

LE TINTAMARRE NATURALISTE

NATURALIST UPROAR

Alain Pagès¹

RESUMO: Este artigo pretende mostrar a estética naturalista no centro de uma batalha travada sobretudo entre 1877 e 1880, anos de publicação dos polêmicos *L'Assommoir* e *Nana*, romances de Émile Zola. Vítima de uma verdadeira campanha antinaturalista conduzida na imprensa francesa, o naturalismo soube revidar através de seus agentes em luta para defender o surgimento de uma vanguarda no campo literário francês, respondendo às acusações de modo contundente. Assim, a intenção deste artigo é mostrar essa reação a partir de três eventos – uma conferência, uma estreia teatral e um baile –, entendendo o naturalismo como uma estética triunfante.

PALAVRAS-CHAVE: naturalismo; Émile Zola; batalha literária.

ABSTRACT: *This article aims to show naturalism in the center of a battle fought mainly between 1877 and 1880, the years of publication of the controversial *L'Assommoir* and *Nana*, Emile Zola's novels. Prey to a true anti-naturalist campaign conducted in the French press, naturalism retaliated through its agents in the fight to defend the emergence of a vanguard in the French literary scene, responding to accusations forcefully. Thus, the intent of this article is to show this reaction by means of three events – a conference, a theater premiere and a ball –, understanding naturalism as a triumphant aesthetics.*

KEYWORDS: *naturalism; Émile Zola; literary battle.*

Le Tintamarre et *Le Charivari* ont accompagné de leur bruit médiatique la vie littéraire française de la seconde moitié du XIX^e siècle. Sous la houlette de Léon Bienvenu, « touchatout » de génie, grand dispensateur de la parole satirique, ils ont commenté d'une manière continue les événements de l'actualité littéraire et politique, mettant en scène, du texte à l'image, le portrait caustique de leurs contemporains. Entre 1877 et 1880, à l'époque de la publication de *L'Assommoir* et de *Nana*, le naturalisme fut l'une de leurs cibles favorites.

Ces attaques répétées doivent-elles nous conduire à présenter l'histoire du naturalisme comme celle d'un mouvement littéraire contre lequel se sont ligüés de multiples adversaires qui ont empêché le public de saisir ses véritables intentions esthétiques ? Le naturalisme a-t-il été la victime d'une coalition hétérogène d'ennemis irréductibles, acharnés à sa perte, allant de la critique réactionnaire et

¹ Doutor em Letras. Professor Emérito da Universidade Sorbonne Nouvelle-Paris 3 e diretor da revista *Les Cahiers naturalistes*.

moralisatrice à la presse satirique, pour qui seuls comptaient les éclats de rire ? Ce serait aller un peu trop vite en besogne. Certes, l'antinaturalisme a joué un rôle essentiel. Son histoire, qui est, d'ailleurs, passionnante, mérite d'être approfondie. Mais dans la bataille littéraire qui s'est jouée autour de Zola et de ses disciples des *Soirées de Médan*, les naturalistes ne se sont pas contentés de recevoir des coups. Ils en ont aussi porté.

C'est ce décor littéraire que nous aimerions esquisser : non pas celui d'un naturalisme combattu, objet d'une dérision universelle ; mais celui d'un naturalisme triomphant, tel qu'il est représenté par un dessin d'Albert Robida, en février 1880, montrant Zola en cavalier conquérant, juché fièrement au sommet de la colonne Vendôme.² Il a existé un « tintamarre » ou un « charivari » naturaliste que l'on risquerait de passer sous silence, si l'on se contentait d'observer uniquement l'attitude de la critique antinaturaliste.



Albert Robida. « Le triomphe du naturalisme ». *La Caricature*, 7 février 1880.

Notre projet, ici, n'est pas de reprendre dans le détail toute l'aventure naturaliste, de *L'Assommoir* aux *Soirées de Médan* (PAGÈS, 2014; PAGÈS & POTTIER, 2015), mais de saisir, sous le flux des événements, trois moments de son émergence dans le paysage intellectuel du XIX^e siècle. Autour de *L'Assommoir* – œuvre phare du naturalisme conquérant – ce sont trois moments, faits d'exubérance, au cours desquels le groupe

2 À côté de la statue du cavalier, on peut lire cette phrase, inscrite sur l'aile d'une plume géante qui traverse l'image : « Le monde sera naturaliste ou ne sera pas » – allusion à la célèbre formule de Zola : « La République sera naturaliste ou ne sera pas ».

naturaliste s'est efforcé d'imposer son hégémonie. Ces manifestations sociales du naturalisme ont pris des formes variées, puisqu'il s'agit d'une conférence, de la première représentation d'une pièce de théâtre et d'un bal : la conférence donnée par Léon Hennique à Paris, boulevard des Capucines, le 23 janvier 1877, la veille de la publication en librairie de *L'Assommoir* ; la première de *L'Assommoir* au théâtre, le 18 janvier 1879, au Théâtre de l'Ambigu, boulevard Saint-Martin – deux ans pratiquement après cette conférence ; et enfin, le bal qui s'est tenu à l'Élysée-Montmartre, le 29 avril 1879, à l'instigation de Zola et du directeur du Théâtre de l'Ambigu, pour célébrer le succès de l'adaptation théâtrale issue du roman.

LA CONFÉRENCE DE LÉON HENNIQUE

Cette conférence constitue le premier signe de l'action du futur groupe de Médan qui vient alors de se constituer, au début de l'année 1877. Ils sont cinq, bien décidés à faire parler d'eux, tout en proclamant leur foi dans l'entreprise naturaliste : Joris-Karl Huysmans, Henry Céard, Léon Hennique, Guy de Maupassant et Paul Alexis. Dans une lettre à Alexis, datée du 17 janvier 1877, Maupassant se demande de quelle façon ils pourraient agir, tous ensemble, pour se faire connaître :

Il faudra discuter sérieusement sur les *moyens de parvenir*. À cinq on peut bien des choses, et peut-être y a-t-il des *trucs* inusités jusqu'ici. Si l'on faisait le siège d'un journal pendant six mois en le criblant d'articles, de demandes par des amis, etc., etc., jusqu'au moment où l'on y aurait fait entrer tout à fait l'un de nous ? Il faudrait trouver une chose inattendue qui frapperait un coup, forcerait l'attention du public. Peut-être une drôlerie ? Une charge bien spirituelle. Enfin, nous verrons. (MAUPASSANT, 1973, lettre n°60)

Entrer dans un journal, intervenir dans la presse, pour y défendre les thèses naturalistes ? Bien sûr, c'est ce qu'ils vont s'efforcer de faire le plus vite possible. Mais, dans l'immédiat, il faut imaginer un projet plus original – un « truc inusité », une « drôlerie », comme le suggère Maupassant... Hennique a une idée. Pourquoi ne donnerait-on une conférence dans la salle du boulevard des Capucines qui accueille un public éclectique, et où sont abordés les sujets les plus variés, liés à l'actualité littéraire du moment ?

Ayant été averti, Zola donne son accord. L'opération est montée avec célérité. Et le 23 janvier, en fin d'après-midi, devant une salle pleine, Léon Hennique se lance dans un vigoureux plaidoyer en faveur de *L'Assommoir*, dont le feuilleton a défrayé la chronique au cours des mois précédents.

Le contenu de cette conférence ne nous est, malheureusement, pas connu. Seul un écho nous est parvenu. Tout ce que nous savons, c'est que Hennique, pour les besoins de sa démonstration, s'en est pris au dernier roman publié par Victor Hugo, *Quatrevingt-Treize*, paru quelques années plus tôt, en 1874. Et il n'a pas hésité à déclarer que *L'Assommoir* lui paraissait être une œuvre bien supérieure ! Présents au premier rang, les camarades du groupe des Cinq lui ont apporté un soutien énergique. Il le fallait, car une partie de la salle a réagi d'une manière hostile. L'affrontement a été rude. On a failli en venir aux mains.

Ce que le souvenir des participants nous a transmis, c'est le temps fort de la conférence, la déclaration qui est restée dans les esprits : l'opposition faite par le conférencier entre le dernier roman publié par Hugo et le dernier roman publié par Zola. Qu'est-ce qui motivait cette comparaison ? Non pas le souci d'établir un parallélisme entre les intrigues et les personnages, car il y a peu de points communs entre les deux romans. Mais plutôt la volonté d'opposer deux styles, deux conceptions de la littérature : à l'épopée hugolienne, Hennique souhaitait opposer la force de l'analyse naturaliste ; en face de la Bretagne mythique exaltée dans *Quatrevingt-Treize*, il montrait la rue de la Goutte-d'Or et la vérité du tableau social qu'offre *L'Assommoir*.

Zola n'a pas assisté à la conférence, mais il a été informé par Alexandrine, sa femme, qui est venue se mêler à la foule des spectateurs. Il remercie Hennique, dans une lettre écrite trois jours plus tard, le 26 janvier :

Il paraît que vous avez été superbe de calme, de dignité et de netteté. Voilà encore un pavé dans le sac du romantisme agonisant. Soyez assuré que certains gens ne vous pardonneront jamais. Je ne vous remercie pas en mon nom seulement, mais au nom de toute la jeunesse. (ZOLA, 1980, p. 530)

Ainsi il fallait s'en prendre à Hugo, à l'image du père du romantisme. Zola ne s'y trompe pas, qui félicite Hennique par ces mots : « [...] encore un pavé dans le sac du romantisme agonisant ». Ce père vieillissant, on souhaite l'écarter au plus vite de la scène littéraire en le laissant méditer sur les joies que lui apportent les dernières années de son existence : en cette année 1877, ne s'apprête-t-il pas à publier *L'Art d'être grand-père* ?

Dans *La République des Lettres*, Catulle Mendès, qui a soutenu jusqu'ici l'entreprise naturaliste (il vient d'accueillir les feuilletons de *L'Assommoir*, chassés du journal républicain qui les abritait, *Le Bien Public*), condamne les attaques lancées contre l'auteur des *Misérables*. À ses yeux, c'est un crime de lèse-majesté. Il le proclame avec force :

Pour nous, nous serons nets : *La République des Lettres* a repris la publication de *L'Assommoir*, qu'aucun journal n'eût osé achever : ce roman calomnié, dénoncé, elle l'a

publié intégralement, sachant à quoi elle s'exposait, et résignée d'avance aux criaileries. Pourquoi *La République des Lettres* a-t-elle agi de la sorte ? parce que *L'Assommoir* lui paraissait un roman très nouveau, très hardi, très extraordinaire – exceptionnel en un mot, même dans l'œuvre de son auteur, – choquant, il est vrai, pour quelques-uns, mais rachetant certaines violences par la réussite de l'effort littéraire et l'évidente puissance de son auteur. [...] Mais, *La République des Lettres*, avant toute chose, honore, admire, défend et défendra la beauté, le rêve, l'art magnifique et pur, l'idéal en un mot et, par conséquent, Celui en qui, de nos jours, ils se manifestent le plus glorieusement, – c'est de ce passé-là que doit naître l'avenir ! – et précisément parce qu'elle a publié *L'Assommoir*, précisément parce que M. Léon Hennique a été l'un de ses collaborateurs, elle doit protester contre des théories et des assimilations dont elle n'entend pas porter la responsabilité. (MENDÈS, *La Ville et le Théâtre*, 28 janvier 1877, p. 183)

Le petit monde hugolien s'émue de l'affaire. Informé des déclarations d'Hennique, Victor Hugo répliquera. Pas dans l'immédiat, mais un peu plus tard, et d'une manière indirecte. On connaît sa réaction – réponse du berger à la bergère³ – grâce à un entretien rapporté en 1880 par son biographe Alfred Barbou. Répondant à une question que Barbou lui pose au sujet de *L'Assommoir*, Hugo déclare :

Le livre est mauvais. Il montre, comme à plaisir, les hideuses plaies de la misère et de l'abjection à laquelle le pauvre se trouve réduit. Les classes ennemies du peuple se sont repues de ce tableau. Voilà comme ils sont tous, disent-elles, et c'est par elles que s'est fait le succès du livre. (BARBOU, 1880, p. 284)

Et comme Barbou fait mine de défendre *L'Assommoir* (les intentions de l'auteur sont louables, plaide-t-il), l'auteur de *Quatrevingt-Treize* réplique avec autorité :

Peu importe. Il est de ces tableaux qu'on ne doit pas faire. Que l'on ne m'objecte pas que tout cela est vrai, que cela se passe ainsi. Je le sais, je suis descendu dans toutes ces misères, mais je ne veux pas qu'on les donne en spectacle. Vous n'en avez pas le droit, vous n'avez pas le droit de nudité sur le malheur.

Je sais ce que le peuple souffre, à quels vices, à quels crimes entraînent les besoins surexcités, les appétits affamés, la promiscuité bestiale qu'impose la pauvreté du logis. Mais ce n'est pas sa faute à lui, peuple, c'est la vôtre à vous, dont le luxe est fait de cette misère, et je n'admets que vous veniez l'étaler à plaisir avec ses ulcères, ses dartres et ses lèpres que vous n'avez pas su guérir et que vous contribuez à envenimer. (BARBOU, 1880, p. 285)

LA PREMIÈRE DE *L'ASSOMMOIR* AU THÉÂTRE

Deux ans après la parution du roman en librairie, la pièce de théâtre qui en constitue l'adaptation vise à reprendre pour un nouveau public l'histoire de Gervaise.

3 Je remercie Jean-Marc Hovasse pour les informations qu'il m'a données à ce sujet.

Zola a confié l'adaptation à deux professionnels du spectacle, William Busnach et Octave Gastineau, en leur demandant de transposer sur la scène théâtrale l'intrigue du roman. Busnach est un « carcassier » habile, auteur d'une multitude de pièces, écrites avec l'aide de différents collaborateurs. Son *Assommoir* (sur lequel Zola a beaucoup travaillé, tout en restant à l'arrière-plan et en se gardant de signer le texte) constitue une adaptation efficace du roman : il met en valeur les grandes scènes de l'intrigue, rassemblées dans une construction mélodramatique dont les tableaux s'enchaînent à la perfection jusqu'à une fin édifiante où l'on voit Gervaise expirant dans les bras de Goujet, pendant que les traîtres, Lantier et Virginie, meurent, victimes de la vengeance que Poisson a exercée sur eux.

Pour le groupe des Cinq, cette première théâtrale est vécue comme une nouvelle bataille d'*Hernani*. Le modèle hugolien continue à hanter leurs esprits. Ils préparent la salle avec soin pour contrer les manifestations hostiles. Le 16 janvier 1879, Huysmans écrit à son ami, le poète Théodore Hannon :

Nous conduisons toute la bande des amis pour nous soutenir [...]. Nous allons tâcher de lutter contre les sifflets qui se préparent. [...] Tous les employés de la maison Charpentier viennent nous renforcer – Nous comptons être 300 solides – mais la salle tient 1300 places !! ça sera rude – Si nous ne fichons pas des gifles, ce sera beau !!! (HUYSMANS, 1985, p. 178)

Finalement, en dépit de la longueur de la représentation, la pièce obtient un énorme succès. Les réactions hostiles demeurent limitées. Les spectateurs apprécient le jeu des acteurs, le réalisme du décor, ou les surprises produites par les effets de mise en scène – Gervaise et Virginie se jetant de véritables seaux d'eau à la figure, au début de la pièce, au moment du tableau du lavoir, ou la chute de Coupeau, au 5^e tableau, celui de « la maison en réparation » (PAGÈS, 2014, p. 175-176).

Céard est enthousiaste. Il l'écrit à Théodore Hannon, confident privilégié de toute cette aventure :

Ah! mon ami, cela est prodigieux ! Les trucs des copains pour faire boire Coupeau, la façon dont on le prend par l'amour-propre, la vanité ; la manière dont il se défend d'être mené par sa femme ; le pari qu'il fait de boire tout de suite douze verres d'eau de vie ; la revanche qu'il joue au tourniquet et qu'il perd ; l'ivresse qui le gagne, tout cela est inouï de vérité. C'est beau, beau comme ce qu'il y a de plus beau dans les grands maîtres. Il y a là une analyse et une vie admirables. (CÉARD apud BURNS, 1994, p. 175-176)

La critique s'offusque des excès de la pièce. Une querelle divise l'opinion. On se demande s'il est bien convenable, pour une femme honnête, d'assister à un spectacle dévoilant avec autant de crudité les mœurs du peuple. De nombreux maris hésitent à conduire leurs épouses au Théâtre de l'Ambigu. Mais le public en

redemande, et *L'Assommoir* devient le spectacle à la mode auquel on se précipite (PAGÈS, 2014, p. 177).

Zola commente ces polémiques dans la préface qui accompagne la publication de la pièce en librairie. Il se félicite de cette bataille qui vient d'être gagnée contre le poids des traditions :

J'ai beaucoup réfléchi depuis le succès de *L'Assommoir*. J'en suis arrivé à conclure que le public était plus mûr pour le naturalisme que je ne le croyais moi-même. [...] Certes, ce n'est pas une victoire décisive pour le naturalisme, mais c'est un grand pas vers la vérité des personnages et du milieu. Laissez le succès s'établir, attendez l'effet produit, et la première représentation de *L'Assommoir* deviendra peut-être une date dans l'histoire de notre théâtre. (ZOLA, 2003, p. 584-585)

LE BAL DE L'ÉLYSÉE-MONTMARTRE

Consacrant le succès parisien de *L'Assommoir*, le bal de l'Élysée-Montmartre apparaît comme l'apothéose de cette sorte de chahut naturaliste qui envahit l'actualité littéraire de l'année 1879. Les journaux annoncent alors la publication prochaine du feuilleton de *Nana* qui doit constituer la suite de *L'Assommoir*. Le naturalisme va bientôt se transformer en « nanaturalisme »...

À ce bal costumé, on doit se rendre vêtu en ouvrier. Les cartons d'invitation précisent : « On cassera une croûte. Les hommes en ouvriers ; les dames en blanchisseuses. Ceux qui s'habilleront autrement seront bien reçus tout de même » (PAGÈS, 2014, p. 178). Ainsi les spectateurs sont-ils invités à devenir acteurs, à jouer eux-mêmes les rôles de Gervaise et de Coupeau. La mimésis naturaliste fait s'effondrer les barrières sociales, en transformant les comportements. Ce jour-là, le 29 avril 1879, les invités se présentent à l'Élysée-Montmartre en tenues de zingueurs ou de maçons, pour les hommes, de blanchisseuses pour les femmes. Ayant endossé leurs costumes de scène, les acteurs de l'Ambigu parcourent la salle pour animer la fête donnée en leur honneur.

Situé 80 boulevard Rochechouart, l'Élysée-Montmartre est une salle de bal que fréquente un public ouvrier. Pourquoi a-t-on choisi un tel lieu ? La première explication se trouve dans la mise en scène du spectacle de l'Ambigu : la façade de l'Élysée-Montmartre est représentée dans le décor du dernier tableau, intitulé « Le boulevard Rochechouart ». C'est sur ce boulevard que Gervaise expire dans les bras de Goujet, au moment du dénouement. Aller danser à l'Élysée-Montmartre, c'est, d'une certaine façon, transformer la leçon de la pièce, introduire la dérision du carnaval dans la fin tragique du mélodrame écrit par Busnach.

Une deuxième explication réside dans le texte même du roman de Zola : l'Élysée-Montmartre y est rapidement évoqué dans un passage du chapitre XI. Ce chapitre, comme on le sait, décrit l'émancipation de la jeune Nana qui abandonne ses parents pour entamer sa carrière de demi-mondaine :

Nana allumait tous les bals des environs. On la connaissait de la *Reine-Blanche* au *Grand Salon de la Folie*. Quand elle entrait à l'Élysée-Montmartre, on montait sur les tables pour lui voir faire, à la pastourelle, l'écrevisse qui renifle. [...] De tous les bastringues du quartier, elle préférait encore le *Bal de l'Ermitage*, dans une cour humide, et le *Bal Robert*, impasse du Cadran, deux infectes petites salles éclairées par une demi-douzaine de quinquets, tenues à la papa, tous contents et tous libres, si bien qu'on laissait les cavaliers et leurs dames s'embrasser au fond, sans les déranger. Et Nana avait des hauts et des bas, de vrais coups de baguette, tantôt nippée comme une femme chic, tantôt balayant la crotte comme un souillon. Ah! elle menait une belle vie ! (ZOLA, 1961, p. 742-743)

Nana danse le quadrille à la perfection. Elle fait « à la pastourelle, l'écrevisse qui renifle ».⁴ De fait, l'Élysée-Montmartre est célèbre pour les danses qui s'y donnent. On y pratique le quadrille, où l'on galope en couple autour de la salle. À la fin de l'exercice, les femmes soulèvent leurs robes, contribuant, au milieu des clameurs de l'assemblée, à ce qu'on appelle le « chahut » ou le « chahut-cancan ». Divertissement des bals populaires, le « cancan » (qui va bientôt donner naissance au « French cancan ») est comme, l'indique le dictionnaire d'Émile Littré, une « sorte de danse inconvenante des bals publics avec des sauts exagérés et des gestes impudents, moqueurs et de mauvais ton ».

Si le terme de « cancan » est absent du texte du roman, le mot de « chahut », en revanche, s'y trouve. Il est employé dans le chapitre XI pour évoquer les exploits de Nana :

Elle se tortillait, fallait voir ! Et des coups de derrière à gauche, et des coups de derrière à droite, des révérences qui la cassaient en deux, des battements de pieds jetés, dans la figure de son cavalier, comme si elle allait se fendre ! On faisait cercle, on l'applaudissait ; et, lancée, elle ramassait ses jupes, les retroussait jusqu'aux genoux, toute secouée par le branle du chahut, fouettée et tournant pareille à une toupie, s'abattant sur le plancher dans de grands écarts qui l'aplatissaient, puis reprenant une petite danse modeste, avec un roulement de hanches et de gorge d'un chic épatant. C'était à l'emporter dans un coin pour la manger de caresses. (ZOLA, 1961, p. 740)

En 1889, les fondateurs du Moulin Rouge recruteront leurs danseuses à l'Élysée-Montmartre... La Goulue, la Môme Fromage, Lili-Jambes-en-l'air ou Nini

4 La « pastourelle » est l'une des figures du quadrille ; faire l'écrevisse qui « renifle », c'est imiter l'écrevisse qui recule (« renifler » signifie « reculer »).

Patte en l'air – ces gloires du Moulin Rouge aux noms si évocateurs – apparaissent, en quelque sorte, comme des descendantes de Nana (PAGÈS, 2016, p. 77-78) !

Jean Renoir retracera ce passage du « cancan » au « French cancan », dans son film *French Cancan*, en 1954 : l'héroïne du film est Nini, une petite blanchisseuse (jouée par Françoise Arnoul), dont Henri Danglard (incarné par Jean Gabin) lance la carrière et qui devient la vedette du Moulin-Rouge. De Gervaise à Nana et à Nini, du Théâtre de l'Ambigu à l'Élysée-Montmartre et au Moulin Rouge, c'est toute la postérité de *L'Assommoir* que l'on peut suivre ainsi, jusqu'au film de Renoir.

Après la Seconde Guerre mondiale, l'Élysée-Montmartre se transformera en une salle accueillant des matchs de boxe ou de catch. Roland Barthes la fréquentera. Elle lui inspirera le premier chapitre de ses *Mythologies*, « Le monde où l'on catche », qui évoque le « charivari » des combats de catch :

Certains combats, et des plus réussis, se couronnent d'un charivari final, sorte de fantasia effrénée où règlements, lois du genre, censure arbitrale et limite du Ring sont abolis, emportés dans un désordre triomphant qui déborde dans la salle et entraîne pêle-mêle les catcheurs, les soigneurs, l'arbitre et les spectateurs. (BARTHES, 1957, p. 19)

Ajoutons une dernière remarque sur le bal de *L'Assommoir*, en 1879. Ce jour-là, Zola se trouve au centre de la fête. Mais, à la surprise générale, on le voit arriver en tenue de soirée, vêtu d'un frac noir, bottines cirées et cravate blanche éclatante. À ses côtés, Céard, Huysmans, Hennique, Maupassant et Alexis avancent groupés, habillés d'une manière identique. Ce qui entraînera un certain nombre de commentaires désobligeants de la part des journalistes qui ont du mal à comprendre que le chef de l'école naturaliste ait pu ainsi trahir ses fidèles (PAGÈS, 2014, p. 180) !

Pourquoi ce refus du déguisement ? Parce qu'il est le maître de cérémonie, parce qu'il apparaît comme le donneur d'ordres, Zola se met à l'écart. Il s'exclut du rite carnavalesque pour signifier qu'il est le roi de la fête. Vêtu de son frac noir, aux plis impeccables, il domine ses sujets.

Une deuxième raison peut être avancée. Pour la comprendre, il suffit de relire, par exemple, le chapitre VI de *La Curée* où se trouve une longue évocation du « bal travesti » qui se donne « chez les Saccard », un « jeudi de la mi-carême » (ZOLA, 1960, p. 537). Le monde corrompu du Second Empire, dont le roman propose une critique cinglante, s'incarne dans l'hypocrisie des masques et du travestissement. Comment l'auteur des *Rougon-Macquart* pourrait-il entrer dans un tel univers, même pendant la durée d'une seule soirée ? Le narrateur doit se tenir à l'écart, dans une position de neutralité. Il ne peut revêtir aucun déguisement.

En retraçant ces épisodes qui appartiennent à l'histoire littéraire des années 1877-1879, nous avons voulu montrer un naturalisme conquérant, non pas victime d'une

presse hostile, mais exubérant, au contraire, et revendiquant avec force sa place dans l'espace social. Notre perspective critique est celle d'une sociologie de la littérature, réfléchissant à l'émergence d'une avant-garde au sein du champ littéraire et à la façon dont ses différents acteurs se positionnent. Des figures se mettent en place : celle du chef d'école, qui affirme son emprise sur le groupe ; et celle des disciples, entièrement dévoués à la cause qu'ils défendent. Un paradigme se dessine, celui de la « confraternité littéraire », dont le schéma parcourt tout le XIX^e siècle (GLINOER & LAISNEY, 2013).

Au-delà d'une simple perception des rapports de force en train de se construire, il nous semble qu'il est possible de s'interroger sur les manières d'agir en décrivant avec précision les rites sociaux auxquels les uns et les autres acceptent de se plier. C'est pourquoi il convient de ne pas simplifier les événements qui doivent être rapportés – de ne pas se contenter, pour les désigner, d'une date et d'un lieu. La description possède une vertu heuristique. Car tous les détails comptent. Et les plus étranges sont souvent les plus significatifs, comme ce frac noir que Zola arbore lors du bal de l'Élysée Montmartre.

Nous venons de décrire trois scènes dont l'intérêt va bien au-delà de leur simple succession dans la chronologie des années 1877-1879. Ces scènes s'enchaînent thématiquement ; elles composent la matière d'un discours médiatique dont chaque étape s'ouvre sur la suivante : la conférence provocatrice, visant à détruire l'image sacrée d'un père qu'il faut abattre ; la première théâtrale où le combat se joue non sur la scène, mais dans la salle, entre adversaires déterminés, prêts à en découdre ; et enfin le bal travesti imposant à tous la blouse de l'ouvrier afin de proclamer, à l'instar de Robida, que le monde, désormais, « sera naturaliste ou ne sera pas ». À travers ces épisodes c'est un récit cohérent qui s'invente au fil du temps, porté par des acteurs qui s'efforcent, chaque fois, de faire un pas supplémentaire dans l'affirmation de leur présence collective. Ce récit convainc le public auquel il s'adresse parce qu'il puise son ressort dans une série de mythes populaires qui le structurent : l'affrontement avec le père, la rixe juvénile, la lutte entre anciens et modernes, ou le jeu carnavalesque.

Si l'ethnocritique des textes littéraires vise à « articuler une analyse interprétative de la littérature et les problématiques de la pensée ethnologique contemporaine » (SCARPA, 2000, p. 9), il nous semble possible de proposer, dans son sillage, une ethnocritique de l'histoire littéraire, soucieuse des usages sociaux et des détails du quotidien.⁵ Refusant de voir dans l'histoire une simple succession de dates, de

5 Sur les perspectives ouvertes par l'ethnocritique on se reportera aux travaux de Jean-Marie Privat (1994) et de Marie Scarpa (2000 ; 2009) et à l'ouvrage collectif qu'ils ont édité en 2010. Sur « l'invention du quotidien », voir les analyses de Michel de Certeau (1990 ; 1994).

lieux et de noms, cette approche critique privilégiera les coupes synchroniques. Elle s'attardera sur les événements pour en proposer une lecture attentive. Elle se donnera comme objectif de les restituer dans leur singularité, en se demandant pourquoi certains d'entre eux ont résisté au temps et pour quelle raison ils ont occupé, plus que d'autres, une place importante dans la mémoire des contemporains, avant d'être livrés, aujourd'hui, à notre interprétation.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARBOU, Alfred. *Victor Hugo. Sa vie, ses œuvres*. Paris : Alfred Duquesne, 1880.
- BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris : Seuil, 1957.
- BURNS, C. A. Henry Céard épistolier. Lettres inédites à Camille Lemonnier, à Théodore Hannon et à J.K. Huysmans. *Les Cahiers naturalistes*, n°68, p. 147-196, 1994.
- CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotidien I. Arts de vivre*. Paris : Gallimard, 1990. (Folio Essais)
- _____. *L'invention du quotidien II. Habiter, cuisiner* (en collaboration avec Luce Giard et Pierre Mayol). Paris : Gallimard, 1994. (Folio Essais)
- GLINOER, Anthony & LAISNEY, Vincent. *L'âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au XIX^e siècle*. Paris : Fayard, 2013.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *Lettres à Théodore Hannon 1876-1886* (édition présentée et annotée par Pierre Cogy et Christian Berg). Saint-Cyr-sur-Loire : Christian Pirot, 1985.
- MAUPASSANT, Guy de. *Correspondance* (édition établie par Jacques Suffel). Évreux : Le Cercle du Bibliophile, 1973.
- MENDÈS, Catulle [sous le pseudonyme de Jean Prouvaire]. La Ville et le Théâtre. *La République des Lettres*, 28 janvier 1877, p. 182-184.
- PAGÈS, Alain. *Zola et le groupe de Médan. Histoire d'un cercle littéraire*. Paris : Perrin, 2014.
- _____. *Le Paris d'Émile Zola*. Paris : Éditions Alexandrines, 2016.
- PAGÈS, Alain & POTTIER, Jean-Michel (éd.). *Les Soirées de Médan. Zola, Maupassant, Huysmans, Céard, Hennique, Alexis*. Paris : Flammarion, 2015. (GF)
- PRIVAT, Jean-Marie. *Bovary charivari. Essai d'ethno-critique*, Paris : CNRS, 1994.
- PRIVAT, Jean-Marie & SCARPA, Marie (dir.). *Horizons ethnocritiques*. Nancy : Presses universitaires de Nancy, 2010.
- SCARPA, Marie. *Le Carnaval des Halles. Une ethnocritique du Ventre de Paris de Zola*. Paris : CNRS Éditions, 2000.
- _____. *L'éternelle jeune fille. Une ethnocritique du Rêve de Zola*. Paris : Honoré Champion, 2009.
- ZOLA, Émile. *La Curée* [Les Rougon-Macquart, T. I], (édition établie par Henri Mitterand). Paris : Gallimard, 1960. (Bibliothèque de la Pléiade)

- _____. *Nana* [*Les Rougon-Macquart*, T. II], (édition établie par Henri Mitterand). Paris : Gallimard, 1961. (Bibliothèque de la Pléiade)
- _____. *Correspondance de Émile Zola*, T. II (éditée sous la direction de B. H. Bakker). Montréal-Paris : Presses de l'université de Montréal- CNRS, 1980.
- _____. *L'Assommoir* au théâtre. In : _____. *Œuvres complètes*, T. VIII (édition sous la direction de Henri Mitterand ; présentation par Marie-Ange Voisin-Fougère). Paris : Nouveau Monde, 2003.

Recebido em 1.10.2015

Aceito em 15.01.2016