

SOPHIE GUERMÈS

Université de Bretagne Occidentale

LA FABLE DOCUMENTAIRE : ZOLA ET L'HISTOIRE

Les Rougon-Macquart portent en sous-titre : « Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire ». Le substantif « histoire » signifie alors « récit », déroulement de faits, d'événements survenus dans un cadre strictement défini, dans ce cas précis, par le complément de temps, qui renvoie à un moment de l'Histoire¹. Le privé, d'ordre familial, qui est aussi fictif, doit donc se lire à la lumière d'une période donnée (1852–1870), vécue par tout un peuple. Mais « histoire naturelle » et « histoire sociale » sont des catégories de l'Histoire : l'une est déjà bien établie (de Pline l'ancien à Buffon) au moment où Zola se met à écrire, l'autre a émergé quelques dizaines d'années plus tôt, avec Guizot, puis Michelet ; elles ont permis de relativiser l'importance accordée à la fois à la politique et à l'événementiel.

Au moment où Zola conçoit sa grande série, le roman, grâce à Balzac qui se voulait historien des mœurs, est devenu un genre sérieux, s'appuyant sur la science, ayant vocation à apporter au lecteur des connaissances sur son temps. Sa structure est téléologique, et le narrateur omniscient se fait volontiers pédagogue. De sorte que, si Zola n'est pas historien au même titre que Victor Duruy ou Augustin Thierry, la frontière n'en devient pas moins poreuse entre historien et romancier. Comme l'a fait remarquer Michel Raimond, « le romancier du XIX^e siècle est souvent un historien, qui dans la chronologie découvre une logique, et qui donne les causes d'un événement alors même qu'il rapporte ce qui l'a précédé »² ; quant à Siegfried Kracauer, il considérerait le Tolstoï de *Guerre et paix* comme

¹ Par convention, et pour marquer la différence avec l'histoire au sens de récit, nous écrivons le mot avec une majuscule.

² M. Raimond, *La Crise du roman*, Corti, Paris 1966, p. 355.

un historien³. Dès qu'ils sortent de la simple chronique, de la traduction verbale des événements, les historiens sont confrontés à de multiples questions et, même s'ils se fondent sur des témoignages antérieurs, contemporains des événements qu'ils relatent, et jugés fiables, ils ne proposeront jamais qu'une interprétation, ne pouvant accéder au for intérieur des personnages, pénétrer les consciences (et encore moins l'inconscient) et décider avec certitude ce qui a motivé telle ou telle conduite. De leur côté, les romanciers ont prétendu à une représentation de la réalité qu'ils ont fini, pour certains d'entre eux, par vouloir vraie, et non plus seulement vraisemblable. Zola a été encore plus loin que Balzac, en proclamant, dans ses textes théoriques, la mort de l'imagination, et en définissant les romans naturalistes comme des « documents humains »⁴.

LES ROUGON-MACQUART ET LE SECOND EMPIRE

La première question qui se pose concerne les raisons du lien établi d'emblée par Zola entre son projet de série et le Second Empire. Pourquoi s'appuie-t-il sur l'Histoire, la prend-il pour cadre? Espère-t-il porter à son comble l'illusion réaliste en faisant faire à sa fiction un détour par la vérité, par ce qui a réellement eu lieu? En fait, Zola y répond d'emblée, en précisant qu'il n'entend pas écrire un cycle de romans historiques⁵. Tout en reconnaissant que « [s]on roman eût été impossible avant 89. [II] le base donc sur une vérité du temps : la bousculade des ambitions et des appétits »⁶, et en expliquant le règne de Napoléon III comme une conséquence de la Révolution française, il note également : « Si j'accepte un cadre historique, c'est uniquement pour avoir un milieu qui réagisse »⁷. Le roman historique, au moment où Zola conçoit sa grande série (c'est-à-dire vers 1868), est

³ S. Kracauer, *L'Histoire. Des avant-dernières choses*, traduit par C. Orsoni, Stock, Paris 2006. Cf. C. Ginzburg, *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, traduit par P.-A. Fabre, Gallimard, Paris 2001, p. 36 : « Lorsqu'il écrivait que la guerre pouvait être racontée comme un roman, Proust n'entendait nullement exalter le roman historique : il voulait suggérer au contraire que les historiens comme les romanciers (ou les peintres) étaient animés par une même faim de connaissance. Je partage pleinement ce point de vue. Pour décrire le projet historiographique dans lequel je me reconnais personnellement, je reprendrai en la modifiant légèrement une phrase de Proust [...] : À supposer que l'histoire soit scientifique, encore faudrait-il la peindre comme Elstir peignait la mer, par l'autre sens ».

⁴ É. Zola, *Le Roman expérimental*, GF Flammarion, Paris 2006, p. 245.

⁵ De fait, certains critiques spécialistes de cette question n'ont pas inclus dans leur étude *Les Rougon-Macquart*. Voir notamment W.M. Malinowski, *Le Roman historique en France après le Romantisme. 1870-1914*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 1989.

⁶ É. Zola, « Notes générales sur la marche de l'œuvre », Naf 10345, f° 2, [dans :] A. Lanoux et H. Mitterand (dir.), *Les Rougon-Macquart*, Gallimard, Paris 1960, pp. 1738-1739.

⁷ *Ibidem*, f° 15, « Différences entre Balzac et moi ». Zola souligne cette phrase. Le verbe « accepter » est particulièrement intéressant : Zola l'emploie de préférence à « choisir ».

en France depuis longtemps passé de mode⁸ : la vogue consécutive à la traduction des romans de Walter Scott⁹, qui donna naissance à *Notre-Dame de Paris* (1831) et à quantité de romans populaires parmi lesquels ceux d'Alexandre Dumas, a été balayée par une esthétique puisant son inspiration ici et maintenant. Zola est l'héritier de ce réalisme récusé par ceux que l'on considère encore aujourd'hui comme ses représentants : Balzac, Stendhal et Flaubert essentiellement ; leurs romans sont pour la plupart ancrés dans le monde qui leur est contemporain¹⁰. Toutefois, contemporanéité n'implique pas inactualité : l'Histoire est à l'arrière-plan de *Lucien Leuwen* (1834) et plus encore de *L'Éducation sentimentale* (1869). On peut donc penser que Zola ne fait qu'accentuer, en la systématisant, une pratique déjà répandue. Et si le public ne s'intéresse plus au Moyen Âge, l'histoire plus récente peut le passionner : lorsque *Guerre et paix* (1865–1869) paraît en français, en 1879, il porte en sous-titre « roman historique ». De fait, Zola se sert de l'Histoire contemporaine comme d'un argument publicitaire fort. Rédigeant les feuillets d'annonce de ses romans, il emploie l'immédiate actualité comme incitation à l'achat de *La Fortune des Rougon* ; il infléchit le sens de la série qu'il veut écrire en présentant celle-ci comme la mise « en récits dramatiques de toute l'histoire du Second Empire », alors même qu'il n'a pas du tout ce projet, comme le montre le quinzième feuillet, déjà cité, des « Notes générales sur la marche de l'œuvre » :

Avant la chute de l'Empire, M. Émile Zola avait eu l'idée de raconter le règne dans une suite de romans. C'était une entreprise courageuse. Aujourd'hui, l'éditeur Lacroix publie le premier de ces romans, *La Fortune des Rougon*, qui, venant ainsi après Sedan, à l'heure où Bonaparte rêve quelque nouveau Boulogne, se trouve être ainsi d'une étrange actualité. *La Fortune des Rougon*, c'est l'histoire du coup d'État, le récit de l'horrible tuerie qui a eu lieu dans le Var, lors de l'insurrection de décembre. [...] L'auteur, M. Émile Zola, a eu l'heureuse idée de mettre en récits dramatiques toute l'histoire du second Empire. Il débute par *La Fortune des Rougon*, par le récit du coup d'État. Écrit avant le 4 septembre, cette œuvre arrive avec un étrange à propos, après Sedan, lorsque les Bonaparte chassés cherchent de nouveau à prendre la France à la gorge. L'auteur, avec l'énergie de couleur qu'on lui connaît, fait le tableau saisissant des bandits qui ont une fois déjà assassiné la République¹¹.

Zola, commençant à publier *Les Rougon-Macquart* en 1871, compose un récit rétrospectif, qui mêle une réalité biologique, l'hérédité, à un horizon historique. Le seul élément qui lie ces deux principes hétérogènes, c'est la nocivité, matérialisée par le sang, à la fois vicié et versé¹². La transmission des gènes n'est pas heureuse

⁸ Voir G. Lukács, *Le Roman historique*, traduit par R. Saille, Payot, Paris 1965.

⁹ Sur le refus de prolonger le modèle scottien, voir le riche article de P.-L. Pellini « 'Si je triche un peu' : Zola et le roman historique », *Les Cahiers naturalistes* 75, 2001, pp. 7–28.

¹⁰ L'œuvre de Balzac, évidemment beaucoup plus fournie que les deux autres, compte quelques exceptions, comme *Le Chef-d'œuvre inconnu* ; Flaubert a écrit *Salammô* ; Stendhal a transposé au XIX^e siècle la jeunesse de Paul Farnèse.

¹¹ É. Zola, dossier préparatoire de *La Fortune des Rougon*, Bibliothèque nationale de France, Naf 10303, f^{os} 82 et 88, « Réclames sur FR ».

¹² Il est versé au moment du coup d'État : *La Fortune des Rougon* s'achève sur l'évocation de la « mare de sang » laissée par le cadavre de Silvère ; après *La Débâcle*, où le sang versé pendant la

chez les Rougon et les Macquart, de même que le pouvoir issu d'un coup d'État aboutit à un régime corrompu dont l'achèvement dans la guerre de 1870 apparaît comme un châtement salutaire. Zola dresse le procès-verbal du Second Empire, et en tire le bilan dès *Nana* (1880), neuvième volume d'une série qui en compte vingt. La courtisane apparaît comme l'allégorie d'un régime décomposé. Après l'avoir fait naître en 1848, comme en témoigne le deuxième état de l'arbre généalogique, établi dans le courant de l'année 1869, il choisit la date de 1852¹³, de sorte que la destinée de Nana coïncide exactement avec la durée du Second Empire, qui avait commencé le 2 décembre 1852. Toutefois, en dehors de *La Fortune des Rougon*, premier roman de la série, qui se déroule en décembre 1851, et de *La Débâcle* (1892), avant-dernier roman, qui suit la guerre de 1870 et s'achève sur une évocation de la Commune de Paris, on ne sait quasiment rien de ce qui se passe en France et en Europe entre 1851 et 1870. Le fil chronologique est suivi, mais tout est clos dès la fin de *Nana*. Zola ne développe pas les événements qui ont marqué la période, qu'il s'agisse de la guerre de Crimée ou de la guerre d'Italie (il avait prévu d'y consacrer un roman, mais celui-ci ne vit pas le jour), ou passe rapidement sur eux (l'expédition du Mexique)¹⁴. Des tractations franco-italiennes sont suggérées dans *Son Excellence Eugène Rougon* (1876), car Clorinde est italienne, mais elles restent un détail d'arrière-plan, l'essentiel étant de retracer l'ascension ministérielle, les revers et les capacités de redressement du plus solide des fils de Félicité et de Pierre Rougon ; c'est aussi dans ce roman qu'est évoqué le baptême du prince impérial, en 1856. Quant aux travaux du baron Haussmann, qui sont indissociables du Second Empire et redessinent une partie de Paris, les lecteurs peuvent les suivre principalement dans *La Curée* (1872) ; on n'y voit cependant pas spécifiquement le baron à l'œuvre ; seul est nommé le boulevard auquel il a donné son nom¹⁵. Dans la majeure partie de sa série, Zola illustre des séquences représentant des faits de vie quotidienne qui se déroulent sous le règne de Napoléon III, mais, à l'exception de

Commune s'ajoutait à celui de tous les blessés et les morts de la guerre franco-prussienne, c'est celui du petit Charles qui s'écoule à la fin du *Docteur Pascal*.

¹³ É. Zola, Arbre généalogique des *Rougon-Macquart*, 2^e état, 1869 : « Louise Lantier, née en 1848, a 3 ans en 1851. (*Élection du père avec ressemblance physique de la mère, puis du père*). Lorette. Hérité des vices ». À cette époque, Zola prévoyait d'en faire la fille de Lantier, 1878 : « *Anna Coupeau, née en 1852. — Mélange soudure. Prépondérance morale du père, et ressemblance physique de la mère. Hérité de l'ivrognerie se tournant en hystérie. État de vice* ». 4^e état, 1893 : « Anna Coupeau, dite Nana, née en 1852, a, d'un cousin, un enfant, Louis, en 1867, et le perd en 1870 ; meurt elle-même de la petite vérole quelques jours plus tard ».

¹⁴ On saura seulement que Jean, personnage de *La Terre*, puis de *La Débâcle*, a combattu à Solférino ; la guerre de Crimée est citée dans une phrase de *La Curée* (*Les Rougon-Macquart*, *op. cit.*, t. II, p. 373), le Mexique et la politique étrangère à la fin du Second Empire sont évoqués çà et là dans *L'Argent*.

¹⁵ Le baron Haussmann n'apparaît donc pas dans le roman en tant que personnage, contrairement à Napoléon III, qui fera de nouveau une fugitive apparition dans *La Débâcle*. Le seul personnage historique qui soit longuement présenté dans un roman de Zola est Léon XIII, présent dans une grande partie du chapitre XIV de *Rome* (1896).

l'essor des grands magasins dans *Au Bonheur des Dames* (1883), il est évident que les problèmes qu'il aborde (l'alcoolisme des ouvriers dans *L'Assommoir*, en 1877, les grèves de mineurs dans *Germinal*, en 1885), dépassent les limites de la période donnée, certains n'étant toujours pas réglés (la possible sexualité des prêtres dans *La Faute de l'abbé Mouret*, en 1875, le conflit entre foi et raison dans *Le Docteur Pascal*, en 1893), d'autres étant anachroniques (le krach de l'Union générale s'est produit en 1882, et Zola s'en inspire pour *L'Argent*, publié en 1891, mais dont l'intrigue se déroule entre 1864 et 1869)¹⁶, d'autres, enfin, se révélant intemporels (« la lutte des gras et des maigres » dans *Le Ventre de Paris*, en 1873, la passion dans *Une page d'amour*, en 1878). L'homogénéité est donnée par le cadre historique, redoublé par la structure familiale. À l'intérieur de ce double cadre, Zola suit des temps particuliers. Le temps propre à chaque roman n'est qu'un fragment du temps général de la série, de sorte que l'ensemble produit l'illusion de la continuité, mais relève en fait d'une succession discontinue.

En conséquence, il n'y a pas de sens de l'Histoire qui se dégage des *Rougon-Macquart*, cette série se déroulant dans les limites d'un « cercle fini », selon la propre expression de l'auteur¹⁷. Un régime né de la violence du coup d'État du 2 décembre finit dans la violence accrue de la guerre franco-prussienne, prolongée par une guerre civile¹⁸. De même, Napoléon III apparaît comme un petit César : et lorsque Zola, jeune critique littéraire, avait fait le compte rendu d'une biographie anonyme du Romain, tout en sachant que l'empereur des Français en était l'auteur, il prouvait déjà que l'Histoire, à des siècles de distance, et dans des contrées diverses, repassait sur ses propres traces¹⁹. Le fait que la série s'achève sur un roman anhistorique, *Le Docteur Pascal*, montre que Zola se situe sur un autre plan. Celui-ci se révélait d'ailleurs dès la fin de *Germinal*, qui trouve un écho dans celle de *La Débâcle* : « par delà la fournaise, hurlante encore, la vivace espérance renaissait, au fond du grand ciel calme, d'une limpidité souveraine »²⁰. *Le Docteur Pascal* récapitule la série en sortant de la perspective historique pour s'ouvrir, non seulement à la célébration des cycles naturels, mais à la possibilité d'un événement messianique²¹. Toutefois, Zola ne persévéra pas dans cette voie ; s'il est vrai que les rythmes naturels tiennent une place majeure dans *Fécondité* (1899), le premier volume de ses *Évangiles*, il veut, dans ce dernier cycle, ouvrir le siècle non par l'attente du Messie mais par l'invitation, lancée à toute l'humanité, à se convertir

¹⁶ Voir la notice d'Henri Mitterand dans *Les Rougon-Macquart*, *op. cit.*, t. V, pp. 1238–1243 et p. 1260.

¹⁷ É. Zola, Préface de *La Fortune des Rougon*, [dans :] *Les Rougon-Macquart*, *op. cit.*, t. I, p. 4.

¹⁸ C'est ainsi que Karl Marx définit la Commune de Paris. En mai 1871, il écrivit en effet, en anglais, *La Guerre civile en France*, brochure publiée d'abord à Londres, puis traduite un peu partout en Europe entre 1871 et 1872.

¹⁹ É. Zola, « Histoire de Jules César », *Mes Haines*, [dans :] H. Mitterand (dir.), *Œuvres complètes*, Cercle du livre précieux, Paris 1966–1970, t. 10, pp. 157–167.

²⁰ É. Zola, *La Débâcle*, [dans :] *Les Rougon-Macquart*, *op. cit.*, t. V, p. 911.

²¹ Émile Zola, *Le Docteur Pascal*, [dans :] *Les Rougon-Macquart*, *op. cit.*, t. V, p. 1219.

au bien. Alors, l'Histoire acquiert un sens, celui que lui trace le romancier, passant par des fictions pour infléchir le cours de la réalité, en terminer avec l'infinie et monotone répétition du mal. Car si *Travail* (1901) contient des éléments proches de l'utopie, *Vérité* (1903), qui transpose dans le monde de l'enseignement privé l'affaire Dreyfus, ne relève pas de l'utopie : les habitants de Maillebois ne vivent pas dans un régime idéal ; le temps s'y écoule, et les mentalités ne changent que très lentement. Les êtres sont pris dans un processus historique, ils évoluent donc dans l'univers du relatif, mais le romancier, qui ménage longtemps la part du mal par souci de vraisemblance, les guide finalement vers un état définitif.

L'UTILISATION DU DOCUMENT HISTORIQUE

Mais, lorsqu'on étudie les romans de Zola dans leurs rapports avec l'Histoire, il est essentiel de mettre en valeur une dimension supplémentaire : la façon dont le romancier s'est métamorphosé en historiographe. En effet, tout en déclarant prendre seulement l'Histoire pour cadre, il construit une fiction étayée sur des documents. Si « l'Histoire est connaissance par documents », comme l'a noté Paul Veyne²², il est fondamental d'analyser la façon dont le romancier se servait des archives qu'il rassemblait, et les raisons d'un tel recours, habituellement peu fréquent ou peu avoué. Jeter les bases d'une telle étude, c'est permettre non seulement de comprendre comment s'articulent Histoire et fiction²³, mais aussi comment l'Histoire, méthodiquement et scientifiquement conçue, permet de légitimer le roman. Zola en avait formulé le souhait très tôt, en établissant une différence entre « l'histoire populaire, naïve » présente dans certains romans historiques « s'attachant surtout à l'effet et ne montant jamais à la cause », et la « science sévère » utile au développement de la compréhension et de l'esprit critique²⁴.

L'Histoire, étymologiquement, est une enquête ; et toute enquête nécessite une façon particulière de procéder. « Le mot clef des débuts des temps modernes : la méthode », écrit Hans Blumenberg²⁵. Or, la méthode employée par Zola, qui s'inspire directement de celle des historiens, nous amène au cœur du processus génétique. « Ma méthode », explique Zola dans un article répondant à des accusations de plagiat, n'a jamais varié depuis le premier roman que j'ai écrit. J'admets trois sources d'informations : les livres, qui me donnent le passé ; les témoins, qui me fournissent, soit par des œuvres écrites, soit par la conversation, des documents sur ce qu'ils ont vu ou sur ce qu'ils savent ; et enfin l'observation personnelle, directe, ce qu'on va voir, entendre ou sentir sur place²⁶.

²² P. Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Seuil, Paris 1996, p. 15.

²³ Cf. le titre du recueil d'Henri Mitterand, *Zola — L'Histoire et la fiction*, PUF, Paris 1990.

²⁴ É. Zola, « Mes haines », *op. cit.*, pp. 133–134.

²⁵ H. Blumenberg, *La Légitimité des temps modernes*, traduit par M. Sagnol et al., Gallimard, Paris 1999, p. 415.

²⁶ É. Zola, « Les Droits du romancier », *Nouvelle campagne*, [dans :] H. Mitterand (dir.), *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 7, p. 798.

On remarque, dans cet article de 1896 comme dans les textes théoriques qui composaient *Le Roman expérimental* en 1880, que l'imagination n'est pas sollicitée. Zola se censure, minimise le rôle de celle-ci dans le processus créateur pour donner au roman une pertinence scientifique. Cette sollicitation de l'information évite en outre à l'écrivain l'écueil du solipsisme. Il est impossible à un romancier s'étant imposé « l'énorme tâche de vouloir mettre toute l'humanité dans une série d'œuvres » de ne vivre que de soi²⁷. Zola fait donc parler les textes, en les intégrant, par bribes, à ses romans. Ceux-ci résonnent d'échos dont la variété se fond dans l'ensemble : une partie de l'art du romancier consiste à faire oublier que sa création est hybride²⁸.

Zola, qui se documente abondamment pour tous ses romans²⁹, travaille en archiviste, comme le signale l'emploi du verbe « dépouiller » pour évoquer la création de *La Débâcle* : « plus de cent ouvrages sur la guerre à dépouiller, tous les rapports des chefs de corps, une véritable bibliothèque qui ne m'a pas quitté, dont j'avais placé les volumes sur une étagère tournante, à côté de ma table de travail, toujours à portée de ma main »³⁰. Il est fier de donner des preuves de son travail, notion qu'il défend ; il ne veut pas être pris en défaut, et, le cas échéant, est disposé à fournir des marques de son exactitude. En outre, et c'est capital, ces sources documentaires contribuent à métamorphoser le roman lui-même en document, de sorte que, par un vertigineux renversement de perspective, c'est la fiction qui se donne pour caution du réel. De fait, certains historiens contemporains se réfèrent à l'œuvre de Zola³¹ : son projet a donc parfaitement abouti.

On pourrait s'étonner que Zola, étayant sa méthode sur des principes scientifiques (Flaubert, lui, ne justifiait pas sa documentation autrement que par le souci d'exactitude³²), ne donne pas, chaque fois qu'il intègre un document, la référence de celui-ci. Certes, les notes de bas de page sont rarissimes dans les romans, et lorsqu'elles apparaissent, elles marquent l'ironie plus que le sérieux ; mais les

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Dans le prolongement des travaux d'Henri Mitterand, les recherches génétiques de l'équipe Zola de l'Item (Alain Pagès, Céline Grenaud, Sophie Guermès, Olivier Lumbroso, Jean-Sébastien Macke, Jean-Michel Pottier) portent notamment sur l'étude des procédés de « fictionnalisation » du document (projet « ArchiZ » dirigé par Alain Pagès).

²⁹ Le plus récent article sur l'usage du document par Zola est celui de A. Sadkowska-Fidala, « Digestions et indigestions : relations entre le document et le roman chez Zola et Huysmans », Actes du colloque *Ce que le document fait à la littérature*, Université de Provence, 22–23 mars 2012 (<http://www.fabula.org/colloques/document1752.php>), consulté le 16 septembre 2012. [bez linii]

³⁰ É. Zola, « Les Droits ... », p. 799.

³¹ Voir par exemple A. Plessis, *De la fête impériale au mur des fédérés*, Seuil, Paris 1973, où le nom de Zola est cité plus de vingt fois. Voir aussi l'article de D.L. Schalk, « Zola et l'Histoire. L'historien et Zola » (*Les Cahiers naturalistes* 67, 1993, pp. 47–55), où est souligné, d'emblée, l'intérêt porté par les historiens aux *Rougon-Macquart*, « indispensables » à l'étude de la seconde moitié du XIX^e siècle. L'auteur estime aussi que *Les Trois Villes*, série délaissée, est une mine de renseignements historiques.

³² G. Flaubert, lettre du 3 février 1880, [dans :] J. Bruneau (éd.), *Correspondance*, t. V, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1980, p. 814.

historiens du XIX^e ne sont pas beaucoup prolixes sur leurs sources, citées le plus souvent en vrac, sans précision : il suffit de confronter des travaux récents à des ouvrages historiques anciens pour s'en apercevoir. Dans ces derniers, le document est intégré, fondu, il y a osmose entre l'archive et l'analyse. Il en va de même dans les romans de Zola. Celui-ci regrettait que la pratique des notes savantes fût incompatible avec la fiction : « Du reste, si l'indication des sources, dans un roman, était chose usitée, je criblerais volontiers de renvois le bas des pages »³³. Les copieux avant-textes qu'il a laissés constituent une compensation ; demeure toutefois une part volatile, celle des conversations, que Zola ne consigne généralement pas dans ses dossiers préparatoires, à quelques exceptions près : les journaux de voyage à Lourdes, puis à Rome. Il est donc impossible d'identifier toutes les sources, quand elles sont orales : c'est la pierre d'achoppement du critique génétique, lui-même archéologue de l'œuvre littéraire.

Les limites de cette étude ne nous permettent pas d'entrer dans le détail du travail d'historien de Zola ; nous nous contenterons d'en évoquer la première étape, celle du choix du document, en reprenant un concept forgé par Paul Ricoeur, celui de « jugement d'importance ». Le philosophe, combattant l'illusion d'objectivité du positivisme, y voyait la marque de la subjectivité de l'historien, en même temps que la condition de possibilité du récit historique : « C'est le jugement d'importance qui, en éliminant de l'accessoire, crée de la continuité. C'est le vécu qui est décousu, lacéré d'insignifiance ; c'est le récit qui est lié, signifiant par sa continuité »³⁴. De même qu'un historien dépouillant des archives sélectionne ce qui lui paraît essentiel, et construit son étude à partir de ces éléments essentiels qui, pris dans un système informatif et interprétatif, transforment l'épars en suite cohérente, Zola, ajoutant à l'exigence classique de vraisemblance l'ambition de vérité (ce sera du reste le titre de son dernier roman), choisit ses documents en poursuivant une double visée. Et lui aussi, tout en se voulant le plus objectif possible, n'évince pas la subjectivité qui préside à ces choix : il définissait très tôt l'œuvre comme « un coin de la création vu à travers un tempérament »³⁵. Si l'on analyse la pratique de Zola, on s'aperçoit qu'en dépit de la diversité des matériaux sollicités, l'usage de ceux-ci répond exclusivement, d'une part à l'information (il s'agit de compléter une information défailante, de fournir des renseignements, pour être exact et ainsi « construire du vraisemblable » et « combler les lacunes »³⁶), d'autre part, à la confirmation de ce qui a déjà été conçu. Dans ce cas, les documents constituent une sorte de mise à l'épreuve de la validité de l'idée première : ils servent à vérifier, étayer et prouver. Ainsi, toute une rhétorique argumentative

³³ É. Zola, « Les Droits ... », p. 800.

³⁴ P. Ricoeur, *Histoire et vérité*, Seuil, Paris 2001, p. 33.

³⁵ É. Zola, « M.H. Taine, artiste », *Mes Haines*, op. cit., p. 154.

³⁶ Ces deux expressions sont empruntées à Michel de Certeau, dans *L'Écriture de l'histoire*, Gallimard, Paris 2001, p. 386. Le titre de notre article est un écho d'un autre de ses ouvrages, *La Fable mystique*.

et démonstrative sous-tend le roman zolien, dont le soubassement s'avère pédagogique. Zola a de fortes convictions³⁷, une interprétation du Second Empire antérieure à la constitution de l'œuvre. « L'empire a déchaîné les appétits et les ambitions »³⁸. Ce constat, il le décline métaphoriquement en termes d'« orgie » (par référence aux débordements de certains empereurs romains, auxquels ce terme est souvent associé, depuis la *Vie des douze Césars* de Suétone et les *Annales* de Tacite), de « soif de jouir », de « folie » et de « chute ». On remarque alors que l'Histoire sert non seulement de cadre, mais de paradigme à la fiction : « De même que les Médicis ont soif de pouvoir, les Visconti soif de cruauté, ma famille aura soif de contenter ses appétits, abus de la jouissance physique et intellectuelle, famille lâchée dans l'assouvissement moderne »³⁹. Zola a une opinion tout aussi nette lorsqu'il aborde sa deuxième série, celle des *Trois Villes* : le romancier est convaincu de la faillite du christianisme non dans son principe, mais dans son application. Et lorsqu'il part pour Rome, il est persuadé que celle-ci est une cité sans avenir : la visite de la récente capitale du royaume d'Italie ne le fera pas changer d'idée. De fait, les documents historiques qu'il emploie pour *La Fortune des Rougon*, *Son Excellence Eugène Rougon* ou *La Débâcle* ne proviennent jamais d'ouvrages favorables au régime de Napoléon III ; et ceux qu'il insère dans *Rome* (où il retrace, selon ses propres termes, « l'histoire naturelle d'une ville ») sont critiques à l'égard de la papauté.

Une telle pratique permet de comprendre comment s'articulent aussi dans le roman à base historique réel et discours. Cette articulation est une tâche complexe pour l'historiographe, comme l'a fait remarquer Michel de Certeau⁴⁰. Et les résultats sont parfois proches entre son travail et celui du romancier. Lorsque Michelet brosse le portrait de Louis XV, pourtant étudié dans sa période de popularité, totale, à partir de sa majorité, puis relative, jusqu'à l'attentat de Damiens, il intègre, au mépris d'une réalité plus nuancée, restituée par des historiens du XX^e siècle (Pierre Gaxotte, Michel Antoine), le discours commun, et donne son avis sans ambages, dans une de ces esquisses morpho-psychologiques dont le XIX^e siècle eut le secret : « Sa face était d'un croque-mort. Dans ses portraits d'alors, l'œil gris, terne, vitreux, fait peur. C'est d'un animal à sang-froid. Méchant ? Non, mais impitoyable. C'est le néant, le vide, un vide insatiable, et par là très sauvage »⁴¹. D'une part, aucun portrait de Louis XV ne le représente tel que l'historien le dé-

³⁷ Cf. É. Zola, « Différences entre Balzac et moi », Bibliothèque nationale de France, Naf 10345, f^o 14 : « Un écrivain doit avoir en morale et en religion et en politique une idée arrêtée, il doit avoir une décision sur les affaires des hommes ».

³⁸ *Ibidem*, f^o 5.

³⁹ *Ibidem*, f^o 110.

⁴⁰ Michel de Certeau, *L'Écriture ...*, p. 11.

⁴¹ Cité par Zola dans son compte-rendu du livre de Michelet paru chez Chameroten 1866, *Louis XV (1724–1757)*, publié dans *L'Événement* du 17 mai 1866, [dans :] H. Mitterand (dir.), *Œuvres complètes*, op. cit., t. 10, pp. 481–483. Zola en fit un second, publié dans *Le Salut public* du 23 juillet 1866, [dans :] H. Mitterand (dir.), *Œuvres complètes*, op. cit., pp. 559–560.

crit; d'autre part, une telle approche n'est pas scientifique. Mais elle a le mérite d'être frappante, et c'est ce qui plaît au jeune Zola, qui fait le compte rendu de l'ouvrage de Michelet. Il y écrit notamment :

Aujourd'hui, j'ai le règne sanglant et boueux mis à nu devant moi. M. Michelet est un anatomiste impitoyable, qui fouille les gens jusqu'aux entrailles. Ici, nous avons affaire à des hommes et non à des mannequins solennels et grotesques ; l'histoire est expliquée par le sang et les nerfs, par les appétits et les lâchetés, par les personnalités et les fatalités humaines. [...] Tout vit et se meut. Nous sommes en pleine vérité. C'est ainsi que je comprends l'histoire⁴².

Il n'est donc pas surprenant que, lorsque Zola fait entrer Napoléon III — dont la ressemblance avec Louis XV vu par Michelet est évidente — dans trois de ses romans, le romancier égale l'historien. Dans *La Curée*, lors du bal où il va remarquer Renée, l'empereur s'avance « d'un pas pénible et vacillant » ; « l'écharpe rouge du grand cordon » fait une « tache saignante » qui

semblait éblouir toute la poitrine du prince. Elle le trouva petit, les jambes trop courtes, les reins flottants ; mais elle était ravie, et elle le voyait beau, avec son visage blême, sa paupière lourde et plombée qui retombait sur son œil mort. Sous ses moustaches, sa bouche s'ouvrait, mollement, tandis que son nez seul restait osseux dans toute sa face dissoute⁴³.

Il est encore présenté comme « mou et voilé, plus terne encore que de coutume », « rêveur équivoque » avec, passant le bataillon des dames en revue, « des lueurs fauves dans l'hésitation grise de ses yeux brouillés ». Plus tard, « Renée trouva l'empereur vieilli. Sous les grosses moustaches cirées, la bouche s'ouvrait plus mollement. Les paupières s'alourdissaient au point de couvrir à demi l'œil éteint, dont le gris jaune se brouillait davantage. Et le nez seul gardait toujours son arête sèche dans le visage vague »⁴⁴. Dans *La Débâcle*, l'évocation de souverain est identique⁴⁵. Et Zola, qui rapproche implicitement l'empereur du roi vu par Michelet, inflige aussi à Nana la même mort que celle de Louis XV. Jeune critique littéraire, il avait publié deux comptes rendus de l'ouvrage historique de Georges d'Heilly, *Maladie et mort de Louis XV*⁴⁶. La confrontation de plusieurs passages de ce livre et du récit de la mort de la courtisane permet de mesurer à quel point ce livre avait frappé Zola, et comment il liait, peut-être inconsciemment, l'arrière-petit-fils de Louis XIV et le neveu de Napoléon 1^{er} dans une même condamnation morale. Celle-ci s'affirme, du reste, sans ambiguïté, dans la préface de *La Fortune des Rougon*, où Zola évoque « la trahison de Sedan » et affirme composer « le tableau d'un règne mort, d'une étrange époque de folie et de honte »⁴⁷.

⁴² *Ibidem*, p. 559.

⁴³ É. Zola, *La Curée*, [dans :] A. Lanoux et H. Mitterrand (dir.), *Les Rougon-Macquart*, op. cit., t. I, p. 439. Le troisième roman est Son Excellence Eugène Rougon.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 596.

⁴⁵ É. Zola, *La Débâcle*, op. cit., t. V, p. 458.

⁴⁶ Cf. note 41.

⁴⁷ É. Zola, Préface de *La Fortune des Rougon*, op. cit., pp. 3–4.

Zola donne à sa première série un cadre historique récent, mais abolit totalement la distance temporelle dans *Les Trois Villes*. Pour autant, *Rome*, où Léon XIII, pape encore vivant au moment de la parution du livre, converse longuement avec Pierre Froment, personnage fictif, n'apparaît pas un roman moins historique que *La Débâcle*, dont l'action se déroule vingt-deux ans avant la parution du volume. L'œuvre de Zola invite donc à repenser la notion de distance temporelle pour déterminer si un roman peut être jugé historique. On peut considérer que *Les Rougon-Macquart* et *Les Trois Villes* ne sont bien sûr *pas seulement* des romans historiques mais qu'ils sont *aussi* des romans historiques. La remarque vaut également pour des séries plus récentes, comme *Les Hommes de bonne volonté* de Jules Romains, dont les volumes, publiés entre 1932 et 1946, retracent des événements se déroulant entre 1908 et 1933, et où l'histoire privée des personnages est indissociable de l'Histoire. En outre, par sa méthode systématique, Zola se rapproche des historiens : lui aussi travaille sur la base d'archives, qu'il rassemble, puis sélectionne en fonction de leur importance, pour intégrer à son roman ce qu'il juge essentiel. De sorte que chaque roman relève encore de la fable, comme toute fiction, mais que celle-ci, devenue documentaire, acquiert un nouveau statut générique, en même temps qu'un sérieux accru. Il ne s'agit plus, en effet, de divertir, mais d'informer.

THE DOCUMENTARY FABLE: ZOLA AND HISTORY

Summary

In *The Rougon-Macquart* Emile Zola uses History as a framework for his cycle of novels. However, rather than in following the chronological order or in recounting the major events of the Second Empire, Zola is mainly interested in criticising the period in question. Referring to the reign of Napoleon III as a 'closed circle,' he strives to show that History repeats itself and that it has no meaning. In his last series, *The Gospels*, Zola precisely tries to recapture this meaning by underscoring the progress of humanity. But while history holds an important place from *The Fortune of the Rougons* through *The Downfall* to *Rome*, we must not forget that the novelist's method also resembles that of a historian as both use documents which they select according to their importance and which they integrate into their discourse. Thus, the novel remains a 'fable,' that is to say, fiction, though it is still a documentary fable that guarantees its own historical veracity.

Key words: Emile Zola, novel, history, document, subjectivity, truth, verisimilitude, knowledge.