmann décrivent le soulèvement comme l'embrassement des instincts de brute chez des hommes poussés au désespoir. Ces écrivains y voient l'abrutissement spontané du désespoir suscité par l'oppression et l'exploitation [...] On n'a

¹ RH, p. 213.

² Dans l'article sur *La Mère* de Gorki (voir sur cette même page) et « Le laboratoire de création de Zola », (É, p. 226).

qu'à se rappeler la manière dont on déchire le marchand dans *Germinal*¹.

Alors, protestation, peur ou effort d'objectivité ? A propos de la représentation des grands mouvements populaires, par exemple, où « le mouvement populaire apparaît toujours comme une masse chaotiquement homogène poussée par quelque force mystique de la nature », Lukács établira même, à titre tout à fait provisoire, une jonction avec l'héritage des grands réalistes :

Cette façon de figurer les grands mouvements de masse commence avec le naturalisme. Chez Zola les traditions du vieil héritage balzacostendhalien entrent en conflit avec les tendances du nouveau sociologisme. Dans *Germinal* la lutte des deux tendances est encore nettement visible.²

Il y a un flottement certain dans ces jugements qui vont cependant, la plupart du temps, dans le sens d'une critique négative. L'ancêtre littéraire de la représentation de la « bête humaine » est d'ailleurs à rechercher chez Flaubert, dans le personnage de Mâtho (*Salammbô*), lequel « reçoit un caractère d'une sauvagerie bestiale », ce qui fait dire à Lukács : « ce sont ces traits brutaux et sauvages qui apparaîtront plus tard chez Zola comme autant de caractéristiques de la vie moderne des ouvriers et des paysans »³. Mais l'observation la plus étonnante concernant *Germinal* est formulée dans un article de 1940 en ces termes⁴ : « ce serait ergoter sur les mots que de refuser de voir que la critique de contenu adressée par Engels aux romans de Miss Harkness s'applique aussi à Zola. (La lettre d'Engels a été écrite assez peu de temps après la parution de *Germinal*). » Or, cette critique de contenu du roman anglais par Engels ne se borne pas à constater que le récit de Miss Harkness « n'est pas suffisamment réaliste », mais lui fait remarquer également que, dans son roman, « la classe ouvrière apparaît comme une masse passive, incapable de s'aider elle-même et n'essayant même pas de le faire. Toutes les tentatives de l'arracher à la misère abrutissante viennent du dehors, d'en haut. » Engels, en plus, n'a pas manqué d'ajouter :

La résistance révolutionnaire que la classe ouvrière oppose à l'entourage qui l'opprime, ses tentatives – spasmodiques, à demi-

¹ Article publié en russe, en 1936. Cf. *É*, p. 562 pour la citation.

² *RH*, p. 341.

³ *RH*, p. 213.

⁴ « Pourquoi Marx et Engels ont-ils critiqué l'idéologie libérale ? », *EM*, p. 175.

conscientes ou conscientes – d'obtenir ses droits humains, appartiennent à l'histoire et peuvent prétendre à une place dans le domaine du réalisme.¹

Par la façon dont Lukács fait mention ici de *Germinal*, il entend apporter la caution d'Engels pour une « critique de contenu » qu'on ne saurait appliquer au roman de Zola sans parti pris².

Les points de vue de Lukács dans sa critique de *L'Argent* de Zola viennent directement de celle de Paul Lafargue³. Là où il en parle le plus longuement (« Le laboratoire de création de Zola », p. 228) il se borne à la citer ou la résumer⁴. Ailleurs, il s'y réfère encore à propos du couple de personnages Gundermann-Saccard⁵ dont l'opposition ne serait pas à imputer au judaïsme mais à la lutte « entre le capitalisme de style ancien et le nouveau type des banques de dépôt ».

Il suit encore Lafargue pour parler de « piètre plagiat du *Chef-d'oeuvre inconnu* de Balzac », cite Tolstoï pour dénoncer l'animalité dans *La Terre* ; il y a une demi-phrase sur *La Débâcle*⁶, une allusion quelque part à *Pot-Bouille*, et puis des remarques incisives sur l'univers romanesque de Zola, comme cette réflexion, à propos de *Nana*, sur sa dette envers l'héritage hugolien (« Le roman », *EM*, p. 129) :

Chez Zola, la liaison [avec l'action romanesque] doit être établie au niveau « symbolique » par l'homonymie contingente entre le cheval vainqueur et l'héroïne du roman. Ce symbole, héritage que Zola recueille de Victor Hugo, traverse toute son oeuvre ; le grand magasin,

¹ Texte publié en annexe dans *EM*, p. 287-288 pour les citations.

² A. WURMSER (p. 138-139), à propos des premières réactions critiques marxistes à l'oeuvre de Zola, insiste justement sur le fait qu'elles « s'appliquaient souvent à un romancier qui était déjà celui de *l'Assommoir*, mais n'était pas encore celui de *Germinal* », ce qu'on peut très probablement admettre pour Engels, mais non pour Paul Lafargue qui juge aussi l'auteur de *Germinal* dans son étude sur *L'Argent*.

³ CSEHI pense (p. 258-260) que les reproches de Lafargue à l'adresse de Zola, « on peut les tenir pour les manifestations temporaires de l'intolérance et des rigidités de la critique marxiste à ses débuts et, dans une certaine mesure, pour un antécédent de l'interprétation sociologisante de la littérature. » En plus, à propos notamment de la critique de *L'Assommoir*, publié quelques années après la Commune et qualifié par Lafargue de « mauvaise action » (motif que Lukács, soit dit en passant, n'a jamais utilisé dans ses commentaires), Csehi attribue au dirigeant socialiste l'intention de faire valoir dans sa critique « le point de vue des intérêts momentanés du mouvement ouvrier ».

⁴ Cf. *supra*, p. 34.

⁵ Dans « Raconter ou décrire ? », p. 158-159.

⁶ *RH*, p. 341.

la Bourse, etc., sont des symboles de la vie moderne, élevés par la stylisation à des dimensions gigantesques, comme Notre-Dame et le canon fou chez Victor Hugo¹.

On a de la peine à résister à l'impression que la relecture de *Nana* exceptée, Lukács, dans sa critique de l'oeuvre romanesque de Zola, fait appel ou à des souvenirs de lecture qui datent, ou à des informations de seconde main, empruntées à Lafargue ou à d'autres textes critiques sur Zola.

3° La part du paratexte dans la critique lukacsienne de Zola nous amène à poser, non pas une mais deux questions à la fois distinctes et complémentaires. On peut se demander, d'une part, avec Henri Mitterand, si Lukács n'a pas attribué une importance excessive au paratexte, en particulier au discours théorique ; la question se pose, d'autre part, de savoir quelle est la *place* que le paratexte occupe dans les écrits de Lukács. La réponse à la première question ne peut être qu'un *oui* ; il suffit de remémorer la façon dont Lukács, en suivant sa propre logique bien entendu, a exploité à fond les explications de Zola, dans *Le Roman expérimental*, sur la méthode que le romancier naturaliste doit adopter s'il veut écrire un roman sur le monde des théâtres², ou ses articles sur Balzac, Stendhal et Flaubert qu'il cite – le fait mérite d'être souligné – abondamment³. Le « théorétisme » de Lukács trouve enfin un emploi privilégié dans les innombrables références aux « classiques » du marxisme comme aux écrits critiques ou théoriques des écrivains.

Quant à la seconde question, on constatera qu'en matière de paratexte émanant de Zola lui-même et ayant de l'importance par suite des commentaires qui l'accompagnent, on n'en trouve pas beaucoup en dehors de ceux que nous venons de mentionner. Les énumérer serait fastidieux. Certains emplois qu'il fait de certains paratextes le montrent foncièrement indifférent à leur valeur contextuelle. Ainsi, il cite trois phrases d'une lettre de Zola dont le lien avec *Germinal* est passé sous silence (ou ignoré) par lui⁴. Il en va de même

¹ Allusion au canon qui casse son amarre, dans *Quatre-vingt-treize*, un passage que Lukács vient de citer, p. 117-118, comme exemple de « stylisation symbolique » d'un monde extérieur devenu prosaïque.

² Paratexte que Lukács a utilisé d'abord dans son essai sur « Le roman » (*EM*, p. 127), puis dans « Raconter ou décrire ? » (*PR*, p. 139).

³ L'article du centenaire est particulièrement étoffé à cet égard. Cf. *B*, p. 93-97.

⁴ « Raconter ou décrire », *PR*, p. 135. Lettre à Henry Céard, 22 mars 1885, dont les trois phrases citées sont : « Dans mon oeuvre il y a une hypertrophie du détail vrai. Du tremplin de l'observation exacte elle s'élance jusqu'aux étoiles. La vérité s'élève d'un seul coup d'aile jusqu'au symbole. »

d'une autre phrase, tirée encore d'une lettre¹, et qu'on retrouve dans un essai largement postérieur à celui de 1935, à propos de Kafka et de Th. Mann².

En guise de conclusion

L'oeuvre de Zola, Lukács l'intègre au mouvement général de l'évolution littéraire, il en fait, avec celle de Flaubert, la plaque tournante de cette évolution et la pièce maîtresse du naturalisme. Ce qui lui importe, c'est la description critique du phénomène naturaliste dont il entend dévoiler les fondements esthétiques en même temps que pourchasser les prolongements et les « dangers » jusque dans la littérature, bourgeoise ou socialiste, de son temps. L'apport esthétique du naturalisme qu'il a dû considérer, pour des raisons évidentes, comme étant inséparable de l'oeuvre de Zola, a suscité chez lui, depuis les années 1930, une attitude critique qui ne devait plus varier par la suite. Il lui arrivait de définir le naturalisme en des termes excessifs, dans un style d'époque dont voici un spécimen tiré du *Roman historique* (p. 247) : « le culte unilatéral de la vie animale, de la gloutonnerie, de l'ivrognerie et de la fornication », « la prédilection pour la brutalité, qui est si caractéristique du naturalisme moderne ».

Dans un CV rédigé en 1941, il tenait à souligner : « en Union soviétique, j'ai combattu dans la ligne du parti le naturalisme, le formalisme et le sociologisme vulgaire »³. Enfin, dans sa préface pour la réédition en Allemagne, en 1968, d'*Histoire et conscience de classe*, il réaffirmait son opposition de principe à toute esthétique naturaliste⁴. « Car, théoriquement, tout naturalisme a pour fondement le reflet "photographique" du réel ». Et ceci encore :

La mise en relief de l'opposition entre réalisme et naturalisme, qui fait défaut à la fois au marxisme vulgaire et aux théories bourgeoises, est la condition indispensable d'une théorie dialectique du reflet et, par conséquent, d'une esthétique conçue dans l'esprit de Marx.

¹ A Van Santen Kolff, juin 1886 : « Toutes les fois maintenant que j'entreprends une étude, je me heurte au socialisme. » In « Le roman », *EM*, p. 131.

² Dans un chapitre de *Wider des missverstandenen Realismus*, Hambourg, 1958.

³ *Curriculum vitae*, Budapest, Magvető, 1982, p. 466-467.

⁴ Préface écrite en 1967, parue en français dans le n° 8 de la revue *Minuit* (mars 1974, p. 3-37) sous le titre *Itinéraire marxiste* que je n'avais pas sous la main au moment de rédiger cet article. Traduction faite d'après l'édition hongroise, *Történelem és osztálytudat*, Budapest, Magvető, 1971, p. 734.

Ce que Lukács entend par naturalisme, au-delà de ce qu'il affirme ici, on a pu en reconstituer les éléments constitutifs à partir de ses réflexions sur la question et, surtout, à partir des jugements qu'il a pu porter sur des oeuvres et des auteurs qualifiés par lui de naturalistes, en particulier Flaubert et Zola. Sa conception de la littérature et de l'art se situe dans le prolongement d'une conception mimétique de la représentation, telle qu'elle s'est imposée, note Hans Robert Jauss, depuis le débat de 1859 sur le *Sickingen* de Lasalle

dans une problématique propre à l'époque et caractéristique des genres mimétiques, la même qui devait dominer encore de 1934 à 1938 le débat sur l'expressionnisme et la controverse entre Lukács, Brecht et d'autres : celle du réalisme comme imitation ou reflet. [...] Dans le temps même où [...] s'imposait une conception moderne de l'art, réalisation de l'irréalisé, « signe de l'homme créateur », pouvoir de construire ou de faire naître une réalité, l'esthétique marxiste croyait devoir encore fonder son identité et sa justification sur une théorie de l'imitation¹.

Zola a été l'un des grands perdants de la théorie du *grand réalisme*², à laquelle on peut cependant opposer, tout en restant « en famille », l'attitude critique de Wurmser ou, bien avant lui, quoique sans prétention proprement théorique, celle de Louis Aragon qui, dès 1935, dans un discours prononcé au Congrès international des Écrivains pour la Défense de la Culture, a revendiqué l'héritage de Zola et du « naturalisme naissant » :

¹ Pour une esthétique de la réception, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », p. 32-33. H. AVRON qui a vu en Lukács le « Marx de l'esthétique », remarque lui-même (p. 7) : « N'ayant jamais renoncé à son goût classique tout en servant de son mieux la pensée marxiste, protégeant la tradition classique contre la fureur des iconoclastes et montrant à l'Occident capitaliste la richesse et la fécondité de la pensée marxiste, conservateur au meilleur sens du terme et révolutionnaire lucide et intransigeant à la fois »... Lukács a trouvé en Lifschitz à la fois un inspirateur et un compagnon de lutte, persuadé que « l'art classique des siècles passés va renaître sur la base de l'ordre social socialiste » et qui disait à propos des années Trente : « D'une manière générale, c'était la renaissance de la tradition classique », l'esthétique de Marx et d'Engels venant à point nommé pour appuyer cette tendance. Cf. LIFSIC - SZIKLAI, p. 48 et 63.

² G. GENGEMBRE (B, p. VIII et XI), tout en soulignant que la sociocritique doit beaucoup à Lukács, qui « a infléchi de manière irréversible la lecture marxiste des textes littéraires », ne manque pas de relever le « coût » de cette avancée théorique : Balzac, comme « figure principale » du XIX^e siècle, opposé à Flaubert. Il ne nomme pas Zola à ce propos, ce qui n'est peut-être pas un effet du hasard. Mais rien ne nous empêche de le faire à sa place, Zola ayant effectivement payé, comme Flaubert, son tribut au « grand réalisme ».

avec la Commune triomphe dans la littérature française la tendance au réalisme qui dès l'Empire avait suscité Manet et Courbet, Zola et Vallès. On sait comment, la bourgeoisie victorieuse, cette volonté de vérité qui avait pris corps dans le naturalisme tourna purement et simplement à l'art consternant de la Nationale, aux détestables romans de paix sociale des dernières années de Zola, et au goût maniaque de la description populaire pour le divertissement des Marie-Antoinette de la Troisième République.

Pourtant la leçon essentielle du naturalisme naissant, quand il est encore à sa période corrosive, nous ne devons pas l'oublier. Aujourd'hui [...] il nous faut revendiquer ce qu'il y avait de profondément subversif contre la bourgeoisie régnante dans le naturalisme d'alors¹.

Quoi qu'il en soit, Zola n'est plus à *défendre* contre la théorie lukacsienne du reflet qui doit partager maintenant, avec les acquis qu'elle peut revendiquer et les faiblesses qu'elle ne peut plus dissimuler, le sort commun des théories littéraires. Elaborer « une esthétique conçue dans l'esprit de Marx », telle a été l'ambition suprême de Lukács. Or, élaborer cette esthétique en se référant continuellement aux « classiques du marxisme » (Lénine compris), c'était se placer, pour l'imposer, sous leur autorité. Comme disait le perspicace Albert Thibaudet² : « quand le critique place en dehors de lui cette autorité dogmatique qui tranche et qui décide, lorsqu'il se donne simplement comme son interprète, croyez que c'est généralement une façon de se conférer à lui-même une figure d'éternité. »

Ce n'est pas si loin de la conviction intime de Lukács qui se prenait pour un représentant-type de l'évolution générique de l'humanité en marche vers la société communiste.

¹ « Le retour à la réalité », voir dans *Pour un réalisme socialiste*, Paris, Denoël et Steele, 1935, p. 71-72.

² Dans le chapitre *Jugement et goût* de sa *Physiologie de la critique*, Éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1930, réédition de 1948, p. 148.

BIBLIOGRAPHIE

Textes de Georges Lukács¹

B – *Balzac et le réalisme français.*

Trad. Paul LAVEAU, préf. Gérard GENGEMBRE. Paris, La Découverte / Poche, 1999.

C. C. – *Curriculum vitae*, Budapest, Magvető, 1982.

É – *Esztétikai írások, 1930-1945* [= Écrits esthétiques].

Édition présentée et annotée par László SZIKLAI, Budapest, Kosuth Könyvkiadó, 1982.

EM – *Écrits de Moscou*. Trad. et introd. de Claude PREVOST. Paris, Éditions sociales, Coll. « Ouvertures », 1974.

O. J. – *Ifjúkori művek* [= Oeuvres de jeunesse].

Budapest, Magvető, 1977.

PR – *Problèmes du réalisme.*

Trad. Claude PREVOST et Jean GUEGAN, présentation de Cl. Pré-vost. Paris, L'Arche, Coll. « Le sens de la marche », 1975.

RH – *Le roman historique.*

Trad. Robert DAILLEY, préf. de Claude-Edmonde MAGNY. Paris, Payot, Coll. « Payothèque », 1972.

Forradalomban [= En révolution]. Articles, études 1918-1929. Budapest, Magvető, 1987.

Marx és Engels irodalomelmélete [= La théorie littéraire de Marx et d'Engels], Budapest, Szikra, 1949.

Művészet és társadalom [= Art et société], Budapest, Gondolat, 1969.

Pensée vécue. Mémoires parlés. Préf. István EÖRSI, trad. Antonia FONYI, Paris, L'Arche, Coll. « Le sens de la marche », 1985.

¹ Les abréviations, imprimées en caractères gras, données dans l'ordre alphabétique, précèdent les titres.

La Théorie du roman, suivi d'une « Introduction aux premiers écrits de Georg Lukács » par Lucien GOLDMANN. Trad. Jean CLAIREVOYE. Paris, Gallimard, coll. « Tel » [1989].
Történelem és osztálytudat [= Histoire et conscience de classe], Budapest, Magvető, 1971.

*Sur Georges Lukács*¹

- ANDREOLI, Max, *Lectures et mythes. Les Chouans et Les Paysans d'Honoré de Balzac*, Paris, Honoré Champion, Coll. « Romantisme et modernités » 30, 1999.
- AVRON, Henri, *Lukacs*, Paris, Seghers, coll. « Philosophes de tous les temps », 1973.
- GORILOVICS, Tivadar, « Hugo et les silences de Georges Lukács », in *Révolutions, résurrections et avènements*, Paris, S.E.D.E.S., 1991.
- LIFSIC, Mihail - SZIKLAI, László, *Moszkvai évek Lukács Györggyel* [= Années moscovites avec G.L.], Budapest, Gondolat, 1989. Le volume contient six entretiens enregistrés par L. Sziklai en novembre et décembre 1974.
- PELLETIER, Jacques, « Lukacs, lecteur de Zola », in *Cahiers naturalistes*, N° 41, 1971, 58-74.
- PREVOST, Claude, « Bref hommage à Georges Lukacs (Pour une étude à entreprendre) », in *Littérature, politique, idéologie*, Paris, Éditions Sociales, 1973, p. 206-207.
- SZERDAHELYI, István, « Lukács György marxista irodalomelméleti koncepciójának kialakulása » [= La formation de la conception marxiste de la théorie littéraire chez G.L.], in *A marxista irodalomelmélet története* [= Histoire de la théorie littéraire marxiste], Budapest, Kosuth Könyvkiadó, 1981.)
- ZIMA, Pierre V., *Pour une sociologie du texte littéraire*, Paris, Union Générale d'Éditions, Coll. 10/18, 1978.

¹ Les introductions et préfaces des éditions de texte ne sont pas reprises ici.

Sur Zola

- CSEHI, Gyula, « A regényíró mint szociológus. A naturalista regény. Zola » [= Le romancier comme sociologue. Le roman naturaliste. Zola], in *Modern Kalliópé. Regény és valóság* [= Kalliópé moderne. Roman et réalité], Bucarest, Irodalmi Könyvkiadó, 1969, p. 225-423.
- DEZALAY, Auguste, *Lectures de Zola*, Paris, Armand Colin, 1973.
- FREVILLE, Jean, *Zola semeur d'orages*, Paris, Éditions sociales, 1952.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque des idées », 1978.
- LAFARGUE, Paul, *Critiques littéraires*, éd. et prés. de Jean FREVILLE, Paris, Éditions Sociales Internationales.
- MITTERAND, Henri, *Le discours du roman*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1980.
- MITTERAND, Henri, *Zola et le naturalisme*, 2^e éd., Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je ? », 1989.
- RIPOLL, Roger, *Réalité et mythe chez Zola*, en 2 vol., Lille-Paris, Atelier de reproduction des thèses, Université de Lille III - Diffusion Librairie Honoré Champion, 1981.
- SEVE, Lucien, *Une introduction à la philosophie marxiste*, Coll. « Terrains », Éditions Sociales, 2^e éd., 1980.
- WURMSER, André, « Les Marxistes, Balzac et Zola », in *Cahiers naturalistes*, N° 28, 1964, p. 137-148.

Zola, lecteur de George Sand

Zola et l'héritage romantique

On connaît l'exemple de Flaubert dont toute l'oeuvre est imprégnée de romantisme et marquée par la lutte que, dans sa maturité, il menait contre son propre tempérament romantique. Chez Zola, l'imprégnation n'est pas moins profonde, suscitée, comme chez son aîné, comme chez tant d'autres avant et après lui, par ces dévorantes lectures et ces rêveries de jeunesse qui ont été, une certaine prédisposition aidant, à l'origine de leur vocation d'écrivain. Le ton tranchant, la véhémence des attaques du théoricien du naturalisme contre l'école romantique et ses principaux représentants – idoles de sa jeunesse – témoigneront *a contrario* de l'intensité de ces premières influences qui n'ont été d'ailleurs jamais complètement liquidées. Henri Miterrand parle même à ce propos d'un « curieux dédoublement » : tandis qu'il reste en Zola « des thèmes, une fougue, une écriture où se retrouvent toutes les exaltations, les sentimentalités, les idéalismes et les rêveries de 1830 », le besoin de rupture se fait de plus en plus impérieux, notamment à l'égard de Hugo qui, ce seront les propres termes de Zola, « bouche actuellement l'avenir »¹.

Il semble que, dans cet héritage romantique que le jeune Zola aura à gérer, une place à part revient à George Sand, qu'il découvre à Paris, en 1860, en même temps que Michelet, et pour ainsi dire pour les mêmes raisons. La lecture de Sand comme de Michelet, non seulement met en branle l'imagination du jeune provincial, fraîchement débarqué à Paris et en quête d'idéal, mais le touche au plus profond de son être, par suite de ces affinités électives qu'elle révèle entre eux et dont le sentiment obscur survivra à la révision critique dont l'auteur d'*Indiana*, tout autant que Hugo (mais non de la même manière violente) devra faire les frais dans le feu des inévitables polémiques.

¹ Émile ZOLA, *Face aux romantiques*, Coll. « Le Regard Littéraire », Bruxelles, Éditions Complexe, 1989, Préface, p. 11-12.

Certes, le fait même de l'influence sandienne a été très tôt admis par la critique. Edmond Lepelletier, l'un des premiers monographes de l'écrivain, n'a pas hésité à parler de la permanence de cette influence : à l'en croire, Zola « puisa en elle un socialisme romantique et romanesque, dont il devait conserver la flamme jusque dans ses derniers livres », sans parler de l'origine sandienne de ses personnages *sympathiques* et *sentimentaux*, pourvus de *toutes les qualités du coeur*, comme Goujet ou Lantier¹. Plus près de nous, Colette Becker a abordé à son tour la question, en faisant observer que le Zola de 1860 « s'intéresse aux seuls romans idéalistes » de Sand, à leur « charité militante », au rêve de bonheur et de concorde universelle qu'ils prêchent, vertu qu'il prêtera, note-t-elle, à l'héroïne d'un de ses contes, *Soeur-des-Pauvres* (1863), « première d'une longue lignée de figures de pureté et de sacrifice qui traverse l'oeuvre entière », jusque dans les *Evangelies*². Même si l'on constate à cet égard des silences, comme celui d'Armand Lanoux dans son *Bonjour, Monsieur Zola*, il n'en reste pas moins que *l'essentiel* a été dit et redit sous ce rapport³. Cependant, sauf erreur de notre part, cette relation par définition complexe, car changeant en fonction du temps et des circonstances, d'auteur à auteur, plus précisément d'auteur-lecteur à auteur, n'a pas fait jusqu'à présent l'objet d'une étude plus détaillée, fondée sur la confrontation des textes de Zola relatifs à George Sand, lesquels forment, dans leur contexte biographique propre, un ensemble assez important, significatif dans la mesure même où ils s'étalent sur une trentaine d'années (une vingtaine si on n'en retient que les plus importants). La lecture, ou plutôt les lectures de Zola sont d'évidence orientées par les besoins et les visées du lecteur qu'il est à un moment donné de son évolution individuelle, idéologique et littéraire, d'où le *sens* (direction et signification) ainsi que les inévitables *limites* de ces lectures successives. Comme le souligne l'auteur d'un ouvrage récent consacré précisément aux différentes lectures de deux romans de Balzac : les « lignes de force » et les « limites » de la lecture « tiennent non pas à un défaut de vision du lecteur, mais à ce que nous ne voyons dans un texte que ce que nous avons *besoin ou envie* d'y voir », « la

¹ *Émile Zola, Sa vie, son oeuvre*, Paris, Mercure de France, 1908, p. 74 et 308.

² *Les apprentissages de Zola*, Presses Universitaires de France, « Écrivains », 1993, p. 56.

³ On en trouvera le condensé dans le *Dictionnaire d'Émile Zola*, par C. BECKER, G. GOURDIN-SERVENIERE et V. LAVIELLE, art. *Lectures de jeunesse* (p. 222) et *Sand* (p. 382-383), Coll. « Bouquins », Paris, Robert Laffont, 1993. Voir aussi, pour la période d'avant 1871, H. MITTERAND, *Zola, t. I. Sous le regard d'Olympia, 1840-1871*, Paris, Fayard, 1999, en particulier p. 270-273 et 278-279.

discussion sur les postulats » étant d'ordre idéologique¹. Ce qui est intéressant, c'est donc moins la part d'erreur qui entre forcément dans ce genre de jugements de valeur et de goût, que le cheminement, d'une lecture à l'autre, d'une pensée qui se cherche, d'un projet qui prend corps et qui (c'est normal, c'est inévitable), tout en enrôlant sous son drapeau neuf d'indispensables précurseurs et maîtres (Balzac, Flaubert ou les Goncourt dans le cas de Zola), entend se démarquer par rapport à ceux qui tiennent sous leur domination le champ littéraire, comme précisément Hugo et George Sand. Christophe Charle, à propos de la « trajectoire de l'école naturaliste », a proposé une description de ce phénomène qui relève par définition de la sociologie de la littérature et qu'illustrent bien des textes que nous allons citer :

Par une série de procédés éprouvés en poésie [...], l'école naturaliste veut réaliser un coup de force littéraire, à la fois pour sortir de la position dominée où se trouvait jusqu'alors le roman réaliste vis-à-vis du roman idéaliste, et pour s'emparer de la position dominante face à la poésie dans le champ littéraire. Ces procédés consistent à inverser ce qui constituait l'*aura* poétique : le chef d'école « prophète » s'entourant d'une communauté émotionnelle vouée à l'idéal esthétique. De même les romanciers naturalistes derrière Zola, se veulent des « savants », annonciateurs de la fin de l'esthétique pure².

La découverte d'une âme soeur

On sait en quels termes l'auteur de *L'Assommoir* se souvient des premières admirations de ses seize ans, comment le culte voué à Hugo a été supplanté, chez lui et ses amis aixois, par celui de Musset :

Pendant une année, Victor Hugo régna sur nous en monarque absolu. [...] Puis, un matin, un de nous apporta un volume de Musset. [...] La lecture de Musset fut pour nous l'éveil de notre propre coeur. Nous restâmes frissonnants. [...] Il n'était pas seulement le gamin de génie, notre frère à nous tous qui avions seize ans ; il nous apparut si

¹ Max ANDREOLI, *Lectures et mythes - Les Chouans et Les Paysans d'Honoré de Balzac*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 7 et 9.

² Christophe CHARLE, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme. Roman, théâtre et politique. Essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1979, p. 64.

profondément humain, que nous entendîmes battre nos coeurs sur la cadence de ses vers. Alors, il devint notre religion¹.

Les raisons invoquées dans cet article pour expliquer la séduction de Musset sont bien caractéristiques de leur auteur qui oppose les deux grands romantiques : d'un côté « l'ouvrier le plus merveilleux de la littérature française », avec un « amas gigantesque de rhétorique » et, de l'autre, « l'immortalité des sanglots », le génie d'un jeune poète qui, ayant jeté « sa défroque romantique », a cessé d'être un *enfant du siècle* pour devenir, à ses yeux, celui de « tous les temps »². Il nous semble que, considérée sous cet angle, Zola a dû voir la place de George Sand, parmi les romantiques, quelque part entre Hugo et Musset.

Mais n'allons pas si vite. Les lettres de Zola, ces documents plus personnels et surtout plus proches de la période de rêves et de *dévotions* de la jeunesse, sont autrement révélatrices que ce texte tardif³. Elles montrent, toutes chaudes qu'elles sont encore de la découverte, combien la rencontre avec Sand était une *affaire de coeur*, une expérience à la fois spirituelle et morale. La correspondance des années 1859-1860, avec ses camarades d'Aix, Jean-Baptistin Baille et Cézanne, permet de mesurer en même temps la persistance des admirations juvéniles comme le poids du *décalage provincial* qui se traduit par l'ignorance de ce qui se passe dans la littérature contemporaine : « Il ne faudra pas moins de huit ans, note H. Mitterand, de 1858 à 1865, pour que Zola échappe à cette fascination, à la suite d'un nouvel apprentissage dont les maîtres, eux-mêmes nourris de la sève romantique, auront été Stendhal, Balzac, Michelet, Flaubert, Taine »⁴.

Le Zola qui traverse alors la crise que l'on sait, cherche consolation et réconfort dans les rêves et, ce qui revient au même, dans ses lectures, *L'Amour* de Michelet au premier chef, ce livre *consolateur* dont il recommande la lecture à son ami Baille pour qu'il juge « moins sévèrement, moins injustement les femmes de ce temps-ci », lui explique-t-il naïvement⁵. Si Zola, comme le pense Henri Mitterand, « doit sa première éducation sentimentale » à Miche-

¹ « Alfred de Musset », *Documents littéraires*, in *Oeuvres complètes*, éd. Henri MITTERAND, Cercle du Livre précieux, t. 12, 1969, p. 328-329. Dans la suite de l'article, l'abréviation O. C. renvoie à cette édition. Le texte sur Musset date de 1877.

² *Ibid.*, p. 330-331.

³ Toutes les références à la correspondance renvoient à Émile Zola, *Correspondance*, éd. B. H. BAKKER, Les Presses de l'Université de Montréal/Éd. du C.N.R.S., Paris, t. I (1978), t. II (1980).

⁴ É. ZOLA, *Face aux romantiques*, éd. cit., Préface, p. 10-11.

⁵ A Baille, 14 février 1860, *Corr.*, t. I, p. 137.

let¹, c'est peut-être à Michelet encore qu'il doit la découverte de George Sand². En attendant, cette expérience livresque est à ce point stimulante qu'elle lui inspire un projet de roman sur « l'amour naissant [conduit] jusqu'au mariage ». N'ayant « jamais aimé qu'en rêve », mais se sentant « capable d'un grand amour », il pense qu'il lui suffira de *consulter son coeur* pour accomplir *peut-être* son projet³. Toute la correspondance de cette période témoigne de l'importance de cette rencontre fécondante et heureuse, venue au moment même où ce jeune rêveur en avait le plus besoin. C'est dans cet état de ferveur qu'il essaie de convaincre son ami Baille de la sublimité de l'amour :

Chacun aime à sa manière, et il serait absurde à toi, l'amant des fleurs et des rayons, de dire que l'on ne peut aimer sans faire des vers et sans aller se promener au clair de lune. Le berger grossier peut aimer sa bergère ; l'amour est chose bien élevée, bien sublime, mais il entre dans chaque âme, même la moins cultivée, en s'y modifiant selon l'éducation. [...] L'homme ne peut se passer d'aimer, ne serait-ce qu'une fleur, qu'un animal ; pourquoi donc alors ne voulez-vous pas qu'il aime la femme ? Je sais bien que la cause que je plaide ici est bien épineuse ; nous sommes enfants du siècle et l'on a eu soin de nous donner des idées arrêtées sur ce sujet. On nous a tant fait d'aimables plaisanteries sur la femme et sur l'amour que nous ne croyons plus à tout cela. [...] Une tâche grande et belle, une tâche que Michelet a entreprise, une tâche que j'ose parfois envisager, est de faire revenir l'homme à la femme. On finirait peut-être par lui ouvrir les yeux ; la vie est courte, ce serait un moyen de l'embellir ; le monde est dans la voie du progrès, ce serait un moyen d'arriver plus vite⁴.

C'est ballotté entre ces élans idéalistes et « poétiques », d'une part, un sentiment profond d'impuissance, de l'autre, que ce descendant tardif de René cherche à sortir de l'impasse pour trouver sa voie. De peur de se laisser

¹ Zola, t. I, p. 237.

² C. BECKER n'exclut pas que ce soit sous l'influence de Michelet qui la cite plusieurs fois et la met au-dessus de Balzac et de Stendhal que Zola commence à s'intéresser à George Sand (*Corr.*, t. I, p. 158, note 7).

³ A Cézanne, 30 décembre 1859, *Corr.*, t. I, p. 119.

⁴ *Ibid.*, p. 129, lettre du 14 janvier 1860. Halina SUWALA voit dans la lecture de Michelet la « genèse la plus lointaine du naturalisme de Zola en tant que doctrine philosophique et sociale. Il y a trouvé bien des idées qui, enrichies par la suite d'éléments nouveaux, reviendront dans son oeuvre toute entière ». Cf. « La formation des idées littéraires de Zola dans les années 1860-1864 », *Europe*, avril-mai 1968, p. 270.

dévorer par le monstre de l'Ennui et du Désespoir, il s'accroche à sa foi dans l'idéal, dans cette poésie qui est « une grande chose » et hors laquelle « il n'y a pas de salut »¹.

...dès qu'une chose est grande, on crie à l'impossible, à la poésie. Le siècle est tellement à la prose que les pauvres poètes se cachent ; on a tant dit et redit qu'ils n'avançaient que des songes creux, qu'eux-mêmes ont fini par le croire. Cependant, selon moi, le rôle du poète n'est pas tel ; c'est celui du régénérateur, celui de l'homme qui se dévoue au progrès de l'humanité. Ce qu'il avance, ce sont bien des rêves, mais des rêves qui doivent recevoir leur accomplissement².

C'est dans une telle disposition d'esprit qu'il découvre George Sand dont le nom apparaît pour la première fois sous sa plume un peu plus tôt que le texte que l'on vient de lire, dans sa correspondance avec Baille³. Ces lettres méritent notre attention non seulement parce qu'elles comportent d'amples commentaires, parfois pénétrants, sur des romans de Sand, mais aussi parce qu'elles nous permettent de suivre Zola dans ses premières réflexions approfondies sur le roman. Tout se passe comme si la découverte de George Sand – nettement antérieure à la connaissance de Balzac⁴ – avait pesé d'un certain poids dans sa formation littéraire. C'est ainsi que sa méditation sur la façon dont les romanciers traitent l'amour, sa critique du romantisme « échevelé » semblent directement sortir de la lecture de *Lucrezia Floriani*, qui relate l'histoire d'un amour passionné et sa fin tragique et dont non seulement la

¹ Lettre du 25 mars 1860, à P. Cézanne, *Corr.*, t. I, p. 140-141. Cf., à ce propos, la remarque d'Henri MITTERAND : « Zola gardera toujours la même distance à l'égard du mot *réalisme*, qui lui paraîtra toujours, à la différence de *naturalisme*, marqué d'une tare d'origine, cet aveuglement devant les ressources poétiques de tout objet naturel » (*Zola*, t. I, p. 246). L'attitude de Zola vis-à-vis du réalisme n'est pas loin, à ce moment-là, de celle de George Sand. On n'a qu'à penser, pour s'en rendre compte, à la lettre de cette dernière, du 30 juin 1854, à Champfleury, ou à son article du 8 juillet 1857, « Du Réalisme », paru d'abord dans le *Courrier de Paris* (sept.-oct. 1857), repris dans *Questions d'art et de littérature* (1878).

² Lettre du 24 juin 1860, à Baille, *Corr.*, t. I, p. 185.

³ Lettres des 2 mai, 2 juin et 4 juillet 1860. *Corr.*, t. I, p. 153-158 ; 168-173 et 195-201. Vu la brièveté de ces textes, on se dispensera, en les citant, de renvoyer aux pages.

⁴ Il semble que Zola ne commence à fréquenter l'œuvre de Balzac qu'après son entrée comme employé chez Hachette, en 1862. Cf. l'*Introduction biographique* de Colette BECKER, t. I de la *Corr.*, p. 55 et p. 490, note 3 dans le même volume. La première lettre dans laquelle Zola se prononce de manière significative sur l'auteur de la *Comédie humaine* est celle qu'il adresse à Valabrègue le 29 mai 1867. (*ibid.*, p. 501). La première fois que Zola cite le nom de Balzac, c'est dans *Les voleurs et l'âne*, conte écrit au cours de l'été de 1862 (*Dictionnaire d'Émile Zola*, art. Balzac, p. 47). Voir *infra*, p. 65.

préface, mais le discours narratif même est parsemé de remarques critiques, pleines d'humour et de mordant, en ce qui concerne les exagérations, les invraisemblances et les « ficelles » (comme dit le narrateur, p. 66) d'un certain romantisme¹. L'amour, certes, reste l'objet de la réflexion de Zola, comme dans les lettres directement inspirées par la lecture de Michelet, mais l'accent se déplace cette fois sur le problème de la représentation. De manière quelque peu paradoxale, on peut dire que, dans sa critique du roman, Zola est *plus Sand que Sand elle-même*. Tandis que la romancière, si spontanément portée par ailleurs à peindre l'homme *tel qu'il devrait être*, refuse de suivre le « chemin tracé », qui consisterait à terminer cette orageuse histoire d'amour par le « jour de l'hyménée », comme cela se fait d'ordinaire pour flatter « l'imagination » du lecteur², Zola, pour sa part, au lieu de lui savoir gré de ce « réalisme », le lui reproche au contraire :

Il est certain que ce sont nos rêves insensés, nos désirs impossibles à satisfaire qui font le plus souvent notre malheur, quand nous nous heurtons à la vie réelle. Mais le roman n'a pas que le but de peindre, il doit aussi corriger, et c'est une pauvre correction que celle de peindre un peu pour corriger un jour. Il est beaucoup de gens, je l'affirme, qui s'estimeraient heureux d'avoir les qualités d'un héros de roman, quitte à avoir ses défauts. Moi, je crois que ce n'est pas en montrant brutalement son mal à un homme qu'on le guérit ; mais, au contraire, en lui faisant voir le bonheur qu'il goûterait s'il avait suivi la bonne voie. Donc point de montagne à gravir, point de montagne à descendre ; une grande plaine bien unie, bien fertile, moins agréable, il est vrai, que le premier versant, mais ne présentant pas les gouffres horribles du second. C'est-à-dire que l'amour ne sera plus la félicité d'un instant détruite par la désolation du reste de la vie ; que

¹ C. BECKER a repéré dans la lettre du 2 mai la paraphrase d'une métaphore de Sand concernant la passion amoureuse et sa représentation dans les romans (*ibid.*, p. 158, n. 2). Chez Sand : « Nous nous arrêtons un instant au sommet de cette pente que nous avons vu gravir, et nous la redescendrons dans un second volume, que le lecteur est dispensé de lire s'il n'aime pas les histoires tristes » (*Lucrezia Floriani*, Éd. de la Sphère, 1981, p. 90). Chez Zola : « On dirait une montagne à deux versants, l'un, pente douce et fleurie, n'a que vallons délicieux, que ruisseaux murmurant sous l'herbe, que fauvettes babillant dans les buissons ; on le gravit sans fatigue aucune, bien au contraire en sentant sa poitrine se dilater de se rapprocher ainsi du ciel. [...] mais lorsqu'on est au sommet, lorsqu'on croit se sentir pousser des ailes, voilà je ne sais quelle fatalité qui vous entraîne à descendre l'autre versant. Et quelle descente, bon Dieu ! celui-là n'est que ronces, qu'abîmes sans fond ; la pente est roide, et l'on roule plutôt qu'on ne marche. Messieurs les romanciers font gravir cette montagne à chacun de leurs héros, qui la monte plus ou moins vite, qui la descend plus ou moins rapidement » (*Corr.*, t. I, p. 153).

² *Lucrezia Floriani*, éd. citée, p. 90.

ce sera, en un mot, un bonheur paisible, ne demandant pas trop pour obtenir beaucoup, une amitié passionnée, si je puis m'exprimer ainsi.

Autant dire qu'au roman pathétique, Zola préfère encore celui des bonheurs sans histoires, mieux adapté à la fonction morale et pédagogique que, fort de la leçon des classiques, il continue d'attribuer, à la littérature¹. Mais ce commentaire qui ne se veut pas *critique*, inspiré par la lecture de *Lucrezia Floriani*, s'arrête là :

Critiquer George Sand ! à Dieu ne plaise ! Ses romans champêtres sont de trop délicieuses idylles pour qu'on l'accuse de rechercher le terrible. Il est vrai cependant que presque tous les amours qu'elle raconte sont malheureux ; et j'avouerai que je préfère son roman rustique, *La Mare au diable*, à *Lucrezia Floriani* [...] *La Mare au diable*, quelle perle ! voilà réellement qui vous fait souhaiter d'aimer une femme ; point de sanglots d'amour, point de sanglots de tristesse, un bonheur souriant et calme.

Cela dit, lorsque Zola passe, à propos des trois romans sandiens qu'il connaît (*La Mare au Diable*, *André* et *Lucrezia Floriani*) à formuler « quelques observations générales », il adopte d'autres points de vue dans son analyse du délire amoureux qui, avec ses « divagations » et ses « baisers muets et terribles », « n'est qu'une crise, une maladie morale, âpre et voluptueuse, un état anormal », une « mer inconnue » où les amants sont emportés « par une force fatale ». On dirait une vision prémonitoire de ce qui se passera, bien des années plus tard, dans l'étouffante atmosphère de *Thérèse Raquin*². A ce propos, H. Mitterand relève, dans le vocabulaire de Zola, les « prodromes d'un physiologisme déjà en pointillé », tout en faisant remarquer que « George Sand ne se reconnaîtrait pas dans cette médicalisation du sentiment amoureux ». Ce qui serait à nuancer peut-être. Dans les romans d'après 1850, en effet, les personnages exaltés de la première manière vont progressivement disparaître. Les exemples ne manquent pas. Dans *Valvèdre* (1861), pour le

¹ Halina SUWALA note que la « fonction morale de la littérature est pour lui chose indiscutable. Ce qu'on peut discuter, c'est le choix des moyens propres à atteindre ce but ». *Art. cité*, p. 271.

² Zola, note H. MITTERAND, apprécie tout particulièrement chez Sand le « soin qu'elle met à détailler les phases de la passion » : « C'est à ses yeux un pas vers la vérité psychologique, et aussi un pas vers une compréhension clinique des sentiments. Zola est déjà, malgré son imprégnation romantique, le fils de son temps. » Pour ce qui est de la « compréhension clinique des sentiments », elle se profile, certes, dans ces commentaires, mais non peut-être « aux yeux de Zola ». *Zola*, t. I, p. 270.

héros éponyme du roman, la passion n'est qu'un « amour malade qui est devenu fou »¹. Il se pourrait que le Zola de 1860 ait flairé dans les romans de Sand quelque chose qui ne devait s'expliciter que plus tard, à savoir que le simple, chez elle, ne relève pas forcément de l'idyllique. Cela dit, *La Mare au Diable* est certainement la réaction d'un écrivain idéaliste face aux romans à succès de l'époque, ceux de Paul Féval et d'Eugène Sue, qu'il juge excessif, car abondant trop dans le sens du sinistre, de l'horrible et du hideux².

Mais l'écrivain en herbe se montre non moins attentif à l'écriture, à la facture romanesque dont il est loin d'approuver tous les procédés adoptés par George Sand.

Elle est peut-être un peu trop longue dans les descriptions, surtout dans la peinture des caractères. J'aime mieux voir un héros agir, que d'entendre l'écrivain me dire : il était ceci, il était cela. George Sand fait trois chapitres pour m'expliquer l'homme qu'elle met en scène ; je me perds, et pour bien comprendre, je suis obligé de résumer ce que je viens de lire. Pourquoi diable alors, l'auteur ne se contente-t-il pas de me donner ce résumé ?

Envisagée sous cet angle, la lecture de Zola marque les « débuts d'une lucidité professionnelle sur les contraintes admises de la composition romanesque et sur le type de formules nouvelles qu'il serait possible, ou en tout cas tentant de leur substituer » (H. Mitterand)³.

En somme, Zola découvre en George Sand une âme soeur qui ne décrit les passions délirantes que « pour en faire voir les suites inévitables et terribles ». Loin de lui reprocher, comme certains de ses critiques, sa « philosophie », il ne trouve dans ses livres « qu'une douce tolérance, qu'un grand esprit de charité », qu'il qualifie en plus de « militante ». George Sand

propose de marcher au-devant des maux, d'aller trouver le misérable en sa mansarde [...] ; point de larmes inutiles, point de vains attendrissements sur les pauvres, mais une lutte patiente, un combat de chaque jour, d'où tous les hommes sortent frères, formant une seule

¹ *Valvèdre*, Calmann-Lévy, 1884, p. 354. Mais on peut penser aussi à *Jean de la Roche* (1859), Éd. de l'Aurore, Meylan, 1988, p. 181.

² Cf. les deux premiers chapitres du roman, « L'auteur au lecteur » et « Le Labour » dont d'importants fragments ont paru d'ailleurs dans la *Revue sociale* de Pierre Leroux (déc. 1845). Notons que le large développement à la fois pittoresque et sentimental du thème champêtre finit par escamoter presque le thème socialiste auquel Zola semble peu sensible dans sa lecture.

³ *Zola*, t. I, p. 271.

république riche et forte. Hélas ! ce n'est peut-être qu'un rêve, et pourtant cela serait bien¹.

Quant à *Indiana* dont Zola, dans sa lettre du 2 juin, reconnaît qu'il l'avait autrefois « dévorée », il en garde surtout « une impression pénible », due à ce qu'il considère comme le principal message du roman, à savoir que « le bonheur ne peut exister dans le mariage, et qu'un amant est aussi incapable de le donner qu'un mari » : « N'est-ce pas décourageant ? » N'ayant pas relu le livre depuis, il ne peut du reste que patauger dans de vagues souvenirs de lecture qui ne lui permettent guère d'aller au-delà de ce constat.

Autrement significatif est, en revanche, son enthousiasme pour *Jacques*, ce « chef-d'oeuvre où le coeur vibre à chaque page », et dont il entretiendra Baille dans sa lettre du 4 juillet 1860. On sait que ce roman, au moment de sa parution en 1834, a suscité un débat passionné, on a même crié au scandale. Il mettait en scène un héros romantique de la race des hommes supérieurs, désespérés et solitaires, un de ces personnages christiques qui peuplent l'univers sandien. George Sand elle-même, dans *Le Dernier amour* (1866) où il évoquera ce personnage, le qualifiera de « petit bâtard » de la grande famille des René, Werther, Rolla et Oberman. Ce qui intéresse le plus Zola dans cette histoire, c'est encore le problème du mariage et la façon dont la romancière conçoit la relation des sexes. Le roman reprend en fait l'un des thèmes majeurs d'*Indiana*, l'asservissement de la femme par l'homme. Mais Jacques ne se contente pas de dénoncer le mariage, cette « barbare institution » ; en bon idéaliste qui a des principes, il entend les mettre en pratique, désireux de rendre sa jeune femme à la fois heureuse et libre. Tentative vouée à l'échec dans la mesure même où cette volonté divine se brise contre la faiblesse de l'épouse, écrasée sous le poids de l'insoutenable supériorité de ce « colosse de vertu farouche » et cherchant tout naturellement refuge auprès d'un homme moins absolu. « Si Jacques est une exception, un personnage idéal, création de poète, Fernande est une réalité. Rien de plus strictement vrai que cette situation d'une femme n'aimant plus son mari et ne pouvant

¹ Zola, rappelle C. BECKER (*Corr.*, t. I, p. 158, n. 10), va donner cette « charité militante » à plus d'une de ses héroïnes. Elle cite sa réponse, en 1892, au questionnaire de la *Revue illustrée* : « La qualité que je préfère chez un homme : la bonté. La qualité que je préfère chez la femme : la tendresse. [...] La réforme que j'estime le plus : celle qui rendrait les hommes heureux. » Il n'est peut-être pas sans intérêt de noter que le marxiste André WURMSER attribuait à cette bonté, « en apparence peu conforme à l'esthétique naturaliste », une importance capitale, à la fois chez l'homme Zola et dans son évolution : « L'ascension de Zola est dans l'élargissement de sa bonté aux dimensions de l'humanité. » A. WURMSER, « Les marxistes, Balzac et Zola », *Les Cahiers naturalistes*, N° 28, 1964, p. 147.

s'empêcher d'aimer un autre homme »¹. Jacques, cependant, animé par le même sentiment d'amour sacré qui l'a poussé au mariage et obéissant aux mêmes impératifs moraux, non seulement pardonnera aux amoureux, mais leur fera la grâce de disparaître dans les glaciers des montagnes. Bref, en simulant la mort, il se sacrifie au bonheur de sa femme.

Que cette « oeuvre étrange » ait profondément ému Zola, l'ampleur de ses réflexions en témoigne : plus de trois grandes pages dans l'édition de la *Correspondance*. « On ne saurait la feuilleter sans pleurer, sans éprouver des frissons d'enthousiasme ». On comprend sans peine son émotion : ce roman lui renvoie pour ainsi dire l'écho de ses propres préoccupations morales. A son âme de poète, avide d'idéal et de sublime, il ne déplaît point de se reconnaître *un moment* dans la haute figure de Jacques qui lui apparaît comme un « grand coeur, plein d'amour, plein d'abnégation, la plus sublime des vertus », que l'on ne saurait « contempler sans être ébloui », même si, d'un autre côté, *l'homme* en lui *se refuse* à « ce désolant mélange d'idéal et de réalité ». Ce n'est pas que Zola veuille récuser le bien-fondé de la critique sandienne du mariage :

Quelle loi peut forcer la femme à aimer toujours le même homme ?
Quelques mots balbutiés par un maire et un prêtre sur la tête de deux
époux, peuvent-ils enchaîner leurs coeurs, comme ils enchaînent
leurs corps ?

L'homme, reconnaît-il de son côté, ne serait qu'un lâche si, en voyant faiblir l'amour de sa femme, il voulait continuer à courber « cette malheureuse que la loi humaine lui livre comme une chose, mais que la loi naturelle lui refuse ». Zola dénonce donc le mariage comme « chose inique » et, surtout, les « préjugés qui s'attachent sottement à l'honneur conjugal » :

On comprend qu'un grand esprit, tel que George Sand, ait levé
l'étendard de la révolte, tâchant de faire voir tout ce qu'il y a
d'ignoble et d'odieux dans cet enchaînement de deux existences, tout
ce qu'il y a à craindre pour ces pauvres coeurs humains, si fragiles et
si aimants.

¹ Colette BECKER a relevé, à ce propos, « une lointaine réminiscence de cette lecture de Jacques dans *La Confession de Claude*, où les deux personnages qui marchent « côte à côte » *sans jamais se rencontrer*, symbolisent, Claude le rêve, Laurence la réalité (Cf. *Corr.*, t. I, p. 201, note 2).

Cela admis et même apprécié, l'oeuvre n'est pas assez « bonne et utile » à son goût, faute d'indiquer clairement « quelle institution elle voudrait voir à la place de ce lien éternel » qu'est le mariage. Conclusion : « alors son roman peut être vrai, mais d'une désolante vérité. C'est une mauvaise action, une torture inutile, une lecture trop forte pour les coeurs de vingt ans. »

On remarquera que Zola ne semble pas s'apercevoir du fait qu'on peut parfaitement lire l'histoire de Jacques et de son échec tragique comme une leçon sur les conséquences d'une intransigeance qui ne consent à « plier devant aucune des réalités de la vie »¹ : ceux qui l'adoptent sont condamnés, ou à mourir, ou à vivre dans les froides régions de la solitude. C'est que Zola attend du roman des leçons plus explicites, susceptibles d'orienter le lecteur qu'il est. Il n'a pas lu les *Lettres d'un voyageur*, celle en particulier « A M. Nisard » où l'on voit George Sand s'interroger justement sur ce problème de lecture en des termes qui la montrent pleinement consciente de l'extrême complexité du rapport que l'oeuvre et son auteur entretiennent avec une réalité dont le moins qu'on puisse dire, c'est qu'elle ne se laisse pas aisément appréhender :

Il est bien possible qu'en effet *Jacques* prouve tout ce que vous y avez trouvé d'hostile à l'ordre domestique. Il est vrai qu'on y a trouvé tout le contraire aussi, et que l'on a pu également avoir raison. Quand un livre [...] ne prouve pas clairement, uniquement, sans contestation et sans réplique, ce qu'il veut prouver, c'est la faute du livre, mais non pas toujours celle de l'auteur².

Mais si *Jacques* n'est pas, et pour cause, une « oeuvre de philosophie pratique », l'admiration de Zola est en revanche entière pour « l'oeuvre d'art, comme drame » : « poète, je n'ai jamais rien lu d'aussi beau ». Sa critique est donc bien circonscrite, ne relevant que l'absence du « remède » qui guérirait le mal et l'hostilité au mariage qu'il attribue à la romancière et qui ressort, pense-t-il, « de chacun de ses romans »³.

Zola, dans son analyse, ne laisse pas de commenter deux autres personnages du roman : le jeune amoureux Octave, qui se retrouve avec Fernande dans son rôle de « fils de la terre », et Sylvia, « la femme idéale, comme Jacques est l'homme idéal ». Et c'est ici que « Dieu » ou la « fatalité » intervient

¹ *Jacques*, Michèle Lévy Frères/J. Hetzel et C^{ie}, 1857, p. 120.

² *Lettres d'un voyageur*, éd. de Henri BONNET, Garnier-Flammarion, 1971, p. 313.

³ Dans la même lettre « A M. Nisard », Sand proteste contre l'accusation de la « haine du mariage » qu'on lui attribue. Zola écrivait d'ailleurs : « George Sand a nié, je crois, son hostilité au mariage [...] ».

pour empêcher qu'une « bonne » distribution de rôles aboutisse à ce bonheur sans nuages, à cet amour « profond et calme » dont le rêve ne cesse pas de hanter le jeune Zola.

Malheureusement cette Sylvia, fille illégitime, est *peut-être* la soeur de Jacques [...] Ces deux êtres créés l'un pour l'autre ne peuvent donc s'aimer. Le roman, envisagé ainsi, conclut dans mon sens. La fatalité a tout fait ; si Jacques avait pu épouser Sylvia, si Octave avait épousé Fernande, jamais couples plus heureux n'auraient vécu sous le ciel. Dieu ne l'a pas voulu et c'est la cause de tous ces sanglots.

Ce qui est non moins manifeste dans cette approche critique de Zola, c'est le souci de la généralisation, tentée au point de vue particulier du genre romanesque, à partir d'observations relatives, une fois de plus, au choix des personnages :

Dans un roman, une étude de passions humaines, dès qu'un personnage est purement idéal, ce personnage devient une exception, il ne saurait sympathiser avec les autres qui ne sont que des hommes. Ses relations avec eux ne peuvent manquer un jour de se rompre violemment, leurs suites seront son propre malheur et celui des êtres qui l'entourent. Comme la baguette que l'on plie et qui reprend brusquement sa première position, dès qu'on la lâche [...] ¹.

Malgré cependant ces tâtonnements du futur romancier, Zola est encore tout imbibé d'ambitions poétiques, et ce qu'il pense du poète, l'apparente bien évidemment aux romantiques et, par conséquent, à Sand elle-même :

Le rôle du poète est sacré : c'est celui de régénérateur. Il se doit au progrès ; il peut pousser très loin l'humanité dans la voie du bien. Que Dieu me prête le souffle et je suis prêt².

¹ Pour ce qui est de la facture romanesque et de l'écriture sandienne, elles ne suscitent que ce jugement d'ensemble, en début de lettre : « L'action la plus simple, l'intrigue la moins compliquée, et pourtant chaque phrase vibre, chaque mot vous émeut. » Et en guise de clôture à son long commentaire, un compliment assorti d'une réserve non explicitée : « Je ne te dirai rien du style de l'auteur, tu l'as apprécié toi-même. Seulement le roman est par lettres. » Est-ce à dire que Zola, en accord avec les contemporains, ait pu trouver « désuète » la forme épistolaire ? C. BECKER le pense (*Corr.*, t. I, p. 202, n. 6) et c'est bien possible.

² A Baille, 25 juillet 1860, *Corr.*, t. I, p. 206.

Ou cette autre envolée lyrique dont il faudra se souvenir au moment du procès que Zola fera au romantisme et à l'héritage romantique, procès d'autant plus bruyant que l'héritage ne sera jamais complètement liquidé :

L'art n'est autre chose ; c'est un flambeau splendide qui éclaire la voie de l'humanité, et non une misérable bougie dans le taudis d'un rimeur. Il ne s'agit pas seulement de faire de beaux vers, il faut que ces vers soient une sublime leçon de vertu ; dans les deux cas, on peut être un grand artiste, mais dans le premier, on se sert mal du feu sacré donné par Dieu ; dans le second, on devient un disciple, un apôtre de la Divinité. [...] Si l'art ne sert à rien, si, comme on le dit souvent, les poètes ne sont que de brillantes inutilités, disons à notre tour que Dieu n'existe pas, que le grand et le beau sont des mensonges. La chose dont je voudrais qu'on fût persuadé est celle-ci : que l'art doit être avant tout utile, soit directement, soit indirectement ; qu'il est aussi nécessaire à une société que le manger et le dormir, surtout que c'est un bienfait de Dieu, une étoile des mages placée sur le front du prédestiné pour sortir du borbier et guider vers la plaine fleurie l'humanité chancelante. [...] En plaçant l'art si haut, j'ai par là même élevé l'artiste ; plus le dieu est parfait, plus le pontife tend à la perfection. L'artiste – poète, peintre, sculpteur, musicien – est un véritable grand-prêtre. Je l'ai tantôt comparé à un prophète ; c'est la meilleure comparaison possible¹.

A lire cette profession de foi, on serait presque tenté de prendre son auteur pour le fils spirituel de celui de *Consuelo* qui, comme son héroïne, a été plus d'une fois éclairé « par le cœur avant de l'être par le cerveau »². En cette année 1860, la conscience littéraire de Zola est encore nettement dominée par l'idéologie et les canons esthétiques du romantisme. Il préfère le poème au roman, donne la priorité à l'idée (« voilà le principal »), prévoit des ouvrages dans lesquels il idéaliserait « tour à tour tous les nobles sentiments », etc.³.

Il existe une nouvelle de Zola, écrite en septembre 1860 et restée inédite du vivant de l'écrivain, *Un coup de vent*, où il n'est pas interdit, nous semble-t-il, de discerner, au-delà des traces d'une expérience vécue, comme une vague réminiscence d'*André*. La scène, par exemple, qui évoque la belle soirée de Nini la fleuriste et de son amoureux, le poète⁴. On trouve une référence

¹ A Baille, 10 août 1860, *Corr.*, t. I, p. 223.

² *Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt*, Prés. de Simone VIERNE et René BOURGEOIS, Éd. de l'Aurore, Meylan, 1983, t. III, p. 279.

³ A Baille, *loc. cit.*, p. 224-225.

⁴ Émile Zola, *Contes et nouvelles*, éd. de Roger RIFOLL, Gallimard, Pléiade, 1976, p. 217.

plus explicite dans *Les Voleurs et l'âne* (1862), cette pièce des *Contes à Ninon*, où George Sand est nommée comme un auteur que l'ami du narrateur, déjà contrarié par la lecture de Michelet, ne peut pas *souffrir*. Ce récit qui est une version modernisée de La Fontaine, présente ce personnage d'ami comme un cynique irrécupérable qui adore Balzac et ne peut supporter George Sand¹.

Premiers articles sur George Sand

Entre les lettres de jeunesse et le grand article nécrologique de 1876 qui constitue pour notre sujet un texte majeur, c'est plutôt le silence, un silence relatif cependant, rompu à l'occasion de quelques comptes rendus ou par des références sommaires qui ne manquent pas pour autant d'intérêt. Le changement de cap qui s'opère dans l'évolution de Zola à partir de son entrée chez Hachette en 1862, est suffisamment bien connu pour qu'il y ait besoin d'y revenir. Le nouvel encyclopédisme, le positivisme, et la liberté de pensée, scientifique et politique, vont exercer leur puissante séduction sur lui. « Ces trois traits, dit H. Mitterand², imprimeront leur marque à l'ensemble des écrits de Zola ». Son rapport au romantisme en subira forcément les conséquences, en l'amenant d'abord à prendre ses distances, avant d'envisager une véritable rupture. Sans entrer dans le détail de sa théorie de « l'écran », qui compare l'artiste à un prisme renvoyant les rayons lumineux de la création, « réfractés et colorés selon sa nature », sa description de « l'écran romantique » (auquel il préfère déjà le « réaliste »), est la preuve qu'il n'a pas encore coupé le cordon ombilical de son attachement à cet univers chatoyant et poétique³. Dans l'optique qui est la sienne, le romantisme sandien garde encore une position plutôt avantageuse.

L'Ecran romantique est une glace sans tain, claire, bien qu'un peu trouble en certains endroits, et colorée des sept nuances de l'arc-en-ciel. Non seulement elle laisse passer les couleurs, mais elle leur donne encore plus de force ; parfois elle les transforme et les mêle. Les contours y subissent aussi des déviations ; les lignes droites ten-

¹ Cf. John C. LAPP, *Les racines du naturalisme*, Bordas, Coll. « Études », 1972, p. 13. L'auteur voit, dans le traitement de ce personnage, la preuve que Zola « commençait déjà à donner une justification théorique à son idéalisme, à travers l'évolution de ses personnages ».

² Zola et le naturalisme, « Que sais-je ? », PUF, 1986, p. 13.

³ A Valabrègue, 18 août 1864, *Corr.*, t. I, p. 375, 378-379 pour les citations.

dent à s'y briser, les cercles s'y changent en triangles. La création que nous donne cet Ecran est une création tumultueuse et agissante. Les images se reproduisent vigoureusement par larges nappes d'ombre et de lumière. Le mensonge de la nature y est plus heurté et plus séduisant ; il n'a pas la paix, mais la vie, une vie plus intense que la nôtre ; il n'a pas le pur développement des lignes et la sobre discrétion des couleurs, mais toute la passion du mouvement et toute la splendeur fulgurante de soleils imaginaires. L'Ecran romantique est, en somme, un prisme, à la réfraction puissante, qui brise tout rayon lumineux et le décompose en un spectre solaire éblouissant.

C'est en 1863 que Zola publie son premier article de critique littéraire. Consacré au *Comte Kostia* de Victor Cherbuliez qu'il n'apprécie guère, il fera en revanche – sur un ton chaleureux qui célèbre le pouvoir purificateur de l'amour – l'éloge de *Mauprat*. L'admiration reste donc toujours aussi vive :

George Sand eut une pensée féconde, qui nous valut une de ses plus belles études : celle d'une nature inculte, aigrie par la souffrance et livrée aux emportements d'un orgueil indomptable, s'épurant et s'adoucissant peu à peu sous l'influence de l'amour¹.

Le nom de George Sand surgit encore dans un autre compte rendu, en 1864, consacré à un roman de Gaston Lavalley (*Aurélien*). Zola souhaite pouvoir lire un jour un roman conçu comme une « étude pure », écrite « sans parti pris par un écrivain insoucieux de conclure » :

Mais il est difficile au romancier d'interroger à froid l'âme qu'il étudie ; il ne peut toujours se défendre de pitié à la vue des plaies qu'il découvre ; il lui prend des envies de guérir, des besoins de rendre meilleur, qui lui font oublier l'égoïsme curieux de l'artiste pour la tendresse rude du moraliste. Certains écrivains, Stendhal, entre autres, ont eu cette curiosité froide de l'anatomiste qui taille en plein corps humain, émerveillé d'apprendre et songeant peu à s'apitoyer ; ce ne sont pas là les moins grands. D'autres, George Sand, par exemple, n'ont pu toucher à cet éternel malade qu'on nomme le cœur, sans chercher à le soulager dans ses souffrances ; il y a en eux plus de charité et de miséricorde que de curiosité ; ils mettent à nu les plaies pour les panser, et trouvent une leçon dans chaque souffrance².

¹ O. C., t. 10, p. 295. Article publié dans le numéro du 31 janvier 1863 de *L'Athenaeum français*, bulletin bibliographique de *La Revue contemporaine*.

² O. C., t. 10, p. 315. L'article a paru dans le numéro du 19 juillet 1864 de *L'Écho du Nord*.

Le roman de Lavalley, ce « récit ému, plein d'arguments touchants », cette « thèse » doublée d'un « plaidoyer », et non pas « l'histoire brutale, toute d'analyse et sans conclusion » (ce qu'il préférerait), relève aux yeux de Zola de l'école de Sand¹. L'attitude critique va cependant s'approfondir et se cristalliser en quelque sorte autour de la notion de poésie. Dans un article sur les *Rimes neuves et vieilles* d'Armand Silvestre (recueil publié en 1866), Zola ne manquera pas de citer la préface de George Sand qui a vu dans ce recueil « l'hymne antique dans la bouche d'un moderne, c'est-à-dire l'enivrement de la matière chez un spiritualiste quand même » : « en étreignant cette beauté physique qu'il idolâtre, le poète crie et pleure »...

Cette fois, non seulement le commentaire de l'auteur de *Mes haines* est dédaigneux et sans ménagement, mais il va jusqu'à associer révolte et « amour pour la réalité » :

Je n'ai rien à ajouter, sinon que les poètes sont de grands enfants et que leurs larmes m'inquiètent peu. Les bébés pleurent pour avoir la lune qu'ils ont vue dans un seau d'eau ; les rimeurs gémissent de désir devant leurs propres créations.

Mais je suis un révolté, moi. Depuis le jour où j'ai jeté mes poèmes au feu, je me suis pris d'un tel amour pour la réalité, que je n'ai plus su endurer le mensonge, eût-il toute l'harmonie de la rime².

Zola allait consacrer, la même année, deux comptes rendus au premier volume du *Théâtre complet* de George Sand, publié par Michel Lévy³ et dont l'essentiel serait repris, deux ans plus tard, dans l'article, plutôt élogieux, inspiré par la représentation de *Cadio*, ce roman dialogué adapté à la scène par Paul Meurice⁴. Or, dans l'avant-propos de son roman, que Zola a pu connaître, puisque Paul Meurice lui en avait envoyé un exemplaire⁵, Sand avait esquissé un programme d'écrivain qui ne devait pas déplaire à Zola :

¹ *Ibid.*, p. 316.

² Article publié dans *L'Événement* du 20 avril 1866, *O. C.*, t. 10, p. 450.

³ *L'Événement*, 29 août. 1866 ; *Le Salut public*, 11 sept. 1866. Voir *O. C.*, t. 10, p. 601-603 ; 614-616.

⁴ L'histoire se déroule en 1793-95, en Vendée.

⁵ Cf. sa lettre du 15 nov. 1868 à P. Meurice, *Corr.*, t. II, p. 167. Le roman a été publié d'abord, en 1867, dans la *Revue des Deux Mondes*, puis en volume en 1868, par Michel Lévy. La première représentation de la pièce a eu lieu le 3 octobre 1868, à la Porte-Saint-Martin.

L'art est fatalement impartial ; il doit tout juger, mais aussi tout comprendre, et rechercher dans l'enchaînement des faits celui des crises qui s'opèrent dans les esprits. Le roman, placé dans le cadre d'une lutte sociale aussi intense et aussi diffuse que celle de la Vendée, peut résumer dans l'esquisse de peu d'années les transformations intellectuelles et morales les plus inattendues. C'est à cette étude de psychologie révolutionnaire que nous nous sommes attaché [...], curieux de chercher dans quelques types probables le contre-coup interne du mouvement extérieur. En rentrant dans ce mouvement historique d'une manière générale, nous avons pu nous dispenser de faire comparaître les morts célèbres devant nous et de leur attribuer des sentiments et des idées complaisamment adaptés à notre fantaisie. Nous avons tâché de reconstituer par la logique les émotions que durent subir certaines natures placées dans des situations inévitables, aux prises avec l'effroyable tourmente du moment et le continuel déplacement de toutes les vraisemblances relatives.

Zola apprécie surtout la simplicité du drame « sans trappes, ni fioles de poison, tirant seulement son intérêt du jeu poignant des passions humaines. Pas le moindre ballet, pas de couplets scandés par des coups de hanche, une pièce toute saine, toute généreuse »¹.

Le même article propose une vue d'ensemble, au demeurant assez développée, sur le théâtre de George Sand, Zola jugeant utile, « en ces jours de parades écoeurantes, de rappeler et de commenter les opinions théâtrales d'un des grands écrivains de ce siècle ». Cette partie de l'article est par ailleurs la reproduction presque littérale de son compte rendu, déjà mentionné, consacré au premier volume du *Théâtre complet*², à cette différence près que les quelques modifications qu'il y a néanmoins introduites, rendent son jugement plus favorable qu'il n'était au départ³.

Zola va jusqu'à citer un passage de la préface de *Cosima* où on peut lire :

J'ai voulu marcher terre à terre... Plus modeste et moins ambitieux qu'on ne croit, j'ai été persuadé (et je le suis encore) qu'on pourrait intéresser aussi par le développement d'une passion sans incidents étrangers, sans surprise, sans terreur. Ce serait un intérêt d'un autre genre, un intérêt moins saisissant, mais rapide sans doute ; mais, de tous les arts, chaque artiste exprime le sentiment qu'il a de la vie, dans la mesure de ses facultés.

¹ Dans *La Tribune* du 11 octobre 1868 ; voir *O. C.*, t. 10, p. 1042-1044 pour les citations qui suivent.

² Cf. *O. C.*, t. 10, p. 601-603. Cf. *supra*, p. 67, note 4.

³ Est-ce parce que *Cadio* lui a été envoyé... ?

Dans son commentaire, Zola interprète en ces termes la pensée de ce « puissant esprit » :

Si je ne me trompe, le drame ainsi compris sera surtout fait d'analyse psychologique. L'écrivain choisira certains personnages, les mettra dans de certaines circonstances, et étudiera seulement leur être intérieur, la naissance et les chocs de leurs passions. Les faits ne viendront qu'en second lieu ; ils serviront uniquement de cadre, et on les prendra les plus simples et les plus ordinaires possibles. Ce ne sera plus la pièce mouvementée, pleine de péripéties, procédant par des coups de foudre, toute d'action et intrigue ; ce sera une analyse consciencieuse, une anatomie du cœur, une sorte de roman dialogué, puisant son intérêt dans la noblesse et dans le charme des peintures.

Zola cite ensuite cet « acte de foi » de la préface générale (*Mon théâtre*) :

Nous avons cru que c'était là le but du théâtre, et que ce délasement, qui tient tant de place dans la vie civilisée, devait être une aspiration aux choses élevées, un mirage poétique dans le désert de la réalité.

Et Zola de commenter encore :

Cette tendance vers les spectacles calmes et généreux, cet appel aux sentiments nobles, à tout ce qui peut élargir et reposer le cœur, achèvent de nous faire connaître le vœu de l'écrivain¹. George Sand a désiré être, au théâtre, romancier et poète ; elle y a, comme dans ses livres, grandi la nature humaine, et s'est contentée de l'y analyser à l'aise, sans trop se soucier des faits, des jeux scéniques.

C'est précisément sa poétique qui a valu à George Sand ses succès et ses chutes.

Quant à *François le Champi*, *Claudie*, *Le Marquis de Villemer*, notre critique estime que Sand a eu la main heureuse pour avoir imaginé une action simple avec des personnages sympathiques, acteurs d'un drame qui n'est pas

¹ Cette phrase ne figure pas dans le texte de 1866 où on lit à sa place : « Cela n'est qu'une phrase, et même une phrase vide. Je ne sais trop ce qu'il faut entendre par le "désert de la réalité". Je suis persuadé, quant à moi, que le théâtre demande surtout des événements et des personnages réels, et que le rêve, si poétique qu'il soit, y fait une triste figure. » *O. C.*, t. 10, p. 602.

dans les événements mais dans le cœur des héros, d'où « une sorte de dialogue poignant » qu'il semble apprécier¹. Dans d'autres cas cependant, explique Zola, elle a choisi une intrigue plus compliquée demandant des développements scéniques. D'où l'échec de *Cosima* et de *Molière* :

Analysant lorsqu'il fallait agir, elle a mis en dissertation ce qu'il aurait fallu mettre en action. Les personnages n'ont plus été que des arguments ; les scènes sont restées vides, et le pis est qu'on a vu alors l'auteur derrière les héros, philosophant à froid et exposant des théories.

Tout au long de son article, Zola ne cesse de souligner l'idéalisme foncier de George Sand, mais cet idéalisme étant selon lui lié au goût de l'analyse psychologique, il le considère en fait comme une qualité, dans la mesure même où il s'oppose à la dramaturgie des vaudevilles :

Tout se trouve ainsi grandi dans ses œuvres ; un souffle large de poésie y féconde les sujets les plus vulgaires ; un ardent amour du progrès y montre toujours les simples de ce monde triomphant par la seule noblesse de leur cœur. Elle y unit les castes et y rêve une large fusion d'amour². Deux mots suffisent pour la juger comme auteur dramatique : elle analyse et elle chante.

¹ Une dizaine d'années plus tard, à l'occasion de la reprise de *Claudie*, au théâtre Cluny, Zola ne dira pas autre chose, dans sa « Revue dramatique et littéraire » (*Le Voltaire* du 24 septembre 1879) : cette pièce, avec *Le Marquis de Villemer*, est « la meilleure de George Sand, au point de vue scénique ». « Du moment qu'on accepte le monde faux où se place l'auteur et qu'on exige simplement une œuvre d'intérêt et d'émotion, il est certain que cette pastorale a une véritable puissance sur le spectateur. Puis, ce qui me ravit, c'est la simplicité des moyens dramatiques employés, c'est le développement des passions, sans aucune des ficelles du métier. » *O. C.*, t. 12, p. 212-213.

² A partir de « un souffle large... », le reste du texte cité ne figure pas dans la version de 1866 qui dit : « L'auteur, lorsqu'il abandonne ses campagnards lyriques, ne se hasarde qu'en tremblant dans la vie moderne. Il préfère le passé, car il peut y créer plus aisément ses poèmes. » *O. C.* t. 10, p. 602.

L'appréciation des personnages paysans est également fort différente dans les deux articles. En 1866 (éd. cit., p. 602) : « Jamais on ne me fera dire que ses paysans sentent et parlent comme on sent et parle au village ; le jargon dont ils se servent est une pure langue de poète, délicate et savante ; George Sand leur a donné plus de naïveté qu'ils n'en ont. » En 1868 (éd. cit., p. 1044) : « Les paysans ont une simplicité et une naïveté savantes ; ce sont des êtres nerveux, d'une délicatesse rare. »

Je partage complètement les croyances de l'illustre écrivain¹. On accorde, ce me semble, une part trop grande à l'intrigue, à l'action du drame. Je comprends que la vie et le mouvement y sont nécessaires, mais ne peut-on y peindre les divers personnages autant par les faits moraux que par les faits physiques ?

Et Zola de conclure :

Quant à elle, elle n'a certainement pas les qualités de l'auteur dramatique, si l'on entend par ce mot un écrivain qui a la science des planches, l'art de bâtir solidement une action. Mais elle a porté au théâtre sa personnalité forte et douce, ses analyses pénétrantes de la passion, ses horizons calmes et larges, pleins d'une haute et sereine poésie.

Allez voir *Cadio*, qui ne restera cependant pas comme une de ses meilleures oeuvres, et vous y sentirez ce souffle salubre de foi et de noblesse. La grande voix de la Révolution vient apporter dans cette idylle une note grave qui fait mieux goûter les tendresses du début. On disait, avant la première représentation, que *Le Chant du départ* retentirait au dénouement ; mais les auteurs connaissent trop bien dame Censure pour avoir rêvé un moment de clore leur poème d'amour par les ardentes strophes républicaines.

Et maintenant que les messieurs qui trouvent *Cadio* trop lent, trop long, trop doux, aillent applaudir *La Grande-Duchesse de Gérolstein*. Il suffit que les braves gens se réjouissent.

Le texte que nous venons de citer, montre assez la charge d'opposition politique qui sous-tend le discours critique. Zola est républicain et son républicanisme l'amènera, dans les derniers mois du Second Empire, à rassembler en une sorte de front populaire tout ce qui compte dans la littérature du siècle. Dans un article publié à propos de l'édition « complète et définitive » de la *Comédie humaine*, il n'hésitera pas à mettre dans le camp du progrès jusqu'à Balzac (comme Lukács le mettra dans le sien quelque soixante-cinq ans plus tard) :

J'ai dit toujours, et je veux le répéter ici, plus hautement : Balzac est à nous ; Balzac, le royaliste et le catholique, a travaillé pour la République, pour les sociétés et les religions libres de l'avenir. Depuis le commencement de ce siècle, il n'est pas un homme de grand talent qui ne se soit voué à la cause du peuple. [...]

¹ Deux ans plus tôt, il écrivait (nuance) : « En matière théâtrale, je ne suis pas éloigné de partager ses croyances. » *éd. cit.*, p. 602.

Plus tard, quand l'histoire nommera Victor Hugo, George Sand, Michelet, on verra combien, à notre époque, l'intelligence française entière était républicaine ; ils resteront debout, au-dessus des ruines du passé ; ils témoigneront par leur vie éternelle qu'ils ont bien été notre chair et notre sang, notre cœur et notre âme.

Mais ils ne seront point seuls. J'ose mettre Balzac à côté d'eux, Balzac qui a prétendu nier ce qu'ils venaient affirmer. [...] Le royaliste est un démocrate, le catholique est un libre penseur. Qui dit cela ? *La Comédie humaine*¹.

Un autre compte rendu est consacré à *Nanon*, ce roman paru en 1872 et qui raconte l'histoire d'une jeune paysanne faisant fortune et devenue « bourgeoise » sous la Révolution, grâce à son savoir-faire, son intelligence et son courage. C'est certainement le plus beau et le mieux écrit des derniers romans de Sand. Le long article est d'autant plus à signaler que le roman n'a guère éveillé d'écho dans la presse littéraire de l'époque. Georges Lubin qualifie le ton de cet article, avec une trop grande sévérité peut-être, de « très suffisant » : Zola, note-t-il, y fait la « leçon à l'auteur »². Le simple fait, cependant, que Zola ait pris la peine de lire ce roman et de lui consacrer un article, montre une fois de plus que jamais il n'est devenu absolument indifférent – encore moins hostile – à l'égard de son auteur.

Le compte rendu respire l'esprit des prises de position des années 70-80 à l'égard du romantisme. Zola ne veut rien savoir des efforts de la romancière pour saisir les mentalités de l'époque, en particulier dans la vie quotidienne (celle des paysans surtout) et il ne semble pas s'apercevoir de la place qui y revient à l'argent dans l'élévation sociale de *Nanon*. Ce qui est d'autant plus surprenant qu'il est persuadé par ailleurs que le pouvoir de l'argent est un puissant moteur social, le seul capable de faire de l'homme, dans la société moderne, un « citoyen libre, un homme qui ne relève que de lui-même »³. L'argent devait tenir en fait un rôle de plus en plus privilégié dans les derniers romans de Sand. Alors que, dans les œuvres de jeunesse, le bonheur se réalise le plus souvent dans la pauvreté, dans celles de la maturité, la richesse bien acquise et bien employée sera manifestement réhabilitée. On n'a qu'à penser à *Mademoiselle La Quintinie* (1863), à ces savants qui y trouvent dans l'argent la seule garantie de « conserver une indépendance absolue »⁴. Ce qui

¹ Dans *Le Rappel* du 13 mai 1870, O. C., t. 10, p. 925-926.

² George Sand, *Correspondance*, Classiques Garnier, t. XXIII, 1989, p. 313, n. 1. Selon le carnet d'enregistrement, Sand avait écrit à ce sujet une lettre laquelle n'a pas été retrouvée.

³ « L'Argent dans la littérature », *Le Roman expérimental*, Garnier-Flammarion, 1971, p. 200.

⁴ Calmann-Lévy, 1877, p. 29.

est aussi le cas de Nanon. Zola, pour sa part, ne verra dans cette histoire qu'une idylle, ce qui ne serait pas si mal vu, à condition toutefois de tenir compte, sur un autre plan, d'une multitude de détails qui mettent en relief, dans ce roman, tel ou tel aspect significatif des réalités sociologiques du 19^e siècle. Zola est, certes, sensible aux beautés poétiques du texte, au charme d'un romantisme qui se confond dans son esprit avec sa propre jeunesse ; il n'en rendra pas moins, au nom d'une modernité qu'il oppose à l'oeuvre sandienne, un verdict sans appel.

C'est la fin d'un beau soir.

Nous n'en sommes plus à cette harmonie large. La littérature est plus âpre. Balzac nous a tous pris. Quand un livre de George Sand tombe parmi nous, il rend un son limpide qui se perd dans notre tapage du vrai. [...]

Il faut laisser tomber le jour. [...] Aujourd'hui, nous assistons au crépuscule de 1830. George Sand est la voix du pâtre qui jette une dernière chanson au soleil mourant.

Nous ne sommes point de ce temps, et nous devons, nous aussi, avoir notre journée. C'est pourquoi je n'ai pas de regret pour tout ce qui s'en va. C'est la loi commune. Il faut nous tailler une besogne, nous adresser à la science, à la vérité. Si nous n'avons pas la grâce des poètes, nous n'aurons pas leurs doux mensonges. Nous serons des chirurgiens impitoyables et nécessaires. Et c'est assis sur une pierre de l'amphithéâtre que nous relirons, pour nous consoler, les contes charmants de nos aînés¹.

L'article nécrologique de 1876

Une place toute particulière revient bien entendu, dans cette revue critique, à l'importante étude de 1876, écrite pour le *Messager de l'Europe* de Saint-Petersbourg après la disparition de la romancière². C'est à vrai dire comme

¹ O. C., t. 10, p. 970-971. L'article fut publié dans *La Cloche* du 30 octobre 1872 et intégralement reproduit dans la réédition du roman par Nicole MOZET (Éd. de l'Aurore, Meylan, 1987, « Appendice », p. 247-249).

² Numéro de juillet 1876, texte repris, en 1881, dans *Documents littéraires*. Pour nos références, données entre parenthèses dans le texte même de cet article, voir O. C., t. 12, p. 389-413. Dans *Le Bien public* du 11 juin 1877, Zola réemploiera certaines parties de ce texte en l'actualisant à son début : « La Comédie Française vient de reprendre avec beaucoup d'éclat *Le Marquis de Villemer* [...] L'oeuvre a été montée avec ce soin extrême, cette profonde intelligence artistique qui met notre première scène au-dessus de tout éloge. [...] Aussi la soirée a-t-elle été un long triomphe. [...] Pendant qu'on inaugurerait, l'autre soir, une

une oraison funèbre, prononcée « au milieu des ruines de la cathédrale romantique » – avec les hommages et les respects dus aux grands disparus, avec aussi une certaine mélancolie et quelque amertume chez ceux qui restent. La rédaction de ce texte a apparemment coûté à son auteur qui entend porter un jugement équitable, à la fois critique et nuancé sur cet écrivain qu'il a si spontanément aimé dans le passé et qu'il trouve maintenant « d'un autre âge ». Comment faire pour être à la fois franc et respectueux ? Il s'en ouvre à Tourguéniev :

Je ne puis aller contre mon tempérament, ou je fais de la mauvaise besogne. De là un article qui n'est pas un éreintement, je l'espère, mais qui laisse voir à toutes les lignes que j'entends le roman d'une façon tout à fait opposée à celle de George Sand »¹.

Pour écrire son article, Zola a visiblement le souci de la documentation. Il ne se contente pas de retracer la carrière de la romancière, il s'interroge aussi sur le sens de son évolution intellectuelle et littéraire, tout en analysant à l'occasion, de façon très détaillée, certaines de ses oeuvres. Quelles ont pu être ses sources ? Il serait difficile de le dire ; ce qui est cependant sûr, c'est qu'il a dû lire, et de manière très attentive, *Histoire de ma vie* dont il lui arrive même de citer plusieurs passages.

Dès le début, voulant situer George Sand dans la littérature du siècle, Zola rappelle que son premier roman était contemporain d'oeuvres aussi marquantes qu'*Eugénie Grandet* ou *Notre-Dame de Paris* :

George Sand était parmi les ouvriers du commencement de ce siècle ; elle marchait de front avec les inventeurs du roman moderne, elle apportait au même titre qu'eux son originalité à ce large mouvement de 1830, d'où est sortie toute notre littérature actuelle. Pour nous, elle est un ancêtre, et un ancêtre qui ne doit rien aux individualités puissantes parmi lesquelles elle a grandi (p. 389).

statue de George Sand au foyer de la Comédie Française, je songeais beaucoup plus, je l'avoue, au romancier qu'à l'auteur dramatique. Il faut bien confesser que l'auteur dramatique en elle était médiocre, tandis que le romancier a tout au moins joué un rôle immense. Je parlerai du romancier. » Que l'on veuille ériger à George Sand « une autre statue sur une place publique de Paris », « cela est parfait », sauf « qu'on oublie singulièrement Balzac dans tout cela », « vingt-cinq ans après sa mort » : « Si l'on prodigue les statues au romancier que la jeune génération se contente de saluer respectueusement, quel hommage rendra-t-on au romancier victorieux et grandi, qui est pour nous tous un maître incontesté ? » Voir *O. C.*, t. 12, *Notice*, p. 516-517.

¹ Lettre du 21 juin 1876 ; *Corr.*, t. II, p. 463. Cf. les notes de Colette BECKER, *ibid.*, p. 464.

Dans l'histoire du roman moderne, Zola met au premier plan, comme il l'a déjà fait dans d'autres articles, les deux grandes figures « qui ont engendré tous les romanciers d'aujourd'hui » : Balzac et Sand, mais pour les opposer aussitôt comme étant, Balzac le « fleuve du vrai », Sand le « fleuve du rêve » (p. 390), et tous les deux *médecins*, à cette différence près que Sand serait un « guérisseur, un ouvrier du progrès, l'apôtre d'une existence de béatitude » qui, « après avoir ausculté son malade évite de s'étendre sur la maladie » et « parle uniquement du remède », tandis que l'autre, en « anatomiste » et en « philosophe », constate et expose « pareil à un professeur de clinique qui décrit une maladie rare » (p. 391). Quant au monde imaginaire de Sand, « meilleur que le nôtre », il naît d'une méthode particulière à la romancière qui « observe plutôt pour guérir que pour constater », et qui « modère ou précipite les passions selon ses besoins d'écrivain, sans toujours respecter le jeu de la machine humaine » (p. 391).

On voit ici à l'oeuvre ce « modèle de réception » dont parle Henri Mittele- rand et que Zola pratique depuis *Mes haines* (1866) : il mesure ou croit pouvoir mesurer « à l'aune de l'esthétique naturaliste les romans contemporains »¹. C'est ainsi que « l'écran naturaliste » l'empêche de voir la part du *réel* chez Sand, celle du *rêve* chez Balzac.

Le meilleur de l'article est certainement la partie biographique où Zola retrace en fait l'évolution psychologique, morale et intellectuelle de Sand, du moins jusqu'à son arrivée à Paris, c'est-à-dire jusqu'au début de sa carrière littéraire, en mettant largement à contribution *Histoire de ma vie*, publiée en volume dès 1854 et qu'il dut avoir sous la main lors de la rédaction de son texte². Lecteur perspicace et sensible, car confronté à une autobiographie, et

¹ Zola et le naturalisme, p. 20.

² Il en a lu de très près certains passages comme en témoignent bon nombre de faits et épisodes par lui mentionnés, les citations qu'il en tire et jusqu'au vocabulaire de l'article. Dans l'édition de G. LUBIN (*Oeuvres autobiographiques*, I-II, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1970-1971), ces emprunts se trouvent dispersés à peu près dans deux blocs : t. I, p. 810-1097 ; t. II, p. 93-165. Il n'est pas sans intérêt de noter que, dans ce parcours biographique, Zola ne s'appesantit pas, bien au contraire, sur « la période aventureuse » de la vie de Sand, encore moins sur les « détails d'alcôve » ; une seule phrase rappelle son voyage en Italie avec Musset ; rien sur leur liaison. Dans son article sur Musset, en revanche, après avoir comparé *Lui et Elle* de Paul de Musset et *Elle et Lui* de Sand, il entend rendre justice à cette dernière, encore que de manière toute relative : « La trahison de George Sand semble certaine ; elle emprunte même une véritable cruauté aux circonstances dans lesquelles elle paraît avoir eu lieu. Mais il faut dire que, si jamais deux êtres avaient été faits pour ne pas s'entendre, ces deux êtres étaient bien Musset et George Sand. Autant l'amant se traitait enfant gâté, exigeant et fantasque, réglant tout sur son plaisir, prenant la vie à l'aventure, autant l'amante était une personne grave et froide, pleine de méthode, faisant

non pas à un roman, aucun *écran* n'empêche Zola de bien observer et de bien voir... Dans l'enfance, l'adolescence et la prime jeunesse de Sand, il met en relief des faits hautement significatifs et qui ont bien des fois un caractère prémonitoire : ils lui permettent de brosser un vivant portrait de la future romancière, en particulier du temps de sa première enfance où elle s'appelait encore Aurore :

libre, lâchée en pleine nature, courant les bois avec les petits paysans, prenant des allures garçonnières, se passionnant pour les eaux claires et les grands arbres. Sa bonhomie, sa simplicité, son amour de l'égalité, furent pris par elle à cette source, dans cette belle existence de fille du grand air. Plus tard, quand elle parla de la campagne avec un sentiment si large, c'était qu'elle se souvenait (p. 393).

Fait significatif, Zola ne manque pas de saisir le sens profond de l'histoire de Corambé, ce personnage androgyne que se forge l'imagination d'une enfant solitaire et angoissée, dans l'espoir de pouvoir maîtriser et dépasser conflits et déséquilibres familiaux. Ce rêve « unanimiste » de la petite fille, né d'un sentiment de déchirement du monde, se transforme avec le temps en un véritable mythe, organisé autour de ce personnage conciliateur qui, de longues années durant, ne cessera de hanter l'esprit de Sand. Philippe Berthier¹ verra dans l'histoire de Corambé un « mythe fondateur [...] qui a joué un rôle durable et irremplaçable dans la genèse et le développement des caractères les plus spécifiques de la conscience sandienne ». Zola, sans disposer des mêmes outils d'interprétation, n'en a pas moins perçu la portée, en y voyant la manifestation précoce des « facultés maîtresses » de l'écrivain :

elle rêve un héros [...] auquel elle dresse un autel de pierres et de mousse, dans un coin du jardin ; pendant des années, elle porte Corambé dans son coeur, mûrissant le projet d'écrire un roman, une sorte de poème dans lequel elle contera les aventures extraordinaires de cet illustre personnage de son imagination. Les facultés maîtresses, l'invention et l'idéalisation se trahissaient déjà (p. 393).

son métier d'écrivain avec une régularité de bonne commerçante. On comprend qu'ils se soient aimés, mais on comprend mieux encore qu'ils se soient séparés violemment, après quelques mois de vie commune. Ils devaient être insupportables l'un à l'autre. Je suis certain, d'ailleurs, que Musset a été toute sa vie l'amant le plus intolérable qu'on puisse imaginer. Cela explique tout au moins la trahison de George Sand ». *O. C.*, t. 12, p. 335.

¹« Corambé : Interprétation d'un mythe », in *Figures du fantasme. Un parcours dix-neuviémiste*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1992, p. 169-170.

Et Zola d'évoquer les premières tristesses de « cet oiseau libre, enfermé dans la cage noire des Augustines anglaises » (p. 393), puis la crise de dévotion, la « terrible maladie des scrupules » (p. 394), d'où la jeune fille n'est tirée que grâce à un vieux confesseur. L'expérience théâtrale d'Aurore, son intention de divertir ses camarades de couvent, y est interprétée comme annonçant un trait fondamental du caractère : « à toutes les époques de sa vie, on retrouve ainsi une flamme intérieure, un besoin de se dépenser par le travail ou par la rêverie » (p. 394).

A propos de lectures, Zola n'oublie pas de mentionner celles qui ont particulièrement marqué l'esprit de la jeune fille comme la Bible, les philosophes, Chateaubriand, les grands romantiques et, surtout, les oeuvres de Jean-Jacques qui lui ont appris la *révolte*. Il rappelle aussi la tentative de suicide et le mariage avec le baron Dudevant, en notant qu'une « pareille nature, forte, libre, émancipée de pensée et d'action, semblait peu faite pour le mariage » (p. 394). Après avoir retracé les « phases générales » de cette longue existence « bien remplie », comme pour rendre plus vivante et plus suggestive la figure ainsi évoquée de George Sand, Zola, qui n'a jamais eu l'occasion d'aborder la romancière, passe en revue ses meilleurs portraits. Son oeil observateur de *peintre* finit par y saisir, chaque fois, ce qui est le plus caractéristique. Sur la gravure de Calamatta, par exemple, les « yeux magnifiques qui lui donnaient un caractère de beauté énergique et tranquille » et « cette expression de souveraine paix, dans les audaces de la pensée ». Le fusain de Couture montre la romancière déjà « épaissie » mais « ayant gagné en bonté ce qu'elle avait perdu en beauté romantique ». Il évoque enfin les dernières photographies de Nadar qui la montrent « simplement vêtue », « ayant renoncé à toute coquetterie, ne gardant plus sur son visage de matrone que la bonhomie de son coeur ». Il y repère surtout une expression de tendresse et de « douce philosophie », les signes de la « vieillesse sereine des arbres, le front haut, la peau hâlée, avec des bouffées de jeunesse miraculeuse, pareilles à ces rejets de verdure, qu'on voit pousser brusquement au printemps, sur les troncs à demi morts » (p. 396-397).

Cette dernière phrase a déjà les résonances des jugements qui seront portés sur l'oeuvre romanesque. La personnalité de George Sand a, certes, toute la sympathie de l'homme Zola. Il n'en va pas de même de l'écrivain naturaliste en train de juger un autre écrivain et le « tempérament littéraire » qu'il lui attribue (p. 397).

Sur un point particulier – le fait mérite d'être noté –, Zola ne partage pas l'opinion largement répandue dans la critique de l'époque : pour lui, George

Sand n'est ni un *homme* ni un *illustre hermaphrodite*, bien au contraire¹. Il refuse carrément la légende à la fois de l'amazone « dénouant sa ceinture au moindre caprice » et du « révolutionnaire entêté dans sa haine contre la société » (p. 398).

Pour moi, écrit-il, elle est simplement restée femme, en tout et toujours. C'est ce qui a fait ses faiblesses et son génie. Elle était femme supérieure, femme au coeur de flamme, mais femme attachée fatalement à son sexe, le subissant et découlant de lui.

Telle elle lui apparaît même en 1848 :

Sous sa redingote d'étudiant, dans ses passions les plus fortes, pendant sa campagne républicaine et socialiste de 1848, elle gardait ses longs cheveux, sa poitrine qu'une émotion agita, son coeur de mère et d'épouse qui obéissait impérieusement aux lois naturelles. On a trop voulu voir en elle un homme, on a trop parlé des virilités de sa nature [...] (p. 397).

Pour Zola, George Sand est « un être aux sensations vives, qui obéit à sa passion du moment », un être qui se met tout entier dans son oeuvre, « avec ses larmes et ses joies », qui « suit la pente de son rêve et va souvent où elle ne croit pas aller » (p. 398). C'est, on le voit, la définition même de la spontanéité, en rapport certainement avec l'idée que Zola se fait de la nature féminine et des voies de la création chez la romancière. Sand, elle, ne l'entendait pas en tout cas de cette oreille. On connaît ses protestations contre les interprétations d'*Indiana* et, surtout, de *Lélia*, qui lui prêtaient l'intention de mettre en scène sa propre personne et sa propre histoire.

On n'a pas manqué de dire qu'*Indiana* était ma personne et mon histoire. Il n'en est rien. [...] Je suis trop romanesque pour avoir vu une héroïne de roman dans mon miroir. Je ne me suis jamais trouvée ni assez belle, ni assez aimable, ni assez logique dans l'ensemble de

¹ C'est probablement Edmond de GONCOURT qui va le plus loin dans ce sens, « persuadé que, si on avait fait l'autopsie des femmes ayant un talent original, comme Mme Sand, Mme Viardot, etc., on trouverait chez elles des parties génitales se rapprochant de l'homme, des clitoris un peu parents de nos verges ». Note du 8 déc. 1893. *Journal*, Robert Laffont, « Bouquins », 1989, t. III, p. 891-892. Au sujet de la *féminité*, mais traitée dans une optique particulière, on lira avec intérêt les remarques de Zola à propos des relations de Sainte-Beuve et de George Sand. Voir *Documents littéraires*, « Sainte-Beuve », in *O. C.*, t. 12, p. 431-463.

mon caractère et de mes actions pour prêter à la poésie ou à l'intérêt, et j'aurais eu beau chercher à embellir ma personne et à dramatiser ma vie, je n'en serais pas venue à bout. Mon *moi*, me revenant face à face, m'eût toujours refroidie.

Je suis loin de dire qu'un artiste n'ait pas le droit de se peindre et de se raconter [...]. Mais, en ce qui me concerne, j'étais d'une étoffe trop bigarrée pour me prêter à une idéalisation quelconque¹.

Ce qui plus est, c'est dans sa *pratique* d'écrivain que Sand se montre tout à fait consciente de la nécessité de transposer, comme de tenir à distance. *Les Lettres d'un voyageur*, qui illustrent à merveille la complexité du processus de création des personnages, se prêtent tout particulièrement à une étude du jeu de rôles et des masques. Lisons plutôt :

Il m'était bien permis de philosopher à ma manière sur les peines de la vie et d'en parler comme si j'en avais épuisé la coupe, mais non pas de me poser, moi femme, jeune encore, [...] comme un penseur éprouvé ou comme une victime particulière de la destinée. [...] Je créai donc, au hasard de la plume, et me laissant aller à toute fantaisie, un moi fantastique très vieux, très expérimenté et partant très désespéré. [...] En un mot, je voulais faire le propre roman de ma vie et n'en être pas le personnage réel, mais le personnage pensant et analysant².

Mais pour Zola, on ne saurait assez le répéter, la féminité de Sand, consubstantielle à son travail créateur, entraîne des conséquences qui touchent à la fois au caractère et à la pensée :

Il lui manquait simplement d'être un homme, pour avoir cette volonté entêtée des sectaires, qui seule met toute une vie au service d'une idée fixe [...] En dehors de sa fidélité aux beaux et aux grands sentiments généraux, il n'est pas de thèse qu'elle n'ait soutenue, puis combattue (p. 398-399).

En 1876, Zola n'est plus aussi compréhensif que seize ans plus tôt. Les « contradictions », les « incertitudes » de Sand ne sont plus à ses yeux les

¹ *Oeuvres autobiographiques*, t. II, p. 160.

² *Ibid.*, p. 299. Nous avons plus amplement traité ce problème au colloque George Sand de Montréal (Cf. Tivadar GORILOVICS, « Un regard d'homme : le narrateur sandien », in *George Sand et l'écriture du roman*, textes réunis par J. GOLDIN, Montréal, Paragraphes, 1996, 251-259.)

manifestations d'une « douce tolérance » et, à l'appui de son jugement, il s'empare de la notice d'*Indiana*, écrite en 1852 pour l'édition des *Oeuvres illustrées*, bien décidé de n'y voir que la dénégation des idées exposées dans la préface de 1842, sans accorder la moindre attention au fait, pourtant capital, que dans cette édition la nouvelle préface voisine avec les deux autres et que George Sand avait par conséquent tenu à la réédition des deux préfaces antérieures. Or, dans celle de 1842 précisément, Sand en expliquait les raisons en ces termes :

... je regarde les opinions librement émises dans le passé comme quelque chose de sacré, que nous ne devons ni reprendre, ni atténuer, ni essayer d'interpréter à notre guise¹.

Aux yeux du Zola de 1876, l'idéalisme de George Sand traduit à la fois « le sentiment de pudeur de la femme et la répugnance du poète pour les saletés de la nature humaine », la répugnance étant « plus forte même que la pudeur », d'où la propension de la romancière à ne jamais concevoir « les fautes de ses héroïnes, sans les embellir d'un charme poétique, en voilant les infirmités de la chair » (p. 398). Aussi, en englobant dans cette vision tous les aspects de l'univers sandien, affirme-t-il, en pleine conformité avec sa thèse initiale, qu'elle « marchait véritablement les yeux fermés au milieu de ses rêves » (p. 399) – jugement que l'on pourrait avec plus de raison appliquer au jeune Zola lui-même (avec son attachement justement à l'idéalisme sandien) qu'à l'oeuvre et la pensée de George Sand. Il ressort d'ailleurs de ce texte de Zola, qu'il n'avait qu'une connaissance bien partielle de l'oeuvre romanesque de Sand, à commencer par *Consuelo* dont il se contente de dire, dans son ignorance, qu'on y « retrouve les conversations sur la musique qu'elle dut avoir avec Frédéric Chopin » (p. 404). Il en va de même de *La Ville noire* (1860), qui ne suscite aucun commentaire : et pourtant, l'idéa-

¹ Cf., à ce propos, la Préface de Béatrice DIDIER à son édition d'*Indiana* (Folio, 1984), où elle écrit : « c'est une façon de se reconnaître à elle-même, et de reconnaître à tout lecteur, le droit à une lecture qui, chaque fois, renouvelle et nuance le sens d'une oeuvre » (p. 19-20). Voir aussi la préface de la seconde *Lélia* (1839), où Sand est encore plus explicite : « nous n'avons pas le droit de reprendre et de transformer, par un lâche replâtrage, les hérésies sociales ou religieuses que nous avons émises. Si reconnaître une erreur passée et confesser une foi nouvelle est un devoir, nier cette erreur ou la dissimuler pour rattacher gauchement les parties disloquées de l'édifice de sa vie, est une sorte d'apostasie non moins coupable, et plus digne de mépris que les autres. La vérité ne peut pas changer de temple et d'autel suivant le caprice ou l'intérêt des hommes ; si les hommes se trompent, qu'ils avouent leur égarement ; mais qu'ils ne fassent point à la déesse nue l'outrage de la revêtir du manteau rapiécé qu'ils ont traîné par le chemin ».

lisme de la vision n'y est pas incompatible avec une forte représentation des problèmes de la vie ouvrière. *Le Compagnon du Tour de France* ou *Le Meunier d'Angibault* sont relégués dans une longue énumération de titres, alors qu'il s'agit de deux romans dans lesquels souffle cet « esprit du siècle » – qui serait absent, à en croire Zola, de son univers¹. Le critique n'a rien perçu non plus de l'importance grandissante de la science et du rôle des savants dans les romans d'après 1850, comme dans *Jean de la Roche*² ou *Valvèdre*, romans qui infligent un démenti à ces péremptores affirmations du futur chef de l'école naturaliste, épris de sciences et de scientificité, à l'adresse des romantiques. Ceux-ci, dans son idée

abominaient jusqu'à l'esprit du siècle. Le large mouvement scientifique et industriel était leur bête noire. Pour eux, un chemin de fer, un télégraphe électrique, gâtaient le plus beau paysage. Ils n'avaient pas assez de moqueries contre les découvertes modernes, regrettant la patache comme plus aventureuse, déclarant que les machines allaient rendre l'homme moins intéressant³.

¹ Une brève allusion d'un compte rendu de 1866 (*Un divorce* de Mme Champceix, paru dans *L'Événement* du 9 avril) laisse entendre que Zola avait quelque connaissance du *Compagnon du Tour de France*, trouvé cependant trop didactique, car alourdi de discours politiques et autres :

« Je ne suis pas un disciple de l'art pour l'art. Seulement, j'aime bien qu'un roman soit un roman. Je veux qu'un romancier se dise avant tout qu'il est un physiologiste et un psychologue.

Rien ne me paraît encombrer un drame comme une pelletée de politique ou de science sociale jetée au beau milieu de l'action. [...] Je préfère de beaucoup *La Mare au diable* au *Compagnon du tour de France* ». *O. C.*, t. 10, p. 430.

² Zola ne lira ce roman qu'en 1884. Cf. sa lettre du 12 août 1884, à Henry Céard, *Corr.*, t. V, p. 140. Il le mentionnera lors d'une enquête du *Figaro* (26 novembre 1900) comme pour illustrer le « souci apparent de la réalité » chez les romantiques : « Est-ce à dire que chez eux l'observation soit nulle ? Non pas, elle ne va pas très au fond, voilà tout. Ainsi, tenez, j'ai eu la curiosité, au cours d'un séjour en Auvergne [...] de lire sur place un roman de George Sand, dont elle a mis l'action en Auvergne. Eh bien, vous ne vous imaginez pas les libertés qu'elle a prises avec la réalité ! C'était d'une fausseté hurlante. Hugo, lui aussi, a décrit la réalité. Oh ! il avait une vision merveilleuse, puissamment nette quand il observait ; mais, dès qu'il se mettait à écrire, l'imagination du poète reprenait le dessus, l'observation était déviée, faussée. » in *Entretiens avec Zola*, D. E. SPEIRS et D. A. SIGNORI, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, p. 200. Au sujet de la critique de l'imagination, voir *infra*, p. 86-87 (note 1). Quant aux préparatifs de Sand pour *Jean de la Roche*, on lira avec intérêt son *Journal en Auvergne et en Velay*, témoignant de ses qualités d'observateur (publié par Simone VIERNE, *Hommage à George Sand*, PUF, 1969, p. 31-60).

³ « Théophile Gautier », *Documents littéraires*, in *O. C.*, t. 12, p. 367-368.

Et à supposer même que Zola connaissait ces romans, il a dû y interpréter le rôle de la science comme il le fera, non sans raison d'ailleurs, en 1879, à propos de Renan, chez qui le triomphe de la science serait en fait celui de l'idéalisme¹. Zola, qui parle pourtant du « splendide automne » de George Sand romancière semble peu connaître les romans de la dernière période, à moins qu'il n'en ait fait une lecture purement *naturaliste*, inévitablement fermée à la signification de bien des éléments non moins chargés de sens. Dans son article sur Théophile Gautier, par exemple, il soutient que

la haine de la société contemporaine, si marquée dans le mouvement romantique, s'adressait surtout à l'homme extérieur, au bourgeois vêtu d'une redingote et portant un chapeau de soie. [...] La redingote, l'habit noir, la calotte de velours, le manque de plumes et de galons, voilà ce qui condamnait irrémisiblement notre société aux yeux des romantiques. Il y avait bien aussi le train-train ordinaire de la vie qui les horripilait. Les affaires d'argent, le négoce, le pot au feu, toute la petite vie courante et journalière, était pour eux le comble de l'ennui [...]².

Or, s'il est exact que, dans les romans d'avant 1850, on rencontre de ces bourgeois ridicules, tel Galuchet dans *Le Pêché de Monsieur Antoine* (1845), personnage borné et sournois, présenté « en habit noir, pantalon et gants noirs, cravate et gilet de satin noirs »³, dans les romans plus tardifs, comme *Narcisse*, *Mademoiselle La Quintinie* ou *La Tour de Percemont*, les valeurs bourgeoises, les figures de bourgeois « accomplis », à la fois simples et intelligents dont il faut, certes, reconnaître qu'ils sont toujours idéalisés, envahis-

¹ Cf. « Lettres à la jeunesse », *Le Roman expérimental*, p. 114-115. En effet, dans la plupart des cas, les savants de Sand sont en quête d'un rapport toujours plus intime avec la Divinité, les sciences trouvant « Dieu au bout de toutes leurs voies » (*Mademoiselle La Quintinie*, éd. cit., p. 65). Le savant n'est rien moins dans cette optique qu'un « reflet splendide de la Divinité » (*Spiridion*, Plan de la Tour, Éd. d'Aujourd'hui, « Les Introuvables », p. 243) ou comme Valvèdre, un « révélateur » et un « intermédiaire » entre l'homme et Dieu (éd. cit., p. 354). De ce point de vue, on peut trouver le même intérêt à *Monsieur Sylvestre* (1865) et à l'article de Sand, terminé quelques jours avant sa mort, sur les *Dialogues et Fragments philosophiques* de Renan (*Dernières pages*, Calmann Lévy, 1877). L'admiration de l'auteur de *l'Avenir de la science* pour Sand est bien connue. *Spiridion* (1838) était un de ses livres de chevet, profondément inspirateur. Cf. à ce sujet, A. SZABO, « La figure du savant dans les romans de George Sand », in *Figures et images de la condition humaine dans la littérature française du dix-neuvième siècle*, Studia Romanica, Debrecen, 1986, p. 105-112.

² *Documents littéraires*, in O. C., t. 12, p. 368.

³ *Le Pêché de Monsieur Antoine*, présentation de Georges LUBIN, Plan de la Tour, Éd. d'Aujourd'hui, « Les Introuvables », 1976, t. II, p. 7-8.

sent l'univers sandien¹. Mais de ces romans, il n'y a guère de trace dans l'article de Zola qui range *Le Pêché de Monsieur Antoine* parmi les ouvrages qu'il a « forcément » sautés, qui ne cite même pas les titres de *Narcisse* et de *La Tour de Percemont*, et qui réduit *Mademoiselle La Quintinie* à « une polémique religieuse qui glace tout le roman » (p. 409). Le parti pris de son propos critique n'en ressort que plus clairement : se démarquer résolument par rapport à l'héritage romantique, quitte à forcer le trait. Que ce soit de bonne guerre, on en conviendra sans difficulté.

A ses yeux, George Sand est une femme pour qui rien n'est *plus doux* « que de se confier à un guide », ce qui « explique son rôle de disciple, auprès de tant d'hommes plus ou moins illustres », note-t-il non sans condescendance² : « La femme en elle, malgré l'originalité de son talent, avait besoin d'un soutien » (p. 399). Et Zoïa de partir à la recherche, un peu partout dans l'oeuvre, de « la marque irrémédiable du sexe » (*ibid.*), comme dans *Lélia* dont l'héroïne ne serait, à l'en croire, qu'un « René en jupon », et même pire : « une vraie folle à enfermer dans un cabanon de Bicêtre » (p. 402-403), et non la victime tragique et romantique de la démesure que distinguent en plus son *intellectualité* et sa *lucidité*, autant de qualités, il est vrai, qui ne sont pas censées être typiquement féminines³. Un aveu fait par la même oc-

¹ Rien ne montre mieux que, malgré son idéalisme, Sand ne marchait pas *les yeux fermés au milieu de ses rêves*, que ce pronostic d'André sur l'avenir de la poésie : « Exilée des hauteurs sociales, répudiée par la richesse [...], elle se réfugiera dans la vie bourgeoise, elle se mêlera aux plus naïfs détails de l'existence » (André, Prés. de H. BURINE et M. GILOT, Meylan, Éd. de l'Aurore, 1987, p. 64-65). Or, cette réflexion de jeunesse, on en retrouve le lointain écho à la fin de son dernier roman où un personnage la reprend à son compte, un jeune bourgeois qui apprécie déjà, sinon le pot au feu, du moins l'odeur des mets que sa fiancée lui prépare... (*La Tour de Percemont*, Calmann Lévy, 1877, p. 214). Au sujet du *bourgeois*, voir sa lettre à Jules Janin, du 1^{er} octobre 1855 ; *Corr.*, t. XIII, p. 371-379.

² L'idée n'est pas nouvelle, elle fait partie de la révision des idées de Michelet et du nouveau credo naturaliste. Dans *Madeleine Féral* (1868), la féminité de Guillaume, le mari de Madeleine, est souvent soulignée par le narrateur : « Comme il le disait quelquefois avec un sourire ... [il] était la femme dans le ménage, l'être faible qui obéit, qui subit les influences de chair et d'esprit. » Cité et commenté par J. C. LAPP, *Les Racines du naturalisme*, Zola avant les Rougon-Macquart, Chap. 5, « L'éternel féminin », p. 120.

³ Zola adopte, sous ce rapport, une position dont les origines remontent à la philosophie des Lumières. En caractérisant le sensualisme des idéologues, Xavier MARTIN désigne comme un des corollaires de ce sensualisme leur conviction « qu'il n'est, entre l'animal et l'humain, ni différence de nature, ni donc frontière axiologique ». « L'homme, l'animal fonctionnent, pour l'essentiel, à l'identique, d'ailleurs la plante aussi, et l'on ose ajouter que la femme également, puisqu'il arrive à Cabanis de traiter d'elle, en bon nominaliste, comme d'une "espèce" à part, dont au reste il démontre scientifiquement l'inaptitude foncière aux tâches de l'intellect [...] » *Nature humaine et Révolution française*. Du Siècle des Lumières au Code Napoléon, Bouère, Dominique Martin Morin, 1994, p. 161-162.

casion, s'il fait honneur à la franchise du critique (« Je n'ai jamais pu lire *Lélia* jusqu'au bout », p. 402), aura cependant l'inconvénient de servir d'exorde à ces jugements péremptoires, avancés avec l'assurance et la dureté des néophytes.

Ce que Zola semble apprécier, en revanche, dans une certaine mesure du moins, dans l'univers sandien (souvenir de Michelet ?), ce sont les figures de femmes exaltées, « guerrières si courageuses, si rusées parfois, si belles toujours », autant d'incarnations du rêve romantique de la « régénération de la société par la femme » : Edmée de Mauprat, la petite Fadette, Caroline du *Marquis de Villemer* (p. 399). Mais ces « créations touchantes et fières » n'en restent pas moins à ses yeux « filles de la poésie » et « si peu vivantes de la vie réelle, qu'elles ne pourraient apporter le moindre argument solide à une thèse », en l'occurrence celle de « l'émancipation des femmes » (*ibid.*). On est loin du Zola des années Soixante qui demandait encore à la réalité la permission de rêver.

Quant au style de George Sand, *Lélia* exceptée, Zola le qualifie de naturel, « sobre et un peu nu », répugnant à tous les excès : « Cela est à noter, concède-t-il, au milieu du flamboiement romantique » (p. 401). Cela dit, les observations critiques finissent par submerger l'éloge, comme dans ce passage où il est question des « églogues », c'est-à-dire des romans champêtres de George Sand et où une qualité n'est admise que pour devenir aussitôt fatale pour l'auteur. George Sand, explique Zola,

a senti la nécessité d'abandonner le style emphatique de *Lélia*, elle a adopté un style simple, correct, d'une naïveté cherchée. Rien de plus agréable en somme, mais rien de plus faux. On sent l'auteur à toutes les lignes, la langue est celle des contes d'enfant, cette langue d'une puérilité affectée que les mères croient devoir zézayer. [...] C'est une langue coulée de style, limpide, fort belle en elle-même, dont le seul défaut est de ne pas traduire la vie des campagnes (408)¹.

¹ Notons au passage que Sand était consciente de ce problème du langage, comme en témoigne l'*Avant-propos* de *François le Champi* (1847) et la préface-dédicace des *Maîtres sonneurs* (1853). Voir *Préfaces de George Sand*, éd. par A. SZABO, Studia Romanica de Debrecen, Bibliothèque Française, n° 2, KLTE, Debrecen, 1997, t. I, p. 144-149, 206-208. L'auteur de *François le Champi* résume en ces termes son problème : « Si je fais parler l'homme des champs comme il parle, il faut une traduction en regard pour le lecteur civilisé, et si je le fais parler comme nous parlons, j'en fais un être impossible, auquel il faut supposer un ordre d'idées qu'il n'a pas » (p. 146). A propos de la langue des romans champêtres, Zola tiendra un langage infiniment plus dur en 1877. Voir *infra*, p. 95-96 et p. 95, note 1, à propos de l'adaptation dramatique de *François le Champi*, ce qu'il en pensait à ce moment-là.

Si Zola passe en revue, à sa manière et avec des raccourcis notables, toute l'oeuvre romanesque de Sand, le théâtre n'a droit qu'à un survol rapide, quoique favorable (p. 410-411), tandis que le reste de l'oeuvre est délibérément passé sous silence, faute d'informations sans doute : critiques littéraires, essais, journalisme politique ou autre ne suscitent pas le moindre commentaire. On trouvera plus surprenant peut-être que, tout en puisant largement dans l'autobiographie de Sand, Zola ne semble pas en avoir saisi l'originalité. Dans les relations de Sand avec ses grands contemporains, il met toutes les dettes de son côté, en avançant par exemple l'idée que « les *Lettres à Marcie* ont presque été écrites sous la dictée de Lamennais », ou que, dans *Consuelo*, exemple déjà cité, on retrouve les conversations avec Chopin (p. 404). Il revient toutefois à *Jacques*, l'une des lectures préférées de sa jeunesse. Si l'interprétation n'en a guère changé – un univers, un personnel romanesques organisés autour de l'axe oppositionnel *ciel/terre* et son corollaire de *rêve/réalité* – les accents se sont considérablement déplacés depuis 1860. Le héros éponyme, cet être « sublime », cet « ange », n'est plus désormais qu'un monsieur « insupportable », « monté sur les échasses de sa raison » et qui, par là même, « doit faire le malheur de sa famille » (p. 403). Le « chef-d'oeuvre » de 1860, « où le coeur vibre à chaque page », maintenant condamné en bloc : « Tout cela est faux, maladif, malsain, grotesque », une « débauche d'imagination enfantine » aboutissant à la « création d'un monde où l'on périrait d'ennui et d'orgueil ». Et Zola de conclure : « Combien les réalités, même grossières, sont plus saines ! » (p. 404).

C'est l'auteur de *l'Assommoir*, en cours de publication, qui tient ce langage¹, qui écrivait naguère, en septembre 1875, à propos de son roman, alors à l'état de projet, à Paul Alexis : « je suis décidé pour un tableau très large et très simple ; je veux une banalité de faits extraordinaire, la vie au jour le jour. Reste le style, qui sera dur à trouver »². Et qui devait préciser dans l'ébauche de son roman : « Montrer le milieu peuple et expliquer par ce milieu les moeurs peuple ; comme quoi, à Paris, la soulerie, la débandade de la famille, les coups, l'acceptation de toutes les hontes et de toutes les misères vient des conditions mêmes de l'existence ouvrière, des travaux durs, des promiscuités, des laisser-aller, etc. En un mot, un tableau très exact de la vie du peuple avec ses ordures, sa vie lâchée, son langage grossier, etc... »³

¹ George Sand meurt le 8 juin 1876, la première partie de *l'Assommoir* est publiée entre le 13 avril et le 7 juin par *le Bien public*, et c'est en plein travail de rédaction de la suite du roman que Zola entame son article sur Sand.

² Cité par H. MITTERAND, in É. Zola, *Les Rougon-Macquart*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, éd. A. LANOUX-H. MITTERAND, t. III, 1961, p. 1543.

³ *Ibid.*, p. 1543.

On ne s'étonnera pas non plus de voir que, tout en reconnaissant les qualités (enfin, *certaines* qualités) de *Mauprat*, en admirant, en particulier, le personnage d'Edmée, « une des plus fières et des plus touchantes » créations de la romancière, ainsi que telle « excellente page » du roman, « d'une audace souple et très étudiée », il ne pourra s'empêcher d'y mêler une pointe d'ironie et même de monter en épingle le « bonhomme Patience », autre personnage « pittoresque », qui tient devant des juges un langage que, précise-t-il, « aucun tribunal ne tolérerait ». Les cinquante dernières pages de l'histoire, dit-il, l'ont fait sourire : « Cela est trop loin de nous, dans les décors de carton, au milieu des poupées idéales du roman d'autrefois » (p. 406-407).

Certes, l'intransigeant critique n'a pas enterré pour autant toutes ses admirations d'autrefois, celle qu'il avait éprouvée, par exemple, en 1860, pour *La Mare au Diable*, mais elle n'est plus sans réserve :

Si l'art est tout entier dans l'imagination, si le talent du romancier est de créer un beau mensonge, s'il s'agit avant tout d'accommoder la réalité pour le plaisir de l'esprit et du coeur, *La Mare au Diable* est certainement un chef-d'oeuvre, car ce court récit a une grandeur de poème, et une émotion profonde y donne un frisson à chaque page (p. 409).

Zola, un peu plus tard, dans un élan peu contrôlé (*Du roman, Le sens du réel*, 1878), parlera de la *déchéance* de l'imagination, en opposant une fois de plus George Sand à Balzac et à Stendhal, ne se doutant pas de combattre par là ce qui faisait précisément l'un des atouts majeurs de son art. A l'en croire, la méthode des romanciers modernes est à l'antipode de celle de George Sand qui,

dit-on, se mettait devant un cahier de papier blanc, et qui, partie d'une idée première, allait toujours sans s'arrêter, composant au fur et à mesure, se reposant en toute certitude sur son imagination, qui lui apportait autant de pages qu'il lui fallait pour faire un volume¹.

Ce « dit-on », qui a toute l'éloquence d'un aveu spontané, n'est du reste pas le seul de son espèce dans le discours zolien. Pour défendre sa thèse ou ses convictions, Zola fait flèche de tout bois, en prêtant à George Sand, sans s'embarrasser autrement de les vérifier, des pratiques susceptibles de jeter de

¹ *Le Roman expérimental*, p. 213-214. Au sujet de l'imagination, voir *supra*, p. 81, note 2.

l'ombre sur son art¹. Il ne s'agit pas de nier que Sand avait une rare facilité d'écrire, il lui arrivait de remplir bien des pages avec de la littérature alimentaire ; il n'en reste pas moins vrai que, quand il s'agissait d'oeuvres auxquelles elle attachait de l'importance, elle prenait la peine de se documenter, parfois très sérieusement même, y compris la visite des lieux où elle entendait situer son histoire².

Si George Sand est pour Zola un chapitre, certes, glorieux mais irrémédiablement révolu du passé, ce classement, curieusement, ne l'empêche pas de faire un geste en sa faveur qu'il ne fera pas envers Victor Hugo. A partir de connaissances de seconde main et d'une lecture rapide et sommaire des romans de la maturité, il veut bien admettre que la romancière *évoluait* avec son époque et va jusqu'à lui accorder une petite entrée dans l'orbite de la modernité :

Dans les romans de son splendide automne, George Sand a certainement subi l'influence du naturalisme moderne, de l'esprit réaliste qui grandissait autour d'elle. Certes, elle reste le romancier idéaliste qu'on connaît, elle persiste à écouter son imagination et à embellir le vrai ; seulement, ses compositions se dégagent le plus souvent des allures romantiques, restent plus à terre, usent moins du pittoresque facile obtenu avec des tours ruinées, des souterrains, des bois hantés par les revenants et les fées. [...] Malgré elle, George Sand a dû se soumettre à plus de vraisemblance et à une étude plus serrée de la vie. Les oeuvres qu'elle lisait, l'air d'analyse exacte dans lequel elle vieillissait, modifiaient ainsi à son insu son tempérament de poète. J'insiste sur ce fait, qui est très important, parce qu'il démontre la force des nouvelles formules, qui s'imposent même aux écrivains du passé (p. 409-410).

¹ L'auteur des *Rougon-Macquart* ne dira-t-il pas dans une interview de 1890 : « Ce n'est pas une chose aisée qu'un roman "documenté" comme on dit. Cela demande six mois de préparation, d'étude, de recherches, d'observations particulières. Je ne sais ce qu'il faut croire de ce qu'on m'a conté sur George Sand. Elle travaillait de dix heures du soir à deux heures du matin. Elle termina un roman. Elle regarde la pendule. Minuit. "Minuit seulement, dit-elle. Que faire ?" Et elle commence un autre roman. — On ne fait plus ainsi maintenant. Les ouvrages d'imagination gardent un mérite que je ne conteste pas. Mais ont-ils la solidité, la portée de ceux qu'on tente de faire aujourd'hui ? » *Le Siècle*, 14 février 1890, in *Entretiens avec Zola*, D. E. SPEIRS et D. A. SIGNORI, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, p. 56.

² A titre d'exemples, on peut citer *Le Compagnon du Tour de France*, *Consuelo*, *Cadio* ou *Nanon*.

C.Q.F.D. : « la force des nouvelles formules qui s'imposent même aux écrivains du passé ». La stratégie discursive, on l'aura compris, est adoptée en fonction du combat engagé pour obtenir la consécration du naturalisme, en mal de légitimation à ce moment crucial de son histoire¹.

Si Zola, dans *Le Marquis de Villemer* (1860), continue d'apprécier, comme il l'a déjà appréciée dans les premiers romans, la peinture des passions, « d'abord naissantes et comme inconscientes, ensuite traversées de mille difficultés » (p. 410), c'est maintenant pour d'autres raisons qu'il distingue ce roman dans la riche production de la dernière période : il a un « air vécu » (« ce qui est rare dans les oeuvres de George Sand », s'empresse-t-il d'ajouter), un romanesque discret, une action qui « marche sans inventions extraordinaires, sans décor de mélodrame », « bien loin des imprécations byroniennes de Lélia et des clairs de lune poétiques qui éclairent les amours de Mauprat et d'Edmée » (*ibid.*).

Comment se fait-il, cependant, que Zola, tout en évoquant le « splendide automne » de George Sand, alors qu'il énumère presque tous ses romans, ne dit mot du *Dernier amour* (1865), pourtant dédié à Flaubert, et qui fait de l'empire des sens l'un de ses thèmes majeurs ? Un roman qui, précisément, fait entendre « le langage silencieux des fatalités charnelles », l'une des découvertes majeures du naturalisme romanesque². Ce silence est d'autant plus significatif que, dans sa conclusion, pour « laver le roman naturaliste moderne du reproche d'immoralité qu'on lui fait », il lui oppose comme de juste le roman sandien auquel il reproche d'ouvrir « le pays des chimères » et, par là, de « pervertir les intelligences » :

¹ Cf. Christophe CHARLE, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme*, déjà citée au début de cet article, p. 53, note 2. Le besoin de s'affirmer face à la poésie et, d'une manière générale, à l'ordre établi en littérature, comme de s'opposer aux prétentions prophétiques du romantisme, pourrait en même temps expliquer la façon dont Zola réglait ses comptes à l'idole Hugo, alors qu'il ne s'était jamais permis une telle violence avec George Sand. Celle-ci, il est vrai, nous l'avons vu (voir *supra*, p. 83), non seulement ne revendiquait aucun magistère, mais avait même besoin de « se confier à un guide », de jouer un « rôle de disciple » auprès d'hommes « plus ou moins illustres ». D'ailleurs, Zola aurait pu trouver de fortes traces de réalisme jusque dans les romans des années 1830, mais le besoin de soutenir une thèse et, surtout, sa mémoire de lecteur, par définition sélective, l'en empêchent. Voici, à titre d'exemple, ce qu'un lecteur de nos jours, critique balzacien par-dessus le marché, relève dans le même *Mauprat* que Zola n'avait apprécié que pour la peinture des passions : « Il y a dès 1836, dans *Mauprat*, une page d'étonnante et "réaliste" analyse de la psychologie paysanne, à faire pâlir, par sa finesse et son souci d'adhérer à la vie quotidienne, le plus "observateur" des romanciers (M. ANDREOLI, *op. cit.*, p. 218). Cette page, le fait mérite d'être signalé, donne cette « analyse » (p. 200, dans l'édition Garnier-Flammarion du roman, 1969) précisément dans la bouche du « bonhomme Patience ».

² Cf. H. MITTERAND, *Zola et le naturalisme*, p. 31.

Mettez les romans de George Sand dans les mains d'un jeune homme ou d'une femme : ceux-ci en sortiront frissonnants, en garderont tout éveillés le souvenir d'un rêve charmant. Dès lors, il est à craindre que la vie ne les blesse, qu'ils ne s'y montrent découragés, dépayés, prêts à toutes les naïvetés et à toutes les folies (p. 411).

Et Zola de retourner l'accusation d'immoralité contre le roman idéaliste qui invite à la rêverie, « mère de toutes les fautes », à la différence du roman naturaliste qui ne troublerait ni le cœur ni le cerveau, dans sa recherche d'une « morale unique et superbe, la vérité » :

Voilà pourquoi, à mon sens, si l'immoralité pouvait exister dans les oeuvres d'art, j'appellerais immorales les histoires inventées pour troubler les cœurs, et j'appellerais morales les anatomies pratiquées sur l'humanité, dans un but de science et de haute leçon (p. 412).

Rappelons à ce propos que, dans *Pot-Bouille*, écrit en 1881-82, Zola, pour illustrer sa thèse, fera lire à Marie Pichon, juste avant son mariage, le premier roman de sa vie, *André*, ce qui n'est peut-être pas le meilleur choix, mais peu importe, l'intention ironique n'en est pas moins claire. Le discours rétrospectif tenu par le père de Marie sur ce roman la met particulièrement en relief. Il explique à Octave Mouret :

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 oeuvre sans danger, toute d'imagination, et qui élève l'âme... Moi, je suis pour une éducation libérale. La littérature a certainement ses droits... Cette lecture lui produisit un effet extraordinaire [...]. Elle pleurait la nuit, en dormant : preuve qu'il n'y a rien de tel qu'une imagination pure pour comprendre le génie.

– C'est si beau ! murmura la jeune femme, dont les yeux brillèrent¹.

¹ Pléiade, t. III, p. 67. H. MITTERAND qui cite un passage significatif de l'article de 1876, fait observer à ce propos (*ibid.*, p. 1649, n. 1) : « L'admiration de M. Vuillaume est plus cruelle encore que les réserves qui percent sous les lignes aimables de cet article. » Philippe HAMON, pour sa part, souligne l'importance de telles références dans la stratégie romanesque : Zola entend se classer dans l'histoire littéraire « en se distanciant des genres et modèles rhétoriques qu'il refuse (personnages de G. Sand, de W. Scott) ». « Le personnage zolien va ainsi être inséré au sein d'un système de repoussoirs génériques particulièrement dense [...] ». Il ne manque pas de relever, du même coup, le sens de la référence, symétriquement dépréciative, à Balzac. *Le Personnel du roman, Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Droz, 1983, p. 43.

En 1880, dans *De la moralité dans la littérature*, Zola revenait à la charge, en poussant sa pointe jusqu'à confondre *Indiana* et le *Roman d'un jeune homme pauvre*, littérature « idéaliste », dans la même réprobation :

Si l'on pouvait ouvrir le crâne d'un homme nourri de ces romans et de ces drames menteurs, où ne retentissent que des mots sonores, et qui sont le contraire de notre existence quotidienne, on en constaterait le vide, le vague et l'obscur. De pareilles lectures et de pareils spectacles encouragent les débauches solitaires, les rêveries jésuitiques, les compromis et les détours du cœur. Walter Scott a fait plus de filles coupables et de femmes adultères que Balzac. George Sand a créé toute une génération de rêveuses et de raisonneuses insupportables. Chez une femme qui prend un amant, il y a toujours au fond la lecture d'un roman idéaliste, que ce soit *Indiana* ou le *Roman d'un jeune homme pauvre*. Rien ne trouble comme ces pages, qui emportent le lecteur dans le rêve des grandes passions, et où, quel que soit le dénouement, la faute devient le seul bonheur désirable sur terre, grâce au tableau mensonger et séduisant que l'auteur fait de l'amour¹.

Dans le même article de 1880, Zola dénonce l'instruction et l'éducation déplorables de la jeune fille française qui « flotte de l'ange à la bête » et qui est

un produit direct de cette littérature imbécile, où une jeune vierge est d'autant plus noble qu'elle se rapproche davantage d'une poupée mécanique bien montée. Eh ! instruisez nos filles, faites-les pour nous et pour la vie qu'elles doivent mener, mettez-les le plus tôt possible dans les réalités de l'existence ; ce sera faire de l'excellente besogne².

¹ *Documents littéraires*, in *O. C.*, t. 12, p. 511. Cinq ans plus tôt, dans son article sur les Goncourt qui proposait un bilan du roman moderne, Zola avait encore porté un jugement plus nuancé, et sur Hugo, et sur George Sand. Le roman du « poète épique » Hugo, expliquait-il, *énorme*, « tenait à la fois du poème, du traité d'économie politique et sociale, de l'histoire et de la fantaisie ». Sand, elle, « un esprit d'une lucidité parfaite, écrivant sans fatigue dans une langue heureuse et correcte, soutenant les thèses, vivant dans le pays de l'imagination et de l'idéal [...], a passionné trois générations de femmes, et ses mensonges seuls ont vieilli ». (« Edmond et Jules de Goncourt », *Du roman*, Prés. de Henri MITTERAND, Éd. Complexe, 1989, p. 249.) Voir aussi « Le Naturalisme » (1881), *L'Encre et le sang*, Prés. de Henri MITTERAND, Éd. Complexe, 1989, p. 188.

² *Ibid.*, p. 510.

Zola, cela ne fait guère de doute, ne connaissait pas *Constance Verrier*, ce roman de 1860, racontant l'histoire d'une jeune fille qui, après avoir reconnu l'insuffisance de son éducation, fait des études sérieuses, devient une jeune femme intelligente et cultivée, forte et capable de conduire sa vie. Dans ce roman, malgré toutes les différences de *formulation*, Zola aurait pu retrouver ses propres idées, notamment dans la préface du roman qui se prononce clairement sur le problème :

nous ne croyons pas que le désir de s'éclairer soit, pour toute jeunesse, la pente qui conduise fatalement au mal. [...] C'est pourquoi nous avons montré sans scrupule une vierge pure, arrivée à tout le développement de sa raison, ne reculant pas devant la connaissance des orages et des dangers de la vie, et trouvant là plus de forces pour s'en préserver. [...]

nous ne voyons pas pourquoi les mères de famille se scandaliseraient du ton de franchise avec lequel ce livre a été écrit, et du sentiment de droiture qui l'a dicté. Nous savons qu'il traite sans détour des sujets les plus délicats de la vie des femmes : nous l'avons voulu ainsi, parce que la chasteté ne nous a jamais paru en sûreté sous les voiles du double sens. Selon nous, l'anatomie de la pensée doit être faite sans emblèmes gracieux et sans sourires maniérés. C'est dans les coquetteries de la parole que nous trouvons la véritable indécence. Voilà pourquoi, dans ce livre, nous avons touché sans crainte le vif de certaines situations, au risque de déplaire aux femmes qui pratiqueraient encore en secret la philosophie de l'amour au commencement du XVIII^e siècle¹.

Avant de prononcer un jugement sans appel, Zola, certes, reconnaît que « George Sand est aujourd'hui bien grande encore », mais c'est pour déclarer aussitôt que l'avenir ne peut être que pour Balzac, « l'homme de la science moderne » (p. 412).

¹ *Préfaces de George Sand*, éd. citée, t. I, p. 254. On trouverait facilement d'autres héroïnes sandiennes, chez qui le savoir, l'effet stimulant des sciences et les expériences vécues au contact de la vie réelle jouent un rôle décisif dans la formation de leur personnalité. Ce type de personnage acquiert même une importance accrue à partir des années Cinquante, parallèlement à l'avènement romanesque des savants. On pense, entre autres, à des personnages tels que Love dans *Jean de la Roche* (1859), Tonine dans *La Ville noire* (1860) ou *Mademoiselle Merquem* (1868). Cf. à ce sujet A. SZABO, « Éducatrices chez Sand », in *L'Éducation des filles au temps de George Sand*, textes réunis par Michèle HECQUET, Artois Presses Université, 1998, p. 179-187 et Isabelle HOOG NAGINSKI, « George Sand : L'Éducation d'une enfant du siècle », *ibid.*, p. 189-199.

Le roman naturaliste a vaincu, il y a là un fait évident qui ne peut être nié par personne. George Sand représente une formule morte, voilà tout. C'est la science, c'est l'esprit moderne qu'elle a contre elle et qui, peu à peu, font pâlir ses oeuvres (p. 413).

Cette « illustre morte » à qui « on ne doit que la vérité » (p. 412), est ainsi condamnée à être reléguée dans ce froid Panthéon de l'histoire littéraire dont les prestigieux locataires, tout auréolés de leur gloire, ne manquent que du nécessaire, c'est-à-dire d'un public qui les lirait encore :

George Sand a une place marquée dans notre littérature ; on pourra ne plus lire ses livres, que son nom restera le représentant d'une forme littéraire, dans la première moitié du dix-neuvième siècle. Il est des écrivains, comme Chateaubriand, par exemple, qu'on ne lit plus et qui demeurent de hautes et de belles figures. Ils ont marqué leur temps, ils ont creusé un profond sillon dont la trace reste ineffaçable dans le champ d'une nation. Plus tard, comme ils n'ont pas travaillé pour la vie, la vie les dédaigne (p. 413).

Curieusement, dans son article consacré à Chateaubriand dont les oeuvres « portent la mort en elles »¹ et dont Sand, ici, partage la destinée, Zola, pour appuyer sa thèse, croit opportun de se référer à « un jugement très sévère » de la romancière qui, ayant lu les *Mémoires d'Outre-Tombe*, en décembre 1848, alors qu'elle travaillait déjà à sa propre autobiographie, a fait part à Hortense Allart de ses impressions de lecture, en critiquant surtout l'absence de sincérité, les « grandes poses » et les « draperies » de l'auteur (une autobiographie « sans moralité », car « l'âme y manque », expliquait-elle) :

On ne sait pas s'il a jamais aimé quelque chose ou quelqu'un, tant son âme se fait vide avec affectation. Cette préoccupation de montrer le contraste de sa misère et de son opulence, de son obscurité et de sa célébrité, me paraît d'une profondeur puérile, presque bête, le mot est lâché. [...] c'est un fantôme et un fantôme en deux volumes².

Zola qui connaissait cette lettre – d'importants fragments en avaient été publiés dans le *Constitutionnel* d'abord, en 1850, puis par Sainte-Beuve, en 1851, dans ses *Causeries du lundi* – s'en est servi et le fait mérite d'être rap-
pelé, car, au-delà de son utilité immédiate pour l'auteur de l'article, il dénote

¹ *Documents littéraires*, in *O. C.*, t. 12, p. 297.

² Lettre du 18 décembre 1848, *Corr.*, t. VIII, p. 735-736.

qu'il subsistait, malgré tout, sous ce rapport du moins, une certaine affinité intellectuelle entre les deux écrivains.

Chateaubriand était doué admirablement ; il apportait un instrument merveilleux. Ses phrases coulaient avec une abondance, une facilité, une noblesses superbes. S'il n'y avait dessous que du vide, la draperie était magnifique, très apprêtée sans doute, mais d'un effet très grand. Il faut être homme de métier, s'être battu avec les mots, pour s'émerveiller en face de ce colossal ouvrier qui maniait si aisément la langue. George Sand a écrit ces lignes, à la fin d'un jugement très sévère sur les *Mémoires d'outre-tombe* : « Et pourtant, malgré l'affectation générale du style qui répond à celle du caractère, malgré une recherche de fausse simplicité, malgré l'abus du néologisme, malgré tout ce qui me déplaît dans cette oeuvre, je retrouve à chaque instant des beautés de forme grandes, simples, fraîches, certaines pages qui sont du plus grand maître de ce siècle, et qu'aucun de nous, freluquets formés à son école, ne pourrions jamais écrire en faisant de notre mieux. » Je ne vais pas si loin que George Sand, je connais des pages qui sont aussi belles que les plus belles de Chateaubriand ; mais il est certain que Chateaubriand ne vit plus que par sa langue. La forme, l'attitude a été chez lui l'homme entier¹.

Une dernière remarque, enfin, à propos de l'article de 1876. Chose moins surprenante qu'elle ne paraît au premier abord, ce texte, que Thibaudet aurait classé (dans sa *Physiologie de la critique*) dans la catégorie de la « critique d'auteur ou d'atelier », garde un silence à peu près total en ce qui concerne la problématique de la narration². Zola, préoccupé avant tout d'interpréter des tendances et des significations, ne l'aborde qu'incidemment, non sans manifester, du moins implicitement, un certain dédain à l'égard des techniques narratives dont il semble penser qu'elles n'ont de raison d'être que mises au service de la « vérité » naturaliste. C'est à propos de *Mauprat* qu'il fait remarquer

avec quel soin le romancier tâche de varier son cadre : tantôt, comme dans *Jacques*, il prend la forme épistolaire [...] ; tantôt, il adopte le récit autobiographique, ou encore la supercherie littéraire de mémoi-

¹ *Documents littéraires*, in O. C., t. 12, p. 297-298.

² Cet « étrange silence », H. MITTERAND en a proposé une explication, en avançant l'idée que le *Roman expérimental* serait en fait « la construction fantasmatique d'une théorie du récit ». Zola et le naturalisme, p. 33. Sur ce silence ou cette « discrétion », voir dans le même ouvrage, p. 52, 67.

res retrouvés. On sent que le roman n'est pas pour lui le procès-verbal impersonnel d'un événement quelconque, et qu'il tâche de lui ajouter du charme par un artifice de mise en scène (p. 405).

Sur George Sand, auteur dramatique

Zola accordera encore une certaine place à George Sand dans son recueil d'articles *Nos auteurs dramatiques*, textes qui sont à rapprocher d'appréciations critiques antérieures et qui traduisent, une fois de plus, un certain flottement qui, à vrai dire, semble être moins celui du jugement d'un auteur débordant de certitude que celui d'un cœur qui reste encore sensible à certains « charmes »¹.

Le théâtre de George Sand a un grand charme. Longtemps on a refusé au romancier le don des planches. On trouvait, et avec raison, qu'elle n'avait pas la science de la charpente dramatique, qu'elle ne savait point nouer habilement ni dénouer une intrigue. En un mot, on la jugeait trop littéraire, trop simple et trop humaine. Ai-je besoin de dire que c'est justement pour ces qualités rares qu'une partie de son théâtre me plaît ?

Si Mauprat est une « pièce bâtarde, mélodramatique et paradoxale, tout à fait médiocre », il n'en va pas de même du *Marquis de Villemer* et de *Claudie* :

Mais quelle bonhomie pleine de tendresse, quel beau courant de facilité aimable dans *Le Marquis de Villemer* et dans *Claudie*, par exemple ! Certes, je ne trouve pas là tout ce que je voudrais ; une chose y est du moins : le dédain de la mécanique théâtrale, l'effet

¹ *Nos auteurs dramatiques*, Charpentier, 1881. Voir « George Sand », in *O. C.*, t. 11, p. 771-774. Deux textes sont réunis sous ce titre. Le premier, consacré à *François le Champi*, a été publié d'abord dans *Le Bien public* du 17 déc. 1877, avec un dernier paragraphe, plutôt froid, relatif à la reprise de la pièce, « médiocrement jouée » (cf. Notice, p. 817). Le second, sur *Mauprat*, antérieur au premier, paru également dans *Le Bien public* (30 avril 1877) ne reproduit que le noyau de l'article original, le début étant un résumé du roman que Zola dit avoir relu, la fin consacrée à la reprise de la pièce (« mal bâtie ») à l'Odéon. Dans celui de décembre 1877, c'est l'auteur de *L'Assommoir* qui se prononce, à propos de langage populaire en particulier, sur les romans champêtres et leurs versions dramatisées. Certains passages de ce texte ne sont pas loin de rappeler les idées exposées dans deux articles antérieurs, consacrés également au théâtre, en 1866 et 1868. Voir *supra*, p. 67-71.

obtenu par le développement naturel des caractères et des sentiments, et c'est là un beau mérite déjà (p. 771).

Si *François le Champi* a été un succès, cela est dû à « l'heureuse simplicité du drame », « histoire toute nue », sans « le moindre coup de théâtre », « un repos délicieux pour le public, au milieu des abominations compliquées du mélodrame romantique ». Cela dit, Zola n'en prend pas moins ses distances à l'égard d'une esthétique qu'il rejette au nom de la génération nouvelle (d'où le *nous* de son commentaire critique) :

Aujourd'hui, ce qui nous fait accueillir *François le Champi* avec quelque froideur, c'est l'intolérable prétention à la naïveté qu'on y rencontre, dans les moindres phrases. L'histoire en elle-même est charmante ; mais, bon Dieu ! comme le cadre est maniéré, comme ces paysans sont de drôles de paysans ! Le roman et la pièce ont été écrits à l'époque où triomphait le principe de la couleur locale. [...] le procédé était simple ; par exemple, dans un roman italien, on mettait des "signor", et dans un roman espagnol, des "señor" ; ou encore, quand on faisait parler un paysan, on lui prêtait des "j'avions" et des "j'étions" : cela suffisait, l'étude semblait complète. Sans doute, George Sand, avec son grand talent, procédait d'une façon plus littéraire ; mais, au fond, soyez certain que son insouciance était la même pour une étude complète et précise.

Je me trompe, je veux même croire qu'elle était de bonne foi. Peut-être, s'est-elle imaginé que, dans ses romans champêtres, elle avait étudié le Berri d'une façon sérieuse. Il n'y a eu là, si l'on veut, qu'une duperie de son tempérament idéaliste, qui lui défendait de voir la vérité vraie et surtout de la reproduire¹. Le résultat, au demeurant, n'en reste pas moins le même. Je ne connais rien de plus faux que ses romans champêtres. Les paysans, chez elle, sont des messieurs qui jargonnet, avec une affectation de naïveté insupportable. On dirait des paysans en pâte tendre de Sèvres, dorés et enru-

¹ « Insouciance », « bonne foi », « duperie » ? Bel exemple de présomption qui se veut bienveillante en plus. Il aurait suffi, pour la corriger, de lire (ou de relire ?) la préface de *François le Champi*. Cf. *supra*, p. 84, note 1. Max ANDREOLI, *op. cit.*, p. 16, fait remarquer à propos d'archaïsmes et de langage populaire qu'un romancier chercherait à faire entendre à ses lecteurs : « Dans les deux cas, l'auteur — George Sand, Balzac en sont de parfaits exemples — se trouve face à une alternative : ou bien il fait parler à ses personnages le langage de son public, et l'exactitude en souffre ; ou bien il les fait agir et parler comme il pense que ceux-ci le faisaient ou le font dans la « réalité », et il court le risque de n'être compris du public auquel il s'adresse qu'au prix d'une pléthore d'explications et de notes. A moins qu'il ne consacre de longues digressions, comme George Sand, au parler des paysans berrichons, ou Balzac, Hugo, Eugène Sue, à l'argot des malfaiteurs. »

bannés. Ils ont un raffinement de sensations, une correction pittoresque de langage des plus curieux. Ce sont les paysans typiques de l'école idéaliste (p. 771-772).

Zola, visiblement, s'emporte, en martelant les mêmes observations critiques et la même conclusion :

Je l'ai dit, il y a là un placage, un travail d'ébénisterie littéraire, des pantins déguisés, inventant un langage que personne ne parle, pas plus aux champs qu'à la ville.

Voilà donc où s'en vont les engouements littéraires : au ridicule. Lorsqu'une étude n'est pas basée sur l'observation exacte, on est certain qu'elle prêtera à rire plus tard (p. 772).

Une fois le verdict prononcé, Zola se montre, en revanche, beaucoup plus nuancé dans son propos pour apprécier, non pas la pièce qui en a été tirée, mais le sujet même du roman, qualifié de « délicat et d'un maniement difficile », l'amour d'un enfant pour sa mère adoptive :

Les gens dont la moralité est susceptible [...] se sont toujours montrés très choqués du sujet même [...] On a prononcé jusqu'au gros mot d'inceste. J'accorde que le sujet est délicat et d'un maniement difficile. Il devait plaire à George Sand, très curieuse de toutes les nuances de l'affection, et dont la bonté tolérante ne mettait pas le mal où les autres le voyaient. D'ailleurs, avec quelles restrictions, avec quelles touches prudentes et délicates elle a traité ce sujet ! On devine plus qu'on ne lit, dans son oeuvre. [...] ... j'aurais souhaité plus de carrure. Elle est très intéressante, cette étude psychologique, et faite pour tenter un puissant analyste. Il y a là un combat profond dans un coeur, des nuances infinies à trouver, une notation de cette transformation de l'amant qui pouvait faire une grande oeuvre. Je me plains donc que, dans la pièce surtout, cette notation n'existe pas (p. 772-773).

Quant à Mauprat, Zola trouve le drame « très inférieur au roman », d'autant qu'il « tourne au gros mélodrame » : « Cela est indigne de George Sand comme combinaisons grossières et comme style déclamatoire » (p. 773). Les deux amoureux

produisent à la scène un effet qui m'a stupéfié. Ils y sont comiques, je veux dire que la salle rit de chaque révolte de Bernard. On entre en pleine comédie. [...] Remarquez que jamais l'intention de l'auteur n'a été d'exciter le rire. [...]

Ah ! cette pauvre Edmée, si fière et si touchante dans le roman, comme elle devient là une désagréable personne ! Elle n'a pas une scène vraie, et je plains sincèrement l'actrice chargée de rendre sympathique cette insupportable poupée¹. [...] J'en dirai autant de Bernard, dont les transformations paraissent trop rapides à la scène. Tout se passe dans les entractes. Les meilleurs effets du rôle sont encore les effets comiques, auxquels l'auteur n'avait pas songé. [...] La déchéance de Patience est plus grand encore. Le philosophe rude et libre de la tour Gazeau devient un fidèle serviteur qui radote. Jamais je n'ai mieux senti le péril qu'il y a à tirer un drame d'un roman. Un drame doit naître de toutes pièces, avec la vitalité propre du genre. Le faire avec les morceaux d'un livre, c'est faire une oeuvre bâtarde et qui n'est pas viable (p. 773-774)².

Points d'interrogation

Pour Zola, Sand reste « un auteur » qu'il juge à travers ses oeuvres qu'il ne connaît à vrai dire que de manière fort inégale et qu'il apprécie en fonction de la place et du rôle qu'il croit pouvoir lui accorder dans l'histoire littéraire du siècle, rôle qu'il a tendance, quoi qu'il dise par ailleurs, à évaluer d'après le credo de la « nouvelle génération ». On peut se demander ce qu'un contact personnel aurait pu leur apporter à tous deux. George Sand, avec le temps, sous l'influence surtout de Flaubert, s'est montrée de plus en plus attentive à la littérature nouvelle. Zola lui avait envoyé *Son excellence Eugène Rougon*, qu'elle a lu avec beaucoup d'intérêt, comme en témoigne sa lettre à Flaubert :

J'aurais beaucoup à dire sur les romans de Mr Zola et il vaudra mieux que je le dise dans un feuilleton que dans une lettre, parce qu'il y a là une question générale qu'il faut rédiger à tête reposée. [...] En somme, la chose dont je ne me dédirai pas, tout en faisant la critique *philosophique* du procédé, c'est que Rougon est un livre de grande valeur, un livre *fort* [...] et digne d'être placé aux premiers rangs. Cela ne change rien à ma manière de voir que l'art doit être la recherche de la vérité, et que la vérité n'est pas la peinture du mal.

¹ Zola semble affectionner cet adjectif qui condense toute la violence de son refus. « Insupportable » était déjà le héros éponyme de *Jacques* et la « naïveté » des paysans, « insupportables » les « raisonneuses » de Sand (voir *supra*, respectivement p. 85, 95 et 90).

² Sand, dans sa préface du drame (1853), expose une conception toute différente de ce problème générique. Zola, qui a publié un compte rendu consacré au premier volume du *Théâtre complet*, paru chez Michel Lévy en 1866 (cf. *supra*, p. 67), ne connaissait probablement pas ce paratexte. Voir *Préfaces de George Sand*, éd. citée, t. II, p. 382-383.

Elle doit être la peinture du mal et du bien. Un peintre qui ne voit que l'un est aussi faux que celui qui ne voit que l'autre. [...] Que l'on montre et flagelle les coquins, c'est bien, c'est moral même, mais que l'on nous dise et nous montre la contrepartie : autrement le lecteur naïf, qui est le lecteur en général, se rebute, s'attriste, s'épouvante, et vous nie pour ne pas se désespérer¹.

Sand n'a pas eu le temps d'écrire son feuilleton lequel, de toute façon, même en instaurant éventuellement un début de dialogue entre eux, n'aurait rien changé à leurs convictions respectives, ni à leurs sentiments intimes. Le combat qui attendait Zola et qu'il brûlait de soutenir jusqu'à la victoire, a fini par imposer sa logique. Lors de l'enquête de Jules Huret, en revanche, en 1891², la victoire une fois assurée, Zola n'avait plus les mêmes raisons d'en découdre avec le romantisme qu'il considérait maintenant, « littérairement », comme « le début de l'évolution naturaliste », à *opposer* aux adversaires de cette évolution, rassemblés sous le drapeau du symbolisme. C'est dans ce contexte nouveau qu'il a fait part au journaliste de préoccupations dont le moins qu'on puisse dire, c'est qu'elles annonçaient une révision en cours de ses prises de position naguère encore intransigeantes, en même temps qu'une conception plus souple du roman :

L'avenir appartiendra à celui ou à ceux qui auront saisi l'âme de la société moderne, qui, se dégageant des théories trop rigoureuses, consentiront à une acceptation plus lyrique, plus attendrie de la vie. Je crois à une peinture de la vérité plus large, plus complexe, à une ouverture plus grande sur l'humanité, à une sorte de classicisme du naturalisme³.

On assiste là à un « retour aux sources », à celles même de la jeunesse ; retour que les dernières oeuvres, par leur inspiration et l'esprit qui les anime, n'ont fait que confirmer et qui ne pouvaient qu'infléchir les intransigeances d'autrefois. Mais de George Sand il n'était plus question dans les textes de Zola, alors même que, dans les profondeurs, la distance qui les séparait depuis une vingtaine d'années, ne cessait de diminuer.

¹ Lettre du 25 mars 1876, *Corr.*, t. XXIV, p. 585-586 ; cf. aussi la note 2 de Georges LUBIN, p. 586. Le 24 mars, Sand a noté dans son Agenda : « Moi j'achève Zola. C'est très bien et d'un grand savoir-faire ». *Agendas*, annotés par A. CHEVEREAU, Paris, J. Touzot, 1993, t. V, p. 342. A en croire une note du 17 mai 1873, elle a également lu *La Curée* (*ibid.*, p. 135).

² *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Bibliothèque Charpentier, Fasquelle, 1913.

³ *Émile Zola*, p. 169-176, p. 174 pour les citations.

Zoltán Ambrus et la réception de Zola en Hongrie

Sur la réception

Jusqu'aux années '60, la critique littéraire – sauf la littérature comparée – n'accordait presque aucune place aux phénomènes de la réception. C'est l'esthétique de la réception, telle qu'elle a été élaborée en Allemagne, qui s'est montrée, pour la première fois, attentive à celui qui lit les oeuvres littéraires, soit un lecteur particulier, soit un ensemble de lecteurs¹. Les rapports internationaux restent cependant un domaine presque exclusif de la littérature comparée, rapports à repenser maintenant sous cet angle différent.

Pour la phénoménologie de l'intersubjectivité, l'identité ne peut se constituer que par rapport aux autres, ce qui revient à dire qu'elle implique forcément la différence. Les premiers pas de cette nouvelle orientation de la phénoménologie s'observent déjà dans les derniers écrits de Husserl et ont influencé à leur tour beaucoup de phénoménologues français. Aussi cette interprétation de l'intersubjectivité exerce-t-elle une influence considérable sur les méthodes littéraires, entre autres sur l'imagologie qui se propose d'analyser l'image : « toute image procède d'une prise de conscience, si minime soit-elle, d'un Je par rapport à un Autre, d'un Ici par rapport à un Ailleurs. L'image est donc l'expression, littéraire ou non, d'un écart significatif entre deux ordres de réalité culturelle »². Ce qui est en jeu ici, c'est l'image de soi laquelle ne saurait être conçue que par rapport à l'autre. Prenons l'exemple de Zola. La réception hongroise de cet écrivain français suit un mouvement dialectique. Il y a d'un côté, avec sa littérature et ses traditions, une culture regardante qui aborde et juge la culture regardée à laquelle l'écrivain appartient. (On ne tiendra pas compte cette fois de la dimension éthique que comporte, selon Lévinas, ce regard, ce détour.) L'étape suivante consiste en un retour sur soi, un soi qui ne peut plus être le même. Naturelle-

¹ On consultera sur ce point les manuels les plus récents de littérature comparée, comme celui de Daniel-Henri PAGEAUX, *La littérature générale et comparée*, Paris, A. Colin, 1994.

² D.-H. PAGEAUX, op. cit. p. 60.

ment, c'est là un schéma simplifié de ce mouvement continu, toujours en état de recommencement. Ainsi comprise, la réception hongroise de Zola éclaire son oeuvre de manière forcément différente par rapport à sa réception française, dans la mesure même où elle reflète un état donné de notre littérature, avec ses horizons d'attente, avec tout ce qui est susceptible soit de corroborer, soit d'infirmer l'image de soi.

Ce qui nous intéresse ici en premier lieu, à partir de ces considérations brièvement et sommairement exposées, c'est le rôle joué par l'écrivain Ambrus dans la réception de Zola, elle-même soumise aux variations de la conjoncture historique. La relation des deux auteurs se résume parfaitement dans les deux formules de *X sur Y* (Ambrus, lecteur et critique de l'oeuvre zolienne) et de *X et Y* (la question de l'influence), l'accent étant plus d'une fois mis, dans ce genre d'étude, sur l'élément *Y*, comme si l'élément *X* avait après tout une moindre importance. Or, ce dernier élément ne devrait jamais demeurer dans l'ombre, pour la bonne raison que seul il est susceptible d'activer la relation entre les deux termes et d'en éclairer du même coup le sens.

La réception de Zola en Hongrie

Dans la réception hongroise de Zola laquelle ne manque pas de péripéties, on peut distinguer plusieurs étapes¹. A la fin du XIX^e siècle et dans les premières décennies du XX^e, Zola, malgré (ou à cause de) sa réputation sulfureuse, dans les milieux catholiques en particulier, est assurément parmi les auteurs les plus lus. D'où les différentes éditions de son oeuvre romanesque. A ne considérer que le cycle des *Rougon-Macquart*, sa fortune en Hongrie nous permet d'observer de près l'évolution des jugements. A la fin du XIX^e siècle, la littérature moderne, c'est-à-dire contemporaine, trouve son public principalement dans les grandes villes, surtout à Budapest. Le public bourgeois de l'époque est dans sa majorité d'origine allemande ou juive, ce qui explique la multiplication des traductions en allemand. C'est ainsi que la première traduction complète des *Rougon-Macquart*, faite par un certain Armin Schwartz, a paru en Hongrie en langue allemande chez l'éditeur

¹ Les premiers cinquante ans de cette réception ont fait l'objet d'une thèse de doctorat universitaire solidement établie au point de vue factuel, mais forcément vieillie dans son approche : Erzsébet SCHREIBER, *Zola és a magyar irodalom* [= Zola et la littérature hongroise], Pécs, 1934. Plus récemment, voir Tivadar GORILOVICS, « Zola et le naturalisme en Hongrie », in *Revue de Littérature Comparée*, 3/1994, p. 305-312. Il faut pourtant signaler que l'auteur ne va guère au-delà de 1900.

Grimm¹. Quant aux traductions hongroises, elles se suivent à partir de 1879 (première traduction de *L'Assommoir*) à un rythme accéléré. Les premières traductions sont le plus souvent de mauvaise qualité et, surtout, mutilées. Les traducteurs font des coupes sombres dans les parties descriptives, pour ne donner intégralement que les passages jugés scabreux ou obscènes, d'où la réputation de Zola, écrivain pornographique². Ce succès de scandale ne constitue cependant que la surface du phénomène, comme en témoigne le cas de l'écrivain Sándor Bródy qui a « découvert Zola grâce à la traduction d'un fragment de *Nana*, paru dans un journal de province et pour qui cette lecture [a] été une véritable révélation et le point de départ [...] d'une pratique d'écrivain »³. Les traductions en tout cas se multiplient et se succèdent du vivant de Zola comme après sa mort. Il faut mentionner à ce propos les éditions de *Népszava*, quotidien du parti social-démocrate entre 1880 et 1944 et dont le rôle a été déterminant dans l'orientation culturelle du mouvement ouvrier hongrois⁴. Après la Grande Guerre, dès 1920, les frères Révai éditent les *Rougon-Macquart* dont la traduction ne manque pas de qualités. Mais l'entreprise la plus ambitieuse est celle de Zoltán Ambrus qui dirigera, entre 1929 et 1932, l'édition hongroise des *Oeuvres complètes* en 72 tomes.

Si le nombre des traductions et des rééditions est un indice de succès, on ne sera pas surpris par les six traductions de *L'Assommoir* entre 1879 et 1961, les cinq traductions de *Germinal* et de *Nana*, respectivement entre 1886 et 1959 et entre 1890 environ et 1929. Ces deux romans ont eu en plus de nombreuses rééditions. On retiendra à ce propos les sept rééditions (entre 1961 et 1982) de la traduction de *Nana* par László Vajthó (1921). La première traduction de *Germinal* (due à Sándor Adorján) sera rééditée quatre fois entre 1907 et 1924, dont trois fois de 1919 à 1924. Les chiffres indiquent suffisamment que ces romans ont été canonisés chez nous comme ils l'ont été dans d'autres pays de l'Europe. Ces trois romans, on le voit, restent populaires jusqu'à nos jours, ce qui signifie que les autres romans n'ont réussi à garder des lecteurs que temporairement.

¹ Cf. István KRISTO-NAGY, *A világirodalom története* [= Histoire de la littérature mondiale], Budapest, 1993, p. 557.

² Procédés de falsification relevés déjà par E. SCHREIBER, *op. cit.*, p. 70. Pour une approche linguistique du problème, voir Mária MAROSVARI, *Conditions et limites de la traduction littéraire : le cas de L'Assommoir d'Émile Zola*. Debrecen, *Studia Romanica*, Bibliothèque de l'Étudiant I., 1990.

³ T. GORILOVICS, « Zola et la naturalisme en Hongrie », p. 310.

⁴ *Népszava* a publié entre autres *L'Assommoir*, *L'Argent*, *La Débâcle*, *La Confession de Claude*, *Le Rêve*, les *Trois Villes*.

L'édition hongroise, sous la direction de Zoltán Ambrus, des *Oeuvres complètes* en 72 tomes marque incontestablement l'apogée de la réception. Zola perdra, en revanche, de sa popularité après la seconde guerre mondiale, pour ne tenir qu'une place « complémentaire » à côté de Balzac et de Stendhal. La critique marxiste, sous l'influence notamment de Georges Lukács et de sa théorie du « grand réalisme », laisse alors apparaître certaines ambiguïtés dans ses appréciations du naturalisme et de Zola, pourtant classé, pour d'autres raisons plus pragmatiques que théoriques, parmi les « écrivains bourgeois progressistes ». Un moment significatif du débat qui n'est pas sans rapport avec des préoccupations d'actualité : la parution en 1967 d'un recueil de textes théoriques et critiques, précédés d'une importante étude, tentative de réhabilitation, sur le plan à la fois européen et hongrois, de ce courant littéraire plutôt mal vu¹.

La réédition des oeuvres de Zola jette un éclairage assez révélateur sur sa « situation ». Lorsque la maison d'édition *Európa* s'apprête à rééditer les *Rougon-Macquart* (entre 1958 et 1964), on décide, sous de fallacieux prétextes, d'en retrancher une demi-douzaine de titres : *La Conquête de Plassans*, *Une Page d'amour*, *Pot-Bouille*, *La Joie de vivre*, *L'Oeuvre* et *Le Rêve*. Selon l'auteur (qui était, soit dit en passant, un médiéviste)² de la préface générale de cette édition, ces romans seraient faibles par rapport aux autres, caractérisés qu'ils sont par « des lourdeurs de répétition et une rhétorique creuse ». A peu près au même moment, un germaniste publie un opuscule plutôt schématique sur l'auteur des *Rougon-Macquart*³.

Vingt ans après la sortie de cette édition tronquée, la même maison d'édition *Európa* relance un projet plus vaste comprenant cette fois l'ensemble des *Rougon-Macquart*, ainsi qu'une édition des deux autres cycles, les *Trois Villes* et les *Quatre Evangiles*, projet qui, faute d'argent, n'aboutira pas. Bien des romans qui n'ont pas été réédités depuis soixante-dix ans, restent donc pratiquement inaccessibles. Le lecteur curieux se trouve dans l'impossibilité de juger par lui-même de leur qualité. Et pourtant des romans comme *Une Page d'amour* ou *Le Rêve* pourraient modifier l'image par trop statique que l'on a pu se faire de Zola. Les conditions de la réception ont donc notablement changé depuis 1930, l'édition des *Oeuvres complètes*.

Depuis les années '70, la critique littéraire, celle du moins qui avait de l'audience auprès du public hongrois, a eu d'autres préoccupations que de

¹ *A naturalizmus* [= Le naturalisme], par Mihály CZINE, Budapest, Gondolat, 1967.

² Pál LAKITS, *Zola és a Rougon-Macquart család* [= Zola et la famille Rougon-Macquart], in *Rougonék szerencséje* [= La Fortune des Rougon], Budapest, 1958, p. 5-14, p. 13 pour la citation.

³ Miklós SALYAMOSY, *Zola*, Budapest, 1962.

s'intéresser à Zola : soucieuse avant tout de défendre le roman « moderne », elle avait tendance à priver son oeuvre, sinon de toute valeur, du moins de toute pertinence pour l'évolution du genre au XX^e siècle, marquée par des auteurs tels que Proust, Joyce ou Kafka¹. Un autre fait significatif : le renouvellement des études zoliennes en France et ailleurs reste sans effet sur la critique littéraire courante².

Zoltán Ambrus et la littérature française

Ambrus (1861-1932), né à Debrecen, est un écrivain que sa destinée a très tôt lié à la capitale. Etabli dès 1871 avec les siens à Budapest, c'est là qu'il a passé son baccalauréat et qu'il s'est inscrit à la Faculté de Droit sans mener ses études à leur terme. Comme tant d'autres à cette époque-là, il s'est lancé de bonne heure dans le journalisme, tout en gagnant sa vie, pendant quinze ans, comme employé de banque. En 1885-1886, grâce à la générosité d'un oncle maternel, il a pu passer neuf mois à Paris, séjour qui l'a marqué pour la vie. Il suivait au Collège de France les cours de Renan dont la personnalité et la pensée ont exercé sur lui une influence durable. En 1891, il s'est attaqué à son premier roman, un « roman d'artiste », *Le roi Midas*, publié en feuilleton

¹ On peut citer à titre d'exemple l'essai de Mihály SÖKÖSD, *Változatok a regényre* [= Variations sur le roman], Budapest, Gondolat, 1971. Dans le chapitre intitulé « Utak a realista regényből » [= Voies de sortie du roman réaliste], l'auteur parle de l'échec de Zola. Il lui attribue d'ailleurs une « exigence de totalité » qui reposerait sur l'idée que « l'univers romanesque est susceptible de reproduire intégralement le monde extérieur », d'où « la dégradation du roman en une forme de communication flottant aux confins de la littérature et de la science dont il ne réalise pourtant aucun des possibles » (p. 20-21).

² Dans le domaine de la recherche proprement dite, on peut néanmoins mentionner une revue critique de T. GORILOVICS portant sur *Germinal* « A *Germinal* egy évtized kutatásainak tükrében » [= *Germinal* dans le miroir des recherches d'une décennie], *Filológiai Közlemények* [= Revue de Philologie], 1981/3, p. 332-337, ainsi que l'article dû également à T. GORILOVICS, « Un homme de lettres dans une maison bourgeoise (Autour d'un personnage du *Pot-Bouille*) », in *Figures et images de la condition humaine dans la littérature française du dix-neuvième siècle*, Debrecen, *Studia Romanica*, 1986, p. 35-41. Il faut mentionner surtout la thèse de doctorat universitaire de László SZAKACS, *Le sens de l'espace dans La Fortune des Rougon d'Émile Zola*, Debrecen, *Studia Romanica*, 1990, 103 p. Zola a eu droit à une place dans *Huszonöt fontos francia regény* [= Vingt-cinq romans français importants], recueil d'études destiné aux étudiants, publié sous la dir. de Judit KARAFIATH (Budapest, Lord et Maecenas, 1996) : il contient une analyse de *La Joie de vivre* par T. GORILOVICS (p. 136-147). Rappelons enfin que *Világirodalmi Lexikon* [= Dictionnaire de littérature mondiale] contient un article du même auteur sur Zola (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1995, vol. 18, p. 211-219).

et qui, remanié, ne paraîtrait cependant en volume que bien plus tard, en 1906. Le destin de l'artiste dans la société contemporaine était désormais une de ses préoccupations constantes, comme en témoignaient à leur tour d'autres romans : *Giroflé et Girofla*, *Solus eris*, *Soleil d'automne*¹. Ambrus qui n'a jamais cessé d'écrire pour les journaux, n'était pas seulement un remarquable nouvelliste, mais aussi un critique (théâtral) écouté et un essayiste fort apprécié. Il s'est également distingué comme traducteur, en traduisant notamment *Madame Bovary*. Comme ses préfaces, ses articles et essais critiques, ses traductions ont contribué à faire connaître la littérature française en Hongrie.

La génération d'Ambrus est marquée par une « orientation française », la troisième dans notre littérature depuis le dernier tiers du XVIII^e siècle. On peut se demander si cette orientation relève de ce que D.-H. Pageaux appelle « la manie » et qui désigne chez lui un type de rapport ainsi caractérisé² : « La réalité étrangère est tenue par l'écrivain ou le groupe comme absolument supérieure à la culture regardante, à la culture d'origine. » On pourrait le croire au premier abord, à la lecture notamment d'un recueil de textes critiques dû à notre auteur, intitulé *Vezető elmék* (littéralement traduit « esprits directeurs », équivalent approximatif de « maîtres à penser »)³. Cet ensemble comprend un choix d'articles publiés d'abord dans des journaux et des textes préfaciels. Ce qui explique que le lecteur y chercherait en vain les traces d'une histoire littéraire en voie de construction ou quelque méthode précise. Ce qui compte en premier lieu chez Ambrus, c'est le créateur, c'est l'artiste dans son individualité : son « histoire littéraire » est une suite de portraits d'écrivains, presque exclusivement français⁴ que relie entre eux, outre leur appartenance nationale, un évident lien chronologique, d'où la possibilité pour le lecteur d'y voir une sorte de panorama, principalement de la littérature française du XIX^e siècle. A nous en tenir aux seuls noms, le parcours qui se dessine devant nous comprend Balzac, Flaubert, les Goncourt, Alphonse Daudet, Zola, les Dumas, Cherbuliez, Renan, Taine, Maupassant, Sarcey,

¹ En annexe de cet article, p. 119-126, nous avons reproduit le texte d'une *Notice sur M. Zoltán Ambrus*, destinée à introduire la traduction française de ce roman.

² *Op. cit.*, p. 71.

³ Le recueil qui a vu le jour en 1913, forme le tome XIV (384 p.) des *Oeuvres de Zoltán Ambrus*, publiés en 16 volumes, de 1906 à 1913 (Budapest, Révai). Il est à noter que le maître d'œuvre de cette édition n'était pas Ambrus lui-même, mais Géza Voinovich : c'est lui qui a établi pour ce volume un choix, certainement avalisé par l'écrivain, néanmoins discutable dès qu'on le rapporte au titre du volume que nous citerons désormais sous celui de *Maîtres à penser*.

⁴ Exception notable : un article sur Dickens qui introduit le recueil. Nous y reviendrons encore.

Bourget, Feuillet, Marie Bashkirtseff, A. Houssaye, Pierre Louÿs et Willy. Si tel ou tel auteur de cette série (Cherbuliez, Feuillet, Houssaye par exemple), comme l'article qui leur est consacré, répondent peu au titre du recueil, il n'en reste pas moins que la plupart des grands écrivains s'y trouvent rassemblés, à l'exception de Stendhal, mentionné cependant dans l'article sur Bourget. Il faut également noter qu'il n'y a que deux auteurs qui ont droit à deux ou plusieurs articles¹ : Flaubert et Zola. Le premier est présenté à propos de *Madame Bovary*², d'une part, et d'autre part à l'occasion de la publication de ses lettres ; quant à Zola, le premier texte³ résume sa biographie et contient une vue d'ensemble sur le naturalisme, phénomène passé de mode, fait remarquer l'auteur ; la suite présente différents romans : *Au Bonheur des Dames*, encore *Germinal* (mais c'est un autre texte), *La Bête humaine* et *Fécondité*⁴. D'une manière générale, c'est la fin de siècle, les tendances contemporaines qui intéressent Ambrus. Il rend hommage, outre les écrivains déjà cités, à Renan, Taine, Sarcey, Maupassant ; consacre des comptes rendus à des auteurs aussi différents que Bourget et Feuillet, Pierre Louÿs et Willy. A propos de ces deux derniers, il se montre particulièrement attentif aux phénomènes de la réception, à tout ce qui peut expliquer l'énorme succès d'*Aphrodite* et des *Claudine*.

A partir de là, on peut dégager, d'une manière indirecte, les grandes lignes de la conception ambrusienne de la littérature. Pour lui « Dickens fait partie des romanciers idéalistes » chez qui « il n'y a pas de pensée dominante », ses romans étant « sans thèmes comme la vie, comme la nature » (p. 2-3). Il possède « le don de l'évocation », c'est-à-dire

ce pouvoir de l'écrivain qui le rend capable de faire apparaître, devant l'âme du lecteur, le monde – les hommes, les choses, les événements qu'il veut refléter – avec tant de force, de clarté et de perfection, que cela suscite dans l'organe récepteur de ce lecteur les mêmes sensations qu'il éprouvait lui-même (p. 7-8).

¹ Le fait d'être réunis en un même recueil nous permet de considérer les textes préfaciels comme des articles.

² C'est la préface de la traduction hongroise de *Madame Bovary*, due à AMBRUS.

³ Préface pour *Germinal* (trad. Sándor ADORJAN, dans la collection de « Klasszikus Regénytár » [= Les Classiques du roman], sous la dir. de Z. AMBRUS et Géza VOINOVICH, Budapest, Révai, 1907.

⁴ Les textes consacrés à Zola sont les suivants : *Zola*, p. 62-75 ; *Zola-regényekről* [= Des romans de Zola], p. 122-157. Pour les détails, voir notre bibliographie, p. 116. Les textes qui forment ce dernier ensemble ont d'abord paru séparément.

Il existe donc une possibilité de communication directe entre auteur et lecteur. Si Dickens évite de peindre les ravages des passions dont il n'exalte aucune, cela s'expliquerait par l'héritage de l'esprit pratique des Anglais lequel ne supporte pas que « la littérature pervertisse la vie pratique », ni que « le romancier se sépare de l'homme » (p. 5). Ambrus pense que, si la communication est directe et immédiate, la temporalité de la réception peut être abolie : Dickens sera lu jusqu'à la fin du monde. Le lecteur moyen, dans la perspective ambrusienne, se met en lisant à la recherche du beau. La réception d'*Aphrodite* de Pierre Louÿs est révélatrice dans la mesure même où ce roman veut être une réaction contre les écoles dites réalistes. Entre Dickens et Louÿs, on trouve le romancier réaliste qui nourrit des ambitions de sociologue et de philosophe, et qui a, comme Balzac, un esprit analytique. Or, cet esprit analytique ne s'épanouit entièrement qu'avec l'apparition des écrivains naturalistes et leur façon de comprendre le beau et le laid, le bien et le mal. Il s'ensuit que la communication entre les deux pôles (auteur-lecteur), au lieu d'être directe, devient médiatisée, en créant une distance de plus en plus grande entre eux. Quant à l'époque dite décadente, Ambrus, en tant que contemporain, n'en perçoit que les lignes de force principales. Et encore, le symbolisme lui échappe, ou peut-être simplement ne l'intéresse pas. Les grands succès, ceux de Willy, de Pierre Louÿs et d'Octave Mirbeau, marqués au sceau de l'érotisme, l'intéressent en tant que phénomènes symptomatiques d'une époque de décadence morale. Le jugement qu'il porte sur ces auteurs dont il ne conteste pas les dons littéraires, est d'autant plus sévère sur le plan moral : il n'hésite pas à mettre en garde ses lecteurs contre leur influence maléfique, contre leur décadentisme. A la dégénérescence ambiante, le moraliste oppose la régénération, et il lui arrive même de vanter les vertus de l'éducation physique de la jeunesse, persuadé qu'il est que c'est l'affaiblissement du corps qui nourrit les perversions. Pour lui, en fin de compte, la lecture (tout en étant recherche du beau) est soutenue par un impératif moral. Ambrus n'en est pas pour autant un écrivain moralisateur au sens courant du terme. Quand on sait son admiration pour Flaubert et Zola, quand on pense à l'acuité de sa critique sociale dans ses propres oeuvres, on aura compris que sa conception de la morale n'avait rien à voir avec celle des bien pensants.

On peut constater que ce qui retient surtout son attention, c'est, d'une part, l'auteur, la création artistique avec ses différentes voies, et d'autre part, les phénomènes de la réception. A cette dernière problématique, il a consacré, vers 1913, un article plutôt amer : *Notre littérature et l'étranger*¹. Il y dis-

¹ Il termine le volume dont nous venons de parler (p. 357-372).

tingue les récepteurs soit quantitativement (la masse des lecteurs et le *happy few* des cultivés), soit géographiquement (lecteurs nationaux et lecteurs étrangers). Si la littérature hongroise est ignorée du grand public à l'étranger, c'est tout d'abord pour la bonne raison que sa réception interne est mauvaise, celle-ci étant la condition préalable du rayonnement des valeurs culturelles. La qualité n'est d'ailleurs pas forcément un critère de sélection des récepteurs étrangers, qu'il s'agisse d'écrivains hongrois, anglais, allemand ou français. Cet article, qui mériterait une analyse plus détaillée (Ambrus y aborde entre autres le problème de la langue, des traductions, de l'exotisme, de la « portée » des thèmes traités), dresse un constat qui jette une lumière vive sur le contexte situationnel de son discours critique.

Ambrus et Zola

A considérer d'après les différents documents de la réception, Zola est incontestablement l'un des écrivains préférés et tout particulièrement étudiés de notre auteur. Ambrus a découvert Zola dès les années 1880 et son admiration qui était loin d'être inconditionnelle, n'a jamais faibli envers l'auteur des *Rougon-Macquart*. Parmi les textes réunis dans *Maîtres à penser*¹, le premier, intitulé *Zola* et divisé en trois parties, contient les données essentielles d'une biographie (p. 67-71), mais la principale préoccupation de l'auteur est de distinguer le romancier et le théoricien afin de mettre l'accent sur les faiblesses de la théorie et la force du créateur (p. 71-75). Il pense que si, de tous les écrivains de son temps, c'est Zola qui a exercé la plus grande influence, cela est la conséquence de la portée sociale de l'oeuvre : « C'est que cet écrivain fut en même temps un agitateur social singulièrement audacieux et passionné, en qui l'écrivain et l'homme d'action étaient indissolublement unis » (p. 66). Mais le « triomphe » de Zola s'explique aussi par un « prodigieux effort de volonté », un « travail de géant accompli en un temps relativement court » (p. 67). Dans la partie biographique, Ambrus accorde une place privilégiée au grand cycle romanesque et, en particulier, à des romans comme *La Curée* ou *La Faute de l'abbé Mouret*, chefs-d'oeuvre au même titre, selon lui, que *L'Assommoir* et *Germinal* (p. 69)². Certes, ces deux romans « n'ont plu qu'aux littérateurs : le grand public ne voulait pas encore de Zola » (p. 70). Dans son analyse de *La Faute de l'abbé Mouret*, Ambrus mettra l'ac-

¹ On ne tiendra pas compte de la chronologie de ces textes.

² Ambrus a publié en 1881 un article à tous égards remarquable sur *La Faute de l'abbé Mouret* (cf. notre bibliographie, p. 116). On ignore pour quelle raison il n'a pas été repris dans *Maîtres à penser*.

cent sur l'équilibre de l'imagination et de l'analyse. Afin de démontrer le romantisme de l'écrivain, il procède dans son argumentation par l'énumération des oppositions au niveau des personnages (Albine-Désirée, Serge-Archangias). La description du Paradou, en tant que lieu symbolique, est à ses yeux en parfaite correspondance avec l'idée maîtresse du roman, la situation de la femme et de l'homme vivant hors de la société. Il évite cependant d'aborder directement le problème religieux¹ : nous savons (point de vue rétrospectif) que celui-ci entretenait une étroite relation avec le nouveau paganisme et le courant vitaliste de la fin du siècle².

Quant à opposer le romancier Zola au théoricien, Ambrus le tient pour absolument nécessaire. Non pas qu'il dénie au naturalisme toutes vertus, bien au contraire. Le naturalisme, explique-t-il, « a poussé écrivains et artistes à mieux observer », à rejeter les « clichés », « le travail de seconde main », l'indifférence à l'égard des réalités sociales de leur temps. Mais dans la mesure même où Zola préconisait la liquidation de l'imagination, non seulement il s'est trompé théoriquement, mais il contredisait en même temps sa propre pratique : « sa théorie s'est trouvée réfutée par ses oeuvres mêmes », « chefs-d'oeuvre précisément d'une grande force d'imagination » (p. 74). Si bien qu'on pourrait parfaitement qualifier Zola de romantique, terme dont la signification est par ailleurs « bien vague » : « est-ce qu'il désigne autre chose qu'une aspiration à rechercher la poésie dans d'autres thèmes et d'une autre manière que ceux qui nous ont précédés » : affaire de différences dans les « procédés littéraires » et affaire de générations en somme (p. 75).

C'est son commentaire d'*Au Bonheur des Dames* qui nous permet de dégager – d'une manière indirecte – ses principes d'analyse : l'accusation d'immoralité que l'on adressait déjà à Rabelais et à Montaigne, note-t-il à propos de « la littérature à base documentaire », « on l'étendait, quand le courant nouveau se produisit, dans trois directions bien déterminées. On déniait à ses ouvriers la portée de leurs idées, la noblesse de leur création et la distinction enfin, celle de posséder leur propre faculté maîtresse d'écrivain » (p. 124, c'est moi qui souligne). Dans ce cas précis, l'idée – avec ses implications forcément sociales – est la lutte de deux forces : le grand magasin contre le petit commerce. Zola représente le processus dans une optique que Zoltán Ambrus ne trouve pas assez convaincante. Le romancier, en voulant à la fois justifier le triomphe du grand magasin et susciter notre compassion pour ses victimes, s'empêtre selon lui dans une contradiction interne, d'où

¹ Ce n'est probablement pas un oubli involontaire ou une négligence. Zola est à l'*Index* du Vatican et l'église catholique est puissante en Hongrie.

² Cf. F.W.J. HEMMINGS, « Zola et la religion », *Europe*, avril-mai 1968, p. 129-135.

l'impression d'ambiguïté qui s'empare du lecteur « impartial ». Mais de notre point de vue, c'est plutôt un avantage qu'une faiblesse, cette indécision permettant une interprétation ouverte du roman : le lecteur est invité à s'identifier simultanément à des personnages antagonistes. Au niveau de la mise en oeuvre, Ambrus trouve un lien entre les deux éléments opposés dans le personnage de Denise « dont l'analyse psychologique revêt l'idée pure et simple d'un manteau de poésie » (p. 134), le personnage introduisant en même temps dans ce monde cette moralité individuelle « qui ne connaît que le devoir, et non le mérite » (p. 137-138). Ainsi considérée, cette morale serait acceptable pour le lecteur, en contribuant à son tour à la pluralité des attitudes morales qui s'expriment dans le roman.

Le texte sur *Germinal* commence par un portrait de Zola emprunté à l'écrivain espagnol Emilia Pardo Bazán. Celle-ci mettait en relief tout ce qui, à ses yeux, séparait l'auteur des *Rougon-Macquart* des écrivains « distingués » du siècle – un Byron, un Musset, un Chateaubriand – pour faire de lui un « athlète », un être « prosaïque » dont la physionomie, cependant, exprimait « la puissance et l'équilibre de son intelligence ». Et c'est là que le portrait tourne à un exercice de caractérisation ludique :

Saint Augustin avait été comparé à l'aigle, Zola a comparé Balzac à un taureau. Me sera-t-il permis de recourir à un exemple zoologique pour caractériser Zola ? L'animal auquel Zola ressemble le plus est le boeuf. Il est aussi vigoureux, aussi lent, aussi puissant. Il accomplit sa besogne avec la même persévérance, la même lourdeur et aussi posément [...] Tout comme ce brave animal, il n'est ni aimable, ni élégant, ni gai. Ses formes manquent de beauté, sa démarche de légèreté. Tout comme le boeuf, il accomplit un travail solide et durable (p. 144).

Mais ce Zola-là a une qualité que ne possède pas le boeuf : la douceur. Ce plaisant portrait, Ambrus le complète, non sans une pointe d'ironie, en fonction du roman dont il écrit la préface :

Au prix de développer un peu sa délicate comparaison, l'écrivain espagnol pourrait trouver chez Zola un autre trait commun avec le boeuf. Je veux dire la bonté, qui est une vertu à la fois de l'auteur de *Germinal* et de cet animal plein de bonhomie. Trait de caractère que Zola, avec l'objectivité qui tient à sa méthode même, dissimulait pendant longtemps, et qui se manifeste de toute évidence dans *Germinal* : c'est en cela que réside l'intérêt majeur de ce livre prodigieux. Jamais aucun autre livre peut-être n'a exprimé avec autant de

force l'amour des hommes et la compassion que cette émouvante épopée de la vie ouvrière (p. 145)¹.

En ce qui concerne *La Bête humaine*, pour Ambrus la « grande question » de ce roman est de savoir « quel est le rapport entre les chemins de fer et l'instinct du meurtre » (p. 149). A cette question, remarque-t-il, Zola n'a même pas essayé de répondre. Et c'est là « l'une des plus grandes faiblesses de son roman » : « Dans ses romans antérieurs, l'intrigue se déroulait toujours dans son cadre naturel ; c'est la première fois que le milieu dont il nous a tant rebattu les oreilles, est fabriqué de toutes pièces et relève de l'arbitraire » (p. 149). En plus, « ce qui est plus gênant encore, c'est que la maladie de Jacques Lantier est plutôt exceptionnelle », et Ambrus d'ajouter : « Zola revient une dizaine de fois sur la nature de cette manie sans jamais parvenir à la faire comprendre » (p. 149-150). Le seul mérite du roman, ou presque, réside à ses yeux dans les descriptions, notamment celles du train².

A propos de *Fécondité*, il s'intéresse surtout au problème social de la dépopulation dont le roman met en relief deux des causes principales : l'une économique, l'autre d'ordre psychologique, la peur de la femme présentée comme symptomatique. Cette préface, pour commencer, retrace encore la carrière de l'écrivain, en particulier le rôle qu'il a joué dans l'Affaire. Ambrus ne cache pas son admiration pour celui qui en fut, comme il dit, le véritable héros.

L'édition des Oeuvres Complètes

L'admiration est à l'origine de l'édition des *Oeuvres complètes* de Zola entre 1929 et 1932³. Cette édition, qui porte une étiquette trompeuse, est centrée en réalité essentiellement sur les *Rougon-Macquart*, même si elle accorde une bonne place aux nouvelles et comprend quelques textes critiques. On n'y trouve ni les premiers romans, ni les *Trois Villes*, ni les *Quatre Evangiles*, ni la *Correspondance*. Ambrus qui a établi le plan de l'édition en se servant probablement de l'édition Bernouard⁴, a dû certainement se plier à des contraintes financières et tenir dans des limites le projet éditorial. Il s'est

¹ A propos de la « bonté » de Zola si fortement mise en relief par Ambrus, cf. « Zola, lecteur de George Sand », *supra*, p. 60, note 1.

² Jugement révisé dans la préface respective des *Oeuvres complètes*, cf. *infra*, p. 113-114.

³ Voir notre bibliographie, p. 116-118.

⁴ Ce n'est pas le lieu ici d'aborder l'étude de ce problème textologique.

chargé en plus de préfacer chaque roman du cycle ainsi que le recueil intitulé *Etudes*.

A lire les préfaces de l'édition des *Oeuvres complètes* dans l'ordre de leur parution, en commençant par conséquent par celles de l'année 1929, on y retrouve la même démarche que dans *Maîtres à penser* : biographie – généralités – particularités. Grâce au rapprochement des deux démarches, on peut mesurer – en tenant compte de la distance qui les sépare – l'évolution des idées de l'écrivain au sujet des *Rougon-Macquart*. Il faut cependant noter que les analyses des préfaces de 1929-1932 ne sont pas aussi détaillées que celles de son recueil de 1913. Cela dit, ces préfaces peuvent être considérées comme autant de parties constitutives d'une étude d'ensemble dont on peut faire ressortir les rapports internes, les idées directrices¹. Sous ce rapport, on s'intéressera tout particulièrement à celles qui ont paru en 1929 pour introduire *Nana*, *Une Page d'amour*, *L'Assommoir*, *La Terre* et *Germinal*, textes en général brefs (trois à quatre pages). Ces préfaces, celle de *Nana* surtout, contiennent aussi des informations générales sur Zola. Les autres préfaces ne dépassent pas la longueur de deux pages.

Les romans des *Rougon-Macquart* préfacés par Ambrus ont eu droit, par conséquent, à un traitement particulier. Dans son édition des *Oeuvres complètes*, pour des raisons éditoriales sans doute, il a complètement écarté en revanche les premiers romans. Ambrus a fait d'abord paraître *Nana*, précédé en guise d'introduction d'*Une vie de l'auteur*, qui reproduisait l'étude biographique de Denise Le Blond-Zola pour l'édition Bernouard. La préface de *Nana* mettait l'accent sur l'évolution de l'auteur :

Zola, à ses débuts, était un idéaliste. Il s'enthousiasmait pour Victor Hugo, Musset et George Sand ; il ne s'intéressait qu'aux sentiments ; il condamnait ceux qui avaient prôné le déterminisme ; il réfutait violemment les matérialistes. Mais la lecture des oeuvres d'Auguste Comte, de Berthelot, de Renan et de Taine allait changer le cours de sa pensée (p. 5).

Le préfacier insiste sur les visées scientifiques du projet naturaliste, avec référence à Claude Bernard, à Letourneau, au docteur Lucas. Il défend Zola contre les critiques d'Henri Martineau :

¹ En mettant toutefois à part la préface des *Etudes*, laquelle précède les études de Zola sur Balzac et Flaubert. Dans un texte bref, Ambrus met en relief la continuité qui existe entre ces auteurs et Zola, tout en reprenant son idée sur la nécessité de distinguer le romancier et le théoricien.

certes, les plus grands artistes jouent de malchance dès qu'il s'agit de théorie – mais en 1907, il aurait fallu savoir ne pas confondre, dans le cas de Zola, le théoricien avec le créateur (p. 6-7).

On reconnaît là un raisonnement type des critiques favorables à Zola, où la défense est apparemment plus importante que l'analyse. C'est ce qui arrive encore à la fin de cette même préface, à propos de l'accusation de pornographie.

Le plaidoyer acquiert la même importance dans la préface de *L'Assommoir* : Zola « est considéré comme pornographe », mais ce pornographe, « tout le monde veut le lire » (p. 249). A propos de *La Faute de l'abbé Mouret*, Ambrus défend Zola contre l'accusation d'être un critique féroce de l'Eglise, précaution plus que nécessaire dans la Hongrie de 1931. En évoquant le *Manifeste des cinq* (préface pour *La Terre*, p. 7-8), il ne manque pas de rappeler le repentir ultérieur de la plupart de ses signataires. A ce propos il faut également mentionner qu'il a reproché vivement à Anatole France, qu'il estimait et même admirait par ailleurs, son attitude hostile à l'égard de *La Terre* et qu'il l'a cité avant tout autre parmi les admirateurs de *La Débâcle* : « il a rendu justice à Zola en faisant sans réserve l'éloge de *La Débâcle* » (p. 5).

Ambrus, nous l'avons déjà dit, est particulièrement attentif à la réception qui constitue un thème constant de ses préfaces. La défense de Zola contre les critiques hostiles en est la preuve, de même que l'attention qu'il accorde à la critique favorable dont il fait ressortir l'importance chaque fois qu'il s'agit de romans entourés de silence. C'est ainsi qu'il se réfère aux lettres de Flaubert à propos de *La Fortune des Rougon* et *La Conquête de Plassans* (p. 6). Ce dernier roman lui fournira l'occasion de rappeler le rôle de Tourguéniev dans la traduction en russe de l'oeuvre, ainsi que sa phrase célèbre adressée à Zola : « Aujourd'hui on ne lit que vous en Russie » (p. 6). Il cite enfin longuement les critiques favorables à *La Débâcle*, celles entre autres d'Anatole France, de Melchior de Vogüé ou de Monod qui voit le principal mérite du roman dans l'unité de la vérité historique et de la force poétique. Selon Ambrus, le succès de *La Débâcle* est dû au fait que Zola « écrit avec l'objectivité de l'historiographe » et « n'offense personne » (p. 6). Parmi les lecteurs du dernier roman du cycle, il cite le Dr de Fleury dont la compétence était indiscutable et qui défendait l'utilisation par l'auteur du *Docteur Pascal* de la théorie de l'hérédité.

Il existe une autre relation interne qui relie entre elles les préfaces : la recherche des rapports qu'on peut établir entre les différents romans du cycle. « *La Conquête de Plassans* – lit-on dans la préface du roman – est la conti-

uation de *La Fortune des Rougon* » (p. 5), quoique les personnages du roman des origines y soient relégués à l'arrière-plan, l'action étant centrée sur le couple Marthe-François et l'abbé Faujas. Ambrus insiste aussi sur l'importance de ce roman pour une meilleure compréhension de *La Faute de l'abbé Mouret* : « l'abbé Faujas a eu la part la plus grande dans l'évolution de ce faible Serge Mouret » (p. 5). Il existe, naturellement, des rapports qui sautent aux yeux comme le personnage d'Aristide Saccard qui relie *La Curée* à *L'Argent*. On ne manquera pas de noter toutefois que, dans le cas d'Octave, Ambrus ne mentionne pas le retour de ce personnage : dans la préface de *Pot-Bouille*, aucune allusion à Octave, le préfacier se contentant de décrire les figures de la petite bourgeoisie, surtout la famille Jossérand.

Un autre élément susceptible de lier les préfaces entre elles, réside dans le recours fréquent et peut-être spontané à l'antithèse qui sert à signaler soit le conflit des personnages, soit celui de deux entités sociales, tout en orientant en même temps le travail de l'interprétation. La préface de *La Fortune des Rougon* mettra l'opposition fondamentale dans les personnages de Pierre et Antoine, les deux frères dont le statut social diffère considérablement. Quant à *L'Argent*, Zola y

oppose Gundermann, le vieux milliardaire malade de l'estomac [...] auquel la vie n'accorde plus que de l'eau de Vichy [...] et Saccard, le spéculateur né poussé par sa folle passion à entreprendre et qui, non content d'être marchand d'argent, se met à courir après (p. 5).

Dans *La Faute de l'abbé Mouret*, l'antagonisme habite le protagoniste lui-même :

selon les uns, la faute de l'abbé Mouret, c'est son impuissance à dominer l'instinct, selon les autres, c'est le sacrifice qu'il fait de son amour et de son amante (p. 5).

Dans la présentation de *L'Oeuvre*, l'accent est mis sur l'opposition de deux types d'artistes : celui qui vit *de* l'art face à celui qui vit *pour*, Claude étant classé dans la catégorie de ceux qui aspirent à la perfection.

L'antithèse est parfois d'un caractère plus abstrait. Dans *Ventre de Paris*, Ambrus met en relief « la lutte symbolique des affamés qui veulent vivre et des gros qui préfèrent avant tout la digestion tranquille » (p. 6). Dans sa préface de *La Bête humaine*, il nous montre un Zola qui, tout en mettant en relief le progrès de la société, n'en constate pas moins que la brutalité continue d'y persister :

Dans ce roman, tout en restant fidèle à ses principes, il a voulu rendre la totalité de la vie, sans passer sous silence les horreurs qu'il voyait se mêler à ses grandeurs (p. 6).

Pour terminer cette vue d'ensemble rapidement esquissée, il faut enfin mettre en relief la place que ces préfaces accordent aux aspects sociaux de l'oeuvre, dans le contexte historique notamment du Second Empire. Ambrus attribue une importance primordiale au milieu dont il compare le rôle – à propos du *Ventre de Paris* – à celui du chœur des tragédies grecques. Le chœur « intervient dans l'action, explique les personnages et, intéressé au premier chef, il se trouve mêlé aux événements » (p. 6). Aussi Ambrus évoque-t-il toujours le milieu ambiant – le grand magasin, la mine, la bourse, le chemin de fer... Il apprécie beaucoup les descriptions, à l'exception de celle du Paradou dont il dit : « on constatera que celui qui raconte cette idylle, tient un dictionnaire entre les mains » (p. 6). Il aborde également le problème du langage des personnages, notamment lorsqu'il se pose avec acuité, comme dans le cas de l'argot des ouvriers dans *L'Assommoir* qu'il n'hésitera pas à condamner pour les difficultés de compréhension qu'il comporte, tandis que, dans la préface de *La Terre*, il défendra au contraire le parler paysan.

Conclusion

Une autre question pourrait se poser dans le cadre de cette présentation, à savoir si le romancier Zola a exercé quelque influence sur l'écrivain hongrois. La réponse serait certes affirmative, mais ce n'est pas le lieu ici d'entrer dans le détail d'une analyse intertextuelle. A titre indicatif, nous mentionnerons cependant trois romans de notre auteur : *Le roi Midas*, *Solus eris* et *Soleil d'automne*¹, tous trois appartenant à des titres divers au genre du « roman d'artiste ».

Le héros du premier, Jenő Biró, simple professeur de dessin devenu un peintre célèbre, peut être rapproché du personnage de Claude Lantier. Le peintre hongrois perd sa femme et finit par se suicider. Mais c'est surtout la description dans ce roman de la vie artistique, avec ses luttes, ses intrigues et sa rage concurrentielle qui rappelle directement *L'Oeuvre*. D'ailleurs la problématique de l'artiste des grandes villes vivant dans un milieu bourgeois, revient dans les deux autres romans de Zoltán Ambrus.

¹ A propos de ce dernier roman, voir la *Notice*, p. 119, note 1.

Au tournant du siècle, marqué par l'épanouissement des tendances réalistes en Hongrie, le rayonnement qu'exerce l'oeuvre de Zola est partout sensible. Les écrits critiques de Zoltán Ambrus en sont l'un des meilleurs témoignages. L'orientation française de cet acteur influent de la vie littéraire est indiscutable, mais au lieu d'appliquer à son cas le terme de *manie*, comme nous l'avons envisagé un moment au début de cet article, il conviendrait plutôt de parler, toujours avec D.-H. Pageaux, de *philie* où « la réalité étrangère est vue, jugée positive et elle s'inscrit dans la culture regardante tenue elle aussi pour positive et complémentaire de la culture regardée », la *philie* étant « le seul cas d'échange réel, bilatéral »¹.

Peut-être est-ce en effet le seul chapitre de notre littérature où l'oeuvre de Zola participe d'un vrai dialogue des cultures où ni le récepteur ni l'auteur étudié n'est tenu pour inférieur. Ambrus propose à ses lecteurs une image dédoublée à la fois de Zola et, de manière indirecte, de lui-même. C'est ainsi que s'impose la voie difficile de la reconnaissance de l'Autre en face du Je.

¹ *Op. cit.*, p. 72.

BIBLIOGRAPHIE

Articles ou préfaces consacrés à Zola :

« Zola és egyik regénye » (*Mouret abbé vétké*), [= Zola et un de ses romans (*La Faute de l'abbé Mouret*)], *Fővárosi Lapok*, 1881, n° 246.

Textes réunis dans *Maîtres à penser* :

Zola, p. 62-75.

Zola-regényekről [= Des romans de Zola], p. 122-157.

– *Au bonheur des dames*, p. 122-142 (publié dans le journal *Nemzet*, 1883, n°s 214 et 216).

– *Germinal*, p. 142-145.

– *La Bête humaine*, p. 146-152.

– *Fécondité*, p. 152-157 (publié dans *Pesti Napló*, 1889, n° 121).

L'édition des Oeuvres complètes de Zola

L'édition (illustrée) des *Oeuvres complètes de Zola* [= Zola Összes Művei], établie par Zoltán Ambrus pour la maison d'édition Gutenberg (Budapest) en 36 volumes reliés de 19 cm x 12,5 cm et 72 tomes (1929-1931).

Le principe de l'édition repose sur la publication des romans du cycle des *Rougon-Macquart* en 2, 3 ou 4 tomes, désignés par des chiffres romains et publiés à raison de 2 tomes par volume ayant la valeur de 260 à 360 pages. Les autres textes sont publiés dans des recueils factices. Les romans ont été classés, à une exception près, dans l'ordre chronologique de leur publication en France. Chaque volume relié en toile comporte une plaquette de bronze représentant Zola de profil, conçue par un sculpteur fort apprécié de l'époque, Fülöp (Philippe) Ö. Beck. L'édition, à l'exception de quelques volumes, est illustrée.

Chaque roman des *Rougon-Macquart* étant précédé d'une préface d'Ambrus, le fait ne sera pas chaque fois signalé. Traducteurs et illustrateurs figurent avec leurs noms et prénoms. Les titres, à quelques rares exceptions près, sont donnés en français, suivis du titre hongrois de la traduction, sauf dans les cas où il reste inchangé. On donnera chaque fois la numérotation des tomes respectifs de l'édition hongroise désignée par *O. C.*

1. *La Fortune des Rougon* [= Rougonék szerencséje]. Trad. László KARDOS, ill. Gyula CONRAD. 3 tomes, 1930. Le deuxième volume (p. 137-298) contient *Contes à Ninon* [= Mesék Ninonnak], trad. Ernő SALGO. On y trouve *A Ninon* [= Ninonnak], *Simplice* [= Simplicius], *Soeur-des-Pauvres* [= Koldus-nővér], *Aventure du grand Sidoine et du petit Médéric* [= A nagy Sidoine és a kis Médéric kalandjai]. Tomes 1-4 des *O. C.*
2. *La Curée* [= A zsákmány]. Trad. Tivadar SANDOR et Andor NEMETH. 3 tomes, 1931. Le deuxième volume (p. 89-270) contient des nouvelles sous le titre de *Elbeszélések* [= Récits], trad. Ernő SALGO. On y trouve *Le Paradis des chats* [= A macskák paradicsoma], *Lili* [= Lili], *La Légende du Petit Manteau bleu de l'amour* [= A szerelem kék köpenykéjének legendája], *Le Forgeron* [= A kovács], *Le Chômage* [= A munkaszüntetés], *Le Carnet de danse* [= A táncrend], *Celle qui m'aime* [= Aki szeret engem], *La Fée Amoureuse* [= A szerelmes tündér], *Le Sang* [= A vér], *Les Voleurs et l'âne* [= A tolvajok és a szamár], *Un bain* [= A fürdő], *Les Fraises* [= A szamóca], *Le grand Michu* [= A hosszú Michu], *Le Jeûne* [= A böjt], *Les Epaules de la marquise* [= A marquisné vállai]. Tomes 5-8 des *O. C.*
3. *Le Ventre de Paris* [= Páris gyomra]. Trad. Gyula SZINI, ill. Gyula CONRAD, 3 tomes, 1930. Le deuxième volume (p. 139-263) contient les articles sur *Flaubert* et *Daudet*. Trad. Ernő SALGÓ. Tomes 9-12 des *O. C.*
4. *La Conquête de Plassans* [= Plassans meghódítása]. Trad. Kálmán CSILLAY. 3 tomes, 1930. Le deuxième volume (p. 171-297) contient *Jacques Damour*, *Naïs Micoulin*, trad. László EBER et *Stendhal*, trad. Ernő SALGO. Tomes 13-16 des *O. C.*
5. *La Faute de l'abbé Mouret* [= Mouret abbé vétke]. Trad. Hugó GELLERT et Andor NEMETH. 4 tomes, 1931. Tomes 17-20 des *O. C.*
6. *Son Excellence Eugène Rougon* [= Rougon kegyelmes úr]. Trad. Vilma BALOGH et Kálmán CSILLAY. 4 tomes, 1931. Le deuxième volume (p. 225-253) contient *Edmond et Jules de Goncourt*, trad. Ernő SALGO. Tomes 21-24 des *O. C.*
7. *L'Assommoir* [= Az emberirtó]. Trad. Gyula SZINI, ill. Gyula CONRAD. 3 tomes, 1929. Les trois premiers chapitres du roman avec la préface d'AMBRUS constituant le t. I ont été publiés à la suite du t. 3 de *Nana* (voir ci-dessous). D'où la pagination des t. II et III (1-168, 169-415). Tomes 25-27 des *O. C.*
8. *Une Page d'amour* [= Szerelem]. Trad. Győző GERGELY, ill. Gyula CONRAD. 2 tomes, 1929. Tomes 31-32 des *O. C.*

9. *Nana*, précédé d'*Une vie de Zola* (p. I-XVI) par Denise LE BLOND-ZOLA. Trad. Kálmán CSILLAY, ill. Norbert WESZELY. 3 tomes, 1929. Le deuxième volume (p. 243-366) contient le t. I de *L'Assommoir*. Tomes 28-30 des *O. C.*
10. *Pot-Bouille* [= Családi tűzhely]. Trad. Vilma BALOGH, ill. Gyula CONRAD. 4 tomes, 1931. Tomes 33-36 des *O. C.*
11. *Au Bonheur des Dames* [= Hölgyek öröme], Trad. László EBER, ill. Aranka ZOLTAN. 3 tomes, 1930. Le deuxième volume (p. 193-296) contient *Nantas, Aux champs* [= A zöldben], *Pour une nuit d'amour* [= Egy szerelmi éjszakáért], trad. László EBER. Tomes 37-39 des *O. C.*
12. *La Joie de vivre* [= Az élet öröme]. Trad. Vilma BALOGH et Hugó GELLERT. 3 tomes, 1931. Le deuxième volume (p. 161-254) contient *Tanulmányok* [= Etudes] sur Balzac et Flaubert, trad. Ernő SALGO. Tomes 41-44 des *O. C.*
13. *Germinal*. Trad. Kálmán SZTROKAY, ill. Norbert WESZELY. 3 tomes, 1929. Le deuxième volume (p. 275-350) contient *Les Coquillages de M. Chabre* [= Chabre úr osztrigái] et *L'Inondation* [= Árvíz]. Trad. László EBER. Tomes 45-48 des *O. C.*
14. *L'Oeuvre* [= A mestermű]. Trad. Győző GERGELY et Andor NEMETH, ill. Jenő ZADOR. 4 tomes, 1931. Tomes 49-52 des *O. C.*
15. *La Terre* [= A föld]. Trad. József HAVAS, ill. József HAMPEL. 4 tomes, 1929. Le deuxième volume (p. 291-325) contient *Madame Neigeon* [= A láthatatlan Neigeon úr] du même traducteur. Tomes 53-56 des *O. C.*
16. *La Bête humaine* [= Állat az emberben]. Trad. Vilma BALOGH, ill. Dezső FAY. 3 tomes, 1930. Le deuxième volume (p. 163-271) contient *Souvenirs* [= Emlékek] et *Les Quatre Journées de Jean Gourdon* [= Jean Gourdon négy napja], du même traducteur. Tomes 57-60 des *O. C.*
17. *L'Argent* [= A pénz]. Trad. Ernő SALGO, ill. Dezső FAY. 3 tomes, 1929. Le deuxième volume (p. 189-352) contient *A coqueville-i muri és egyéb elbeszélések* [= La Fête à Coqueville et d'autres récits], trad. László ÉBER, ill. Gyula CONRAD, à savoir *La Mort d'Olivier Bécaille* [= Olivier Bécaille halála], *Le Capitaine Burle* [= Burle kapitány] et *Comment on meurt* [= Hogyan halunk meg]. Tomes 61-64 des *O. C.*
18. *La Débâcle* [= Az összeomlás]. Trad. Dezső SCHÖNER, ill. István ZADOR. 4 tomes, 1929. Tomes 65-68 des *O. C.*
19. *Le Docteur Pascal* [= Pascal orvos]. Trad. Kálmán CSILLAY, ill. József HAMPEL. 3 tomes, 1930. Le deuxième volume (p. 101-349) contient *Le Rêve* [= Az álom]. Trad. Pálma OTTLIK, ill. Dezső FAY. Tomes 69-72 des *O. C.*

De tous les genres littéraires, c'est le roman qui est le plus cultivé aujourd'hui en Hongrie. Les progrès rapides de la presse quotidienne lui sont très favorables. Créé à une époque où il s'agissait de fortifier le sentiment national, il est resté longtemps romanesque et idéaliste. Maurice Jókai (1825-1904) en fut le dernier grand représentant. Sa puissante personnalité, son imagination tout orientale, son art incomparable de conteur, avait imprimé au roman ce cachet conforme au goût d'une société qui, dans la lecture, recherchait uniquement un passe-temps agréable et les scènes qui font vibrer la fibre nationale.

La *Jeune Hongrie* a un idéal différent ; elle s'est mise à d'autres écoles. L'influence prédominante des romans français et russes sur toute l'Europe a déterminé, aux bords du Danube aussi, un changement de direction, qui coïncide avec un changement radical dans la politique et dans la vie sociale. Cette dernière, si restreinte, si dénuée d'intérêt sous la domination autrichienne, a pris avec le dualisme une intensité et une force qui ouvrent aux romanciers un très vaste champ d'observation. Le roman vivait anciennement de souvenirs historiques, tantôt glorieux, tantôt tristes. Jósika, le créateur du genre, et Jókai les ont évoqués avec beaucoup de feu et de fantaisie, Kemény avec un sens très aigu d'historien et de psychologue ; quelquefois, comme dans les romans de Joseph Eötvös, la tendance politique – affranchissement des serfs, abolition du régime des comitats – prenait le dessus. Aujourd'hui les épisodes de l'ancienne histoire ne sont plus guère évoqués, et les conquêtes démocratiques s'étant, en partie, réalisées, le roman à tendance a disparu pour faire place à la peinture de la société, telle que l'a faite le dualisme. « Observer au lieu d'inventer » est le mot de ralliement de presque tous les romanciers, et c'est ce qui différencie les *Jeunes* des écrivains de l'école de Jókai dont l'imagination se livrait aux fantaisies les plus extravagantes. Les écrivains de la jeune école se préoccupent moins de créer des situations extraordinaires, que de peindre fidèlement la vie quotidienne avec ses misères et ses luttes, et, parfois aussi, d'en dégager l'humour. Leur horizon est plus vaste, leurs formes sont plus variées que celles de leurs prédécesseurs ; ils embrassent plus de manifestations de l'activité humaine et leur intérêt s'étend

¹ Ce texte, non signé, dû à un contemporain que nous n'avons pas pu identifier, introduit la traduction française de *Soleil d'automne* (intitulé en hongrois *Őszi napsugár*) qui a paru dans la collection « Bibliothèque Hongroise de la Revue de Hongrie » (Paris, Honoré Champion, 1910, 232 p.).

plus loin. Ils savent éveiller l'attention des lecteurs dont le nombre va en grandissant, par des tableaux empreints d'une grande pitié pour les misérables, par des esquisses pleines de saveur, par des pages émouvantes sur le coeur féminin.

Parmi ces écrivains, M. Ambrus occupe une des premières places. Il a aujourd'hui quarante-huit ans et déjà derrière lui toute une collection d'oeuvres remarquables. Né à Debrecen, élevé dans la capitale hongroise, où il a fait ses études de droit, il a vécu à Paris, comme la plupart des écrivains hongrois de nos jours. Le commerce continu avec nos écrivains lui a donné le goût de la forme et l'art de la nuance. Il est devenu le traducteur des Goncourt et de Flaubert et a déployé en cette qualité les dons qui font de lui un des stylistes les plus appréciés de la Hongrie contemporaine. Le génie latin qui de tout temps a exercé son ascendant sur l'élite magyare, lui a appris la clarté, la logique, la belle ordonnance et lui a inspiré l'amour du beau langage. Grâce à ces qualités, affinées par un travail de trente ans, il a habitué le public, d'abord récalcitrant, à goûter la valeur du style. Ce fut son mérite comme journaliste. Comme romancier il s'est frayé un chemin nouveau. Il ne s'est pas attaché à décrire la vie et les moeurs du paysan hongrois, ni à évoquer les grands faits historiques du peuple magyar : les deux genres pour lesquels le public montre toujours une grande prédilection. L'oeuvre de M. Ambrus nous fait le tableau des milieux intellectuels de nos jours. Ses personnages sont souvent des poètes malheureux, des artistes ou des actrices – *Soleil d'automne*, *Le roi Midas*, *Solus eris*, *Giroflé et Girofla* –, de pauvres hères qui traînent leur misère dans la capitale, des éclopés de la vie, ou bien des parvenus comme ce *Baron Berzsényi* dont la caricature nous égaye dans des dialogues pétillants d'esprit et de satire. C'est également le satirique qui apparaît dans les adaptations des anciens contes – *Griselidis* – et dans les aventures de certains roitelets des Balkans : *Idylles de rois*.

Dans tous ces romans, M. Ambrus se montre un psychologue fin et avisé, un conteur charmant et surtout un prosateur de premier ordre. Comme ses modèles français – parmi lesquels Flaubert et Anatole France ont eu le plus d'influence sur lui – il sait la valeur d'une épithète et donne à la phrase la tournure qui convient au sujet traité. Comme prosateur, M. Ambrus a exercé d'abord son ascendant sur une élite, surtout les jeunes écrivains qui travaillent pour les journaux – c'est une littérature à part en Hongrie qui s'est développée grâce à l'importance acquise dans ces derniers temps par les grands organes de la capitale ; peu à peu le public lui est venu et aujourd'hui la maison Révai Frères, qui par ses belles publications consacre les renommées littéraires, a entrepris la publication de ses *Oeuvres complètes* en 16 volu-

mes*. A cette occasion, un jeune critique hongrois, M. Ernest Salgó a retracé récemment dans la *Revue de Hongrie* (15 octobre 1908) tout ce que le journalisme et la littérature contemporaine doivent à cet écrivain distingué. Nous reproduisons ici, en partie, cette étude.

« M. Ambrus, examinant, dans l'un de ses derniers articles, le rapport qui existe entre la littérature et le journalisme, a précisé le genre d'influence que celui-ci exerça sur celle-là.

Cette analyse, d'une logique impeccable, met surtout en lumière les dommages que subit la littérature ; mais il y aurait lieu de la compléter en notant les heureux effets qu'elle eut sur le journalisme dont elle éleva le niveau et le ton. La presse quotidienne, en limitant les sujets et en imprimant à la production une direction particulière, donna à la littérature un aspect particulier, elle l'avait « journalisée » ; celle-ci a revêtu le journalisme d'une forme littéraire. Nous ne faisons pas seulement allusion aux feuilletons, aux chroniques, aux nouvelles, et aux poésies que publient les journaux ; mais aussi à tous ces articles d'information, à toutes ces interviews, à ces comptes rendus et à ces relations, qui n'ont d'autre prétention que de dépeindre exactement la vie de chaque jour. Par ce souci d'événement quotidien, ces écrits appartiennent bien au journal ; ils relèvent de la littérature par les procédés mêmes qu'emploient leurs auteurs et qui sont proprement « littéraires ». Ces articles expriment une individualité, exigent de l'invention, dénotent de l'imagination, ils caractérisent des individus, dépeignent des situations ; ils exigent du sens critique, l'indépendance de la pensée et du sentiment ; c'est une manière de littérature, parfois une littérature véritable. Sous une forme plaisante, M. Ambrus signale lui-même quelque part ce caractère du journalisme : pour les temps futurs, dit-il, le chef-d'œuvre de notre époque ne sera pas une épopée, mais une nouvelle en soixante lignes ; peut-être y a-t-il quelque exagération, mais il est certain que la littérature rentre pour une part considérable dans le domaine du journalisme. On voit aisément pourquoi M. Ambrus ne traite pas cette partie de son sujet qui, d'ailleurs, ne peut pas modifier ses conclusions : il aurait été amené à parler de lui-même. Ce n'est pas seulement parce que, dans cette réaction victorieuse de la littérature, il joua le rôle principal, mais, à l'origine de toutes les innovations littéraires du journal, nous le retrouvons.

* Tomes I et II. *Le roi Midas*. Tome III. *Le Baron Berzsényi et sa famille*. Tome IV. *Monde des rêves*. Tome V. *Solus eris*. Tome VI. *Les douze fiancés des demoiselles Berzsényi*. Tome VII. *Nains et géants*. Tome VIII. *Soleil d'automne - Le soupçon*. Tome IX. *Giroflé et Girofla - La patiente Grisélidis*. Tome X. *Jeunes filles et femmes*. Tome XI. *Contes de Budapest*. Tome XII. *Des hommes bizarres*. Tome XIII. *Tableaux de la grande ville*. Tome XIV. *Les légendes d'hier*. Tome XV. *Figures et masques*. Tome XVI. *Croquis littéraires*.

Dissimulant sa personnalité sous une foule de pseudonymes et changeant d'aspect avec une étonnante facilité, il créa des formules et inventa des procédés que tous ses successeurs imitèrent ; ils y apportèrent parfois quelques modifications, ils les amplifièrent ; mais on peut dire que toute la littérature du journal, qui s'épanouit magnifiquement dans son oeuvre, émane de lui. Cette exubérance – il faut bien le reconnaître – n'est pas toujours profitable à nos Lettres ; elle semble même parfois un défi au bon sens. Mais ces quelques hommes que l'exemple de M. Ambrus entraîna dans une voie qui convenait à leurs facultés, témoignent du mérite de leur initiateur, même si parfois ils restent au-dessous de leur modèle. Peut-être nous sommes-nous arrêtés trop longtemps sur ce point : la valeur des autres éléments du passé littéraire de M. Ambrus pouvait nous en dispenser. Nous devons à la vérité de ne pas passer sous silence cet aspect de son talent ; de plus, il marque la transition de son influence visible et directe à son influence plus dissimulée : avant d'être goûté du public, il était l'auteur de chevet des écrivains. Certes, ceux-ci ne sont pas tous ses élèves : il en est qui se formèrent seuls, il en est qui ne s'inspirèrent pas de lui et, d'autre part, il serait injuste de prétendre au titre d'homme de lettres parce qu'on fut de ses fidèles. Mais il est certain que ce petit groupe qui se serrait autour de M. Ambrus, était composé des plus beaux talents de la nouvelle Hongrie et de fervents de la littérature, qui sont comme le premier cercle qui entoure les écrivains. Ce cénacle démentit la plainte qu'exprima un jour M. Ambrus sous cette forme : « Chez nous, il n'existe pas d'événement littéraire. » Ce groupe connut des événements littéraires : c'était l'apparition de chacune des nouvelles, des critiques littéraires ou dramatiques, des chroniques sociales, de chacun des essais et des romans de M. Ambrus. La terre continuait à tourner doucement, mais à l'intérieur de ce petit clan que venaient grossir sans cesse de nouveaux adeptes, quelles vibrantes émotions produisirent ces publications, quelles sensations intenses, inoubliables et enivrantes ! On eût pu enflammer un monde de cet enthousiasme ! Quelques-uns se firent ses hérauts : ils annoncèrent qu'il était né chez nous un grand artiste, sublime et enchanteur ; il était glorieux et agréable de l'approcher ; d'autres se firent ses élèves, s'inspirèrent de son oeuvre, et s'enrichissant du fond qu'il avait acquis, augmentèrent leur fortune. On peut dire qu'aucun de nos écrivains n'a exercé une plus grande, une plus profonde influence sur ses contemporaines ou sur ses successeurs que M. Ambrus. Toute une génération exprima, en des ouvrages qui constituent une partie considérable – abondante et importante à la fois – de notre littérature actuelle, des idées d'Ambrus, les propagea, préparant ainsi les lecteurs pour M. Ambrus et les élevant à son niveau. D'ordinaire les écrivains fondent des écoles quand le public les a admis. Pour M. Ambrus, le contraire se produisit.

Ce fut le travail intermédiaire de la littérature qui lui conquiert la foule. Il choisit la part la plus difficile, mais la plus belle, la plus lente, mais la plus noble : les hommes compétents et informés lui rendirent hommage tout d'abord, ils entraînent d'autres gens à leur suite et, suivant M. Ambrus, ils le leur révélèrent. C'étaient, pour ainsi dire, des lieutenants qui, à leur insu, ouvraient les voies à leur chef. C'est ainsi que, en s'assimilant cette littérature, le public arriva à lui comme par un chemin détourné ; et voici qu'aujourd'hui on juge que l'heure est venue de donner une édition des ses oeuvres complètes. Ce qui a précédé et préparé ce fait et l'a rendu nécessaire, ce n'est pas seulement l'évolution de la carrière littéraire de M. Ambrus, c'est l'évolution de toute la littérature hongroise contemporaine. »

*

« ... Des hommes frileux couraient dans la rue pour acheter, vendre et tromper leurs semblables, pour mendier ou se pavaner et surtout pour manger, pour s'empiffrer éternellement, comme des cochons ... » Ces lignes sont extraites de l'une des nouvelles de M. Ambrus ; elle porte ce titre *Dom Gil, l'homme à la culotte verte*. Nous empruntons les suivantes à une autre nouvelle, intitulée *Finish* : « Le but semble être partout sans importance. C'est qu'en ce bas monde tout n'est que jeu ; les hommes, à quelque chose qu'ils s'occupent, jouent aux nains de Gulliver, ce géant inconnu. A quoi servent les jeux sérieux ou frivoles : nul ne le saura jamais, on a des vues sur nous, mais tout le reste n'est que mystère. » Cette pensée est exprimée plus complètement dans le passage suivant, emprunté à un de ses articles où il traite des courses de chevaux : « ... Peut-être ce jeu-ci n'est-il pas pire que toutes ces choses auxquelles tu donnes un nom sérieux ! Sais-tu si tout n'est pas jeu, en dehors des fonctions primitives de la nature ? Es-tu certain que ce ne soit pas un jeu vain que la discussion sur le « moi » et le « non-moi », sur « l'idéalisme » et le « réalisme » ; que ce ne soit pas des jeux sérieusement joués que le militarisme, les enquêtes, le parlementarisme ? Celui d'entre nous qui s'est élevé le plus haut, sait-il s'il a fait une oeuvre sérieuse par ses travaux immortels ? Nous sommes des balles misérables dans les mains des fées invisibles ; jamais, quand nous avons fait un saut magnifique, nous ne savons si c'était une chose vraiment grande. » Écoutons-le enfin, quand il prend le masque de Renan : « S'il y a quelque chose qui, en ce moment, me paraît vérité, c'est cette règle de vie : Soyons humbles et paisibles. Ne faisons de mal à personne, ne causons de dommage à qui que ce soit, ne scandalisons personne. Vivons pauvrement et vivons une vie pure. En vivant ainsi, nous vivons bien. En ce moment, il me paraît que cela peut passer pour vrai. Oui,

monsieur, il est bon d'être humble et de vivre une vie pure » ... Pour conserver l'apparence renanienne, il ajoute : « Encore cela n'est-il pas certain. » Néanmoins, c'est à cette conclusion qu'aboutit le système d'idées de M. Ambrus, et les passages que nous avons cités marquent les étapes caractéristiques de l'évolution de sa pensée. Ce sont, pour ainsi dire, les foyers d'où partent et vers lesquels convergent toutes ses oeuvres. Dans notre première citation, il voit la vie dans sa réalité brutale, sans illusion et peut-être avec quelque mauvaise humeur ; dans la seconde – peu important évidemment les exemples cités – il professe un scepticisme absolu ; la troisième formule le devoir pour un esprit noble et un coeur plein de miséricorde, d'accepter la vie telle qu'elle est. En somme, ces trois passages expriment du désenchantement, du scepticisme et un certain penchant conservateur.

Les deux premiers sont si intimement liés qu'il est impossible d'établir leur ordre d'origine. Le départ des illusions fait naître le doute et, d'autre part, le scepticisme ne va pas sans désenchantement. C'est du plus profond de notre être intérieur que ces tendances de notre esprit tirent leur origine ; c'est aux circonstances qu'ils empruntent les modalités qu'ils revêtent. Ces causes occasionnelles paraissent bien être pour M. Ambrus les livres, ce doux poison de la littérature que nous aspirons avec volupté et qui s'infiltre doucement dans nos âmes. Notre auteur laisse quelque part échapper cet aveu : « Je réfléchis, dit-il, à cette réalité bleue qu'on ne m'a pas laissé voir, à laquelle on ne m'a pas permis de penser : les contes bleus, les contes bleus des livres... » Mais que la désillusion soit due à la vie ou à la lecture, le résultat est le même. La lecture des livres est une expérience en raccourci, elle jette la base – et c'est là toute la différence entre les deux – de ce qu'on appelle depuis Chateaubriand « le mal du siècle », lorsque l'homme est « désenchanté avant même d'avoir joui ». Toutes les conjectures sont d'importance secondaire. Les conditions essentielles de la formation d'un système d'idées, tel que celui de M. Ambrus, sont un esprit supérieur et analytique, et, d'autre part, une sensibilité raffinée. C'est *l'homo duplex*. Il est toute raison et projette sur les faits une lumière qui découvre leurs rapports ; il est aussi sentiment et proteste d'un ton différent, mais d'une manière constante, contre la réalité. Telle est l'origine, en même temps que la condition nécessaire, de ce scepticisme qui, analysant toutes les doctrines, les trouve toutes également vaines, et de cet amour du rêve qui ne peut se résigner à l'évanouissement des illusions. « L'homme moderne est embarrassé devant les grands problèmes de la vie. Il est arrivé au point de ne plus s'appuyer sur rien, mais il estime tout possible, même l'impossibilité la plus grande. Il trouve que, l'illusion pour illusion, le conte ancien valait mieux que le nouveau. » Ces paroles de M. Ambrus sont d'un esprit aigu et d'un coeur désabusé et nostalgique.

Ce système d'idées est un procédé lyrique puissant : il exprime la réaction de la raison et du sentiment, associés l'un à l'autre contre les phénomènes de l'Univers, et, en effet, les oeuvres de M. Ambrus sont toutes des manifestations lyriques. Quels sont ses sujets ? Les plus universels en même temps que les plus personnels. Problèmes du sort, conflits du rêve et de la réalité, lois générales de la vie : chaque ligne écrite par lui est une confession plus ou moins voilée. Ce sont des fragments de sensations réellement et profondément éprouvées, des manifestations de son esprit critique et de son sentiment blessé par le réel, quelques-unes de ses méditations sur la vie. Ce n'est point un chroniqueur qui copie, c'est un critique qui réagit. C'est cette réflexion qu'on retrouve dans *Bob, le lion*, c'est elle qui apparaît, avec une sorte de morne fierté, dans l'histoire de *Dom Gil*. C'est elle qui se dissimule dans les chapitres du *Roi Midas*, c'est elle qui remplit d'émotion le mystère de *Tante Mâli* ; même les ouvrages remontent de plus loin à cette source, trahissent leur origine par leur caractère polémique et la nature de leur satire. Récit ou essai, roman ou critique, c'est tout un, ou presque ; le lecteur se sent face à face avec l'auteur. Certes, c'est une excellente société, d'autant plus que cet esprit sceptique qui voit si clairement les lacunes du raisonnement, use toujours de la méthode la plus rigoureuse, et cette intelligence qui côtoie les abîmes du nihilisme s'en tient, en réalité, au conservatisme le plus sain. Il semble qu'il dise : puisque toute est vanité, choisissons les vanités les plus belles ; puisque la vie ne peut être toute de négation, tenons-nous-en aux affirmations qui ont la plus grande valeur relative. « Le conte ancien valait mieux que le nouveau. » — Choisissons parmi les vieilles illusions, et lui-même professe ce culte de l'honneur, de l'honnêteté, de la pitié et de la moralité. Parmi les jeunes les plus fougueux, il peut s'en trouver qui déplorent cet attachement au passé, mais n'oublions pas que chez M. Ambrus cet esprit conservateur dissimule le plus libre radicalisme.

Ces complications de sa théorie suffiraient à expliquer pourquoi M. Ambrus ne fut pas l'auteur du grand public ; mais il est d'autres causes encore à cet isolement et qui sont peut-être plus importantes. L'effet d'une oeuvre d'art est d'autant plus grande qu'elle fait naître des associations d'idées plus nombreuses. L'impression que font les paroles écrites dépend des souvenirs qu'elles évoquent et des pensées qu'elles éveillent en nous. Les oeuvres de M. Ambrus sont éminemment suggestives ; mais cependant pas pour tout le monde. Par le choix de ses expressions, par la perfection de sa forme, par ses traits, par des allusions et des sous-entendus, il dirige son lecteur vers des contrées magnifiques ; mais ces contrées ne sont pas connues de la foule. Artiste impeccable, d'une érudition étendue et précise, d'une conscience scrupuleuse, il exige, pour être suivi, du savoir et quelque finesse. Aussi fallut-il que

des précurseurs le découvrirent ; ils montrèrent la voie à tous et l'on peut être assuré que le développement de l'intelligence hongroise et le progrès de la culture augmenteront le nombre de ses admirateurs.

*

Récapitulons. Un esprit, dénué de préjugés, comprenant tout et découvrant la vanité de toute chose, dissimulant, sous un scepticisme apparent et une ironie extérieure, une sensibilité si délicate qu'elle a la pudeur de son émotion et si ardente qu'elle est communicative, – tel est M. Ambrus. Dans les volumes qui forment l'ensemble de ses oeuvres, le lecteur trouvera toutes ces qualités réunies.

Ses livres sont des amis qui vous soutiennent, qui vous éclairent, ce sont des amis aimables, de chers amis.

Table des matières

Tivadar GORILOVICS

Zola devant le tribunal de Georges Lukács

Zola et le naturalisme vus par le « premier Lukács » 3

Zola et le déclin de la littérature bourgeoise 8

Nosographie du naturalisme 14

Le parallèle Zola-Balzac et la « victoire du réalisme » 23

Un philologue sur la sellette 30

Lukács devant les textes 35

En guise de conclusion 44

Bibliographie 47

Tivadar GORILOVICS - Anna SZABO

Zola, lecteur de George Sand

Zola et l'héritage romantique 51

La découverte d'une âme soeur 53

Premiers articles sur George Sand 65

L'article nécrologique de 1876 73

Sur George Sand, auteur dramatique 94

Points d'interrogation 97

Sándor KALAI

Zoltán Ambrus et la réception de Zola en Hongrie

Sur la réception 99

La réception de Zola en Hongrie 100

Zoltán Ambrus et la littérature française 103

Ambrus et Zola 107

L'édition des Oeuvres complètes 110

Conclusion 114

Bibliographie 116

Notice sur M. Zoltán Ambrus 119

Titres parus

Series Litteraria (sous la direction de T. Gorilovics)

- T. Gorilovics, *Recherches sur les origines et les sources de la pensée de Roger Martin du Gard*, 1962.
- P. Lakits, *La Châtelaine de Vergi et l'évolution de la nouvelle courtoise*, 1966.
- T. Kardos, *Studi e ricerche umanistiche italo-ungheresi*, 1967.
- P. Egri, *Survie et réinterprétation de la forme proustienne: Proust – Déry – Semprun*, 1969.
- A. Szabó, *L'accueil critique de Paul Valéry en Hongrie*, 1978.
- T. Gorilovics, *La Légende de Victor Hugo de Paul Lafargue*, 1979.
- K. Halász, *Structures narratives chez Chrétien de Troyes*, 1980.
- F. Skutta, *Aspects de la narration dans les romans de Marguerite Duras*, 1981.
- Roger Martin du Gard*, 1983.
- Jean-Richard Bloch*, 1984.
- Analyses de romans*, 1985.
- Figures et images de la condition humaine dans la littérature française du dix-neuvième siècle*, 1986.
- G. Tegyei, *Analyse structurale du récit chez Colette*, 1988.
- Correspondance (1921–1939) de Jean-Richard Bloch et André Monglond*. Éd. établie et annotée par T. Gorilovics, 1989.
- L. Szakács, *Le sens de l'espace dans La Fortune des Rougon d'Émile Zola*, 1990.
- A. Szabó, *Le personnage sandien. Constantes et variations*, 1991.
- K. Halász, *Images d'auteur dans le roman médiéval (XII^e–XIII^e siècles)*, 1992.
- Retrouver Jean-Richard Bloch*, 1994.
- G. Tegyei, *L'inscription du personnage dans les romans de Rachilde et de Marguerite Audoux*, 1995.
- Jean-Richard Bloch, *Lettres du régiment (1902–1903)*. Éd. établie et annotée par T. Gorilovics, 1997.

Bibliothèque Française

Le chantier de George Sand – George Sand et l'étranger. Actes du X^e Colloque International George Sand, 1993.

Préfaces de George Sand. Éd. établie et annotée par A. Szabó, 1997.

Series Linguistica (sous la direction de S. Kiss)

L. Gáldi, *Esquisse d'une histoire de la versification roumaine*, 1964.

S. Kiss, *Les transformations de la structure syllabique en latin tardif*, 1972.

Études contrastives sur le français et le hongrois, 1974.

S. Kiss, *Tendances évolutives de la syntaxe verbale en latin tardif*, 1987.

S. Kiss – F. Skutta, *Analyse grammaticale – analyse narrative*, 1987.

Bibliothèque de l'Étudiant

M. Marosvári, *Conditions et limites de la traduction littéraire : le cas de L'Assommoir d'Émile Zola*. 1990. ISBN 963 471 710 1 - 56 p.