

Zola

Contes et nouvelles 2

(1875-1899)

Présentation
par François-Marie Mourad



GF

ZOLA

CONTES
ET NOUVELLES

(1875-1899)

*Choix de textes, présentation, notes, vie de Zola,
chronologie des contes et nouvelles, et bibliographie
par*

François-Marie MOURAD

GF Flammarion

Récemment parus
dans la même collection

BALZAC, *Illusions perdues*.

BALZAC, *Nouvelles (El Verdugo. – Un épisode sous la Terreur. – Adieu. – Une passion dans le désert. – Le Réquisitionnaire. – L'Auberge rouge. – Madame Firmiani. – Le Message. – La Bourse. – La Femme abandonnée. – La Grenadière. – Un drame au bord de la mer. – La Messe de l'athée. – Facino cane. – Pierre Grassou. – Z. Marcas)*.

BALZAC, *Le Père Goriot*.

BALZAC, *Splendeurs et misères des courtisanes*.

Jules et Edmond DE GONCOURT, *Charles Demailly*.

HUGO, *Le Dernier jour d'un condamné* (édition avec dossier).

HUGO, *William Shakespeare* (édition avec dossier).

HUYSMANS, *À rebours* (édition avec dossier).

HUYSMANS, *Nouvelles (Sac au dos. – À vau-l'eau. – Un dilemme. – La Retraite de Monsieur Bougran)*.

MÉRIMÉE, *Chronique du règne de Charles IX*.

MÉRIMÉE, *La Vénus d'Ille et autres nouvelles*.

MAUPASSANT, *Le Horla et autres contes d'angoisse*.

VALLÈS, *L'Enfant* (édition avec dossier).

ZOLA, *Contes et nouvelles (1864-1874)*.

ZOLA, *La Bête humaine* (édition avec dossier).

ZOLA, *Le Roman expérimental* (édition avec dossier).

PRÉSENTATION

Au sein d'une œuvre aussi considérable que variée¹, les nouvelles de Zola sont généralement méconnues, masquées par l'ombre des « grands » romans. Il semble que la postérité, au lieu de rétablir la richesse et la complexité d'une écriture plurielle, soit restée un peu myope, malgré les efforts de communication du maître lui-même, qui se plaignait déjà en son temps des redoutables gauchissements de la réception.

Avant d'accéder, par le scandale et le succès de *L'Assommoir* (1877), à une brutale et définitive célébrité, Zola avait pourtant multiplié les « débuts » prometteurs dans une carrière des lettres extensive et diversifiée. Baudelaire faisait observer en 1846, dans ses *Conseils aux jeunes littérateurs*, « que tout début a toujours été précédé et qu'il est l'effet de vingt autres débuts qu'ils n'ont pas connus² ». C'est bien le cas pour l'auteur des *Contes à Ninon* (1864), de *La Confession de Claude* (1865) et de *Mes Haines* (1866), des œuvres à peu près contemporaines : il s'est lancé avec une même ferveur dans la critique d'art, la

1. Les *Œuvres complètes* de Zola, dans l'édition de référence (Cercle du Livre précieux, 1966-1970 ; édition désormais désignée par l'abréviation OC), comptent quinze tomes, dont seulement cinq pour *Les Rougon-Macquart*. La nouvelle édition en cours, chez Nouveau Monde, est prévue en vingt et un volumes.

2. Baudelaire, *Conseils aux jeunes littérateurs*, article publié dans *L'Esprit public*, le 15 avril 1846, et recueilli en 1868 dans *L'Art romantique*, in *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1976, p. 13.

critique littéraire, et, au sein de la fiction, dans le roman, le conte et la nouvelle. Son génie est la résultante de ces expériences conjointes. Comme le remarque encore Baudelaire, avec bon sens : « je crois plutôt qu'un succès est, dans une proportion arithmétique ou géométrique, suivant la force de l'écrivain, le résultat des succès antérieurs, souvent invisibles à l'œil nu. Il y a lente agrégation de succès moléculaires ; mais de générations miraculeuses et spontanées, jamais ¹ ». Mais l'histoire littéraire privilégie le simple plutôt que le complexe, elle substitue la ligne au rhizome et adopte comme seul principe d'explication le *post hoc propter hoc*. Répétons donc que, pour Zola, elle adopte le cap du seul roman, et qu'elle fait de lui, en résumé, l'auteur de trois ou quatre chefs-d'œuvre figés dans l'intangible panthéon des classiques. Si les premières nouvelles végètent depuis longtemps dans le terrain vague des apprentissages préalables aux premiers *Rougon-Macquart* ², celles dont nous proposons ici un échantillon sont masquées par les grands édifices de la maturité. Il ne s'agit évidemment pas de contester une évolution, des priorités et des préférences assumées par l'écrivain lui-même : Zola s'est très vite signalé et revendiqué comme romancier professionnel. Mais n'oublions pas que la catégorie du roman est alors la plus ouverte, la plus *expérimentale* ³. Si l'héritier de Balzac et de Flaubert accepte encore ce mot de *roman*, « ce qui est un tort, car il a perdu toute signification ⁴ », c'est à condition d'en repousser énergiquement les bornes sémantiques : « Le

1. *Ibid.*

2. Voir Colette Becker, *Les Apprentissages de Zola*, PUF, 1993. Un autre volume de la même collection est consacré aux récits que Zola a écrits pendant la décennie 1864-1874 : *Contes et nouvelles (1864-1874)*, éd. François-Marie Mourad, GF-Flammarion, 2008. Nous y renvoyons le lecteur.

3. Zola, *Le Roman expérimental*, éd. François-Marie Mourad, GF-Flammarion, 2006.

4. *Le Naturalisme au théâtre*, in *Le Roman expérimental*, *ibid.*, p. 138.

roman n'a donc plus de cadre, il a envahi et dépossédé les autres genres. Comme la science, il est maître du monde. Il aborde tous les sujets, écrit l'histoire, traite de physiologie et de psychologie, monte jusqu'à la poésie la plus haute, étudie les questions les plus diverses, la politique, l'économie sociale, la religion, les mœurs. La nature entière est son domaine, il s'y meut librement, adoptant la forme qui lui plaît, prenant le ton qu'il juge le meilleur, n'étant plus borné par aucune limite¹. »

Au terme d'une évolution à laquelle il travaille ardemment, Zola conçoit ainsi le « nouveau roman » comme un genre absolu, totalisateur et glouton, en fait un non-genre ou un antigenre, et le synonyme d'une littérature contemporaine des avancées scientifiques. Comme l'écrivain ne peut pas non plus complètement s'abstraire du champ spécialisé auquel il appartient, il s'interroge régulièrement sur la poétique du roman. Confronté aux questions techniques – la description, l'intrigue, les personnages –, il essaie d'articuler les exigences contradictoires de la forme et de la réforme. Avec la nouvelle, Zola ne ressent pas le besoin de se situer à un même niveau de promotion et de justification. Si certains textes continuent de relever de la doctrine naturaliste, comme *Le Capitaine Burle* (1880), c'est sans exclusive. Le naturalisme figure sur la palette de l'artiste comme une option parmi d'autres, à côté du fantastique, du reportage dramatisé ou de l'idylle. Le souci de variété qui a régi l'inspiration préside aussi à la constitution des recueils. Du coup, la poétique de la nouvelle zolienne n'est l'objet d'aucun débat intérieur ; aucun scrupule, aucune justification ne l'encombrent. Le récit est comme libéré. La nouvelle, c'est un peu le romancier en vacances. Il garde ses réflexes, mais n'en est pas prisonnier. Le charme de la nouvelle repose sur ce bonheur du récit, dont elle est une exaltation intense et momentanée, avant

1. *Ibid.*, p. 141.

que celui-ci se complique, s'il veut s'afficher roman, de mots d'ordre idéologiques et de justifications historiques. Dans la nouvelle, on peut se livrer au plaisir d'écrire et de conter sans nécessairement rendre de comptes, sans en référer expressément à des théories ou à des principes. Les textes rassemblés ici témoignent de cet épanouissement, de cette « détente ». Ils correspondent à la troisième et dernière période de production des récits brefs. La première, qui inclut les premiers manuscrits (1859-1864), avait été dominée par le conte, la deuxième (1865-1874) par la chronique. À partir de 1875, grâce au *Messenger de l'Europe*, Zola est plus nettement un auteur de nouvelles, si l'on entend par là un récit à lire d'une traite dont tous les éléments qui le constituent convergent efficacement vers l'issue qui lui donne son sens.

Le Messenger de l'Europe

La contribution de Zola au *Messenger de l'Europe* entre 1875 et 1880 est exceptionnelle, aussi bien dans l'histoire des relations culturelles franco-russes que dans la carrière de l'écrivain. *Vestnik Evropy* était une grande revue libérale, encourageant les réformes et l'instruction¹. Destinée à un public lettré, et sous la direction de son rédacteur en chef, Michel Stassioulevitch, elle suivait une ligne généraliste et publiait, à côté des articles de politique intérieure et internationale, des pages de littérature et de critique. Recommandé et soutenu par son ami Tourgueniev, qui a joué un rôle essentiel de médiateur culturel

1. Fondée en 1866, elle sera publiée jusqu'en mars 1918. Le tirage était important : 8 000 exemplaires. Dans une lettre du 25 décembre 1876, Zola écrivait à Jules Vallès : « La revue russe où j'écris est *Le Messenger de l'Europe* ; [...] elle est de la nuance du *Temps* », c'est-à-dire, d'après les catégories de cette époque, de centre gauche.

entre Paris et son pays d'origine, Zola a pu s'émanciper du carcan de la petite presse dans laquelle il était enserré depuis le début des années 1860, et qui allait de pair avec un certain nombre de contraintes : l'obligation d'être un « amuseur public », un style un peu tape-à-l'œil, le format réducteur de la chronique, la censure...¹. Le jeune rédacteur s'était à peu près bien arrangé de cette servitude, et il a tiré une légitime fierté de cette formation continue², de cette dure école qui exalte ou tue le talent. Mais, dès son entrée par la petite porte dans le journalisme, il avait lorgné vers les citadelles de la respectabilité, les lieux du haut desquels on jouissait d'une vue imprenable sur les évolutions de la littérature et de la pensée, le *Journal des débats* ou *Le Constitutionnel*. Indépendamment de la question politique, ce sont alors les espaces légitimes de l'autorité morale et culturelle, uniquement accessibles à des universitaires de renom, aux normaliens, ou à de hautes figures de l'*intelligentsia*, dont Sainte-Beuve est l'archétype. Zola, qui n'était même pas bachelier, ne pouvait prétendre à ce statut. Dans une chronique de *L'Événement* du 25 septembre 1866, il avait commenté cette séparation entre les deux presses, et distingué deux journalismes, celui de la revue littéraire d'une part, « prenant ses aises, étendant les matières autant qu'il le veut, ne faisant aucune concession au goût des lecteurs pressés », et l'autre, celui de l'écriture à l'emporte-pièce, « haletant et fiévreux » : « Nous portons le plus légèrement possible la tâche ingrate qui nous est échue. Nous ne sommes que les modestes serviteurs du Roi Public, nous nous inclinons devant son désir ardent d'être vite renseigné et en peu de mots, nous cherchons à l'amuser, puisque, avant tout, il veut être maintenu dans une heureuse

1. Voir Émile Zola, *Contes et nouvelles (1864-1874)*, *op. cit.*, Présentation, p. 6 *sq.*

2. Voir son article sur *L'Argent dans la littérature*, in *Le Roman expérimental*, *op. cit.*, p. 167-202, en particulier les parties III à V, qui analysent l'entrée dans la littérature par le journalisme.

gaieté¹. » L'obtention d'une chronique régulière dans le prestigieux *Messenger de l'Europe* satisfait donc un désir ancien de Zola. De surcroît, cette revue lui offre des débouchés et des garanties financières qu'il avait de plus en plus de difficulté à s'assurer à Paris, où il commençait à pâtir de sa réputation d'indépendance. Incontrôlable au point de faire renverser un journal, comme l'avait montré la mésaventure du *Lendemain de la crise*², écrivain sulfureux considéré, même par les républicains, comme un dangereux contestataire, Zola devenait *persona non grata* dans les salles de rédaction.

Vite à l'aise dans le grand format exigé par ce nouveau support – une vingtaine de pages imprimées –, Zola enverra à Saint-Petersbourg soixante-quatre *Lettres de Paris*³, qui fourniront ensuite, pour l'essentiel, la matière d'importants recueils de critique littéraire et de nouvelles : *Le Roman expérimental* (1880), *Documents littéraires* (1881), *Les Romanciers naturalistes* (1881), puis *Le Capitaine Burle* (1882) et *Naïs Micoulin* (1884). On voit sans peine quelle fut l'orientation majeure de l'inspiration zolienne, impatiente, en ces années décisives, de s'imposer par la théorie et les idées. En un sens donc, *Le Messenger de l'Europe* fut bien, comme l'a dit Alain Pagès, « l'école du discours naturaliste⁴ », une tribune où Zola a pu exprimer le plain-chant de sa pensée. Il pouvait enfin

1. Zola, *Livres d'aujourd'hui et de demain*, in *OC*, t. X, p. 631.

2. *Le Lendemain de la crise*, qui deviendra *Le Chômage* dans les *Nouveaux Contes à Ninon*, a créé un énorme scandale et entraîné l'interdiction du *Corsaire*, le journal d'extrême gauche radicale qui avait publié ce texte le 22 décembre 1872 ; voir *Contes et nouvelles (1864-1874)*, *op. cit.*, p. 35 et 225, note 1. Dans son récit, inspiré par le marasme économique qu'entraînait alors la crise politique fomentée par les adversaires de la République, Zola met au premier plan les ouvriers et montre crûment leur misère.

3. On en trouvera le détail dans l'article de Jean Triomphe, « Zola collaborateur du *Messenger de l'Europe* », *Revue de littérature comparée*, 17^e année, 1937, p. 754-765.

4. Alain Pagès, *La Bataille littéraire. Essai sur la réception du naturalisme à l'époque de Germinal*, Librairie Séguier, 1989, p. 83.

capter l'attention d'un public idéal, curieux, attentif et bienveillant, tandis qu'en France régnaient l'hostilité et les préjugés. Néanmoins, l'écrivain a tout de suite conçu sa correspondance littéraire dans la perspective de rééditions en France. Dans la lettre de recommandation de son premier article « russe », le 22 février 1875, il prie instamment Tourgueniev de signaler à Stassioulevitch que ses manuscrits doivent lui être renvoyés après qu'ils auront été traduits. Cette circulation textuelle montre que Zola restait fidèle à une stratégie hégémonique de conquête et d'occupation des espaces éditoriaux.

L'inspiration de l'auteur s'est épanouie pendant ces cinq années de collaboration, mais ses choix et ses préoccupations d'écriture n'en ont pas été pour autant sensiblement modifiés. Au contraire, puisqu'elles ont été rédigées sans contrainte excessive et dans un évident confort, ces soixante-quatre *Lettres de Paris* peuvent même être considérées comme un *corpus* exemplaire et suggestif. La critique littéraire domine, avec des textes essentiels sur le romantisme, le naturalisme et la poétique du roman. Hanté par la figure de Sainte-Beuve, disciple de Taine¹, Zola peut enfin statuer sur l'évolution littéraire en cours et inscrire durablement des principes d'analyse forgés une dizaine d'années auparavant, à l'époque de *Mes Haines*. Le premier article qu'il a proposé à Stassioulevitch – sur la réception d'Alexandre Dumas fils à l'Académie française – a ouvert une série qui relève de la critique littéraire, mais de celle qui se donne à voir à travers le prisme de l'actualité et de la polémique. Les commentaires sur la saison théâtrale complètent cette chronique de la vie culturelle parisienne.

La dimension exposante du propos de Zola était évidemment inscrite dans l'horizon d'attente d'une

1. Voir notre article, « Zola critique littéraire entre Sainte-Beuve et Taine », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2007, n° 1, p. 67-87.

correspondance cosmopolitique, mais elle relaye un penchant pour l'enquête ethnographique et sociale qui a fait de l'auteur des *Rougon-Macquart* l'un des témoins essentiels de son époque. Une douzaine de textes sont présentés par lui comme des « études sociales ¹ ». Nous avons retenu l'exemple de *Comment on meurt* pour rappeler les liens étroits que la « nouvelle » zolienne entretient avec l'analyse des mœurs, l'enquête, la dénonciation. Comme d'autres écrivains de son temps, comme Vallès ou Maupassant, Zola ne pense pas que la mise en récit, d'abord utile pour contourner les interdits, soit un handicap pour rendre compte du réel ; il adhère au contraire à une esthétique de la représentation où le vraisemblable sert à mettre le vrai en lumière. Placé entre *Le Capitaine Burle* et *Pour une nuit d'amour* au sein du recueil de nouvelles de 1882, *Comment on meurt* tranche évidemment sur l'invention plus délibérée de textes structurés par l'anecdote et les effets de surprise. Ici, l'imagination, conformément aux idées que Zola va bientôt développer dans *Le Roman expérimental*, est subordonnée au « sens du réel » : « Le romancier n'aura qu'à distribuer logiquement les faits. De tout ce qu'il aura entendu se dégagera le bout de drame, l'histoire dont il a besoin pour dresser la carcasse de ses chapitres. L'intérêt n'est plus dans l'étrangeté de cette histoire ; au contraire, plus elle sera banale et générale, plus elle deviendra typique ². » L'imagination, dans une perspective aristotélicienne, n'est que la mise en intrigue d'un réel qu'il convient de re-décrire énergiquement pour en dégager la leçon. Les cinq tableaux de la fin de vie qui se succèdent, de la mort du grand bourgeois à celle du petit paysan, ces variations socioculturelles du rituel du deuil équivalent ici à un procès en bonne et due forme des injustices et des inégalités

1. Zola emploie l'expression dans sa lettre à Stassioulevitch du 13 octobre 1878.

2. Zola, « Le sens du réel », *Du roman*, in *Le Roman expérimental*, *op. cit.*, p. 205-206.

qui persistent par-delà la dernière heure. La typicité de ces « études », loin d'être menacée par la fiction, est au contraire rendue plus sensible par le recours aux techniques d'écriture bien maîtrisées, par exemple l'alternance entre le discours direct et le discours indirect libre qui sert, sans peser, la régie d'un narrateur forcément soucieux de ne pas perdre le fil de son évocation. La compétence de Zola dans cette manière d'approche et de restitution du réel est indéniable, il excelle dans cette « lecture-écriture » du monde, dans cette *mimèsis* apte à dégager les caractères prégnants, les détails signifiants et les structures profondes. « Tout le mécanisme de l'originalité est là, dans cette expression personnelle du monde réel qui nous entoure¹. » L'intérêt de ce genre de nouvelle, précise et documentaire, sans fioritures, néanmoins saisissante, est d'apporter une confirmation au naturalisme théorisé par Zola, lorsqu'il pense au renouvellement du roman. Celui-ci ne sera jamais l'addition sans reste d'études se maintenant, comme dans *Comment on meurt* ou *Comment on se marie*², dans une équivalence parfaite, mais il y a là une dimension non négligeable de l'œuvre de Zola. C'est celle que l'on retrouve dans les *Ébauches*, ces gros dossiers manuscrits qui précédaient la rédaction des romans du cycle des *Rougon-Macquart*, et elle est encore nettement perceptible dans les tableaux que l'auteur conçoit isolément avant de les inscrire ensuite dans le tissu narratif. Le découpage et la répétition, fréquents chez le noveliste, signalent la maîtrise d'une écriture tentée par l'épure. Si l'on se réfère au tableau des publications, p. 326-327, on verra que *Comment on meurt* a donné lieu à six rééditions partielles entre 1881 et 1895. Les titres choisis pour chacune de ces publications, *Misère* ou *La Mort du pauvre*, attestent la fixité d'une

1. Zola, « L'expression personnelle », *Du roman*, in *Le Roman expérimental*, *ibid.*, p. 212.

2. *Contes et nouvelles* de Zola, éd. Roger Ripoll, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 957-981.

intention démonstrative que Zola s'efforcera au contraire d'effacer pour d'autres textes, moins enchâssés dans la réalité politique et sociale.

Un maître de la nouvelle

Ces textes ne sont pas très nombreux – une douzaine tout au plus. Ils témoignent d'un art de la nouvelle plus consommé et conforme à notre horizon d'attente, à nos habitudes de lecture. Par là, si l'on veut, Zola prend place à côté de Maupassant, la quantité en moins. Cette fois le versant de la fiction est développé plus franchement, les histoires racontées sont dramatiques, drôles, fantastiques... L'identité générique des textes est moins brouillée, moins problématique. Avec *Le Capitaine Burle*, *La Mort d'Olivier Bécaille* ou *Les Coquillages de Monsieur Chabre*, Zola rentre enfin dans le répertoire de la nouvelle « classique », régie par ce que les spécialistes nomment la « saturation narrative ».

La formule de la nouvelle ne se livre évidemment pas *sub specie æternitatis*, mais un certain nombre d'éléments fortement concordants encouragent et facilitent un mode de production et de réception du récit qui établit clairement la répartition des rôles : l'écrivain se hâte de mettre en place un cadre dans lequel le lecteur accepte de se laisser guider, sans arrière-pensée. *The willing suspension of disbelief*, la suspension volontaire de l'incrédulité dont parle Coleridge¹, est à son comble, d'où l'attrait des atmosphères et l'importance de la clause, le triomphe de l'étonnement et du retournement en ce terrain propice. Les techniques de cadrage sont évidemment essentielles, mais le nouvelliste peut se laisser aller à quelques licences à partir du moment

1. Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria* (1817), in *The Collected Works*, Princeton, Princeton University Press, 1983, t. VII, vol. 2, p. 134.

où le lecteur sent que le pacte de confiance ne sera pas rompu, la brièveté d'un texte mesuré à l'aune d'une saisie immédiate étant une garantie formelle assez peu contestable. Pour aller à son terme et atteindre son but, la nouvelle aura tendance à expulser de son champ tout ce qui n'est pas son sujet. Elle progresse coûte que coûte, et on la voit abandonner, éliminer en chemin, tout ce qu'un roman se serait complu à développer : psychologie des personnages, description des lieux, intrigues secondaires... Les éléments retenus ont une valeur d'usage.

La nouvelle est non seulement plus courte que le roman, mais dans ce dernier la relation entre le narrateur et le lecteur est plus sophistiquée. Le roman répugne à l'organisation trop simple de la matière, à la lumière sans ombre. Comme l'a souligné Mikhaïl Bakhtine¹, sa polyphonie en fait un genre complexe, dans lequel de multiples voix peuvent entrer en concurrence et suspendre non seulement l'incrédulité du lecteur mais aussi son jugement, sa « vision » du monde, son éthique. Dans le roman authentique, les vérités seront contradictoires et les personnages insaisissables, tandis que dans la nouvelle le lecteur ne sera dérouté que pour mieux retrouver son chemin. Comme l'indique Thomas Pavel, « pour saisir et apprécier le sens d'un roman, il ne suffit pas de considérer la technique littéraire utilisée par son auteur ; l'intérêt de chaque œuvre vient de ce qu'elle propose, selon l'époque, le sous-genre et parfois le génie de l'auteur, une *hypothèse substantielle* sur la nature et l'organisation du monde humain² ». Ainsi la distinction entre le roman et la nouvelle ne repose-t-elle pas essentiellement sur la question du matériau – on est toujours dans la fiction en prose –, mais sur la nature et la qualité du questionnement mis en

1. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978.

2. Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, Gallimard, 2003, p. 46.

œuvre au sein d'une structure complexe et englobante. La nouvelle s'épanouit dans le jeu tandis que le roman est fait d'enjeux. Les deux genres peuvent entrer en interaction, comme dans le *Don Quichotte* de Cervantès, mais la modernité de cette œuvre sourd justement de l'incroyable tension qui résulte du conflit entre l'imaginaire et le réel, incarné dans une créature de papier exemplaire, un personnage de conte et d'historiettes égaré dans l'âpre roman de l'existence.

Rédigées en marge des grands romans, souvent pendant des périodes de vacances où Zola séjournait en province, la plupart des nouvelles du *Capitaine Burle* et de *Naiïs Micoulin* sont d'une imagination libérée des contraintes de l'organisation cyclique et des auto-consignes récurrentes qui rythment l'élaboration quotidienne des manuscrits : « Je veux montrer... Expliquer... Décrire...¹. » Livré à lui-même, Zola ne laisse évidemment pas son imagination vagabonder au hasard, il ne verse pas dans la pure fantaisie ou le « conte bleu ». Il ne s'interdit pas les prélèvements au sein du *corpus* narratif des *Rougon-Macquart*, avec *Le Capitaine Burle* et *Nantas*. Des souvenirs sont exploités (*Aux champs*², *La Mort d'Olivier Bécaille*). Sa correspondance atteste en outre qu'il est toujours en alerte devant les « beaux sujets » : il est attentif aux faits divers relatés dans les journaux et il observe inlassablement son environnement. Ainsi sont nés *L'Inondation*, *Naiïs Micoulin*³, *Les Coquillages de Monsieur Chabre*. Ivan Tourgueniev a parfois joué un rôle dans le choix des sujets, et la liberté octroyée à Zola par *Le Messager de l'Europe* n'allait pas jusqu'à lui faire négliger la demande du

1. Voir *La Fabrique des Rougon-Macquart : édition des dossiers préparatoires*, Honoré Champion, 2003-2007, 3 vol.

2. *Aux champs*, in Émile Zola, *Contes et nouvelles*, éd. Roger Ripoll, *op. cit.*, p. 662-675.

3. *Naiïs Micoulin*, in Émile Zola, *Contes et nouvelles*, *ibid.*, p. 741-771 ; voir également l'édition proposée par Nadine Satiat : *Naiïs Micoulin et autres nouvelles*, GF-Flammarion, 1997.

public russe, friand des réalités françaises. Aussi, comme le souligne Roger Ripoll, ces récits sont-ils souvent des « reportages dramatisés¹ », ainsi que l'indiquent les premiers titres et sous-titres choisis : *Bains de mer en France* pour *Les Coquillages de Monsieur Chabre* ou *La Vie contemporaine* pour *Nantas*. Mais les titres finalement retenus par Zola, moins sériels, plus adéquats, libèrent les récits de ces faibles entraves et invitent à d'autres lectures.

Le Capitaine Burle

Dernier texte envoyé à Stassioulevitch en 1880, *Le Capitaine Burle*, placé en tête du recueil éponyme paru chez Charpentier en 1882, a tous les caractères de la nouvelle naturaliste. Les prépublications françaises dans deux journaux favorables aux idées de Zola, *La Vie moderne* en 1881 et *Le Rabelais* à l'automne 1882, alors que l'anthologie était déjà sous presse, ont une indéniable valeur de signalement. Décisivement placé en ouverture, et comme *L'Inondation* qui lui répond en fin de volume, le récit affiche une affinité généalogique avec le fait divers, puisqu'il se termine par un duel fatal dans une petite ville de garnison. Le choix du milieu militaire fait écho aux *Soirées de Médan*, qui ménagera une plus large place à la petite histoire démentant la grande, à la contre-histoire, en réaction au patriotisme revancharde éclos après la guerre de 1870. Aux circonstances de publication s'ajoutent, toujours au crédit de la spécification naturaliste, celles de la conception et de la composition. Zola s'est saisi d'un récit que lui avait fourni son ami intime Henry Céard, l'un de ses principaux limiers et collaborateurs. Écrivain fonctionnaire comme Huysmans et Maupassant, Céard récupérait, du ministère de la

1. Émile Zola, *Contes et nouvelles*, éd. Roger Ripoll, *op. cit.*, p. 1475.

Guerre où il était employé, les anecdotes et les informations plates et réalistes ¹ que réclamait un naturalisme visant à représenter « la vie telle qu'elle est ² ». *Le Capitaine Burle* n'est donc mis en évidence que pour mieux faire sentir la platitude et la déchéance des modèles héroïques dont la littérature du XIX^e siècle était encombrée. Le procès de dévaluation est double, même triple, puisqu'il affecte, outre l'intrigue, le personnage, et un personnage qui aurait naturellement une vocation de héros, le militaire. Ni le capitaine Burle, ni le major Laguitte, tous deux enfoncés dans les médiocrités de la vie de garnison, ne suscitent la sympathie, et le narrateur prend bien le soin de maintenir sa pauvre intrigue – pour financer ses vices, le capitaine-trésorier Burle vole dans la caisse du régiment – dans la grisaille générale d'une ville de province engluée dans les commérages et les intempéries. Zola est ici plus proche de Flaubert que de Balzac, un écrivain qu'il reconnaissait comme l'un de ses maîtres, mais dont il répudiait « la fantasmagorie ³ ». Fasciné par *La Cousine Bette*, il s'en inspire pour sa nouvelle : la dernière tentation honteuse de « Juponeux » (le surnom de Burle) pour une souillon était déjà celle du baron Hulot pour Agathe, la fille de cuisine, et, comme l'a signalé Roger Ripoll, « les rapports qu'entretiennent Burle et Laguitte ne sont pas sans rappeler ceux qu'entretiennent le baron Hulot et son frère le maréchal ⁴ » ; ce dernier,

1. Les détails du truquage de la comptabilité militaire ont été fournis à Zola par Henry Céard, comme l'indique une lettre du 2 juillet 1879 : « Je vais recueillir tous les renseignements relatifs à la façon dont les officiers comptables volent dans les régiments, et je compte pouvoir vous fournir dimanche prochain des documents précis et des notes complètes » (cité par Roger Ripoll dans son édition des *Contes et nouvelles* de Zola, *op. cit.*, p. 1481). Sur Henry Céard (1851-1924), voir Colin A. Burns, *Henry Céard et le naturalisme*, Birmingham, Goodman and Sons, 1982.

2. Émile Zola, « Le sens du réel », *Du roman*, in *Le Roman expérimental*, *op. cit.*, p. 207.

3. *Ibid.*, p. 209.

4. Roger Ripoll, dans son édition des *Contes et nouvelles* de Zola, *op. cit.*, p. 1482.

dans son indignation contre son frère qui, par son comportement déréglé, a entaché la réputation de la famille, est même tenté de le tuer. Mais la transposition zolienne ôte aux passions balzaciennes tout ce que celles-ci pouvaient avoir d'épique et de démesuré. Les ravages qu'admirait Taine dans *La Cousine Bette*¹ se résument ici à une « saleté » (p. 54) et aboutissent à une fin d'autant plus dérisoire qu'elle se redouble de la mort brutale du petit Charles. Dans son projet de réduction narrative, Zola est évidemment servi par le principe d'économie qui régit la nouvelle. Dans *Nana*, également inspiré par *La Cousine Bette*, les bonnes intentions du romancier naturaliste ont vite été enfiévrées par « le poème des désirs du mâle² ». Avec *Le Capitaine Burle*, une nouvelle dont il disait à Céard qu'elle l'avait amusé³, Zola a pu décliner les caractères de la formule naturaliste, qu'il avait énumérés dans son article de novembre 1875 sur Flaubert, repris dans *Les Romanciers naturalistes* : « la reproduction exacte de la vie », le meurtre du héros et l'effacement du narrateur⁴.

L'Inondation

Le recours au fait divers n'entre pas en contradiction, semble-t-il, avec cette éthique du récit vrai. En

1. De la passion saisie par Balzac, Taine dit qu'« il est beau de la voir entrer comme un poison dans un corps vigoureux et sain, brûler son sang, tordre ses muscles, le soulever en soubresauts, l'abattre puis décomposer lentement la masse inerte qu'elle ne lâche plus », *Nouveaux Essais de critique et d'histoire*, Hachette, 1866 (2^e éd.), p. 147.

2. Émile Zola, *Ébauche de Nana*, cité par Henri Mitterand dans son édition des *Rougon-Macquart*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960-1967, t. II, p. 1669.

3. Émile Zola, lettre du 20 novembre 1880 à Henry Céard, in Émile Zola, *Correspondance*, t. IV : 1880-1883, Presses de l'université de Montréal/Éditions du CNRS, 1983, p. 131.

4. Émile Zola, *Les Romanciers naturalistes*, in *OC*, t. XI, 1968, voir p. 97-98.

- 24 mai 1993), Presses universitaires d'Angers, 1993, p. 421-430.
- Alain PAGÈS, « Le mythe de Médan », *Les Cahiers naturalistes*, n° 55, 1981, p. 31-40.
- , « À propos d'une origine littéraire : *Les Soirées de Médan* », *Nineteenth French Studies*, XII, n° 1-2, 1983-1984, p. 207-212.
- Marion V. PIPER, « *Les Soirées de Médan*. Quelques attitudes modernes envers la guerre », *Signum* (Kingston, Ontario), III, n° 1, janvier 1976, p. 29-44.
- Sandrine RABOSSEAU, « Zola, Maupassant et l'adultère : étude comparée des *Coquillages de Monsieur Chabre* et de *Pierre et Jean* », *Les Cahiers naturalistes*, n° 77, 2003, p. 139-149.
- Robert RICATTE, « Zola conteur », *Europe*, avril-mai 1968, p. 209-217.
- Murray SACHS, « Zola's art of short story », *Excavatio*, I, mai 1992, p. 110-116.
- Konrad SCHOELL, « Zola : *L'Inondation* », in *Die französische Novelle*, éd. Wolfram Krömer, Düsseldorf, Bagel, 1976, p. 163-170 et 362-364.
- Marie-Ève THÉRENTY, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Seuil, « Poétique », 2007.
- Jean TRIOMPHE, « Zola collaborateur du *Messenger de l'Europe* », *Revue de littérature comparée*, 17^e année, 1937, p. 754-765.
- Ernest VIZETELLY, *With Zola in England*, Londres, Chatto and Windus, 1899.
- , *Émile Zola, Novelist and Reformer*, Londres, Lane, 1904.

TABLE

<i>Présentation</i>	5
<i>Note sur l'édition</i>	34

CONTES ET NOUVELLES (1875-1899)

Le Capitaine Burle	37
Comment on meurt	77
L'Inondation	114
Nantas	146
La Mort d'Olivier Bécaille	183
Les Coquillages de Monsieur Chabre	216
L'Attaque du moulin	256
Angeline	294
<i>Vie de Zola</i>	309
<i>Chronologie des contes et nouvelles de Zola</i>	317
<i>Composition des recueils de nouvelles publiés par Zola</i>	330
<i>Bibliographie</i>	332

Composition Nord Compo
Villeneuve-d'Ascq

N° d'édition : L.01EHPN000150.N001
Dépôt légal : février 2008