

Henri MITTERAND et Émilie PITON-FOUCAULT

PRÉSENTATION

« Je viens de finir votre atroce et beau livre! J'en suis encore tout étourdi. C'est fort! Très fort! »

Gustave FLAUBERT à Émile ZOLA,
1^{er} décembre 1871.

Plus ambitieux que les œuvres précédentes, par la nature et les dimensions de son intrigue, de son cadre et de son personnel romanesque, *La Fortune des Rougon* change également de manière dans son traitement de la composition et de l'écriture. Malgré sa place et sa fonction à l'orée d'une série de romans à laquelle il fournit ses références historiques, son unité de principe et ses correspondances internes, il recèle une poétique et une poésie propres – que le présent ouvrage, précisément, s'est donné pour tâche d'éclairer.

On peut se laisser guider pour cela par le jugement de Flaubert placé en exergue. Un livre *atroce, beau, étourdissant, fort*. Outre que chacun de ces mots caractérise exactement le sens et les valeurs de l'œuvre, ils autorisent, si besoin était, à en tenter une étude immanente, considérant l'œuvre en elle-même et pour elle-même, réservant pour d'autres curiosités l'étude approfondie de sa genèse, des étapes de sa réception critique, de ses « sources » historiques, scientifiques et philosophiques et de son contexte théorisant.

Les « lectures » ici proposées sont au nombre de quatorze. S'y ajoutent « en marge » une douzaine d'approches plus rapides et plus concentrées, de « zooms » critiques détachant un élément particulier – personnage, scène, lieu, moment, objet, motif thématique, choix de composition. « Lectures » et « marges » portent les marques différentielles du regard de chaque auteur. Elles n'en forment pas moins un ensemble critique unitaire, tout entier tourné vers l'exploration d'un univers de savoir et de culture jusqu'ici à peine entrevu dans ce roman-socle, « ouverture » du grand « Opéra des *Rougon-Macquart* »,

selon le mot d'Auguste Dezalay. Ceci transparait dans un plan en cinq grandes sections qui a été suggéré par l'œuvre même.

La première section, « L'Histoire reconfigurée », commente la métamorphose qui transforme le récit historique en un récit de fiction, substituant au contrat d'exactitude et d'exhaustivité la soumission aux enjeux de l'actualité, les incitations de l'imaginaire, et l'obéissance à la double nécessité de plaire et de toucher. **Corinne Saminadayar-Perrin** inaugure cette visée par une réflexion sur la solidarité du discours de l'Histoire et de la fiction romanesque, et même sur la supériorité de la fiction dans la recherche des causes profondes de l'événement, qui relèvent elles-mêmes de la « croyance » plutôt que de la raison, donc d'une « aliénation légendaire de l'histoire ». **Françoise Gaillard** rapproche le « charroi lent et brutal » par lequel Plassans déménage le vieux cimetière, à des fins mercantiles, du transfert qui a déporté hors de la ville les morts de Paris avant, pendant et après la Révolution, et y voit un symbole mythique exactement à sa place au commencement d'un « roman des commencements » ; plus encore, « le passage d'une société traditionaliste à une société moderne », auquel elle associe cet autre « parricide symbolique », le meurtre du roi, « à l'origine de la modernité ». Il appartient à **Adeline Wrona** de revenir au temps de l'histoire politique, de suivre les aléas de la carrière journalistique d'Aristide Rougon à Plassans, et de montrer que « l'étrange actualité » de cette première « conquête de Plassans » se définit par un ironique « effet-retard », à l'envers des revanches politiques et sociales qu'annonçaient les propres chroniques du romancier-journaliste entre 1868 et 1870.

« Le comique sinistre », titre de la seconde partie, donne le départ à trois autres articles, tous attachés à la continuité satirique de *La Fortune des Rougon*. **Éléonore Reverzy** souligne le caractère iconique de la culture de Zola, sa familiarité avec les caricatures répandues dans la « petite presse » antérieure et contemporaine, à laquelle ses mises en scènes romanesques et son écriture doivent leur « visualité » – dans un étroit échange avec la tradition littéraire. **Marie-Ange Fougère** identifie en deux types d'occurrences la pratique de la *connivence* : celle qui, in-texte, se marque par un sourire complice entre les maîtres de maison et certains invités du « salon jaune », occupés à faire échouer la résistance locale au coup d'État, et celle qui, hors-texte, rendue perceptible par les sous-entendus ironiques, unit le narrateur au lecteur. **François-Marie Mourad** conclut cette trilogie, qu'on pourrait dire de sémiologie critique, par une investigation des « usages de la rumeur » dans le monde de Plassans, peuple et nantis. Appuyé sur les travaux récemment consacrés à la sociolinguistique du discours quotidien, il met en lumière la perspicacité et la modernité de Zola, écoutant les échanges de paroles et organisant la circulation de toutes les formes de la rumeur, crédule ou malveillante.

Ni l'une ni l'autre des deux premières sections n'ont fait l'impasse sur la considération des personnages. Mais **Véronique Cnockaert** et **Marie Scarpa**, dans deux articles apparentés par un même recours à la psychanalyse, et plus encore aux données de l'ethnocritique (dont Marie Scarpa fournit une précieuse définition), détachent de la population du roman ses deux seuls héros, Silvère et Miette. Cela nous vaut deux portraits sensibles, mais également aigus en ce qu'ils observent les conduites et le langage des deux jeunes gens avec admiration et sympathie, mais prennent en même temps la double distance de l'anthropologie et de la poétique narrative pour discerner leur place dans l'agencement contrastif des caractères, et la contrainte des lois naturelles et sociales qui gouvernent leur trajectoire, celle de deux êtres « liminaires », en situation d'« apprentissage des différences de sexe et d'état ».

Dans ce déchiffrement progressif des secrets d'un roman lui-même « liminaire », la section intitulée « La part du mythe » fait apparaître trois autres configurations de l'intuition zolienne sur les couches profondes de la psyché humaine. **Clélia Anfray** assure au mythe de Pyrame et Thisbé une entrée dans l'intertexte des *Rougon-Macquart*, et jette une passerelle entre cet arrière-texte mythique et la trame familiale et politique de *La Fortune*. **Olivier Got**, après avoir déchiffré à son tour les valeurs symboliques de l'aire Saint-Mittre, puis celles des autres motifs topographiques, le mur, le puits, la porte, « passage de l'amour et aussi de la mort », s'emploie à démasquer, en passant de la leçon bachelardienne à celle de Lacan, les trois « incarnations » de « l'Autre », « rival » maléfique, dont deux au moins représentent « la figure paternelle ». Reflets mythiques aussi, et troublants par leurs pouvoirs de métamorphoses et de prémonitions tragiques, ceux qu'**Émilie Piton-Foucault** contemple sur la surface et dans les eaux du puits mitoyen et de la Viorne, jusqu'à s'absorber dans le souvenir obsédant de Shakespeare – lu et admiré par Zola – et de son Ophélie.

Ce parcours s'achève par l'étude, attendue, des techniques et des effets de la disposition, au sens rhétorique du mot. **Philippe Hamon**, renouvelant les implications d'une question anciennement posée par Roland Barthes, « Comment commencer ? », décrit toutes les opérations par lesquelles Zola installe « le seuil inaugural » de l'œuvre : premières lignes et premières pages, frontières externes et internes, géométrie et topographie des espaces, dessin des portraits. Il fournit du même coup les éléments principaux de toute « syntaxe » des incipits. **Sophie Guermès** fait subitement vieillir les *topoi* sur le déterminisme qui enferment Zola dans les armoires de Taine et de Claude Bernard, et leur substitue une réflexion sur la dialectique du hasard et de la nécessité, croisée par la diagonale de la chance et de la prise de risque. Le dernier mot est laissé à **Patricia Carles** et à **Béatrice Desgranges**, pour une variation sur « le langage pré-cinématographique » de *La Fortune des Rougon* : d'abord une révision du rôle de la fenêtre ouverte sur « un coin de la nature », au profit de celui de « l'écran », plaque sensible sur laquelle

se projetteront tantôt une vision toute subjective du monde, tantôt les formes léguées par l'esthétique classique ou néo-classique, tantôt les figures et les décors de l'imagination romantique ; puis, pour finir, un relevé de tous les dispositifs narratifs qui préfigurent, chez Zola plus que chez tout autre de ses prédécesseurs et contemporains, l'art du film : scénario, découpage, prise de vues et montage.

Dans la dernière scène de *La Fortune des Rougon*, « les bourgeois de Plassans » boivent au « triomphe » d'une famille, d'un régime, d'un « monde ». Mais là-bas, dans l'aire Saint-Mittre, la flaque rouge qui s'étale sur la tombe de la République dénonce l'origine de leur fortune et maudit leur destinée, telle la tache de sang qui hante Macbeth. C'est le dernier des symboles qui régissent « la marche générale du roman », magistralement annoncée dans une note préliminaire. Observateur aux yeux patiemment ouverts sur le spectacle social, conteur de la ville morte, de la forêt enchantée, de la nuit fabuleuse, du peuple en armes, de « la bousculade des ambitions » et du « détraquement » des « appétits », orchestrateur virtuose des tons et des rythmes du verbe, Zola se révèle ici, d'emblée et pour longtemps, grand témoin, grand rêveur et grand artiste. « C'est fort, très fort !... »