



HAL
open science

Introduction. Les “ petits ” naturalistes : une littérature au second degré ?

Corinne Saminadayar-Perrin

► To cite this version:

Corinne Saminadayar-Perrin. Introduction. Les “ petits ” naturalistes : une littérature au second degré ?. Les Cahiers Naturalistes, 2020, Les mondes naturalistes, 94, pp.15-30. hal-03189634

HAL Id: hal-03189634

<https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-03189634>

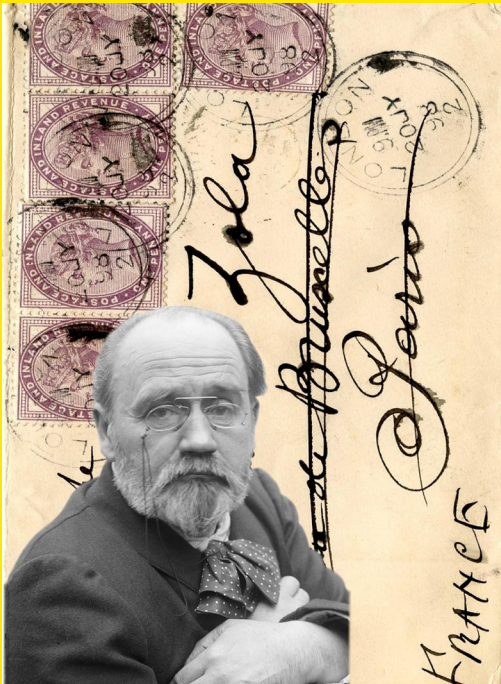
Submitted on 6 Apr 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LES CAHIERS NATURALISTES

Directeur : Alain PAGÈS



Les mondes naturalistes

Société littéraire des Amis d'Émile Zola

Introduction

Les « petits » naturalistes : une littérature au second degré ?

par **Corinne SAMINADAYAR-PERRIN**
(Université Paul-Valéry, Montpellier 3 / RIRRA 21)

« Une soirée ennuyeuse est un début étourdissant.
C'est le dernier mot de la simplicité,
le comble de l'absence d'intérêt. »
Aurélien Scholl, « Chouya et Boulou »
L'Événement, 17 avril 1887

Les naturalistes sont-ils une variante littéraire des poupées russes ? Zola le Grand avance-t-il escorté d'une armée de modèles réduits, d'ombres fidèles, de disciples XXS à son effigie ? C'est en tout cas l'image que diffuse le discours médiatique dès la bataille de *L'Assommoir* (1877) – le triomphe du roman entraînerait une subite éclosion de micro-Zola, impatients de s'inscrire dans un créneau économiquement porteur : « À entendre la critique, le succès de *L'Assommoir* va enfanter de nouvelles couches littéraires et créer une nouvelle littérature : la littérature de *L'Assommoir*. Des disciples de M. Zola – des sous-Zola – s'efforceront de l'imiter¹. » Deux ans plus tard, Félicien Champsaur souligne non sans ironie que cette opération de clonage littéraire a pleinement réussi ; la formation d'un cénacle assure à Zola la stature d'un nouveau Hugo, cependant que ses « élèves » copient jusqu'au plus mince détail de sa scénographie d'écrivain :

M. Zola est le triomphateur du jour, et il a une école, comme Victor Hugo a eu la sienne [...].

M. Hennique a un chat, M. Huysmans a un chat, M. Alexis a un chat, tous ont un chat – comme Gautier, qu'ils lisent chaque jour autant que M. Zola. Ce sont, avec beaucoup de talent, des imitateurs, même en matière de chat².

1. Henri Houssaye, « Variétés. Le vin bleu littéraire. *L'Assommoir*, par M. Émile Zola », *Le Journal des Débats*, 14 mars 1877.

2. Félicien Champsaur, « Les disciples de M. Zola », *Le Figaro*, 20 octobre 1879.

La publication des *Soirées de Médan* au printemps 1880 renforce cet imaginaire. Le choix de ce titre, plutôt que *L'Invasion comique* également envisagé, souligne le rôle central du Maître, lequel a fait de sa « médanière³ » la pépinière de la jeune littérature : la fiction cénaculaire publiée par Maupassant dans *Le Gaulois* le 17 avril, jour de la parution du recueil, renforce cette interprétation. D'où un accompagnement critique prophylactique, destiné à souligner l'indépendance et l'originalité des jeunes écrivains rassemblés à la suite de Zola : « MM. Maupassant, Huysmans, Céard, Hennique et Alexis ne sont pas des caudataires du grand romancier, essayant de fondre ensemble cinq médiocrités, pour produire l'effet d'un talent. Au contraire, chacun d'entre eux possède un tempérament qui l'entraîne et souvent fort loin de ses amis⁴. » Zola lui-même se défend avec la dernière énergie d'être un « chef d'école ». Reste que l'efficacité de la contre-attaque s'avère limitée : l'expression « petits naturalistes », qu'emploie avec éclat Brunetière dans son réquisitoire publié dans la *Revue des Deux Mondes* (juillet 1884), reste attachée au groupe des Cinq, avant de s'étendre à la deuxième génération naturaliste pour laquelle le Grenier de Goncourt jouera le rôle des ombrages de Médan.

Les petits naturalistes seraient-ils les (presque) auteurs d'une littérature secondaire, engluée dans la reprise sérielle des thématiques et des procédés, menacée par le double risque de la radicalisation (*Charlot s'amuse*, 1883) ou de l'affadissement, par usure de la « formule » ? La promotion de l'originalité comme valeur cardinale de la modernité, comme l'importance primordiale accordée par Zola au tempérament de l'artiste, condamnent l'imitateur à rester en marge de toute création artistique authentique. Écrite en 1903, la préface « vingt ans après » d'*À Rebours* évoque en termes flaubertiens l'inquiétude censée hanter les disciples de Médan, se demandant si « le naturalisme n'aboutissait pas à une impasse et si nous n'allions pas bientôt nous heurter contre le mur du fond⁵ ». Certes, ce discours de rupture *a posteriori* doit être resitué dans son contexte d'énonciation ; reste qu'il rend bien compte d'une doxa désormais bien établie.

3. Cette plaisante expression est forgée par Jules Vallès (Paul Alexis, « Vallès à Médan », *Le Cri du Peuple*, 23 juillet 1885).

4. Édouard Rod, « Les Soirées de Médan », *Le Voltaire*, 20 avril 1880. Le critique précise également : « Ce n'est pas le fanatisme du succès qui groupe ces jeunes écrivains autour de Zola. »

5. Joris-Karl Huysmans, *À Rebours* [1884], *Romans I*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2005, p. 562.

Doxa longtemps dominante⁶, et qui gagnerait à être revisitée : littérature secondaire, ou littérature au second degré ?... La question engage des enjeux poétiques et esthétiques capitaux : elle suggère de reconsidérer selon une perspective renouvelée les caractéristiques essentielles du corpus. Les multiples effets d'intertextualité qu'inventent les « petits naturalistes », loin de renvoyer à une automatisation stérile de l'écriture, expérimentent des formes narratives inédites, déterminent un infléchissement générique décisif dans l'écriture romanesque, et problématisent le « sens du réel » essentiel à l'ambition réaliste.

Le Maître de Croisset

Zola et ses jeunes disciples revendiquent un véritable culte pour l'œuvre de Flaubert. Le discours critique des uns et des autres rappelle volontiers cette foi partagée. Le premier chef-d'œuvre du maître de Croisset a proposé « la formule du roman moderne » : « *Madame Bovary* avait une netteté et une perfection qui en faisaient le roman type, le modèle définitif du genre. Il n'y avait plus, pour chaque romancier, qu'à suivre la voie tracée, en affirmant son tempérament particulier, et en tâchant de faire des découvertes personnelles⁷. » *L'Éducation sentimentale* bénéficie de la même aura, rehaussée par la singularité de la composition romanesque qu'inaugure l'œuvre : « Ce roman était, pour nous tous "des soirées de Médan", une véritable bible ; mais il ne comportait que peu de moutures. Il était parachevé, irremarquable pour Flaubert même⁸. »

Dans *Terrains à vendre au bord de la mer* [1906], Céard prête à Malbar et Laguéprie cet irrépressible enthousiasme : l'un et l'autre connaissent par cœur les œuvres de Flaubert, et se les récitent tour à tour pour se préserver des miasmes de la bêtise ambiante. L'admiration se traduit aussi par des réécritures farcesques, qui radicalisent l'esthétique de la blague incarnée par le personnage flaubertien du Garçon. Une semaine après le dîner Trapp, le club des Cinq offre à ses aînés la représentation d'une farce burlesque intitulée *À la feuille de rose* : « Le sous-titre de la comédie, "Maison

6. Comme le rappelle le précieux ouvrage collectif *Relecture des « petits » naturalistes*, Colette Becker et Anne-Simone Dufief dir., Nanterre, Presses de l'Université Paris-X Nanterre, 2000.

7. Émile Zola, « Gustave Flaubert », *Le Messager de l'Europe*, novembre 1975, *Études sur le roman*, anthologie préfacée et présentée par Henri Mitterand, Paris, Le Livre de Poche, 2004, p. 148.

8. J.-K. Huysmans, *À rebours*, « Préface écrite vingt ans après le roman », *op. cit.*, p. 562.

Turque”, fait référence au dernier épisode de *L'Éducation sentimentale* [...] Le personnage de Léon est censé rappeler, en outre, l'intrigue de *Madame Bovary*, et “Conville” fait écho au “Yonville” du roman. Mais l'hommage rendu à Flaubert réside aussi dans la volonté d'exploiter une veine comique qu'illustrent le sottisier du *Dictionnaire des idées reçues* ou la satire de *Bouvard et Pécuchet*⁹. »

Premier de ces trois romans-phares, *Madame Bovary* donne lieu à de multiples réécritures, parfois à l'échelle de l'ensemble du récit. L'exceptionnelle densité des références intertextuelles fait de certaines œuvres des romans authentiquement dialogiques. *Une belle journée* [1881] constitue un hommage en mineur à *Madame Bovary*, auquel le récit emprunte son titre¹⁰ (l'antiphrase, elle, est un « plagiat par anticipation¹¹ » de *La Joie de vivre*) : le bal de quartier est un diminutif de la soirée au château de la Vaubyessard ; la scène finale du fiacre propose une version sous Lexomyl des tumultueuses retrouvailles entre Emma et Léon. Certaines répliques circulent d'une œuvre à l'autre : « Vous vous calomniez » (Emma à Rodolphe, Ernestine à Trudon...). Cette influence dominante n'empêche pas d'autres hommages collatéraux : comme Félicité dans *Un cœur simple* (« Elle avait eu, comme une autre, son histoire d'amour »), Mme Duhamain « avait eu, elle aussi, son aventure¹² ». Après Célestine, Paul Alexis donne une autre sœur à Emma avec Juliette Cœuriot (devenue Madame Meuriot dans la version finale du roman, en 1891) : le prénom des deux héroïnes fait écho, d'autant plus que Juliette a pour époux un Léon aussi léonin, superbe et généreux que son prédécesseur.

Le détail du texte reprend, thématiquement et stylistiquement, ces effets d'écho. Homais déborde d'imagination lorsqu'il s'agit d'ériger un tombeau pour Emma : « Il proposa d'abord un tronçon de colonne avec une draperie, ensuite une pyramide, puis un temple de Vesta,

9. Alain Pagès, *Zola et le groupe de Médan*, Paris, Perrin, 2014, p. 144.

10. « Nous avons eu pour notre fête une bien belle journée », dit Mme Homais à Rodolphe au soir des Comices – le séducteur reprend langoureusement l'expression à l'adresse d'Emma (*Madame Bovary* [1857], Paris, GF, 1986, p. 220). De même, les personnages de Céard répètent à l'envi cette expression-cliché.

11. Cf. Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2009 (le roman de Zola paraît en 1884). Même effet de contre-courant entre les locomotives cousines d'*À rebours* [1884] et de *La Bête humaine* [1890].

12. G. Flaubert, « Un cœur simple », *Trois contes* [1877], Paris, GF, 1986, p. 45 ; Henry Céard, *Une belle journée*, Paris, Charpentier, 1881, p. 5. Jean-Marie Seillan remarque que l'*incipit* du roman démarque, discrètement mais efficacement, celui de la nouvelle (« Écriture et négativité dans *Une belle journée* d'Henry Céard », *Les Cahiers naturalistes*, n° 71, 1997, p. 230).

une manière de rotonde... ou bien “un amas de ruines¹³”. » Même cauchemardesque tendance kitsch chez l’architecte qui, dans *Terrains à vendre*, se propose de massacrer le littoral de Kerahuel : « Résistant aux imaginations de son architecte, homme de notoriété et de répugnante fantaisie en son art, Mme Trénissan, après avoir successivement rejeté les plans d’un chalet suisse, d’une villa italienne, et d’un cottage anglais à toiture hollandaise flanqué d’un minaret turc, s’était récréée quand l’élève de l’École des Beaux-Arts, stupide et jamais à bout d’inventions, lui proposa de reproduire, à une échelle moindre les rochers réels du Château de Tristan, de les simuler avec du ciment armé ; et, au milieu de ces blocs factices, d’établir un logis dont il vantait d’avance l’éminente originalité¹⁴. » Telle réflexion mélancolique des amants reprend un célèbre passage de *Madame Bovary* :

[Ils] finissaient par s’affliger de la misère des mots. Le monde les a usés dans l’échange d’idées subalternes. Ils sont devenus semblables à ces pièces de monnaie où les effigies des monarques et des reines s’effacent en passant de main en main, au cours des trafics et des négoes. Leur sens s’altère : comme le métal, il perd de sa valeur. Aussi, malgré nous, il se rencontre toujours quelque chose d’insuffisant et de banal dans les phrases par où se traduisent les plus pures extases de notre imagination, les plus sincères élans de notre cœur¹⁵.

L’Éducation sentimentale représente l’autre modèle de scénarisation naturaliste, anti-pyramidale et fondée sur une esthétique de l’à-plat. Les premières pages de *La Curée* [1871] rendent hommage à ce roman fondateur : Zola propose une variante impressionniste du célèbre tableau du retour des courses au Champ-de-Mars. Par la suite, nombre de jeunes naturalistes inscrivent dans leurs récits des échos de ce roman-culte. Dans « La Bonne », Paul Alexis reprend, en miniature, la fameuse scène de rencontre entre

13. G. Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, GF, 1986, p. 420.

14. H. Céard, *Terrains à vendre au bord de la mer* [1906], Paris, Mémoire du livre, 2000, p. 421. Autre homaïsisme : « [M. Hestoudeau] affirmait avoir vu sur la tombe d’une dame, dans le cimetière d’un village voisin, un menhir moderne d’un aspect tout à fait satisfaisant. Il souhaitait qu’un monument pareil s’élevât sur sa sépulture, pour prouver le progrès, disait-il, et montrer que, dans les temps nouveaux, on travaille aussi bien que dans les temps passés » (*Ibid.*, p. 467).

15. *Ibid.*, p. 207-208. Cf. *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 259 : « Comme si la plénitude de l’âme ne débordait pas quelquefois par les métaphores les plus vides, puisque personne, jamais, ne peut donner l’exacte mesure de ses besoins, ni de ses conceptions ni de ses douleurs, et que la parole humaine est comme un chaudron fêlé, où nous battons des mélodies à faire danser les ours, quand on voudrait attendre les étoiles. »

Frédéric et Mme Arnoux. Point de *Ville-de-Montereau* partant à l'aurore d'une journée ensoleillée : le récit commence « vers onze heures du soir, sur le quai de la gare du Point-du-Jour Ceinture ». Ce prosaïque décor, qui caricature l'ouverture flaubertienne elle-même parodique, encadre l'apparition promise au nouveau Frédéric : « Pendant sa rapide contemplation de l'inconnue, est-ce que leurs yeux, quelques secondes seulement, ne s'étaient pas rencontrés¹⁶ ! » Dans *L'Éducation sentimentale*, lorsque Mme Arnoux déménage rue du Faubourg-Poissonnière, Frédéric a du mal à reconnaître son grand amour dans son nouveau cadre de vie, étriqué et dégradé ; ce sont Malbar et Mme Trémissan qui tireront la leçon de l'épisode dans *Terrains à vendre*, réfléchissant « à cette misère des cœurs où les personnes les plus chères se reflètent toujours sous un aspect unique en dehors duquel ils ne conçoivent plus de passion et ne témoignent plus que de l'indifférence¹⁷. »

Enfin, dans le registre comique, *Bouvard et Pécuchet* offre une mine inépuisable de scènes farcesques promises à d'innombrables variations. Emportés par leur passion d'archéologues néophytes, les deux bonshommes dérobent une auge, audacieusement qualifiée de cuve druidique, dans le cimetière du village :

Et une nuit, par un clair de lune, ils prirent le chemin du cimetière, marchant comme des voleurs, dans l'ombre des maisons [...] Le voisinage des morts leur était désagréable ; l'horloge de l'église poussait un râle continu, et la rosace de son tympan avait l'air d'un œil épiant les sacrilèges. Enfin, ils emportèrent la cuve¹⁸.

Dans *Terrains à vendre*, un semblable enthousiasme s'empare de M. Nicous, qui, moins prudent, œuvre en plein jour : « La manifestation de ses talents artistiques risqua d'amener une bagarre, car il entreprit d'emporter un vieux Christ en bois sculpté, demi-grandeur nature, abandonné du reste, parmi les tibias, fémurs, péronés, humérus et têtes de mort, dans le charnier du cimetière¹⁹. » Céard opère une radicalisation *gore* et drolatique des références au roman noir déjà mobilisées par Flaubert.

16. Paul Alexis, « La Bonne », *Trente romans. Le cœur, la chair, l'esprit*, Paris, Charpentier, 1895, p. 144.

17. H. Céard, *Terrains à vendre au bord de la mer*, op. cit., p. 340. Cf. *L'Éducation sentimentale* [1869], Paris, GF, 2001, p. 178 : « Les passions s'étiolaient quand on les dépayse, et, ne retrouvant plus Mme Arnoux dans le milieu où il l'avait connue, elle lui semblait avoir perdu quelque chose, porter confusément comme une dégradation, enfin n'être pas la même. Le calme de son cœur le stupéfiait. »

18. G. Flaubert, *Bouvard et Pécuchet* [1881], Paris, GF, 1999, p. 163.

19. H. Céard, *Terrains à vendre au bord de la mer*, op. cit., p. 136.

Réécritures : hommage et solidarités

La flaubertomanie, commune aux petits naturalistes et à leurs aînés, est une stratégie d'une relative innocuité : Flaubert refuse ouvertement toute étiquette d'école, toute enrégimentation dans quelque mouvement que ce soit – il meurt d'ailleurs en 1880. « Car nous t'avons pour dieu sans t'avoir eu pour maître²⁰... » L'hommage intertextuel à Goncourt et à Zola prend un sens différent, notamment dans le choix des œuvres sélectionnées, qui vaut comme affichage esthétique voire idéologique. Avec *Germinie Lacerteux* [1865], les Goncourt ont écrit le premier roman qui ait « l'odeur du peuple » ; l'éclatante préface qui ouvre le livre défend une esthétique résolument démocratique. Dès sa parution, Zola avait salué la modernité vibrante d'une œuvre qui transpose *Madame Bovary* dans un milieu ouvrier²¹ ; dans *Le Progrès de Lyon*, Vallès fait l'éloge de ce roman où s'expose « la réalité inflexible, implacable²² ». L'écrivain cite très longuement la promenade de Germinie et de son amant Jupillon dans l'indécise zone de banlieue qui s'étend au-delà des fortifications : « À la rue succédait une large route, blanche, crayeuse, poudreuse, faite de débris, de plâtras, d'émiettement de chaux et de briques, effondrée, sillonnée par le ornières²³... » C'est précisément cette scène que reprend, en focalisation interne, Robert Caze dans *Le Martyre d'Annil* : « Ils ne se pressaient pas, se trouvant très bien sur les routes grises de poussière qui déroulaient devant eux leurs longs rubans. À tous les dix mètres, il y avait un tas de cailloux dont Escoubens admirait l'ordonnance et la structure géométrique [...] Puis les promeneurs passaient devant des briqueteries²⁴. » La campagne du pauvre, pelée et miséreuse, s'installe en littérature, en lieu et place de la traditionnelle et bucolique partie de campagne : l'hommage vaut comme manifeste²⁵.

Plus généralement, la publication (si possible scandaleuse) d'un « roman de fille » (ou d'une nouvelle mettant en scène le personnel

20. Victor Hugo, « À la colonne », *Les Chants du crépuscule* [1936]. Il s'agit de Napoléon.

21. Émile Zola, « Germinie Lacerteux », *Le Salut public*, 24 février 1865, article ensuite repris dans le recueil *Mes haines* [1866].

22. Jules Vallès, « Les Romains nouveaux », *Le Progrès de Lyon*, 30 janvier 1865, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, tome 1, p. 498.

23. Edmond et Jules de Goncourt, *Germinie Lacerteux* [1865], Paris, GF, 1990, p. 115.

24. Robert Caze, *Le Martyre d'Annil* [1883], Du Lérot, Tusson, Charente, 2010, p. 194.

25. Cf. Carine Goutaland, « La partie de campagne : un Éden à portée de la main ? », *De régals en dégoûts. Le naturalisme à table*, Paris, Garnier, 2017, p. 94-105.

d'une maison close) pour marquer son entrée en littérature vaut comme hommage à *La Fille Élisa* [1877], premier roman écrit par Edmond de Goncourt après la mort de son frère Jules : l'humble trajectoire d'Élisa offre un modèle plus suggestif que la mythique et tumultueuse Nana²⁶.

Il est non moins révélateur que, dans le cycle des *Rougon-Macquart*, c'est *Pot-Bouille* qui bénéficie de la place d'honneur au palmarès des réécritures, en tant que paradigme du roman de mœurs bourgeois²⁷. *Madame Meuriot*, avec ses adultères entre voisins, ses rencontres dans l'escalier, ses ménages détraqués, ressuscite l'immeuble de la rue de Choiseul ; la passion de Juliette pour le jeune Gustave développe d'ailleurs une intrigue très secondaire dans le roman de Zola : « [Julie], là-bas, à la campagne, en tenait pour le petit Gustave, un galopin de seize ans²⁸. » Rue de Choiseul, le piano, devenu la voix même de l'immeuble bourgeois qu'on entend seule résonner derrière les portes d'acajou, est l'emblème du faux bon goût et de la sentimentalité hypocrite de ses habitants, non sans résonances sexuelles explicites²⁹ : la rêverie du *Bord de l'Oise* (où l'on entend « bordel ») sert à Berthe dans sa chasse au mari, Clotilde Duveyrier trouve dans la musique une compensation à sa frigidité, et Marie Pichon regrette de n'avoir pas appris à taper sur un clavier (mais Lilitte, elle, aura cette chance, lui promet sa mère). Juliette Meuriot, pour sa part, est professeur de piano ; elle est censée recevoir son amant Gustave pour lui donner des cours (en une version inversée de la leçon de chant, dans *Le Malade imaginaire* et *Le Barbier de Séville*) – de même qu'Emma rencontre Léon à Rouen lorsque son mari la croit chez son professeur de musique. Certains passages de *Madame Meuriot* offrent une sorte de condensé intertextuel, la figure du perroquet valant à la fois pour trait de mœurs, référence flaubertienne et indice autoréflexif :

D'autres pianos, dont il n'arrivait que des notes étouffées, jouaient dans plusieurs des nombreux appartements de la maison [...] Un

26. Sur cette question, cf. Éléonore Reverzy, *Portrait de l'artiste en fille de joie. La littérature publique*, CNRS Éditions, 2016.

27. Cf. Marie-Astrid Charlier, « Parodie du roman de mœurs chez les "petits" naturalistes : l'épuisement d'un genre ? (Henry Céard, Robert Caze, Paul Alexis) », *Le Roman de mœurs : un genre roturier à l'âge démocratique*, Philippe Dufour, Bernard Gendrel et Guy Larroux (dir.), Paris, Classiques Garnier, p. 203-217.

28. É. Zola, *Pot-Bouille* [1882], *Les Rougon-Macquart*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1964, p. 262.

29. Cf. Pascale Voilley, « Musique et sexualité dans *Pot-Bouille* », *Les Cahiers naturalistes*, n° 76, 2002, p. 145-155.

perroquet lointain, qu'on ne voyait pas, criait à chaque instant :
« Jacquot, à table ! à table ! à table³⁰ ! »

Quant au Baudelaire des « Tableaux parisiens » et des *Petits poèmes en prose*, il donne lieu à toutes sortes de réécritures. La référence est parfois fugace, comme ces femmes solitaires ou ces petites vieilles qui, à l'instar des « Veuves » dans le *Spleen de Paris*, hantent les allées solitaires du parc Monceau dans « Madame Yolande³¹ ». Dans *À Rebours*, Huysmans multiplie les pastiches baudelairiens. Comme le petit modèle mis en scène dans « La Corde », la tortue de Des Esseintes meurt d'avoir été transformée en œuvre d'art³² ; comme les petits sauvages du « Gâteau », des enfants pauvres se massacrent sur la route, en se disputant une infâme tartine que leur fait jeter le héros. Le roman tout entier convoque une esthétique du second degré : « Huysmans a cousu dans un désordre étudié des poèmes en prose de style Baudelaire, des contes cruels ou diaboliques de style Barbey ou Villiers, et toute une gamme d'étourdissants pastiches, à commencer par celui de sa propre manière³³. » Le roman surexpose la pratique généralisée de la réécriture.

Le second degré : une « critique en action »

Si la reprise des maîtres vaut comme hommage (ou, affirment les critiques malveillants, symptôme douteux de servilité), le recours à d'insistants effets d'intertextualité permet également l'affirmation d'une esthétique et d'une poétique, afin de marquer un positionnement volontiers offensif et polémique.

La visée manifestaire passe souvent par une joyeuse entreprise de démolitions. Dans *Les Bas de Monseigneur* de Robert Caze [1884], la section « D'après les maîtres » propose quatorze nouvelles empruntant leurs intitulés à des classiques de la littérature ; la dédicace « À Henry Céard ces critiques en action » annonce la portée parodique de ces réécritures. La sentimentalité grandiloquente héritée des romantiques reste une cible de choix. Dans *Le Martyre d'Annil*, René-Henry de Gloustal, amoureux d'une petite ouvrière, se prend pour Werther, René, ou le héros de *Graziella* lisant à une

30. P. Alexis, *Madame Meuriot. Mœurs parisiennes*, Paris, Charpentier, 1890, p. 3.

31. P. Alexis, « Madame Yolande », *Trente romans*, op. cit., p. 135.

32. « Elle était morte. Sans doute habituée à une existence sédentaire, à une humble vie passée sous sa pauvre carapace, elle n'avait pu supporter le luxe éblouissant qu'on lui imposait, la rutilante chape dont on l'avait revêtue, les pierreries dont on avait pavé son dos, comme un ciboire » (*À rebours*, op. cit., p. 623).

33. Marc Fumaroli, préface d'*À rebours*, Paris, Gallimard, « Folio », 1977, p. 24.

famille de pêcheurs *Paul et Virginie* ; il rêve de « faire l'éducation de la marchande de journaux [pour] lui donner les sentiments d'une héroïne de Chateaubriand³⁴ ». Victime d'une ingestion poétique forcée, la malheureuse Annil s'endort aux accents inspirés de « La Nuit de mai³⁵ », à la grande indignation de son romanesque amant... L'idéalisme sentimental se heurte ridiculement aux logiques du réel.

Quant à l'imaginaire flamboyant hérité de la légende romantique, il s'étiole et se rétrécit jusqu'à la caricature. La Tour de Nesle immortalisée par la pièce tumultueuse de Dumas, devient la résidence d'été de la pétulante Mariette, non loin de Kerahuel et de ses *Terrains à vendre au bord de la mer* ; Paul Alexis donne ce nom évocateur à une maison close de province : « Sophie avait grandi avec la fortune de la *Tour de Nesle*. Ainsi s'appelait la maison, à cause d'une sorte de pavillon en forme de tour, séparé du reste de l'établissement par un jardin spacieux³⁶. »

L'heure n'est plus aux chantages de l'énergie, ou aux utopies du romantisme social. Nulle Fleur-de-Marie parmi les pierreuses auxquelles les jeunes naturalistes consacrent volontiers leurs premiers récits ; quant au prince Rodolphe, il traîne une triste retraite parmi les rochers de Kerahuel, expiant sous le pseudonyme zolien de Pascal un meurtre ferroviaire rappelant *La Bête humaine*, et rêvant à son romanesque passé (vécu dans les *Mystères de Paris* ?) : « Rompu à tous les exercices du corps : escrime, boxe, savate ; même pour les motifs les plus futiles, il ne reculait devant aucune rencontre. Après souper, en habit noir, par goût de la bravade et des horions, sur les boulevards extérieurs, il ne dédaignait pas d'accepter le combat avec les souteneurs les plus redoutés³⁷. »

La distanciation parodique miniaturise et défigure les grands mythes du romantisme sentimental et social. Avec un minimalisme des plus éconómiques, Huysmans fait aussi de la quasi-citation un efficace instrument d'incongruité dégonflant la grandiloquence des classiques. Dans une célèbre réplique élégiaque, Bérénice déplore son prochain départ – *Titus dimisit invitum invitam* : « Dans un mois,

34. R. Caze, *Le Martyre d'Annil*, *op. cit.*, p. 183.

35. *Ibid.*, p. 188. Se trouvent dénoncés non seulement un sentimentalisme déplacé, mais aussi un lieu commun du roman social, selon lequel les qualités personnelles et morales suffiraient à racheter un manque premier d'éducation. Vallès souligne le manque de réalisme de l'intrigue développée par André Léo dans *Un mariage scandaleux*, où une demoiselle de village épouse un garçon de ferme : « Il eût fallu, ce me semble, représenter Michel plus instruit, au risque de le faire moins courageux [...] On se guérit difficilement du langage plein d'apostrophes où l'on dit : *Mamzelle* et *Je vous salu'ben* » (« Les Romains nouveaux », *Le Progrès de Lyon*, 20 octobre 1864, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 404).

36. P. Alexis, « Une honnête femme », *Trente romans*, *op. cit.*, p. 66.

37. H. Céard, *Terrains à vendre au bord de la mer*, *op. cit.*, p. 408-409.

dans un an, comment souffrirons-nous / Seigneur, que tant de mers nous séparent de vous³⁸ ? » Projetant de s'embarquer pour l'Angleterre, Des Esseintes déclare à son domestique qu'il reviendra « dans un an, dans un mois, plus tôt peut-être³⁹ » – inversion drolatique, d'autant plus que le voyageur prendra le chemin du retour avant même d'être arrivé à la gare...

Ces phénomènes de distanciation ironique s'articulent à des jeux de réécritures inspirés des pratiques cénaculaires : reprises thématiques et pastiches stylistiques affichent une solidarité esthétique et littéraire, autant qu'une convergence des ambitions artistiques. Radicalisant l'émiettement et l'arasement propres à l'écriture du quotidien⁴⁰ chez Flaubert et Zola, les « petits » naturalistes accordent une importance majeure à la présence des montres, pendules et horloges inscrivant l'immutabilité d'une temporalité évidée au cœur de l'existence des personnages. Chez Juliette Meuriot, une cauchemardesque pendule développe une allégorie dérisoire, commentaire parodique de la passion amoureuse à laquelle son prénom prédestine l'héroïne :

Minuit sonna lentement à la haute pendule de bronze doré. Au-dessous du cadran, dans une barque, l'Amour, reconnaissable à son bandeau et à ses ailes, était occupé à ramer, afin de traverser un cours d'eau, simulé par de petites vagues d'argent ; et à l'arrière de la barque, debout, un vieillard à longue barbe portait une faux. Par conséquent, « l'Amour fait passer le Temps », un rébus philosophique, du goût de M. Meuriot⁴¹.

Cet adage en toc (comme la pendule) s'avère d'ailleurs faux, comme Mme Meuriot en fait la douloureuse expérience. On trouve la morale de ses désastreuses amours dans *Terrains à vendre au bord de la mer*, où « une pendule d'albâtre port[e] une allégorie de bronze où le Temps dans une nacelle, sa faux d'une main, une rame de l'autre, faisait passer l'Amour⁴² »...

38. Racine, *Bérénice*, IV, 5, v. 1113-1114. La séquence parodie aussi Jules Verne et ses voyages extraordinaires. De même, la salle à manger de Des Esseintes, qui ressemble à « la cabine d'un navire », présente une version terrestre et immobile du *Nautilus* : « [Par le hublot], il contemplait de merveilleux poissons mécaniques... » (J.-K. Huysmans, *À rebours*, op. cit., p. 593).

39. J.-K. Huysmans, *À rebours*, op. cit., p. 682.

40. Cf. Marie-Astrid Charlier, *Le Roman et les jours. Poétiques de la quotidienneté au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

41. P. Alexis, *Madame Meuriot*, op. cit., p. 91.

42. H. Céard, *Terrains à vendre au bord de la mer*, op. cit., p. 774.

Ces objets réapparaissants, ces modes de circulation thématique créent un puissant effet-monde, renforcé par des traits de style récurrents et immédiatement reconnaissables. Certaines expressions, comme la « crise juponnière » familière aux célibataires de Huysmans, permettent de synthétiser en deux mots toute un portrait psychologique – Mercier est pris, à l'égard d'Ursule, de « la ténacité d'un barbon tracassé par une dernière crise juponnière⁴³ », ce qui suffit à disqualifier ses sentiments. De même que Flaubert cisèle ses « homaisismes », concentrés de stupidité bourgeoise autosatisfaite, les romanciers naturalistes prêtent volontiers à leurs personnages des répliques-clichés parfois récurrentes – non sans effets complexes d'intertextualité multiple. Comme les honnêtes pères de famille dans *Pot-Bouille* (et sans doute plus légitimement !...), le père Paradis mis en scène par Oscar Méténier s'honore de vivre dans une famille unie de travailleurs, cultivant avec une égale ardeur le vol et la prostitution : « L'honnêteté ! disait-il à tout venant, ah ! l'honnêteté, voyez-vous, il n'y a que ça⁴⁴ ! » Enfin, les clauses naturalistes multiplient les échos dialogiques, en multipliant les variations sur les procédés chers à Zola. Voici l'édifiante morale qui vient saluer la promotion de la consciencieuse Angèle au rang de sous-maîtresse, dans la maison close où elle a fait la preuve de ses compétences : « Ici, vois-tu, ma fille, c'est comme au régiment. On arrive quelquefois au choix et toujours à l'ancienneté⁴⁵. »

Mirages et jeux de glaces

Le recours intensif (et inventif) à l'intertextualité a contribué à enfermer les « petits » naturalistes dans leur statut d'éternels disciples incapables de s'émanciper. Or, cette relégation est la conséquence d'une perspective faussée et d'une hiérarchisation préconçue, sans doute largement inconsciente. Car, à l'examen, il s'avère que l'écriture au second degré ne se limite pas aux épigones, et participe d'une dynamique globale liée à la spécificité même du projet naturaliste.

La bataille de *L'Assommoir* a cristallisé une partie des débats autour d'une polémique violente : Zola serait-il un plagiaire ? Les emprunts à l'ouvrage de Denis Poulot *Le Sublime* alimentent la

43. R. Caze, *La Semaine d'Ursule*, Paris, Tresse, 1885, p. 145.

44. Oscar Méténier, « En famille », *La Chair* [1885], *Études d'argot*, Du Lérot, Tusson, Charente, 2017, p. 110. Cf. J.-M. Seillan, « Oscar Méténier (1859-1013) : un naturaliste au fond de l'impasse », *Relecture des « petits » naturalistes*, op. cit., p. 353.

45. R. Caze, *La Sortie d'Angèle*, op. cit., p. 259. Cf. Guy Larroux, *Le Mot de la fin*, Paris, Nathan, « Le texte à l'œuvre », 1995.

controverse⁴⁶ ; Edmond de Goncourt, avec son ordinaire bienveillance, note de son côté : « L'originalité de *L'Assommoir*, si l'on en retranchait ce que Zola a pris à *Germinie Lacerteux* et au *Sublime*, serait réduite à bien peu de chose⁴⁷. » Le *Journal* trahit d'ailleurs une véritable hantise du brigandage littéraire : les premières règles de Pauline, dans *La Joie de vivre*, devraient tout aux recherches faites pour *Chérie*... Une anecdote révélatrice : « J'ai remarqué sur la table de travail de Zola un exemplaire tout frais de *Renée Mauperin*. "Oui, m'a-t-il dit en surprenant mon regard sur mon volume, avant de commencer mon livre, j'ai voulu relire tout ce qui a été écrit par les autres⁴⁸." »

Malgré ses ambitions expérimentales, le naturalisme de Zola développe d'emblée une écriture au second degré. L'ombre de Balzac, notamment, s'étend sur l'ensemble de son œuvre⁴⁹, ainsi que le rappellent caricaturistes et critiques. Si *Nana*, à en croire Goncourt, doit beaucoup à *La Fille Élisa*, la source principale est ailleurs – la démarque ne valant pas l'original, bien entendu :

Nana est atteinte de la petite vérole, par hasard [...] Pendant qu'elle agonise, on crie sous ses fenêtres : "À Berlin ! à Berlin !" Est-elle donc pour cela l'incarnation vivante, la muse pourrie de l'empire ? Non. [...]

Il est visible que M. Zola a été préoccupé du dénouement de *La Cousine Bette*. Mais quelle différence entre cette mort épouvantable de Mme Marneffe qui est un châtement voulu, un crime vengeant d'autres crimes, et cette mort de Nana, aussi bête que sa vie⁵⁰ !

Parfois même, les maîtres reprennent des trouvailles de leurs supposés disciples : la Lison de *La Bête humaine* [1890] est la petite sœur de la Crampton et l'Engerth, les locomotives dont les grâces féminines émeuvent Des Esseintes dans *À Rebours* [1884] ; le mélancolique tableau du cimetière de Montmartre, perçu par le regard du peintre Bongrand à la fin de *L'Œuvre* [1886], doit beaucoup à une scène similaire (peintre compris) insérée par Léon

46. « En 1870 a paru, chez l'éditeur Lacroix, un livre intitulé *Le Sublime* (c'est-à-dire le mauvais ouvrier), sans nom d'auteur, mais qui, pourtant, fut loin de passer inaperçu [...] L'auteur du *Sublime*, M. Denis Poulot [...] est un ancien ouvrier devenu, par son travail et son intelligence, patron à son tour. » (A. Dumont, « Un scandale littéraire », *Le Télégraphe*, 17 mars 1977).

47. Edmond de Goncourt, *Journal*, 11 juillet 1879, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2004, tome 2, p. 833.

48. *Ibid.*, 20 juin 1881, p. 899.

49. Zola lui-même aborde la question de front dans maints Dossiers préparatoires, dans une logique de distanciation admirative (« Différences entre Balzac et moi »...)

50. Louis Ulbach, « Questions du jour. *Nana* par M. Émile Zola », *Le Livre*, 1880.

Hennique dans *L'Enterrement de Francine Cloarec* [1881] – il est vrai que ce paysage de neige emprunte lui-même sa lugubre désolation à *Germinie Lacerteux* [1864]... Entrelacs dialogique donc, plus qu'influence à sens unique des modèles. Rien de plus naturel, puisque le véritable maître du naturalisme n'habite pas Médan, ni Auteuil : « Celui-là était un observateur perspicace, un délicat analyste, un merveilleux peintre ; tranquillement, sans parti-pris, sans haine il décrivait la vie journalière de Rome, racontait dans les alertes petits chapitres du *Satyricon*, les mœurs de son époque⁵¹. » Pétrone, avec son style « puisant à tous les dialectes, empruntant des expressions à toutes les langues charriées dans Rome⁵² », anticipe même les expérimentations linguistiques et narratives de *L'Assommoir*...

La circulation des personnages d'un récit à l'autre, inventée par Balzac et reconfigurée par la poétique zolienne du cycle, s'étend bien au-delà de ces deux ensembles romanesques. Sans doute n'est-ce pas un hasard si l'héroïne d'« Un cœur simple » s'appelle Félicité, comme la petite bonne d'Emma Bovary ; quant au « conseiller spécial » de Mme Aubain, il porte un nom révélateur : « *Monsieur Bourais* semble être, entre autres, et ce n'est pas rien, un nom-valise formé de deux noms censément antithétiques dans *Madame Bovary*, Bournisien et Homais [...] Bourais est plus proche certes de M. Homais et il a la prétention d'être la Lumière du salon de Mme Aubain, tout en étant, comme son prédécesseur encyclopédique, une parodie ambulante des valeurs de Diderot et de Voltaire⁵³. »

Le monde fictionnel naturaliste semble puissamment unifié par un personnel à la fois multiple et reconnaissable, grâce au principe des déclinaisons sérielles. Robert Caze met en scène une petite Annil dont le nom rappelle Anna, future Nana ; la jeune fille est ignoblement abusée par son patron lorsqu'elle devient servante à Bordeclose – le mot évoque la contraction de « bordel » et de « maison close », mais constitue aussi une variante de « Bordenave », le patron du théâtre (« Dites mon bordel ») où débute Nana. Dans *La Sortie d'Angèle*, Caze nomme Marthe la sous-maîtresse de la maison close, sans doute en hommage au premier roman de Huysmans ; le vulgaire Gachon, amant peu ragoûtant de l'héroïne, est une variante de Trudon (*Une belle journée*), qui lui-même rappelle son exact contemporain Trublot, le trousseur de bonnes de *Pot-Bouille*...

51. J. K. Huysmans, *À rebours*, *op. cit.*, p. 601.

52. *Ibid.*, p. 602.

53. Steve Murphy, *Complexités d'Un cœur simple*, Genève, La Baconnière, 2018, p. 153.

Et voici que les personnages s'évadent, échappent à la clôture fictionnelle. Trublot écrit les chroniques d'Alexis au *Cri du peuple*, et donne parfois la parole voire la plume à sa maîtresse Dédèle. Des lecteurs indignés écrivent au *Voltaire*, pour protester contre l'immoralité du feuilleton *Nana* : ils signent Mes-Bottes, Bibi-la-Grillade ou Alphonse Lantier⁵⁴... Le phénomène va jusqu'à la transfictionnalité ; dans *Terrains à vendre au bord de la mer*, qui est le mystérieux M. Pascal ? Le docteur Pascal, le romancier lui-même qui a adopté ce pseudonyme lors de son exil en Angleterre, ou un personnage venu du roman *La Bête humaine*, un double de Roubaud ayant comme lui échappé à la justice après un meurtre commis dans un train ?... Le mystère reste entier.

À la limite, on peut se demander si les « petits » naturalistes eux-mêmes ne seraient pas des créations de Zola, des êtres de papier ayant pris corps dans le réel :

[Charpentier] avait voulu organiser un bal masqué auquel Zola et ses amis seraient venus déguisés en personnages de *L'Assommoir*, Hennique dans le rôle de Mes-Bottes, Céard dans celui de Poisson, Maupassant dans celui de Boche, et Huysmans dans celui de Coupeau⁵⁵.

La soirée n'a finalement pas lieu, mais l'idée est reprise quelques mois plus tard : pour fêter le succès de *L'Assommoir* au théâtre (avril 1879), le bal de l'Élysée-Montmartre organise une soirée déguisée ; outre les acteurs portant leur costume de scène, les invités arborent des bourgerons d'ouvriers ou des robes de blanchisseuses. Or, les médaniens refusent cette dangereuse métamorphose, et viennent en tenue de soirée – comme Zola lui-même. Scène révélatrice : le refus de la fictionnalisation aliénante, susceptible de nuire gravement à leur scénographie auctoriale, oblige les disciples à se faire les clones du maître, seuls invités en habit au milieu des Coupeau et des Gervaise...

Réécriture ou imitation, déclinaison ou reprise sérielle, second degré ou littérature secondaire ? Le repérage et la qualification des effets d'intertextualité dépendent largement des hiérarchies littéraires implicites construites par l'histoire littéraire. Les pratiques intertextuelles des « petits » naturalistes développent une réflexion en acte sur l'écriture réaliste, à tous les niveaux – composition, personnel romanesque, travail du style ; ces questions problématisent la notion même de représentation, d'un point de vue sociologique,

54. « Chronique parisienne », microfiction insérée au rez-de-chaussée du journal *Le Parlement*, 22 octobre 1879.

55. A. Pagès, *Zola et le groupe de Médan*, op. cit., p. 378.

phénoménologique et esthétique. Plus radicalement, il semble que le projet naturaliste lui-même soit inséparable d'une poétique de l'intertextualité généralisée, due à ses ambitions mêmes : cartographie du social, construction de cycles, œuvres-mondes. La modélisation par la fiction déplace et reconfigure l'ambition référentielle, en interrogeant la stratification textuelle qui constitue toute appréhension et représentation du monde.