

# Re-Reading Zola and Worldwide Naturalism



# **Re-Reading Zola and Worldwide Naturalism: Miscellanies in Honour of Anna Gural-Migdal**

Edited by

Carolyn Snipes-Hoyt, Marie-Sophie Armstrong  
and Riikka Rossi

Re-Reading Zola and Worldwide Naturalism:  
Miscellanies in Honour of Anna Gural-Migdal,  
Edited by Carolyn Snipes-Hoyt, Marie-Sophie Armstrong and Riikka Rossi

This book first published 2013

Cambridge Scholars Publishing

12 Back Chapman Street, Newcastle upon Tyne, NE6 2XX, UK

British Library Cataloguing in Publication Data  
A catalogue record for this book is available from the British Library

Copyright © 2013 by Carolyn Snipes-Hoyt, Marie-Sophie Armstrong and Riikka Rossi  
and contributors

All rights for this book reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission of the copyright owner.

ISBN (10): 1-4438-4854-9, ISBN (13): 978-1-4438-4854-1

# Table of Contents

<b>Introduction</b> .....	ix
<b>The Zolian Project and Legacy</b>	
Alain Pagès: “Comment définir le naturalisme?” .....	3
Chiu-Yen Shih: “La physiologie du corps dans la critique d’art d’Émile Zola” .....	21
Claude Sabatier: “Aphorismes et paradoxes dans les chroniques politiques de Zola au début de la Troisième République (1871-1872)” .....	32
Mihaela Marin: “Concept anatomique ou métaphore? Le roman ‘respiratoire’ de Zola” .....	45
Robert Viti: “(Double-) Crossing the Bo(a)rder: Faujas, Félicité and the Place of <i>La Conquête de Plassans</i> ” .....	56
Francis Lacoste: “Flaubert et <i>L'Assommoir</i> ” .....	68
Midori Nakamura: “‘L’annonce’ zoliennne: le roman et le cinéma—l’adaptation cinématographique de <i>L’Argent</i> (1928) par Marcel L’Herbier” .....	80
<b>The Naturalist Text as Document</b>	
Christian Mbarga: “Émile Zola: Just a Well-Known Figure of the Naturalist Movement or an Overlooked Historian?” .....	97
Andrea Gogröf: “Public and Private Hygiene in Émile Zola’s <i>La Curée</i> ” .....	114
Julia Przybos: “Entre document et fiction: l’hygiène dans <i>Les Sous-Offfs</i> de Lucien Descaves” .....	134
Soundouss El Kettani: “Vérité et aléas du document dans <i>Lourdes</i> ” ....	145
<b>Representational Techniques in <i>The Rougon-Macquart</i></b>	
Lisa Ng: “The Invisible Family Ledger in Zola’s <i>Rougon-Macquart</i> ” ....	161

Jérôme Lucereau: “Les identités de l’affamé dans *Les Rougon-Macquart*” ..... 176

Carolyn Snipes-Hoyt: “Stereotypes of the Victorious ‘Other’ in Émile Zola’s *La Débâcle*” ..... 192

Jeremy Worth: “On Paradigmatic Resonance and the ‘Mechanized’ Beds and Bedchambers of Zola’s Glass House” ..... 206

### **Lesser-Known Naturalist Writers**

Marie-Sophie Armstrong: “Marius Roux et Émile Zola, ou l’écriture à quatre mains” ..... 225

Jean Anderson: “A Woman Naturalist? Henry Gréville (Alice Fleury Durand, 1842-1902)” ..... 240

Sébastien Roldan: “Quelle Joie de vivre dans *La Course à Mort?* Le narrateur pessimiste d’Édouard Rod comme réponse au Lazare Chanteau d’Émile Zola” ..... 256

### **Zola and Naturalism in Asia**

Kyoko Watanabe: “La réception de Zola et son influence au Japon” .... 273

Miyuki Terashima-Fukuda: “Les avatars du naturalisme français au Japon: du roman naturaliste au roman personnel” ..... 285

Akiko Miyagawa: “Accueil de *Travail* de Zola au Japon. Traduction, publication et recherche du style dans les années 1900-1920 au Japon” ..... 298

Ki-Hwan Yu: “Le manifeste naturaliste de Corée et *Le Roman expérimental*—Yeom Sang-Seob et Émile Zola” ..... 312

Mélanie Giraud: “*Les Rougon-Macquart* by Émile Zola and *Three Generations* by Yeom Sang-Seob: Two Families, Two Empires” ..... 324

### **Worldwide Naturalism and Neo-Naturalism**

Guri Ellen Barstad: “*Au-dessus des forces humaines* de Bjørnstjerne Bjørnson: Ambiguité d’une polémique sur le miracle” ..... 343

Vasily Tolmatchoff: “Oscar Wilde as a Reader of French Naturalism” ..... 357

Haroldo Ceravolo Sereza: “Machado de Assis and the Problem of ‘Realism-Naturalism’ ” .....	368
Keith Newlin: “American Naturalism and Dramatic Adaptation” .....	381
Riikka Rossi: “Noble Savages and Human Beasts. The Primitive in Finnish Neo-Naturalism” .....	399
Jean-Sébastien Macke: “Pierre Magnan, un écrivain à la confluence de Zola et Giono” .....	414
<b>Contributors</b> .....	427



# Introduction

Carolyn Snipes-Hoyt,  
Marie-Sophie Armstrong and Riikka Rossi

While the clichés about literary naturalism and its founding father live on, the study of Zola and naturalism does not cease to bring new challenges. This volume continues the discussion of French literary naturalism with examinations of unexplored areas of Zola's project and legacy, but extends the inquiry to include areas of Europe outside France, as well as the Americas and Asia, tracking its persistence in various forms through the twentieth century and into the twenty-first. The collection features multidisciplinary and comparative approaches to the study of naturalism, paying tribute to a leader in this international research community, Anna Gural-Migdal. She is a Professor of French Literature and Film in the Department of Modern Languages and Cultural Studies at the University of Alberta, in Canada, and a major researcher, who has specialized in the visual aspect of Zola's *Rougon-Macquart* novels and the transfer of iconic strategies to film. Since 1999, she has served as President of the AIZEN (Association Internationale Zola et le Naturalisme) and Editor-in-Chief of *Excavatio*, the North American-based review dedicated to the study of Zola and naturalism. Professor Anna Gural-Migdal is one of the most internationally known scholars in this field, inspiring Zola scholars and specialists in the study of naturalism all over the world. With appreciation and gratitude for her untiring efforts, we present *Re-Reading Zola and Worldwide Naturalism: Miscellanies in Honour of Anna Gural-Migdal*. The essays in this volume mark the twentieth anniversary of the AIZEN, celebrated in October of 2011 at a joint conference with Pusan National University, held in South Korea.

During its twenty-year existence, the AIZEN has created a field for fresh, alternative studies and perspectives on Zola and naturalism which have revamped conventional ideas about the movement and provided a reconsideration of central tenets of nineteenth-century literary history. As Anna Gural-Migdal has stressed on many occasions and, as the essays in this volume attest, Zola was much more than the head of a French literary school during a short span in the nineteenth century. Zola "a tout vu": he was both an "observer" of his own society and a "visionary", in all senses of these expressions. Reflecting on the complexities and polarities of modernity, Zola's journalistic, theoretical and literary works configure central issues of

the late nineteenth century from the perspective of a new scientific worldview—from art to politics, from capitalism to health, from self to body, from individual to society, and so on. In his novels, in particular, he renders these concerns concrete and tangible through his unique artistic vision, at the same time prefiguring their continuing relevance in the twentieth century.

Rooted in an era of the rise of scientific discourse, industrial development and ruthless capitalist enterprise, naturalism's representational practices often took hold in societies and groups newly aware of their identities and of the importance of individual fortunes and stories in these contexts. This emphasis persists beyond the nineteenth century, forming a link to modernism and entering new art forms, such as film. As Alain Pagès affirms in the opening article of the volume, at the heart of naturalism lies an aesthetic struggle against traditional forms of literary expression. And, as Anna Gural-Migdal herself has pointed out, the persistence of Zolian and naturalist influences is particularly evident in the visual dimension of twentieth-century literature and film.<sup>1</sup>

Moreover, the definition of naturalism can be extended beyond Zola's ideas and influences and the way he understood and practiced naturalism himself; indeed, the ways in which naturalism was conceived and then received included other channels and new social conditions, creating other versions of naturalism, in Europe, Asia, and North and South America, affecting in turn the cultures and societies represented. The diffusion of naturalism can be seen as a response to the stimuli of the age and, especially, to the new worldview deriving from the natural sciences. Western thinking changed in fundamental ways, compelling authors to reconsider the basis of human life, from gender to religion and societal living, the entire package of modern Western thought undergoing unique transformations upon arrival in the East. Worldwide, comparative perspectives lie at the heart of the AIZEN, which has held numerous conferences in the United States, but also in Canada, Scotland, Brazil, Spain, Finland and, most recently, South Korea.

The essays in the first section, entitled “The Zolian Project and Legacy”, evoke and investigate not only the impetus and essential character of Zola's naturalist project and provide insights into Zola's own influences and the constitution of his best-known novelistic series, *Les Rougon-Macquart*, but deal also with his non-fictional work—his art criticism and political

---

<sup>1</sup> Note her mention of “cinévision”, put forward in the conclusion to her recent book *L'Écrit-Écran des Rougon-Macquart. Conceptions iconiques et filmiques du roman chez Zola* (Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2012).

chronicles—and the further fortune of specifically Zolian naturalist aesthetics and themes as an inspiration for film. The identification of Zola's style as “writing the body” in this section already suggests the role of naturalism in the development of literary modernity, one of the key themes that runs like a thread throughout this volume.

The second group of essays, “The Naturalist Text as Document”, focusses on the mandate of the naturalist novel to depict sectors of contemporary reality dispassionately, as a kind of ethnographic study, revealing both internal dynamics and injustices, without an obvious authorial voice making pronouncements and guiding the reader, as had largely been the case in earlier nineteenth-century novels. The result is that the images of society thus held up to the reader as fictions provide implicitly critical perspectives on current issues, such as Baron Haussmann's re-ordering of Paris, the lamentable state of hygiene in certain milieus and the miraculous cures at Lourdes fueled by religious faith. The “*fait divers*” at the heart of realism becomes “document” in naturalist texts, an obsession that may be traced at various levels of the narrative, as the authors of these essays suggest.

Nevertheless, words on a page do not equal reality, and Zola gives ample proof of this in the preparatory notes for his novels. Fictional constructs are highlighted in the group of essays entitled “Representational Techniques in *The Rougon-Macquart*”. Zola is able to build a fictional world based on the real, through the very language and æsthetic choices of his visually charged depictions, with the result that they inscribe themselves indelibly on the mind of the reader. These essays emphasize ways in which the work of the novelist himself—in inventing characters, planning their interactions on the basis of an evolving society, creating plausible dialogue, arranging the décor and developing plot—forces the reader to sense and track as an undercurrent Zola's views on recent social developments and the human reaction to them.

The section entitled “Lesser-Known Naturalist Writers” features three approximately contemporary European naturalist writers (one of them female) active within the Zolian sphere of influence, with the intertextual dynamics working in both directions. These papers reveal the original contributions made by this group of minor naturalists in relationship to the work of the “chef de l'école naturaliste”, dispelling any illusion that writers, even great ones, work in a vacuum. One of these lesser naturalists highlights the situation of lower-class women, while another may have provided Zola with ideas for plots. A third further develops the contested philosophical underpinnings that were alluded to in Zola's *La Joie de vivre*.

The category of “Zola and Naturalism in Asia” is certainly a first in the history of the AIZEN and unusual in the field of Naturalist Studies as a whole. We proudly present essays dealing with the nineteenth-century reception of Western literature in Japan and Korea, but particularly Zolian naturalism, which encountered some difficulty in these very traditional, conservative societies at the turn of the twentieth century. In these countries, where there existed a specifically Asian fascination with the European emphasis on subjectivity, represented by various works from the romantic and realist periods, plus a new consciousness of national identity, especially in Korea, the reception of French naturalism resulted, as these essays show, in the development of new forms of literature, reminiscent of, yet significantly distinct from Zolian naturalism.

The last section, entitled “Worldwide Naturalism and Neo-Naturalism” showcases the international character of the AIZEN’s essential mandate. The essays in this section offer new perspectives on fin-de-siècle and early twentieth-century examples of naturalism in countries on both sides of the Atlantic—Norway, Britain, Brazil, and the United States. An essay on Finnish neo-naturalism moves us well into the twentieth century and we end the volume with a return to France and a paper showing the influence of Zolian naturalism in two very contemporary genres: the detective novel and film.

The editors of this volume would like to thank the authors and show our deep appreciation for the originality of their topics, the quality of their research and the rigour of their analyses. Their essays, assembled in this volume, bear witness to the limitless possibilities for breadth and depth in Naturalist Studies. We thank Anna Gural-Migdal in particular for the inspiration and encouragement she has given to researchers in this field, especially in the last fifteen years, since she has made it possible for us to bring together the wealth of expertise and insight exhibited in this volume. In her capacity as an outstanding researcher herself, she has realized her vision to create and sustain a dynamic international research group, and we are grateful to her for the devotion, determination and energy she has given to this project.

# PART ONE

## THE ZOLIAN PROJECT AND LEGACY



# Comment définir le naturalisme?

Alain Pagès

Université de Paris III—Sorbonne Nouvelle

Lorsqu'elle a fondé l'AIZEN, il y a vingt ans, Monique Fol a voulu définir, pour l'entreprise qu'elle lançait, un programme de recherche portant uniquement sur le *naturalisme*, et non sur le *réalisme* et le *naturalisme*. Pourquoi a-t-elle souhaité restreindre ainsi le champ des investigations possibles, alors qu'il lui était possible de l'ouvrir, au contraire, en combinant les deux termes? Ce qui a pu motiver son choix est le fait que l'utilisation conjointe des deux concepts ne les met pas sur le même plan. Car lorsqu'on réunit dans une même recherche les deux idées de *réalisme* et de *naturalisme*, on subordonne forcément la seconde à la première. On est conduit à penser que le naturalisme n'est qu'un prolongement affaibli du réalisme, qu'il est illustré sans doute par l'œuvre de Zola, mais qu'il s'épuise vite avec les continuateurs, ceux que Ferdinand Brunetière, en 1884, a appelés avec mépris "les petits naturalistes"—Huysmans, Maupassant, Céard, Hennique et Alexis, les cinq disciples dont les noms se trouvent réunis sur la couverture du recueil des *Soirées de Médan*. Dans le naturalisme, on ne voit finalement qu'un réalisme de l'impuissance, enfermé dans un cadre scientifique stérile et incapable de représenter véritablement les structures sociales. Telle est, comme on le sait, la voie dans laquelle s'est engagée la critique marxiste, au cours de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

Pour sortir d'une telle vision réductrice, il est préférable de briser la relation de continuité que l'on est tenté d'établir entre réalisme et naturalisme. Mieux vaut considérer, au contraire, le naturalisme comme un mouvement *autonome* qui surgit dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et propose une esthétique qui lui est propre.

## Le pari esthétique du naturalisme

De quelle façon convient-il de saisir la spécificité du naturalisme?<sup>1</sup> Différentes possibilités existent, que les travaux de la critique universitaire

---

<sup>1</sup> Je poursuis ici une réflexion commencée avec le volume que j'ai publié dans la collection "Que sais-je", *Le Naturalisme*, 3<sup>e</sup> éd. (Paris: PUF, 1989, 2001), et que j'ai prolongée notamment avec l'article intitulé "L'espace littéraire du naturalisme", *Pratiques* 107-108 (décembre 2000): 89-114.

ont explorées depuis une trentaine d'années. On peut en distinguer trois: une perspective de type sociologique; une perspective de type comparatiste; et enfin une perspective à la fois thématique et générique.

La sociologie littéraire moderne, en suivant les principes énoncés par Pierre Bourdieu, invite à examiner les lois qui régissent le fonctionnement des groupes littéraires.<sup>2</sup> Les recherches de Christophe Charle sur le champ littéraire naturaliste ont été conduites dans cette optique.<sup>3</sup> Comme on le sait, elles portent sur la “crise littéraire” de la fin des années 1880 et sur la situation des écrivains au moment de l'affaire Dreyfus. Elles ont donné à la notion de *naturalisme* une signification positive, correspondant à une réalité historique clairement définie. Un espace littéraire est tracé. L'accent est mis essentiellement sur la formation du groupe littéraire lui-même, sur les affrontements qui le traversent, sur les positions sociologiques occupées par les écrivains inscrits dans sa mouvance.

La perspective comparatiste a été illustrée notamment par les travaux d'Yves Chevrel.<sup>4</sup> Ce dernier a montré l'existence d'un naturalisme européen en mettant en parallèle des chronologies littéraires simultanées au sein de l'espace européen. Il distingue ainsi trois “vagues” naturalistes en France, en Belgique, en Angleterre, en Allemagne, en Espagne, en Italie, en Russie, ou en Suède: la “première lame de fond” des années 1879-1881; le “naturalisme triomphant” des années 1885-1888; et enfin la “dernière vague naturaliste” des années 1891-1895. Au-delà de l'étude des formes romanesques, il insiste sur l'importance d'un théâtre naturaliste représenté par les œuvres d'Ibsen ou de Tchekhov. Le corpus sur lequel il s'appuie est vaste. La période considérée est très étendue. Elle s'ouvre avec la publication de *Germinie Lacerteux*, en 1865, et elle s'étend jusqu'à *La Cerisaie* de Tchekhov, en 1904.

Une dernière perspective existe, qui combine les approches thématique et générique. Si l'on considère, avant tout, les œuvres qui ont été produites, on peut montrer que le roman naturaliste se caractérise par des axes thématiques convergents qui ont rassemblé toutes sortes d'écrivains appartenant à des

<sup>2</sup> “Cet univers en apparence anarchique et volontiers libertaire est le lieu d'une sorte de ballet bien réglé où les individus et les groupes dessinent leurs figures, toujours en s'opposant les uns aux autres, tantôt se faisant front, tantôt marchant du même pas, puis se tournant le dos, dans des séparations souvent éclatantes, et ainsi de suite, jusqu'à aujourd'hui.” Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art* (Paris: Éditions du Seuil, 1992) 165.

<sup>3</sup> Voir *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme. Roman, théâtre et politique* (Paris: PENS, 1979).

<sup>4</sup> Voir *Le Naturalisme* (Paris: PUF, 1982).

générations différentes, quels que soient, par ailleurs, leurs divergences ou leurs conflits théoriques. La première de ces séries thématiques est représentée par le roman de la destinée féminine. Issue du modèle qu'offre *Madame Bovary*, cette série a produit un grand nombre de figures romanesques, de Germinie Lacerteux à Gervaise, l'héroïne de *L'Assommoir*, ou à Jeanne, le personnage d'*Une vie*. À côté, apparaît, en contrepoint, le roman du destin masculin, fondé sur les récits de la guerre ou de la caserne que symbolisent les nouvelles des *Soirées de Médan* (1880), et dont on trouve de multiples exemples dans les œuvres de Zola, de Daudet, de Maupassant ou encore dans celles de Lucien Descaves et de Paul Bonnetaïn.<sup>5</sup> Une dernière série, enfin, fonctionne comme une sorte de mise en abyme des problèmes posés par la création littéraire. Il s'agit du roman de l'artiste, illustré par *Manette Salomon* (1867) ou *Charles Demaînil* (1868) de Jules et Edmond de Goncourt, *Sapho* (1884) de Daudet, *À rebours* (1884) de Huysmans, *L'Œuvre* de Zola (1886), ou encore *Fort comme la mort* de Maupassant (1889).<sup>6</sup>

On pourrait se contenter de ces trois approches. Elles sont suffisamment précises pour permettre l'exploration des formes romanesques qui ont surgi à partir du milieu des années 1860. Mais aucune d'entre elles ne rend compte réellement de cette *révolution* littéraire qui s'est produite entre 1877 et 1880, autour de *L'Assommoir* et de *Nana*, et qui a laissé dans les esprits une certaine image durable du naturalisme. Comment percevoir cet *effet* littéraire? Comment appréhender cette contradiction temporelle: l'existence relativement courte de l'école naturaliste, au cours des années 1870-1880, et en même temps, l'impression durable que ce mouvement de pensée a laissée, l'extension de son modèle esthétique dans la littérature européenne et mondiale?

Pour tenter de répondre à cette question, nous choisirons de partir d'une distinction que l'on trouve exprimée sous la plume de Zola et d'Alexis:

---

<sup>5</sup> Pour ces deux derniers écrivains, nous renvoyons aux dossiers publiés dans *Les Cahiers naturalistes* en 2010 ("Dossier Lucien Descaves") et en 2011 ("Dossier Paul Bonnetaïn").

<sup>6</sup> David Baguley, pour sa part, met l'accent sur la question des genres et des registres. Il pose l'existence esthétique d'une formule littéraire naturaliste qui s'appuie sur trois modèles fictionnels: le modèle représenté par *Germinie Lacerteux*, proposant des personnages de femmes victimes d'une fatalité qui les détruit; le modèle représenté par *Thérèse Raquin*, celui de la tragédie familiale; et enfin le modèle représenté par *L'Éducation sentimentale*, montrant la vanité de toutes les ambitions. Il analyse la diversité esthétique du naturalisme, à travers le jeu de quatre registres (le tragique, le comique, le satirique et le parodique). Et il arrive ainsi à cette définition du roman naturaliste: "une intrigue romanesque toujours dysphorique, qui semble relever du fait divers journalistique—crime, scandale, adultère, escroquerie—se

l’opposition entre la *méthode* et la *rhétorique*. Le naturalisme est une “méthode”, et non une “rhétorique”, ont affirmé d’une même voix Émile Zola et Paul Alexis.

C’est ce que déclare Zola dans sa “Lettre à la jeunesse”, en mai 1879:

Le naturalisme est purement une formule, la méthode analytique et expérimentale. Vous êtes naturaliste, si vous employez cette méthode, quelle que soit d’ailleurs votre rhétorique. [...] Je pourrais citer, de nos jours, des écrivains dont le tempérament littéraire paraît tout opposé, et qui se rencontrent et communient ensemble dans la formule naturaliste. Voilà pourquoi le naturalisme n’est pas une école, au sens étroit du mot, et voilà pourquoi il n’y pas de chef distinct, parce qu’il laisse le champ libre à toutes les individualités.<sup>7</sup>

Paul Alexis reprend l’idée dans un article du *Réveil*, en janvier 1884:

Le naturalisme ne consiste pas à nier les règles, à outrer plus ou moins la forme, à rechercher l’ordure pour l’ordure. Non! mille fois non! D’autres avant moi, et celui qui écrit ces lignes, nous nous sommes égosiés à le répéter sur tous les tons, à démontrer de notre mieux, que le naturalisme n’est pas une rhétorique, mais une méthode, qu’il ne consiste pas à traiter tel ou tel sujet plutôt que tel autre, mais qu’il tient dans la façon de traiter tout sujet, réputé noble ou vil, haut ou bas, scabreux ou chaste.<sup>8</sup>

L’usage du concept de *méthode* et l’opposition entre *méthode* et *rhétorique* impliquent plusieurs idées: d’abord (ce qui semble le plus important), la valorisation d’une pensée scientifique qui privilégie l’organisation des faits et leur classement afin de définir le projet d’une littérature dont la vocation serait d’être une ethnographie ou une sociologie du monde contemporain;<sup>9</sup>

présentant le plus souvent comme le renversement parodique de l’action romanesque ou héroïque et soumettant l’homme—ou, plus fréquemment, la femme—à un destin dégradant pour dévoiler le vide de l’existence humaine et les turpitudes de la vie bourgeoise”. David Baguley, *Le Naturalisme et ses genres. Le texte à l’œuvre* (Paris: Nathan, 1995) 66.

<sup>7</sup> Émile Zola, “Le roman expérimental”, *Œuvres complètes*, vol. 9 (Paris: Nouveau Monde Éditions, 2004) 365. Les volumes de cette édition ont été préparés sous la direction d’Henri Mitterand.

<sup>8</sup> Texte cité par Bard Bakker, “Naturalisme pas mort”. *Lettres inédites de Paul Alexis à Émile Zola (1871-1900)* (Toronto: University of Toronto Press, 1971) 13-14.

<sup>9</sup> Cette forme de pensée, Zola la trouve dans l’œuvre de Taine dès 1866: voir l’article publié dans *L’Événement* du 25 juillet 1866, dans lequel il fait l’éloge de la “méthode” de Taine, qu’il qualifie de “naturaliste du monde moral”. Émile Zola, *Œuvres complètes*, vol. 2 (Paris: Nouveau Monde Éditions, 2002) 548.

l’opposition entre une écriture que l’on rejette, parce qu’elle est soumise à des canons anciens (la rhétorique), et une écriture que l’on postule, à vocation “expérimentale”, capable de remettre en cause la tradition; et enfin l’ouverture de la formule naturaliste à des individus de sensibilités différentes, sa capacité d’être une écriture collective.

La “méthode” naturaliste, c’est—au sens étymologique du terme—une démarche particulière, un *chemin* qu’il faut emprunter pour parvenir à écrire. Elle implique de sortir précisément des sentiers battus. Si le naturalisme s’efforce de combattre la vieille rhétorique, cela veut dire qu’il refuse les schémas esthétiques livrés par la tradition pour s’interroger sur ce qui doit constituer le processus de l’écriture. Cette volonté le conduit dans un mouvement de recherche dont témoigne bien la théorie du “roman expérimental”: le roman que l’on veut construire à partir de l’analyse logique des faits sociaux n’est pas inscrit dans un schéma pré-établi; c’est une forme incertaine, que l’on cherche à façonner. Zola, on le sait, éprouve toujours une certaine déception devant l’œuvre qu’il vient de livrer au public. Une fois un ouvrage achevé, il l’oublie pour songer au suivant dans l’espoir de faire mieux. Peu importent les échecs, ou les succès. Il va de l’avant, il poursuit sa route—it suit sa “méthode”—en cherchant constamment de nouvelles pistes.

Au cœur du naturalisme se trouve un pari esthétique qui lutte contre le carcan des traditions et plaide pour un renouvellement des formes d’expression.<sup>10</sup> Cet effort pour découvrir de nouveaux processus de création a conduit les écrivains naturalistes à emprunter trois directions: celle de l’écriture documentaire; celle de l’écriture polygraphique; celle de l’écriture collaborative, enfin.

En ce qui concerne l’écriture documentaire, les choses sont bien connues. Il est inutile d’insister. Les dossiers préparatoires des romans de Zola montrent quelle est la place de la recherche documentaire dans la composition du matériau littéraire: les lectures, les enquêtes, les interviews s’accumulent dans le dossier, comme autant de pièces distinctes; puis elles sont progressivement intégrées dans les différents plans qui se succèdent avant de se fondre dans le texte de la fiction. On passe ainsi du document à l’écriture, en essayant

---

<sup>10</sup> Cette quête poétique se fonde, chez Zola, sur la recherche d’un dépassement de soi qui conduit ce dernier à se remettre perpétuellement en cause. Sur cette question, voir l’essai à paraître d’Olivier Lumbroso, *Zola ou la passion du roman. Les apprentissages continus de “l’ardent autodidacte”*; rejetant les doctrines imposées, Zola a assumé son statut d’autodidacte en faisant de cette expérience intime la loi de son développement intellectuel.

d'inventer une fiction inédite, qui repose sur le “document humain”, pour reprendre une expression célèbre, revendiquée par Zola comme par Edmond de Goncourt.<sup>11</sup>

Deuxième aspect, celui de l'écriture polygraphique. L'invention naturaliste ne veut pas se cantonner dans un seul exercice qui serait celui de la fiction romanesque. Elle entend remettre en question les cloisonnements imposés par les frontières des genres: Zola aurait souhaité remplacer le mot “roman” par le mot “étude”; la chronique journalistique (chez Zola comme chez Maupassant) hésite entre le reportage et la fiction.<sup>12</sup> Cette invention a voulu exercer son emprise dans tous les domaines: dans le journalisme comme dans le roman; dans le roman comme dans le théâtre.

Ce qui caractérise la carrière des écrivains naturalistes, c'est cette capacité qu'ils ont eue de passer constamment d'un domaine à l'autre—tantôt journalistes, tantôt romanciers ou auteurs de nouvelles, tantôt enfin auteurs de pièces de théâtre. Ont-ils été des polygraphes heureux? Sans doute non. Ces tâches multiples leur ont souvent pesé, le journalisme notamment.<sup>13</sup> Mais, en tout cas, ils ont assumé cette multiplicité des lieux d'écriture, faisant du naturalisme un programme de conquête de l'espace littéraire. C'est ce qui explique, chez tous, l'extraordinaire diversité de leurs bibliographies, quand on fait, tout simplement, la liste de leurs œuvres.

L'exemple de Zola le montre bien: le journalisme et le théâtre représentent une part considérable de son œuvre, à côté de la production romanesque. On retrouve la même diversité polygraphe dans le cas de Maupassant, dont la carrière littéraire, qui a pourtant été très courte (une dizaine d'années seulement), peut être résumée à travers cette énumération d'ordre statistique: six romans, trois cents contes et nouvelles, deux cent cinquante chroniques, un recueil de poésies, trois pièces de théâtre. Le même décompte peut être réalisé pour l'œuvre de Céard, pour celle d'Alexis ou pour celle de Hennique. Hennique est l'auteur de cinq romans et de onze pièces de théâtre, en comptant les

<sup>11</sup> Voir la préface de *La Faustin* d'Edmond de Goncourt (1882): ce dernier y revendique la paternité du terme de “document humain”, en parlant de “l'école du document humain” pour désigner l'école naturaliste.

<sup>12</sup> Parfaite illustration de cette diversité, la collaboration de Zola au *Messager de l'Europe* entre 1875 et 1880: dans un même lieu d'écriture, Zola fait alterner chroniques, chapitres de romans, nouvelles, comme autant d'exemples d'un même discours d'analyse du réel.

<sup>13</sup> Zola fait ses adieux au journalisme en septembre 1881. À la fin de sa vie, Maupassant déclare qu'il en a assez d'écrire des nouvelles, et qu'il ne voudrait plus se consacrer qu'à ses romans.

pantomimes;<sup>14</sup> Alexis, l'auteur de deux romans et de sept pièces de théâtre;<sup>15</sup> Céard, l'auteur de deux romans et de cinq pièces de théâtre.<sup>16</sup> Dans le cas d'Alexis et de Céard, il faut ajouter une œuvre journalistique importante: plusieurs centaines de chroniques ou d'articles de critique littéraire, chez l'un comme chez l'autre.<sup>17</sup> Dans le cas d'Alexis encore, il faut tenir compte des recueils de nouvelles: cinq recueils, ce qui est loin d'être négligeable.<sup>18</sup> Le travail de l'écriture s'est exercé dans différents domaines, motivé par la volonté constante de rechercher de nouvelles formes.<sup>19</sup>

Soulignons enfin l'importance d'une troisième dimension de la création naturaliste, sur laquelle on n'a pas suffisamment porté l'attention jusqu'ici: l'écriture collaborative. De quoi s'agit-il? Le phénomène est complexe. Il recouvre différentes pratiques.

À un premier niveau, il s'agit pour les écrivains naturalistes de se regrouper pour faire une œuvre commune de journalistes, investir un périodique afin de le transformer et d'en faire un porte-parole du mouvement naturaliste. C'est le projet que Zola a tenté de réaliser, de juillet 1878 à septembre 1880, avec *Le Voltaire*, un quotidien républicain que dirigeait Jules Laffitte. Il a publié simultanément, dans *Le Voltaire*, *Le Roman expérimental* et *Nana*. Et il a tenté d'occuper presque toutes les colonnes de ce quotidien,

<sup>14</sup> Romans: *La Dévouée*, 1878; *Élisabeth Couronneau*, 1879; *Les Hauts Faits de M. de Ponthau*, 1880; *L'Accident de M. Hébert*, 1884; *Un caractère*, 1889; *Minnie Brandon*, 1899.—Théâtre: *L'Empereur Dassoucy*, 1879 (en collaboration avec G. Godde); *Pierrot sceptique*, 1881 (pantomime, en collaboration avec Huysmans); *Jacques Damour*, 1887; *Esther Brandès*, 1887; *La Mort du duc d'Enghien*, 1888; *Amour*, 1890; *L'Argent d'autrui*, 1894; *La Menteuse* (en collaboration avec A. Daudet), 1895; *Deux Patries*, 1895; *Le Songe d'une nuit d'hiver*, 1903 (pantomime); *La Rédemption de Pierrot*, 1903 (pantomime).

<sup>15</sup> Romans: *Madame Meuriot*, 1890; *Vallobra*, 1901.—Théâtre: *Celle qu'on n'épouse pas*, 1879; *Mademoiselle Pomme*, 1887; *La Fin de Lucie Pellegrin*, 1888; *Les Frères Zemganno*, 1890; *Monsieur Betsy*, 1890; *Charles Demailly*, 1892; *La Provinciale*, 1893 (en collaboration avec G. Giacosa).

<sup>16</sup> Romans: *Une belle journée*, 1881; *Terrains à vendre au bord de la mer*, 1906.—Théâtre: *Pierrot spadassin*, 1877 (pantomime); *Renée Mauperin*, 1880; *Tout pour l'honneur*, 1887; *Les Résignés*, 1889; *La Pêche*, 1890.

<sup>17</sup> Environ deux cent cinquante articles de chroniques ou de critique littéraire chez Alexis; la même chose, pour Céard. Ce qui est l'équivalent de l'œuvre de Maupassant chroniqueur.

<sup>18</sup> *La Fin de Lucie Pellegrin*, 1880; *Le Besoin d'aimer*, 1885; *Un amour platonique*, 1886; *L'Éducation amoureuse*, 1890; *Trente romans*, 1895; *La Comtesse. Treize symboles. Quelques originaux*, 1897.

<sup>19</sup> Un exemple, entre autres: le recueil d'Alexis, *Trente romans*: trente nouvelles, que l'on peut lire comme autant de scénarios de romans possibles.

avec sa propre production et avec celle de ses disciples.<sup>20</sup> À la même époque, il a voulu aller plus loin encore en lançant un hebdomadaire entièrement naturaliste, *La Comédie humaine*. C'est Huysmans qui devait diriger ce périodique, auquel tous les auteurs des *Soirées de Médan* avaient accepté de collaborer. L'entreprise a été lancée à l'automne de l'année 1880, mais elle a échoué, malheureusement, faute de trouver un éditeur qui accepte de se jeter dans l'aventure.<sup>21</sup>

Deuxième modalité de cette écriture collaborative: l'aide que les amis ou les disciples ont apportée à la documentation des *Rougon-Macquart*. En construisant son cycle romanesque, Zola sollicite régulièrement ses proches qu'il entraîne dans le mouvement de sa recherche. Ces derniers le suivent volontiers, prenant à cœur d'accomplir le mieux possible la tâche de documentalistes bénévoles qui leur est confiée. Dans cette activité de groupe, s'accomplit—comme dans le journalisme—le projet d'une écriture en réseau, fondée sur la recherche d'une documentation scientifique dont la valeur est garantie par les membres du “laboratoire” naturaliste. Le mythe d'une “équipe” naturaliste, solide et conquérante, s'appuie sur l'exemple de l'écriture fraternelle que les Goncourt ont pratiquée, et qu'après eux les frères Rosny ou les frères Margueritte tenteront d'illustrer, avec plus ou moins de bonheur.

Dernier lieu, enfin, de cette écriture collaborative: le théâtre. Qu'il faille se mettre à plusieurs pour écrire une pièce de théâtre est une pratique banale au XIX<sup>e</sup> siècle. L'écriture des comédies ou des drames associe souvent deux ou trois auteurs, quelquefois plus. Mais le groupe naturaliste, en 1879-1880, a essayé d'exploiter cette possibilité pour la mettre au service de son ambition collective. Évoquons deux tentatives qui ont survécu au sein de ce laboratoire naturaliste—on pourrait dire: au sein de cet atelier d'écriture—, et dont la dynamique propre est tout à fait révélatrice: le projet de *L'Abbé Faujas*, qui aurait été une adaptation de *La Conquête de Plassans* (Henry Céard et Léon Hennique y ont travaillé, avec Zola, en septembre-octobre 1879; l'idée a été laissée de côté, puis reprise en 1886, et ensuite définitivement abandonnée); et aussi—ce qui est plus étonnant encore—le projet d'une parodie de *L'Assommoir* qui a été esquissé en janvier 1879, au moment où l'adaptation théâtrale était jouée au Théâtre de l'Ambigu (Céard et Hennique y ont travaillé quelque temps avec Zola, puis l'entreprise a été abandonnée). En 1879-1880,

---

<sup>20</sup> Sur ce point, je renvoie le lecteur aux analyses que j'ai proposées dans *La Bataille littéraire* (Paris: Séguier, 1989) 79-86.

<sup>21</sup> Pour plus de détails, on pourra se reporter aux tomes III et IV de la *Correspondance de Zola* qui couvrent les années 1877-1883 (sous la direction de B. Bakker; Montréal: Presses de l'Université de Montréal / Paris: Éditions du CNRS, 1982-1983).

ces projets n'ont pas abouti. Mais ils ont possédé une certaine force, comme programme littéraire susceptible de développer l'activité du groupe. Dans l'un de ses articles, Alexis rapporte que les auteurs des *Soirées de Médan* ont aussi pensé à un recueil qui aurait regroupé ces essais imaginés pour la scène théâtrale;<sup>22</sup> ce recueil se serait intitulé: le "Théâtre de Médan".

Il n'y a pas eu de "Théâtre de Médan", en 1880, mais l'idée n'a pas été entièrement perdue. Elle resurgit grâce au Théâtre-Libre d'Antoine à partir de 1887. C'est Antoine qui parvient à accomplir, avec un certain succès, le rêve d'un théâtre naturaliste. Zola apporte son soutien à l'entreprise, en mars 1887. Il n'est pas dans notre intention ici d'entrer dans le détail de l'histoire du Théâtre-Libre.<sup>23</sup> Ce que nous nous contenterons de noter, c'est que ces représentations théâtrales témoignent de l'existence persistante, en 1887, du groupe naturaliste, et, plus encore, d'un travail d'écriture collective autour de ces adaptations qui transportent la fiction romanesque sur la scène théâtrale. Dans ce mouvement de reprises, l'œuvre de Zola se trouve au premier plan, mais celle des Goncourt n'est pas oubliée.<sup>24</sup>

## Le jeu des dédicaces

Il est un lieu stratégique de l'œuvre littéraire où l'écriture collaborative se trouve exprimée sous une forme presque transparente: la dédicace.

Comme l'a montré Gérard Genette dans *Seuils*, la dédicace imprimée, placée en tête d'un ouvrage, change de statut au XIX<sup>e</sup> siècle. Elle n'est plus tournée, comme aux époques précédentes, en direction d'un grand personnage, d'un mécène dont on souhaite obtenir la protection. Mais elle s'adresse à un ami, ou à un maître, que l'on admire, ou à qui l'on veut témoigner sa reconnaissance, comme le montre l'exemple de la dédicace inscrite par Baudelaire en tête des *Fleurs du Mal*: "Au Poète impeccable, au parfait magicien ès lettres françaises, à mon très-cher et très-vénéré, maître et ami, Théophile Gautier".

---

<sup>22</sup> Voir Paul Alexis, "Les Cinq", le *Gil Blas*, avril 1881.

<sup>23</sup> Pour la soirée d'inauguration du théâtre, le 30 mars, Hennique fait jouer *Jacques Damour*, une adaptation de la nouvelle de Zola; Paul Alexis donne *Mademoiselle Pomme*, une comédie de Duranty qu'il a remaniée. Un peu plus tard, dans le courant de l'année, Hennique proposera l'une de ses pièces, *Esther Brandès*; et Céard fera jouer *Tout pour l'honneur*, une adaptation du *Capitaine Burle* de Zola. L'année suivante, en 1888, Alexis donne *La Fin de Lucie Pellegrin*, et Hennique, *La Mort du duc d'Enghien*.

<sup>24</sup> Au cours de l'année qui a précédé, en 1886, Céard a proposé une adaptation de *Renée Mauperin*, à l'Odéon. En 1890, au Théâtre-Libre, Alexis fera jouer une adaptation des *Frères Zemganno* d'Edmond de Goncourt. Et il fera encore représenter, en 1892, une adaptation de *Charles Demaillly*, au Gymnase Dramatique.

Gérard Genette note que les romanciers réalistes, d'une manière générale, ont peu pratiqué l'art de la dédicace.<sup>25</sup> Cette remarque est juste, sans doute, quand on considère les exemples de Balzac, Stendhal, Flaubert ou Zola.<sup>26</sup> Mais elle ne peut s'appliquer aux écrivains naturalistes des générations qui ont suivi Flaubert et Zola. Car on trouve chez eux, au contraire, une grande diversité de dédicaces. Cette profusion s'explique par le statut de disciples qu'ont occupé ces écrivains. Ces derniers se sont sentis obligés de marquer leur entrée en littérature en faisant allégeance à des maîtres à qui ils rendaient hommage. Mais elle s'explique aussi par le sentiment de ces écrivains d'appartenir à un groupe, dont les membres sont liés entre eux par des sources d'inspiration communes.

Il est possible de distinguer deux types de dédicace: la dédicace que nous appellerons “verticale”, l'hommage à un maître; et la dédicace “horizontale”, le salut à un proche ou à un ami. Les quelques mots inscrits par Huysmans en tête des *Sœurs Vatard* (1879) constituent un exemple typique de dédicace verticale: “À Émile Zola. Son fervent admirateur et dévoué ami”. La longue dédicace placée par Paul Alexis au début de son recueil de nouvelles, *La Fin de Lucie Pellegrin* (1880), montre que cette déclaration liminaire peut aller jusqu'à la confidence autobiographique: “À Émile Zola. À vous, mon ami, pour votre accueil fraternel, dès mon premier jour de Paris; à vous, pour toutes les bonnes heures que nous avons passées depuis dans une communauté d'idées et de sentiments; à vous, enfin, pour cet avenir que je rêve toujours à vos côtés et dans le triomphe certain de notre combat”. Citons encore, dans un registre comparable, l'hommage de Maupassant à Flaubert, lorsqu'il publie son premier

<sup>25</sup> Voir G. Genette, *Seuils* (Paris: Éditions du Seuil, 1987) 121.

<sup>26</sup> Flaubert, par exemple, se contente de dédier *Madame Bovary* à Louis Bouilhet, et *La Tentation de Saint-Antoine* à Louis Le Poitevin (cette dernière dédicace, *post mortem*, étant une dédicace *in memoriam*, comme l'indique G. Genette). Zola dédie *Thérèse Raquin* à Manet et le dernier volume des *Rougon-Macquart*, *Le Docteur Pascal*, à sa femme et à sa mère (combinant une dédicace *in memoriam*, pour sa mère, et une dédicace que l'on pourrait appeler *in præsentia*, pour sa femme). Cette pratique de la dédicace d'ouvrage doit être distinguée de la dédicace d'exemplaire, inscrite à la main sur un volume particulier. Ainsi la célèbre dédicace de Zola à Flaubert, lorsqu'il lui envoie *L'Assommoir*: “À mon grand ami Gustave Flaubert, en haine du goût”. Ou la (non moins célèbre) dédicace à Jeanne Rozerot, portée en tête d'un exemplaire du *Docteur Pascal* (effaçant, en quelque sorte, le texte de la dédicace imprimée): “À ma bien-aimée Jeanne,—à ma Clotilde, qui m'a donné le royal festin de sa jeunesse et qui m'a rendu mes trente ans, en me faisant le cadeau de ma Denise et de mon Jacques, les deux chers enfants pour qui j'ai écrit ce livre, afin qu'ils sachent, en le lisant un jour, combien j'ai adoré leur mère et de quelle respectueuse tendresse ils devront lui payer plus tard le bonheur dont elle m'a consolé, dans mes grands chagrin”.

(et unique) recueil de poésies, *Des vers* (1880): “À Gustave Flaubert, à l’illustre et paternel ami, que j’aime de toute ma tendresse, à l’irréprochable maître, que j’admire avant tous”. Ces dédicaces rendent hommage à des maîtres bienveillants<sup>27</sup> dont la figure paternelle est censée protéger le débutant qui se risque dans la carrière des lettres. Auréolé par l’inscription dédicataire, l’écrivain inconnu s’appuie sur la personne de son illustre parrain, en espérant attirer sur lui une partie de la notoriété ainsi mise en avant.

À ces dédicaces verticales s’opposent les dédicaces horizontales, qui soulignent les liens de solidarité unissant entre eux les écrivains d’une même génération. L’exemple le plus célèbre est fourni par la déclaration placée par Léon Hennique en tête de son roman *La Dévouée*, en 1878: “À mes frères d’armes, Henry Céard et J.-K. Huysmans, j’offre ce roman naturaliste”. Ce salut adressé aux “frères d’armes” fournit en même temps à son auteur l’occasion de célébrer la bataille naturaliste dont cette fière déclaration semble évoquer le souvenir glorieux. Un sentiment de nostalgie, en revanche, s’exprime dans cette dédicace proposée par Alexis au début de son recueil de nouvelles, *Trente romans*, publié en 1895, deux ans après la mort de Maupassant: “À Guy de Maupassant, toujours jeune et fort, resté vivant dans mon souvenir”. Tournée vers le passé, la dédicace, ici, se rapproche de l’épitaphe mortuaire. Ajoutons que la dédicace peut prendre une forme plurielle, lorsqu’elle se glisse à l’intérieur du volume où elle a la possibilité de se multiplier, comme le montre l’exemple du recueil des *Contes de la bécasse*, composé de nouvelles que Maupassant offre à différents amis, et notamment à ses quatre compagnons des *Soirées de Médan*: Huysmans, Hennique, Céard et Alexis.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Dans ce jeu des hommages, Edmond de Goncourt n’est pas oublié, mais son nom apparaît plutôt dans des dédicaces des années 1885-1886 (contemporaines, ce n’est sans doute pas un hasard, du moment où il fonde son “Grenier” d’Auteuil). Voir Hennique, en tête de sa pièce de théâtre, *La Mort du duc d’Enghien*, en 1886: “À Edmond de Goncourt, en témoignage de très haute estime et de respectueuse amitié, j’offre ces quelques pages, où j’ai tâché de mettre un peu de la brutalité d’une époque”. Ou encore Alexis lui-même, en tête de son recueil de nouvelles, *Le Besoin d’aimer*, en 1885: “À Edmond de Goncourt. À la bravoure littéraire, qui n’a jamais reculé devant la vérité. À l’honnêteté supérieure, dont les œuvres sont exemptes de sensibilités, introduites par un bas calcul de faire passer les audacieuses. À l’exemple le plus haut du dédain de la foule et des compromis de la morale bourgeoise”. Comme on le voit ici, le lien privilégié qu’il entretient avec Zola n’empêche pas Alexis de proclamer aussi son allégeance à Goncourt.

<sup>28</sup> Autres dédicataires du recueil: Léon Fontaine, Robert Pinchon, Octave Mirbeau, Paul Bourget, Henry Roujon, etc. Ces dédicaces ne s’accompagnent d aucun

Sous des apparences multiples, dans des registres variés, la dédicace dessine ainsi les contours d'un cercle littéraire. Elle inscrit celui qui la formule dans un espace de travail où le lien amical domine: la reconnaissance à l'égard du maître ami; la solidarité vis-à-vis de compagnons qui partagent une même aventure intellectuelle.

## Le concours des *Soirées de Médan*

Ces précisions étant apportées, revenons maintenant sur l'événement symbolique représenté par la publication des *Soirées de Médan*, le 14 avril 1880. La dimension collective de l'entreprise est exprimée clairement dans la déclaration liminaire sur laquelle s'ouvre le volume: "Notre seul souci a été d'affirmer publiquement nos véritables amitiés et, en même temps, nos tendances littéraires". Mais elle apparaît d'une manière plus importante encore dans l'article que Maupassant a publié dans *Le Gaulois*, le 17 avril 1880, pour lancer la publicité du recueil. Cet article s'intitule: "Comment ce livre a été fait". Maupassant dévoile l'origine du recueil des *Soirées de Médan*. Tout a commencé, apprend-on, dans la propriété de Zola, au cours de l'été qui a précédé. Un soir, "par une nuit de pleine lune", alors qu'ils étaient tous réunis dans l'île du Platais, située en face de la demeure de Zola, ils ont voulu retrouver l'ancienne tradition littéraire des conteurs et ils ont pris la décision de prendre la parole, les uns après les autres, en se prêtant à cet exercice d'émulation collective. "L'invention nous fit rire, et on convint, pour augmenter la difficulté, que le cadre choisi par le premier serait conservé par les autres, qui y placeraient des aventures différentes". Zola a commencé, en proposant *L'Attaque du moulin*, et ses compagnons ont suivi. Le récit de genèse décrit les différentes prises de parole, en reprenant l'ordre de succession des nouvelles au sein du recueil.

Ce récit de genèse n'a rien à voir avec les circonstances réelles qui ont entouré la naissance du recueil. Il contredit, d'ailleurs, le texte de la préface qui évoque une autre origine: c'étaient des nouvelles qui, pour certaines d'entre elles, ont déjà été publiées ailleurs, et que l'on réunit dans un même volume à cause de leur unité thématique. Mais peu importe. Ce qui compte, c'est le geste narratif que Maupassant reconstruit ici. En s'adressant au lecteur du *Gaulois*, il l'invite à imaginer une origine énonciative qui rappellerait le

---

commentaire explicatif. Mais ce qui compte, c'est la signification collective que ces noms possèdent, regroupés dans une même liste paradigmatische. On trouve un dispositif comparable dans *Miss Harriet* et dans *Les Sœurs Rondoli*.

*Décaméron* de Boccace ou *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre: des personnages réunis dans un lieu isolé, à l'écart du monde, et qui ont décidé de se raconter des histoires, à tour de rôle. Ce que Maupassant met en scène, en reprenant le cadre du *Décaméron*, c'est ce processus d'un travail collectif qui, d'une certaine façon, se trouve bien à l'origine du recueil des *Soirées de Médan*. Son récit mythique énonce une vérité essentielle, celle du processus de l'écriture.

L'écriture collaborative possède l'avantage de rassembler des énergies. Mais elle implique une conséquence, celle de la mise en concurrence des coauteurs. Les auteurs des *Soirées de Médan* en étaient conscients. Ils ont essayé de réguler autant que possible les modalités de cette concurrence qui a abouti à la victoire de Maupassant, saluée par tous.

Rappelons comment les choses se sont déroulées. Maupassant a d'abord eu la chance de gagner cette sorte de loterie littéraire qui a précédé la publication du recueil. La nouvelle qu'il a écrite, a obtenu, en effet, le privilège d'être placée en deuxième position à l'intérieur du volume, immédiatement derrière celle de Zola: le tirage au sort s'est déroulé au début de l'année 1880, peu avant la remise du manuscrit à l'éditeur Georges Charpentier.

Pour cette raison, son récit a donc occupé une place d'honneur, en tête des textes écrits par le groupe des Cinq. Il a été inséré devant la nouvelle de Huysmans qui, en toute logique, aurait dû se trouver dans cette position, si l'on avait tenu compte de la prééminence littéraire que méritait l'auteur de *Marthe* et des *Sœurs Vatard*. Mais cette place d'honneur n'a pas semblé anormale. Car lorsque les différentes nouvelles ont été lues, les unes après les autres, au moment où l'on a rassemblé les textes, "Boule de suif" a emporté l'adhésion générale.

"Boule de suif" est un véritable chef-d'œuvre... Zola n'hésite pas à le proclamer dans l'article qu'il publie dans *Le Figaro*, en juillet 1881, au moment où paraît *La Maison Tellier*. Il met la nouvelle de Maupassant devant la sienne, ce qui est—reconnaissons-le—un geste d'une grande élégance de sa part:

Lorsque notre volume imprimé m'arriva, et que je la lus [la nouvelle, "Boule de suif"], j'en fus ravi; elle est certainement la meilleure des six, elle a un aplomb, une tenue, une finesse et une netteté d'analyse qui en font un petit chef-d'œuvre. Du reste, elle a suffi, dans le public lettré, pour mettre Maupassant au premier rang, parmi les jeunes écrivains d'avenir.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Émile Zola, "Alexis et Maupassant", *Le Figaro*, 11 juillet 1881, article repris dans *Une campagne, Œuvres complètes*, vol. 11 (Paris: Nouveau Monde Éditions, 2005) 841-42.

Et il rappellera encore cette prééminence lors de son discours prononcé aux obsèques de Maupassant, en 1893:

Et puis éclata *Boule de suif*, ce chef-d'œuvre, cette œuvre parfaite de tendresse, d'ironie et de vaillance. Du premier coup, il donnait l'œuvre décisive, il se classait parmi les maîtres. Ce fut une de nos grandes joies; car il devint notre frère, à nous tous qui l'avions vu grandir sans soupçonner son génie. Et, à partir de ce jour, il ne cessa plus de produire, avec une abondance, une sécurité, une force magistrale, qui nous émerveillaient.<sup>30</sup>

L'auteur de “Boule de suif” a donc gagné brillamment la compétition des *Soirées de Médan*. Il en est parfaitement conscient, d'ailleurs, comme le montre la lettre qu'il écrit à Flaubert le 23 avril 1880, et dans laquelle il ne fait preuve d'aucune indulgence à l'égard de ses coauteurs:

Donnez-moi votre avis sur les autres nouvelles—Voici le mien:  
Zola—bien, mais ce sujet aurait pu être traité de la même façon et aussi bien par Mme Sand ou Daudet.

Huysmans—pas fameux. Pas de sujet, pas de composition—peu de style.  
Céard—lourd, très lourd, pas vraisemblable, des tics de style—mais des choses fines et curieuses.

Hennique—bien, bonne patte d'écrivain—quelque confusion par places.  
Alexis—Ressemble à Barbey d'Aurevilly, mais comme Sarcey veut ressembler à Voltaire.<sup>31</sup>

Maupassant demande à Flaubert de lui confirmer la réalité de sa victoire. Ce que ce dernier fait bien volontiers: “*Boule de suif* écrase le volume, dont le titre est stupide”,<sup>32</sup> lance Flaubert à Maupassant, le 24 avril. Il formule ce jugement un mois avant de disparaître, s'effaçant ainsi de la scène littéraire après avoir eu le plaisir de constater le triomphe public de son jeune élève.

## Le tour de parole

Le succès de “Boule de suif” a donc conduit Maupassant à devenir un auteur de nouvelles et à renoncer à la carrière poétique dans laquelle il mettait initialement tous ses espoirs. Mais il y a plus important. Les conditions de

<sup>30</sup> Émile Zola, discours aux obsèques de Guy de Maupassant, 7 juillet 1893, *Oeuvres complètes*, vol. 15 (Paris: Nouveau Monde Éditions, 2007) 654-55.

<sup>31</sup> Gustave Flaubert et Guy de Maupassant, *Correspondance*, éd. Yvan Leclerc (Paris: Flammarion, 1993) 241-42.

<sup>32</sup> Leclerc 242.

production de “Boule de suif”, à l’intérieur du recueil des *Soirées de Médan*, ont constitué pour lui une sorte de leçon d’écriture. Elles l’ont conduit à reproduire, dans un grand nombre de ses contes ou nouvelles, ce geste inaugural de l’écriture collective—comme une mise en abyme du processus de la création littéraire.

Relisons dans cette perspective le début de la nouvelle intitulée “Les Tombales”:<sup>33</sup>

Les cinq amis achevaient de dîner, cinq hommes du monde mûrs, riches, trois mariés, deux restés garçons. Ils se réunissaient ainsi tous les mois, en souvenir de leur jeunesse, et, après avoir diné, ils causaient jusqu’à deux heures du matin. Restés amis intimes, et se plaisant ensemble, ils trouvaient peut-être là leurs meilleurs soirs dans la vie. On bavardait sur tout, sur tout ce qui occupe et amuse les Parisiens; c’était entre eux, comme dans la plupart des salons d’ailleurs, une espèce de recommencement parlé de la lecture des journaux du matin.

Un des plus gais était Joseph de Bardon, célibataire et vivant la vie parisienne de la façon la plus complète et la plus fantaisiste. Ce n’était point un débauché ni un dépravé, mais un curieux, un joyeux encore jeune; car il avait à peine quarante ans. Homme du monde dans le sens le plus large et le plus bienveillant que puisse mériter ce mot, doué de beaucoup d’esprit sans grande profondeur, d’un savoir varié sans érudition vraie, d’une compréhension agile sans pénétration sérieuse, il tirait de ses observations, de ses aventures, de tout ce qu’il voyait, rencontrait et trouvait, des anecdotes, de roman comique et philosophique en même temps, et des remarques humoristiques qui lui faisaient par la ville une grande réputation d’intelligence.

Tout se trouve parfaitement résumé dans cet incipit. Ils sont cinq. Cinq hommes qui se connaissent et ont plaisir à se retrouver. Exactement comme au sein du groupe de Médan.<sup>34</sup> Dans leurs réunions, il s’agit pour eux de dépasser la banalité du bavardage. Ils ne veulent pas se contenter d’être de simples lecteurs, mais ils souhaitent devenir, à leur tour, des auteurs (*auctores*: des initiateurs de parole), c’est-à-dire entrer en littérature par la parole. La formule qui définit ce geste inaugural mérite d’être soulignée: un “*recommencement parlé* de la lecture des journaux du matin”. La littérature comme relecture, comme *recommencement*: on ne saurait mieux définir le

---

<sup>33</sup> Publiée dans le *Gil Blas* du 9 janvier 1891, cette nouvelle a été recueillie dans la 2<sup>e</sup> édition de *La Maison Tellier*, en 1891.

<sup>34</sup> La relation peut être faite d’autant plus étroitement que l’origine des “Tombales” vient d’une anecdote rapportée à Maupassant par Céard, comme l’indique André Vial, *Guy de Maupassant et l’art du roman* (Paris: Nizet, 1954) 314.

processus d'intertextualité qui la constitue. Au sein du groupe, un conteur se dégage, qui possède un certain ascendant sur les autres—un double de Maupassant, de toute évidence. Il possède des dons d'observation qui font de lui un véritable romancier: “Il tirait de ses observations, de ses aventures, de tout ce qu'il voyait, rencontrait et trouvait, des anecdotes, de roman comique et philosophique en même temps, et des remarques humoristiques qui lui faisaient par la ville une grande réputation d'intelligence”.

Mais voici un autre exemple, plus significatif encore, car il est étendu aux dimensions du recueil. Il s'agit de l'ouverture des *Contes de la bécasse*. Le recueil se fonde sur une mise en scène qui reprend le dispositif du *Décaméron* de Boccace. Un récit liminaire présente le personnage du baron des Ravots, un vieux chasseur condamné à l'immobilité sur son fauteuil, à cause d'une paralysie des jambes. Son plaisir est de réunir ses amis, pour leur demander de lui raconter une journée de chasse. Et il a institué une coutume particulière, celle des “contes de la bécasse”—des histoires que l'on se raconte à l'époque de la chasse à la bécasse:

Au moment du passage de cette reine des gibiers, la même cérémonie recommençait à chaque dîner.

Comme il adorait l'incomparable oiseau, on en mangeait tous les soirs un par convive; mais on avait soin de laisser dans un plat toutes les têtes.

Alors le baron, officiant comme un évêque, se faisait apporter sur une assiette un peu de graisse, oignait avec soin les têtes précieuses en les tenant par le bout de la mince aiguille qui leur sert de bec. Une chandelle allumée était posée près de lui, et tout le monde se taisait, dans l'anxiété de l'attente.

Puis il saisissait un des crânes ainsi préparés, le fixait sur une épingle, piquait l'épingle sur un bouchon, maintenait le tout en équilibre au moyen de petits bâtons croisés comme des balanciers, et plantait délicatement cet appareil sur un goulot de bouteille en manière de tourniquet.

Tous les convives comptaient ensemble, d'une voix forte:

—Une,—deux,—trois.

Et le baron, d'un coup de doigt, faisait vivement pivoter ce joujou.

Celui des invités que désignait, en s'arrêtant, le long bec pointu devenait maître de toutes les têtes, régal exquis qui faisait loucher ses voisins.

Il les prenait une à une et les faisait griller sur la chandelle. La graisse crépitait, la peau rissolée fumait, et l'élu du hasard croquait le crâne suiffé en le tenant par le nez et en poussant des exclamations de plaisir.

Et chaque fois les dîneurs, levant leurs verres, buvaient à sa santé.

Puis, quand il avait achevé le dernier, il devait, sur l'ordre du baron, conter une histoire pour indemniser les déshérités.