

**DÉNOUEMENTS TERRIBLES DE L'HISTOIRE DANS *LES ROUGON-MACQUART* D'ÉMILE ZOLA**

PAR

**ÉTIENNE POIRIER**

DÉPARTEMENT DES LITTÉRATURES DE LANGUE FRANÇAISE,

DE TRADUCTION ET DE CRÉATION

UNIVERSITÉ MCGILL, MONTRÉAL

MÉMOIRE SOUMIS À L'UNIVERSITÉ MCGILL

COMME EXIGENCE PARTIELLE

EN VUE DE L'OBTENTION DU GRADE DE

MAÎTRISE ÈS ARTS

JUIN 2021

## RÉSUMÉ

Ce mémoire prend comme point de départ la préface des *Rougon-Macquart* d'Émile Zola, où l'auteur explique que la chute du Second Empire lui a fourni le « dénouement terrible et nécessaire de [s]on œuvre ». L'objectif est de voir dans quelle mesure une telle caractérisation peut s'appliquer à la fois à la représentation du contexte historique et au dénouement de l'intrigue romanesque dans les scènes finales de onze des vingt romans du cycle. La démonstration est divisée en trois parties : il s'agit d'abord de démontrer comment le contexte historique est mis en récit sous la forme du dénouement dans les romans, ce qui permet de relever leur caractère répétitif et anticipatif. Cette définition permet ensuite de qualifier l'aspect terrible des dénouements historiques et romanesques, envisagé en tant qu'expression d'un monde en crise. Finalement, l'aspect nécessaire de ces dénouements sera évalué afin de défendre que, malgré leur aspect anticipatif et incomplet, ceux-ci promettent tout de même une conclusion aux romans, qui ne peut cependant se réaliser qu'une fois l'histoire dénouée. L'analyse permet ultimement de voir comment la construction romanesque des dénouements est nourrie d'une interprétation préalable du devenir historique dans l'œuvre de Zola.

## ABSTRACT

The starting point of this thesis is Émile Zola's « Preface » to the *Rougon-Macquart*, where the author explains that the fall of the Second Empire gave him the “dénouement terrible et nécessaire de [s]on oeuvre.” The objective is to see how such a characterization can apply to both the representation of the historical context and the resolution of the novels' plot in the final scenes of eleven of the series' twenty novels. The demonstration is split into three parts: first, it seeks to demonstrate how the historical context is narrativized as an ending in the novels, which allows to establish its repetitive and anticipative attributes. This definition then allows to define the terrible aspect of the historical and novel endings, conceived as the expression of a world in crisis. Finally, the necessary aspect of these endings will be evaluated in order to defend that, despite their anticipative and incomplete form, they still provide a conclusion to the novels, which can, however, only be realized once history has ended. The analysis ultimately allows to see how the endings' construction is fueled by a preliminary interpretation of history in Zola's works.

## REMERCIEMENTS

Mes remerciements les plus sincères vont à ma directrice de recherche, Mme Isabelle Daunais, dont la perspicacité et la rigueur ont été d'une aide précieuse à la mise en forme de ce mémoire. Son écoute généreuse, sa grande disponibilité et sa confiance rassurante m'ont permis de mener à terme ce projet dans un plaisir toujours renouvelé. Je la remercie également de m'avoir intégré à l'équipe de recherche des Travaux sur les arts du roman.

Merci également à mes parents et amis qui m'ont toujours accompagné et encouragé au cours de ma maîtrise, malheureusement trop souvent à distance, et en particulier à Colin, dont le support a été capital tout au long de la rédaction.

Ce mémoire a bénéficié du soutien financier de la Chaire de recherche du Canada sur l'esthétique et l'art du roman, du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, du Fonds de recherche du Québec – Société et culture et du Département des littératures de langue française, de traduction et de création de l'Université McGill.

## ABRÉVIATIONS UTILISÉES

<i>FR</i>	<i>La Fortune des Rougon</i>
<i>LC</i>	<i>La Curée</i>
<i>VP</i>	<i>Le Ventre de Paris</i>
<i>N</i>	<i>Nana</i>
<i>G</i>	<i>Germinal</i>
<i>LO</i>	<i>L'Œuvre</i>
<i>LT</i>	<i>La Terre</i>
<i>BH</i>	<i>La Bête humaine</i>
<i>LA</i>	<i>L'Argent</i>
<i>LD</i>	<i>La Débâcle</i>
<i>DP</i>	<i>Le Docteur Pascal</i>

## TABLE DES MATIÈRES

<b>RÉSUMÉ .....</b>	<b>II</b>
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>II</b>
<b>REMERCIEMENTS .....</b>	<b>III</b>
<b>ABRÉVIATIONS UTILISÉES.....</b>	<b>IV</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES.....</b>	<b>V</b>
<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>1</b>
<b>CHAPITRE 1 : DÉNOUEMENTS HISTORIQUES .....</b>	<b>9</b>
ÉTAT DES LIEUX.....	9
ZOLA ET LE DEVENIR HISTORIQUE.....	16
DÉNOUEMENTS RÉPÉTÉS .....	25
DÉNOUEMENTS ANTICIPÉS .....	31
ET APRÈS?.....	37
<b>CHAPITRE 2 : DÉNOUEMENTS TERRIBLES .....</b>	<b>44</b>
L'ALLÉGORIE HISTORIQUE .....	44
UN MONDE EN CRISE .....	49
UN TERRIBLE TRAGIQUE .....	57
<b>CHAPITRE 3 : DÉNOUEMENTS NÉCESSAIRES .....</b>	<b>69</b>
LE PROGRAMME NATURALISTE .....	69
UN MONDE À CHANGER.....	75
UN MONDE SANS PITIÉ.....	80
<i>LE DOCTEUR PASCAL</i> OU L'HISTOIRE DÉNOUÉE .....	87
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>94</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>101</b>

## INTRODUCTION

Les *Rougon-Macquart* d'Émile Zola débutent avec une courte préface, publiée dans *La Fortune des Rougon* en 1871, où le romancier présente la genèse de son projet :

Depuis trois années, je rassemblais les documents de ce grand ouvrage, et le présent volume était même écrit, lorsque la chute des Bonaparte, dont j'avais besoin comme artiste, et que toujours je trouvais fatalement au bout du drame, sans oser l'espérer si prochaine, est venue me donner le dénouement terrible et nécessaire de mon œuvre. Celle-ci est, dès aujourd'hui, complète : elle s'agite dans un cercle fini, elle devient le tableau d'un règne mort, d'une étrange époque de folie et de honte.<sup>1</sup>

La remarque lie le contexte historique à la composition romanesque, mais par le biais d'un rapprochement singulier, comme l'explique Pierluigi Pellini : « Il est donc évident que la “chute des Bonaparte” est lourde de conséquences pour le cycle à venir : on peut se demander si Zola en était conscient quand il proclamait après coup le “besoin” qu'il avait eu, précis[é]ment “comme artiste”, de la fin de l'Empire<sup>2</sup> ». En effet, le parallèle tracé entre la fin du Second Empire et le « dénouement terrible et nécessaire » de l'œuvre met sur la piste d'une interrogation plus importante sur le rôle que joue le contexte historique au sein des romans zoliens, et plus particulièrement sur la façon dont ceux-ci se terminent.

Ce mémoire porte sur la relation d'interdépendance qui se tisse entre le contexte historique et les dénouements romanesques des *Rougon-Macquart*. Il n'apparaît pas anodin, comme le constate Sophie Guermès, que ce soit « à la fin du roman que se concentrent les rares allusions aux événements non fictifs<sup>3</sup> », comme en témoignent plusieurs œuvres du cycle. On remarque effectivement que les références à l'histoire y sont nombreuses et semblent organisées à la manière

---

<sup>1</sup> Émile Zola, « Préface », dans *La Fortune des Rougon* tiré de *Les Rougon-Macquart*, vol. I, dir. Armand Lanoux et Henri Mitterand, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 3-4.

<sup>2</sup> Pierluigi Pellini, « “Si je triche un peu” : Zola et le roman historique », *Les Cahiers naturalistes*, n° 75, 2001, p. 17.

<sup>3</sup> Sophie Guermès, *La fable documentaire. Zola historien*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 143.

d'un récit. Il sera défendu que le contexte historique est représenté sous la forme d'un dénouement dans les fins des romans du cycle et qu'il contribue à donner à celles-ci un aspect terrible et nécessaire. Afin d'en faire la démonstration, les fins de dix des vingt romans seront étudiées, soit celles de *La Fortune des Rougon*, *La Curée*, *Le Ventre de Paris*, *Nana*, *Germinal*, *L'Œuvre*, *La Terre*, *La Bête humaine*, *L'Argent* et *La Débâcle*. *Le Docteur Pascal* sera également abordé, mais de façon plus générale en le considérant comme la fin de l'ensemble du cycle. L'objectif de cette recherche est de voir dans quelle mesure la représentation du contexte historique sous la forme d'un « dénouement terrible et nécessaire » influence le type de fin romanesque présentée dans *Les Rougon-Macquart*.

Bien que le rapport à l'histoire y soit abordé en le limitant à ses représentations au sein des fins romanesques, cette recherche est en grande partie redevable aux nombreuses études qui ont tenté de qualifier le contexte historique des *Rougon-Macquart*. Si plusieurs d'entre elles explorent la part documentaire accordée à l'intégration de l'histoire dans le cycle, de l'article de George Lote de 1918 à l'ouvrage de Sophie Guermès publié en 2016, en passant par les textes des historiens Christophe Charle (2004) ou Mona Ozouf (2001), ce mémoire s'appuie principalement sur les études qui ont cherché à définir le type de représentation de l'histoire effectuée dans les romans. À cet égard, les travaux de David Baguley (2003, 2004, 2008) ou de Pierluigi Pellini (2001), qui ont tous deux analysé la part de fiction insufflée à l'histoire, sont d'un apport capital à cette recherche. Sandy Petrey (1978, 1993, 2003), Éléonore Reverzy (2006, 2007, 2015, 2016) et Corinne Saminadayar-Perrin (2011, 2015, 2016) offrent plusieurs interprétations de la structure historique générale qui se dégage de l'œuvre, qu'elle soit d'ordre linéaire ou cyclique, allégorique ou répétitive, qui serviront de base pour caractériser la forme du dénouement de l'histoire. Plusieurs études qui s'attardent à quelques romans du cycle permettent en outre d'approfondir

l'analyse des œuvres du corpus, bien qu'il faille reconnaître le traitement inégal qui leur a été réservé par la critique, certains romans ayant été plus fréquemment analysés, dont *La Fortune des Rougon*, *Nana*, *Germinal* et *La Débâcle*.

Si la bibliographie critique de Zola est monumentale, deux grandes avenues ont été privilégiées dans ce mémoire pour étudier sa composition romanesque et ses liens avec le contexte historique. Notons d'abord les travaux portant directement sur l'écriture de Zola ainsi que sur l'esthétique naturaliste, d'une aide capitale à l'évaluation de la portée terrible et nécessaire des dénouements, parmi lesquels se sont distingués l'ouvrage de Sylvie Thorel-Cailleteau (2002), celui de David Baguley (1993), les textes réunis dans l'ouvrage collectif *Zola and the Craft of Fiction*, dirigé par Robert Lethbridge et Terry Keefe (1990), ainsi que les travaux d'Yves Chevrel (1982, 1984) et d'Henri Mitterand (1978, 2003). Viennent ensuite les travaux sur les aspects épiques, mythiques ou tragiques des romans permettent de relever les structures narratives qui sous-tendent l'articulation de l'histoire au sein de l'œuvre, parmi lesquels il faut relever les travaux fondateurs d'Henri Mitterand (1986, 1990, 1998), Roger Ripoll (1981) et Albert C. Proulx (1966) et la synthèse de Lewis Kamm (1992).

Les travaux ayant porté spécifiquement sur les dénouements des *Rougon-Macquart* sont relativement peu nombreux mais il faut tout de même relever la longue étude de Guy Larroux dans son ouvrage *Le Mot de la fin* (1995), qui constitue sans doute l'analyse la plus étoffée sur le sujet, une partie de l'ouvrage d'Armine Kotin Mortimer dédiée à *Nana* (1985), ainsi que les articles d'Anne Belgrand (1988) et de Pierre Solda (2000). Plus récemment, Thomas Conrad (2016) a remis en question la présence même d'un « dénouement » au sein du cycle. Plusieurs chercheurs ont aussi étudié les dénouements de certains ouvrages en particulier, tels Silvia Disegni (1996), Almuth Grésillon (2002) et James B. Sanders (1980).

Les nombreux travaux théoriques qui portent sur les fins romanesques permettent en outre de préciser l'objet de cette recherche, l'enjeu étant d'en arriver à une définition qui permette d'appréhender l'histoire et le roman conjointement. En cela, l'approche génétique, dont discute Claude Duchet dans son texte « Fin, finition, finalité, infinitude<sup>4</sup> », ne peut être retenue, puisque l'objectif n'est pas ici de retracer la genèse de la composition des fins ou de chercher à connaître la méthode de rédaction des dénouements de Zola. De la même façon, la définition sémio-narrative développée par Philippe Hamon à la suite des travaux de Barbara Herrnstein Smith, qui interroge la fonction de ce qui est appelée la « clausule », doit être rejetée, puisqu'elle ne parvient pas à expliquer en quoi l'histoire peut aussi être considérée comme une forme de dénouement. Le sens dramatique, ou théâtral, donné au terme de dénouement, et qui mène à des questions portant sur l'aspect cathartique de la fin, sera également écarté. Comme le défend Kotin Mortimer à ce propos : « les mots *dénouement* et *dénouer* ne possèdent plus maintenant la plénitude figurative qu'ils ont pu avoir; tout en continuant à employer le substantif pour désigner la partie finale d'une œuvre, nous avons souvent une conception de la fin qui est très exactement le contraire d'un dénouement. C'est plutôt un *nouement*.<sup>5</sup> » De même, du point de vue de la réception, le dénouement est envisagé comme le lieu où il faut « saisir la *cohérence du système de représentation* de l'auteur<sup>6</sup> ». La remarque est juste, mais ne parvient toujours pas à y lier l'aspect historique.

À la différence des perspectives soulevées ci-haut, c'est d'abord sous l'angle de sa forme narrative qu'il faut appréhender le concept de dénouement, puisque celle-ci permet de lier la

---

<sup>4</sup> Claude Duchet, « Fin finition, finalité, finitude », dans Claude Duchet et Isabelle Tournier (dir.), *Genèses des fins. De Balzac à Beckett, de Michelet à Ponge*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Manuscrits modernes », 1996, p. 5-25.

<sup>5</sup> Armine Kotin Mortimer, *La Clôture narrative*, Paris, José Corti, 1985, p. 28. L'auteure souligne.

<sup>6</sup> Daniel Couégnas, « Dénouements romanesques et consolation », dans Emmanuelle Poulain-Gautret (dir.), *Littérature narrative et consolation. Approches historiques et théoriques*, Arras, Artois Presses Université, 2012, p. 31. L'auteur souligne.

structure du roman à celle de l'histoire. C'est aussi une fois que l'on aborde la « fin de l'histoire » en tant que forme narrative donnée à l'histoire, plutôt qu'en tant que phénomène historique à la manière de Hegel ou de Marx, que l'on peut analyser l'interprétation de l'histoire qui sous-tend une telle mise en récit. Guy Larroux, inspiré de l'approche narratologique pour développer une poétique des fins de romans, soulève d'ailleurs la portée téléologique du concept de fin : « les notions d'achèvement, de finition et de clôture impliquent, au-delà du dénouement, la totalité du texte, de même que le concept de finalité signifie que cette totalité orientée est traversée de bout en bout par un *télos* propre.<sup>7</sup> » Ce rapport à la finalité, qui la définit en tant qu'orientation logique d'un texte, se rapproche d'une perspective complémentaire à l'approche narratologique, explorée par Frank Kermode dans son ouvrage canonique sur la question, *The Sense of an Ending* et qui sera essentielle à ce mémoire. Le critique y suggère que la notion de « fin » existe toujours à l'état fictif, en tant que « sense-making paradigm<sup>8</sup> », ou, en d'autres mots, comme une façon de se représenter la réalité pour en dégager le sens. La fin n'est jamais posée comme inévitable, ce qui lui donnerait une portée eschatologique, mais elle demeure essentielle à toute construction logique du temps – à toute narrativisation du temps : « although for us the End has perhaps lost its naïve *imminence*, its shadow still lies on the crises of our fictions; we may speak of it as *immanent*.<sup>9</sup> » C'est donc à partir de ce type de mise en récit du temps qu'il sera défendu que l'histoire est narrativisée sous la forme d'un dénouement, au sein même des dénouements romanesques, dans *Les Rougon-Macquart*.

---

<sup>7</sup> Guy Larroux, *Le Mot de la fin. La clôture romanesque en question*, Paris, Nathan, 1995, coll. « Le texte à l'œuvre », p. 10.

<sup>8</sup> Frank Kermode, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Oxford, Oxford University Press, 2000 [1965], p. 44.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 6. « Si la Fin a peut-être perdu son *imminence* naïve, son ombre plane toujours sur les crises de nos fictions; nous pouvons dire qu'elle est *immanente*. » L'auteur souligne. [Ma traduction].

À l'instar du dénouement, les aspects « terrible et nécessaire » ne sont pas définis par Zola dans la préface et demeurent des concepts à construire. À la suite des réflexions de Kermode, il serait sans doute possible de qualifier l'aspect « terrible » des romans de Zola dans une perspective eschatologique, mais celle-ci contredirait la définition du dénouement privilégiée, soit celle d'une mise en récit de l'histoire, de sa narration. Une approche qui considérerait le terrible comme un effet du texte sur le lecteur sera également rejetée. Il faudrait plutôt le définir sous un autre angle, en s'inspirant des travaux de l'historien et théoricien Hayden White, qui remarque que « the best grounds for choosing one perspective on history rather than another are ultimately aesthetic or moral rather than epistemological<sup>10</sup> ». Si Anne Belgrand a déjà évalué la valeur morale qui se dégage des fins de roman du cycle, il s'avère plus fécond d'envisager le terrible comme l'expression d'une perspective esthétique sur les dénouements, en suivant les analyses ayant porté sur les aspects mythiques et tragiques de l'œuvre. Toujours suivant Kermode, le terrible sera donc envisagé comme l'expression d'un sentiment de crise qui accompagne généralement ce qui est perçu comme une fin : « The notion of crisis, for instance, we are all too familiar with it [...]; yet there is a myth of crisis, a very deep and complex one, which we should make more sense of if we could reduce it from the status of myth to the status of fiction.<sup>11</sup> » Par là, il sera défendu que le terrible constitue l'expression d'une non-réconciliation entre la fin de l'intrigue et le dénouement de l'histoire dans *Les Rougon-Macquart*, qui font plutôt voir un monde en crise. Enfin, l'aspect « nécessaire » des dénouements ne cherche pas à retracer l'intention présumée de Zola derrière sa construction romanesque. Il s'agira plutôt de voir en quoi la forme narrative donnée à l'histoire et

---

<sup>10</sup> Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973, p. xii. « Les meilleures raisons pour choisir une perspective historique plutôt qu'une autre sont ultimement esthétiques ou morales plutôt qu'épistémologiques. » [Ma traduction]

<sup>11</sup> Frank Kermode, *op. cit.*, p. 28. « La notion de crise, par exemples ; nous la connaissons tous trop bien [...] malgré cela il demeure un mythe de la crise, très profond et complexe, que nous devrions déchiffrer si nous pouvions le réduire du statut de mythe au statut de fiction. » [Ma traduction]

au récit, soit le dénouement, est solidaire de l'expression esthétique de cette double conclusion, soit le terrible. Ce sera d'ailleurs l'occasion d'évaluer dans quelle mesure cette nécessité répond ou non aux exigences formelles fixées par le romancier dans *Le Roman expérimental*. Il sera défendu que l'aspect nécessaire de cette construction découle d'un décalage : tout en concevant l'histoire comme crise, on ne peut que la représenter sous l'angle de son dénouement à venir.

L'analyse se déploie en trois temps, en reprenant une à une les hypothèses de recherche formulées plus haut. Le premier chapitre situera d'abord les dénouements romanesques au sein de chacun des romans à partir de l'approche narratologique de Larroux, qui utilise la notion de « clôture » du texte pour identifier l'espace dédié à la fin d'une œuvre. J'évaluerai ensuite la vision de l'histoire qui se développe dans les *Rougon-Macquart*, en m'appuyant sur les nombreux travaux ayant porté sur le sujet ainsi que sur les deux romans qui concluent le cycle, soit *La Débâcle* et *Le Docteur Pascal*, afin d'en arriver à une définition plus restreinte du concept de dénouement historique chez Zola. L'analyse des éléments de contexte historique par le biais de micro-lectures des dénouements romanesques constitue la partie principale de ce chapitre, puisque j'y démontrerai de quelle façon la mise en forme narrative de l'histoire représente effectivement un dénouement.

Le deuxième chapitre s'attardera plus longuement à la notion de terrible dans *Les Rougon-Macquart*. J'expliquerai d'abord que, malgré le rapport allégorique qui a été relevé par la critique pour interpréter la relation de sens entre les éléments fictifs et le contexte historique dans les romans, une non-concordance fondamentale entre le dénouement romanesque et celui de l'histoire demeure, puisque l'histoire ne peut jamais réellement s'achever. J'aborderai ensuite les manifestations du terrible dans les romans sous deux aspects : comme l'expression d'un monde en

crise, où l'histoire ne peut réaliser le dénouement qu'elle annonce, et comme l'expression d'un tragique incomplet, où les drames romanesques échouent à engager une transformation sociale.

Le troisième chapitre tentera de lier cette incomplétude exprimée par le tragique à la nécessité pour le roman de se conclure. J'examinerai les liens avec l'esthétique naturaliste et la composition romanesque de Zola afin d'expliquer en quoi la forme donnée au contexte historique assure une forme de conclusion aux romans qui en seraient autrement dépourvus. Cette idée sera développée plus longuement en montrant comment les dénouements rendent visible l'impératif de changer le contexte historique pour parvenir à formuler une conclusion à l'issue des drames romanesques, et comment, dans l'intervalle, c'est plutôt la violence dramatique qui apporte une conclusion aux romans.

## CHAPITRE 1 : DÉNOUEMENTS HISTORIQUES

### ÉTAT DES LIEUX

Henri Mitterand, éminent critique zolien, a déjà écrit, en ouverture d'un article, que « tout événement historique, ou du moins reconnu comme tel par les historiens, se situe à l'intersection d'une époque et d'un lieu<sup>12</sup> ». Incidemment, la remarque rappelle celle de Claude Duchet qui défend que « toute problématique de la fin renvoie simultanément à un lieu du texte et à un moment<sup>13</sup> ». De ce point de vue, si l'objectif de ce premier chapitre est de situer les dénouements historiques dans le temps, c'est-à-dire d'identifier, au sein des dénouements romanesques, les événements historiques représentés, il importe au préalable de délimiter l'espace, ou le lieu, de ces dénouements romanesques. Cette étape peut paraître superflue – rien de plus simple, à première vue, de situer la fin d'un roman –, mais elle se complexifie dès que l'on tente de situer « le début de la fin ». Comme le souligne Guy Larroux, spécialiste de l'étude des dénouements : « Dans l'objet "fin de roman", objet apparemment fixe et autonome, on retrouve en vérité toute la complexité et toute la polyvalence de la notion de fin.<sup>14</sup> » Sur ce point, *Les Rougon-Macquart* ne font certainement pas exception.

Larroux énonce néanmoins une méthode pour définir l'espace occupé par le dénouement. En s'appuyant sur les concepts de clausule et de clôture du texte, d'abord théorisés par Barbara Herrnstein Smith<sup>15</sup>, puis par Philippe Hamon<sup>16</sup>, le chercheur associe au terme de « clôture » l'aspect matériel de la fin d'un texte, l'assimilant à « l'espace compris entre [le] démarcateur et le

---

<sup>12</sup> Henri Mitterand, « Espaces de l'histoire et espaces du roman : l'exemple de Zola », dans Richard Jacquemond (dir.), *L'Écriture de l'histoire. Écrire l'histoire de son temps (Europe et Monde arabe)*, vol. I, Paris, L'Harmattan, coll. « Écritures transnationales, francophones et comparées », 2004, p. 17.

<sup>13</sup> Claude Duchet, art. cité, p. 6.

<sup>14</sup> Guy Larroux, *Le Mot de la fin*, op. cit., p. 9-10.

<sup>15</sup> Barbara Herrnstein Smith, *Poetic Closure: A Study of how Poems End*, Chicago, University of Chicago Press, 1968.

<sup>16</sup> Philippe Hamon, « Clausules », *Poétique*, n° 24, 1976, p. 495-526.

point final. La fin du texte est alors une zone plus ou moins épaisse et reconnaissable, celle-là même qu'on baptise souvent du nom de "clôture"<sup>17</sup> ». Le terme de clausule, quant à lui, réfère aux éléments démarcateurs du texte qui permettent de situer la clôture. Larroux en suggère deux définitions. La première, plus restrictive, renvoie aux éléments qui sont à l'étude dans cette recherche, soit les marques de la fin dans les dénouements : « On appelle donc "clausule" ce qui sert à mettre en place, en marche, la clôture du texte.<sup>18</sup> » La seconde, plus large, s'applique plutôt à l'ensemble du roman : « le concept de clausularité pourrait servir notamment à subsumer toutes les opérations de partage – quelle que soit leur place – à l'œuvre dans le texte; il s'appliquerait donc à l'ensemble du système démarcatif.<sup>19</sup> » L'enjeu est donc de parvenir, à l'aide des procédés clausulaires, à identifier le « lieu » de la fin du texte, sa clôture.

Cependant, l'approche de Larroux ne parvient pas à situer précisément ce lieu, comme en fait état sa propre tentative dans le chapitre « La fin matérielle ». Tenté de prendre le chapitre final d'un roman comme espace clôtural assigné, le chercheur reconnaît que cette division demeure arbitraire et souvent peu opératoire : « l'hypothèse d'une matérialité finale résiste convenablement à l'analyse. Il existe un espace textuel de la fin plus ou moins reconnaissable à ses marques, à son matériel, à ses contours propres.<sup>20</sup> » Dans sa propre étude sur la clôture narrative, Armine Kotin Mortimer fait part des mêmes difficultés à situer les dénouements :

*Clôture du texte* : matériellement parlant, la partie finale du texte, dont l'étendue est à déterminer pour chaque œuvre étudiée. Que ce soit quelques mots, quelques phrases ou quelques paragraphes, c'est de cette clôture matérielle, que d'autres appellent dénouement, que rejaillit l'analyse de la clôture narrative en tant que concept.<sup>21</sup>

---

<sup>17</sup> Guy Larroux, « Mise en cadre et clausularité », *Poétique*, n° 98, 1994, p. 251-252.

<sup>18</sup> *Id.*, *Le mot de la fin*, *op. cit.*, p. 43-44.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>21</sup> Armine Kotin Mortimer, *op. cit.*, p. 11. L'auteure souligne.

À la suite de ces remarques, il faut reconnaître les difficultés qui persistent pour quiconque souhaite situer matériellement la fin d'une œuvre. Certains critiques vont d'ailleurs jusqu'à remettre en cause l'existence d'un tel espace au sein des textes. J. Hillis Miller écrit : « The aporia of ending arises from the fact that it is impossible ever to tell whether a given narrative is complete. If the ending is thought of as a tying up in a careful knot, this knot could always be untied again by the narrator or by further events, disentangled or explicated again.<sup>22</sup> » Plus près du corpus étudié, Hamon fait une remarque similaire pour caractériser les fins naturalistes : « L'école naturaliste-réaliste, avec sa théorie de "la tranche de vie", ou de "l'œuvre-fenêtre" ou de "l'œuvre-miroir", a sans doute, fortement contribué, au sein du genre narratif en prose, à vulgariser des types de fins désaccentuées<sup>23</sup> ».

Cette remarque est toutefois peu appropriée pour qualifier les dénouements des *Rougon-Macquart*, dont plusieurs se terminent par une situation finale marquante, que ce soit l'exécution de Silvère dans *La Fortune des Rougon*, la mort de Claude dans *L'Œuvre* ou l'accident de train dans *La Bête humaine*. Ces événements dramatiques qui surviennent dans les dernières pages des romans accentuent la fin bien plus qu'ils ne l'atténuent. Armine Kotin Mortimer en vient aux mêmes conclusions lorsqu'elle évalue l'ensemble du cycle de Zola : « Il y a dans ses clôtures quelque chose de si totalement épuisant, de si pleinement complet, de si définitivement clos, qu'on n'imagine rien au-delà.<sup>24</sup> » Gilles Louÿs nuance lui aussi les propos de Hamon, en proposant que l'impression d'épuisement créée par les fins zoliennes fait la preuve de leur importance au sein des œuvres :

---

<sup>22</sup> J. Hillis Miller, « The Problematic of Ending in Narrative », *Nineteenth-Century Fiction*, vol. XXXIII, n° 1, 1978, p. 5. « L'aporie des fins émerge du fait qu'il est impossible de dire si un narratif donné est complet. Si la fin est pensée comme à un nouement, ce nœud pourrait toujours être défait par un narrateur ou par d'autres événements, puis dénoué ou expliqué à nouveau. » [Ma traduction]

<sup>23</sup> Philippe Hamon, art. cité, p. 517.

<sup>24</sup> Armine Kotin Mortimer, *op. cit.*, p. 172.

Un romancier comme Zola, par exemple, dont les fins de romans ont été spécialement étudiées, s'est ingénié à mettre au point des protocoles de sortie du récit visant à vraisemblabiliser son interruption finale. Mais c'est bien la preuve, précisément, que les fins ne vont pas de soi, s'il faut se livrer à tout un travail d'invention pour parvenir à escamoter leur caractère arbitraire et à les "naturaliser"<sup>25</sup>.

Cette analyse, qui témoigne de la forte concentration d'éléments contenus dans la fin des romans de Zola, esquisse une orientation téléologique des dénouements du cycle. On rejoint ici les propos de Thomas Conrad, qui fait état d'une « "téléologie" du roman » au XIX<sup>e</sup> siècle : « le roman "réaliste-naturaliste" attache une certaine importance à la fin des romans. Non seulement celle-ci est une garantie de sens, qu'elle condense souvent dans une scène ou dans une réplique finale, mais elle est aussi le signe que l'œuvre est un *produit fini* constitué en objet esthétique autonome.<sup>26</sup> »

Bien qu'on ne puisse délimiter l'espace clôtural d'un roman de façon précise, à la lumière des remarques précédentes, il convient de restreindre l'étude des dénouements zoliens à la scène finale de chaque roman, où se concentrent les éléments clausulaires. Un rapide survol de ces scènes permet de relever une structure similaire pour la plupart des romans du corpus, celles-ci se distinguant par une rupture nette avec l'action du récit. À cet égard, elles renvoient à l'image de fin désaccentuée à laquelle réfère Hamon, tout en conservant leur importance symbolique et sémantique, comme le souligne Conrad. Les scènes finales se distinguent de surcroît par leur nature presque superflue au plan de l'intrigue : au moment où elles surviennent, tout est déjà terminé, les jeux sont faits. C'est par cette forme d'indépendance face à l'intrigue que les scènes

---

<sup>25</sup> Gilles Louÿs, « Pourquoi voulons-nous que nos fictions finissent? Le roman entre incomplétude et recherche de concordance », dans Michel Braud (dir.), *Le Récit sans fin. Poétique du récit non clos*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 22.

<sup>26</sup> Thomas Conrad, « Les cycles romanesques ou la fin suspendue. Balzac, Sue, Zola », dans Michel Braud (dir.), *Le Récit sans fin. Poétique du récit non clos*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Théorie de la littérature », 2016, p. 117. L'auteur souligne.

finales, chez Zola, ont pour fonction unique de « finir », précisément. L'aspect téléologique des romans paraît motiver ces scènes finales, dont la seule utilité semble celle de clore l'œuvre. Distinctes de l'action ou de la résolution de l'intrigue décrivant les choses « se terminant », les scènes présentent un état, celui des événements terminés, tel que montré plus bas.

Le choix de restreindre le dénouement à la dernière scène des romans découle aussi de considérations méthodologiques. Comme l'objectif de cette recherche est d'étudier la relation entre les dénouements historiques et romanesques, il est nécessaire de sélectionner les passages qui développent cette articulation. Sur ce point, il est possible de voir comment le contexte historique est intégré au récit dans chacune des scènes finales retenues. C'est aussi sur cette base que certaines œuvres ont été exclues, soit parce que l'histoire joue un rôle très mineur dans l'ensemble du roman, comme c'est le cas de *La Faute de l'Abbé Mouret*, *Une Page d'amour*, *Au bonheur des dames*, *La Joie de vivre* ou *Le Rêve*, soit parce qu'elle est absente du dénouement, comme dans *La Conquête de Plassans*, *L'Assommoir* ou *Pot-Bouille*. Un seul roman fait exception à cette règle : *Son Excellence Eugène Rougon*, qui se déroule au sein des cercles politiques de l'Empire et où le contexte historique est plusieurs fois mentionné, mais qui ne se clôt pas par un drame.

Ainsi délimités, les dix « lieux » de la fin renvoient donc tous à une courte scène de quelques pages qu'il convient maintenant de résumer. Premier volume de la série, *La Fortune des Rougon*<sup>27</sup> se termine avec la mort du jeune Silvère au cimetière de l'aile Saint-Mittre, à Plassans, tandis que Félicité et Pierre Rougon, entourés de leurs amis, célèbrent la victoire du coup d'État

---

<sup>27</sup> Émile Zola, *La Fortune des Rougon* dans *Les Rougon-Macquart*, vol. I, dir. Armand Lanoux et Henri Mitterand, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 314. Désormais, les renvois à cette œuvre seront indiqués par le sigle *FR*, suivi du numéro de page.

de Louis-Napoléon Bonaparte qui doit leur apporter pouvoir et richesse. Dans *La Curée*<sup>28</sup>, la scène finale décrit le parcours de Renée, maintenant seule, dans Paris, depuis le bois de Boulogne, où elle voit passer l'Empereur, jusqu'à la maison de son enfance. Le volume suivant, *Le Ventre de Paris*<sup>29</sup>, suit plutôt Claude Lantier qui déambule aux Halles de Paris à la suite de l'arrestation et de la déportation de Florent, républicain opposé à l'Empire. La scène finale de *Nana*<sup>30</sup> est sans doute la plus étudiée, et celle qui intègre le plus délibérément le contexte historique : les amies de la courtisane se retrouvent chez elle alors qu'elle vient de mourir de la petite vérole tandis que, à l'extérieur, la foule s'amasse pour célébrer la déclaration de guerre de la France à la Prusse. Tout aussi marquant, le dénouement de *Germinal*<sup>31</sup> décrit Étienne Lantier quittant la mine, regardant au loin les ouvriers retourner au travail après l'insurrection avortée, mais sentant germiner sous ses pieds la révolte du peuple ouvrier. *L'Œuvre*<sup>32</sup> se termine par les obsèques de Claude Lantier alors que ses quelques amis accompagnent sa dépouille au cimetière tout en exposant leurs pensées sur l'époque qu'ils tiennent responsable du suicide de leur ami. *La Terre*<sup>33</sup> se conclut aussi au cimetière, cette fois en Beauce, où Jean Macquart, maintenant veuf et dépouillé de ses biens, décide de quitter les champs pour l'armée, songeant à la guerre qui se prépare. *La Bête humaine*<sup>34</sup> constitue la seule scène où le drame final ne s'est pas encore produit : la guerre déclarée, Jacques Lantier conduit un train bondé de soldats, que son collègue Pecqueux fait délibérément accélérer.

---

<sup>28</sup> *Id.*, *La Curée*, *op. cit.*, p. 590-599. Désormais, les renvois à cette œuvre seront indiqués par le sigle *LC*, suivi du numéro de page.

<sup>29</sup> *Id.*, *Le Ventre de Paris*, *op. cit.*, p. 892-895. Désormais, les renvois à cette œuvre seront indiqués par le sigle *VP*, suivi du numéro de page.

<sup>30</sup> *Id.*, *Nana*, *op. cit.* vol. II, 1961, p. 1473-1485. Désormais, les renvois à cette œuvre seront indiqués par le sigle *N*, suivi du numéro de page.

<sup>31</sup> *Id.*, *Germinal*, *op. cit.*, vol. III, 1964, p. 1588-1591. Désormais, les renvois à cette œuvre seront indiqués par le sigle *G*, suivi du numéro de page.

<sup>32</sup> *Id.*, *L'Œuvre*, *op. cit.*, vol. IV, 1966 p. 353-363. Désormais, les renvois à cette œuvre seront indiqués par le sigle *LO*, suivi du numéro de page.

<sup>33</sup> *Id.*, *La Terre*, *op. cit.*, p. 809-811. Désormais, les renvois à cette œuvre seront indiqués par le sigle *LT*, suivi du numéro de page.

<sup>34</sup> *Id.*, *La Bête humaine*, *op. cit.*, p. 1327-1331. Désormais, les renvois à cette œuvre seront indiqués par le sigle *BH*, suivi du numéro de page.

À l'issue d'une bataille entre eux, les deux hommes tombent du convoi et se font décapiter sur les rails, alors que la locomotive sans conducteur fonce à toute allure vers sa destination finale. Madame Caroline, qui, dans *L'Argent*<sup>35</sup>, marche dans Paris pour retourner chez elle, rappelle immédiatement Renée de *La Curée*, aussi manipulée par Aristide Saccard, et songe au contexte international en préparant son départ de la métropole. *La Débâcle*<sup>36</sup> se clôt sur Jean Macquart veillant le corps de son compagnon de guerre Maurice, et se tournant vers un Paris ravagé par le siège et la Commune. *Le Docteur Pascal*<sup>37</sup>, enfin, sera plutôt envisagé en tant que dénouement général de l'œuvre, bien que la scène finale, où Clotilde allaite son nouveau-né, présente aussi une réflexion générale sur le devenir de l'humanité.

On observe déjà que ces scènes finales comportent plusieurs éléments semblables. En plus du rappel du contexte historique, aspect central de cette recherche, il convient de mentionner la structure similaire des dénouements du cycle. *La Fortune des Rougon*, *Nana*, *L'Œuvre*, *La Terre*, *La Bête humaine* et *La Débâcle* se concluent sur la mort violente (suicide, assassinat, accident, maladie) d'un personnage et, du lot, trois se déroulent au cimetière<sup>38</sup>. Plusieurs scènes répètent aussi les déambulations d'un personnage sur les lieux de l'action du roman – Renée dans *La Curée*, Claude dans *Le Ventre de Paris*, Madame Caroline dans *L'Argent* – et représentent parfois le départ du protagoniste, comme Étienne (*Germinal*) ou Jean (*La Terre* et *La Débâcle*). Ces quelques

---

<sup>35</sup> *Id.*, *L'Argent*, *op. cit.*, vol. V, 1967, p. 395-398. Désormais, les renvois à cette œuvre seront indiqués par le sigle *LA*, suivi du numéro de page.

<sup>36</sup> *Id.*, *La Débâcle*, *op. cit.*, p. 909-912. Désormais, les renvois à cette œuvre seront indiqués par le sigle *LD*, suivi du numéro de page.

<sup>37</sup> *Id.*, *Le Docteur Pascal*, *op. cit.*, p. 1216-1220. Désormais, les renvois à cette œuvre seront indiqués par le sigle *DP*, suivi du numéro de page.

<sup>38</sup> Bien qu'exclues du corpus, les scènes finales de *La Faute de l'Abbé Mouret* et d'*Une page d'Amour* se déroulent également au cimetière. *La Conquête de Plassans*, *L'Assommoir*, *La Joie de vivre* et *Le Rêve* se concluent aussi par la mort d'un personnage.

éléments, également identifiés par Larroux<sup>39</sup>, permettent de remarquer que, bien qu'indépendantes, les fins des romans du cycle font écho les unes aux autres.

#### ZOLA ET LE DEVENIR HISTORIQUE

Une fois le lieu identifié, c'est sur le temps qu'il faut se pencher pour définir ce qui sera qualifié de « dénouement historique » dans cette recherche. Il serait malhonnête, en se rapportant uniquement à la « Préface », de défendre que Zola ait eu une vision étayée du devenir historique dans *Les Rougon-Macquart* et que celle-ci s'assimile aux courants de pensée qui postulent l'existence d'une « fin de l'histoire » à la manière de Hegel ou de Marx. Contrairement à ces derniers, comme l'ont souligné les critiques qui ont travaillé sur les rapports de Zola avec l'histoire, le romancier ne développe pas, dans ses écrits théoriques, une perspective claire sur ce que l'on pourrait qualifier de « mouvement de l'histoire » ou de « devenir historique ». Au mieux, on remarque qu'à défaut d'avoir une « pensée globale de l'histoire », il a des « convictions au sujet du Second Empire<sup>40</sup> », au pire, on peut dire que ses convictions ont entraîné « une présentation [...] confuse, incomplète et négative par la logique même de son projet historique pour *Les Rougon-Macquart*<sup>41</sup> ».

Cela ne signifie pas qu'il soit impossible de trouver dans les *Rougon-Macquart* une vision de l'histoire « en creux », ou « de manière oblique<sup>42</sup> », comme le dit Béatrice Laville. L'attention portée au choix du milieu social et ses mentions répétées laissent présumer qu'il s'y construit une pensée générale du devenir historique qui influence le modèle de représentation de l'histoire. Ce modèle, construit en partie par la vision de l'histoire de Zola, et en partie par sa transposition dans

---

<sup>39</sup> Guy Larroux, *Le Mot de la fin*, op. cit., p. 109.

<sup>40</sup> Sophie Guermès, op. cit., p. 68.

<sup>41</sup> David Baguley, « L'histoire en délire : à propos de *La Débâcle* », dans Jean-Pierre Leduc-Adine et Henri Mitterand (dir.), *Lire/Dé-lire Zola*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2004, p. 72.

<sup>42</sup> Béatrice Laville, « Les reflets de l'histoire selon Zola », dans Zbigniew Przychodniak et Gisèle Séginger (dir.), *Fiction et histoire*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2011, p. 95.

le cadre d'une œuvre de prose narrative, motive l'expression de « dénouement historique ». Suivant Frank Kermode, qui constate que « men in the midst make considerable imaginative investments in coherent patterns which, by the provision of an end, make possible satisfying consonance with the origins and the middle<sup>43</sup> », le sens donné ici à l'expression de dénouement historique vise à illustrer davantage la façon dont l'histoire est interprétée, dans les dénouements narratifs, en tant que représentation de la fin que ce qui serait, pour Zola, une fin avérée. Cette représentation, toutefois, demeure située au sein d'une structure narrative implicite. À la suite de Hayden White qui défend que tout travail historique est « a verbal structure in the form of a narrative prose discourse that purports to be a model, or icon, of past structures and processes in the interest of *explaining what they were by representing them*<sup>44</sup> », les mentions du contexte historique qui se retrouvent dans les fins des romans peuvent aussi être interprétées comme faisant partie d'un discours narratif, dont le but est d'en tirer un sens. Ces remarques rejoignent celles du philosophe Paul Ricœur qui reconnaît que l'événement historique peut être mis en intrigue et s'intégrer à une structure narrative<sup>45</sup>, ou celles de Paule Petitier qui remarque une tendance commune, chez les historiens du XIX<sup>e</sup> siècle, à représenter l'histoire dotée d'une fin narrative : « La fin apparaît de ce fait comme une construction de l'historien. [...] La fin du récit s'oppose à une temporalité dont on sait bien qu'elle continue de couler, à une causalité dont on n'ignore pas

---

<sup>43</sup> Frank Kermode, *op. cit.*, p. 17 « Les hommes au centre font des efforts d'imagination considérables en des modèles cohérents qui, par la provision d'une fin, rendent possible une consonance satisfaisante avec les origines et avec le milieu. » [Ma traduction]

<sup>44</sup> Hayden White, *op. cit.*, p. 2. « Une structure narrative sous la forme d'un discours narratif en prose qui prétend être un modèle, ou une icône, des structures et processus du passé dans l'intérêt d'*expliquer ce qu'il étaient en les représentant* ». L'auteur souligne. [Ma traduction]

<sup>45</sup> Voir Paul Ricœur, *Temps et récit*, vol. I, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 289 : « Ma thèse est que les événements historiques ne diffèrent pas radicalement des événements encadrés par une intrigue. La dérivation indirecte des structures de l'historiographie à partir des structures de base du récit, établie dans les sections précédentes, permet de penser qu'il est possible, par des procédures appropriées de dérivation, d'étendre à la notion d'*événement historique* la reformulation que la notion d'*événement-mis-en-intrigue* a imposée aux concepts de singularité, de contingence et de déviance absolues. » L'auteur souligne.

qu'elle joue au-delà de la périodisation.<sup>46</sup> » Plus près du corpus étudié, David Baguley défend le même argument lorsqu'il soulève que l'histoire est véritablement « mise en intrigue » dans *Les Rougon-Macquart*.<sup>47</sup> La « Préface » souligne d'ailleurs bien plus cette mise en intrigue de l'événement historique qu'elle ne traduit une perspective historique. Dès lors, la question qu'il faut poser n'est pas de savoir si les fins des romans mettent effectivement en scène l'histoire « se terminant », mais plutôt en quoi la vision de l'histoire de Zola se traduit par le modèle narratif du dénouement.

Afin de caractériser plus clairement le type de représentation que sous-tendent les dénouements historiques, il importe de se pencher sur la vision générale de l'histoire dans *Les Rougon-Macquart*, et tout particulièrement dans les deux œuvres finales qui laissent paraître une représentation fort différente, voire opposée, du devenir historique. Comme le remarque Corinne Saminadayar-Perrin, les mentions de l'histoire dans la série donnent lieu à « une interrogation sur le sens de l'histoire, celui que, peut-être, construisent les hommes et les événements, celui en tout cas que produit le récit<sup>48</sup> ». Là où *La Débâcle* décrit la chute du Second Empire et la ruine de la France – Zola écrit d'ailleurs, dans ses papiers préparatoires, que c'est « la fatalité qui a pesé sur Sedan, un des événements les plus effroyables qu'on connaisse<sup>49</sup> », *Le Docteur Pascal* se déroule après l'instauration de la Troisième République et semble rejeter la perspective téléologique du volume précédent. De façon presque contradictoire, l'auteur fait référence à la fin de son œuvre,

---

<sup>46</sup> Paule Petitier, « Michelet et les fins de l'histoire », dans Claude Duchet et Isabelle Tournier (dir.), *Genèses des fins. De Balzac à Beckett, de Michelet à Ponge*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Manuscrits modernes », 1996, p. 46.

<sup>47</sup> David Baguley, « Histoire et fiction : *Les Rougon-Macquart* de Zola », dans Christophe Reffait (dir.), *Romanesque et histoire*, Amiens, Encrage université, coll. « Romanesques », 2008, p. 76.

<sup>48</sup> Corinne Saminadayar-Perrin, « *Les Rougon-Macquart* : le récit historique en question(s) », dans Pascale Auraix-Jonchière, Jean-Pierre Dubost, Éric Lysoe et Anne Tomiche (dir.), *L'Hospitalité des savoirs. Mélanges offerts à Alain Montandon*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2011, p. 455.

<sup>49</sup> Cité dans Henri Mitterand, « Étude », dans Émile Zola, *Les Rougon-Macquart*, vol. V, *op.cit.*, p. 1375.

dans une lettre à Van Santem Kolff, en des termes opposés à ceux qui qualifient *La Débâcle* : « n'est-ce pas l'image du monde continué et sauvé?<sup>50</sup> »

Les positions de Zola illustrent une tension quant à l'existence ou non d'une orientation téléologique de l'histoire au sein de son œuvre. Comme le souligne Pierluigi Pellini, il est possible de trouver cette vision dès la « Préface » : « Les métaphores employées par Zola (“le tableau d'un règne mort” encadré “dans un cercle fini”) soulignent la clôture du texte, assurée d'ailleurs par un “dénouement terrible”, et la distance entre le présent de l'auteur et le passé, désormais révolu, qui fait l'objet du récit : “une étrange époque de folie et de honte”.<sup>51</sup> » Christophe Charle remarque aussi que l'histoire est le plus souvent tournée vers sa chute imminente : « Le sens de l'histoire à venir obsède Zola : les images de débâcle, de catastrophe, de fin du monde, voire de régression et de retour au passé, se multiplient.<sup>52</sup> » C'est dans *La Débâcle* que cette vision du devenir historique paraît la plus clairement, par les parallèles effectués avec l'Apocalypse pour décrire la chute de l'Empire. Maurice, qui survole l'histoire du siècle en suivant sa généalogie, reprend cette position :

Son grand-père, né en 1780, un des héros de la Grande Armée, un des vainqueurs d'Austerlitz, de Wagram et de Friedland; son père, né en 1811, tombé à la bureaucratie, petit employé médiocre, percepteur au Chêne-Populeux, où il s'était usé; lui, né en 1841, élevé en monsieur, reçu avocat, capable des pires sottises et des plus grands enthousiasmes, vaincu à Sedan, dans une catastrophe qu'il devinait imminente, finissant un monde (*LD*, V, 715).

Le rapport marqué entre généalogie et histoire, caractéristique du naturalisme zolien, fait surgir dans ce survol historique le mythe apocalyptique pour dégager le sens des événements que traverse Maurice et y donner valeur de fin. Le personnage se narre l'histoire en s'appuyant sur une perspective téléologique du devenir historique. De cette façon, le mythe napoléonien, suivi du

---

<sup>50</sup> *Idid.*, p. 1609.

<sup>51</sup> Pierluigi Pellini, art. cité, p. 13.

<sup>52</sup> Christophe Charle, « Zola et l'Histoire », dans Michèle Sacquin (dir.), *Zola et les historiens*, Paris, BnF, 2004, p. 16.

mythe romantique, vient naturellement à se terminer dans le mythe apocalyptique, que les trois générations incarnent dans leur succession.

Lorsqu'il songe à ce qui viendra après la guerre, Maurice ne peut que se représenter un monde achevé : « ce qui, aggravant les souffrances de son orgueil, le torturait maintenant, c'était la question du lendemain, le besoin de mesurer la chute, de savoir au milieu de quelles ruines ce monde d'hier avait croulé. » (*LD*, V, 754) Cette interprétation de l'histoire se fonde sur son caractère eschatologique, que relève Isabelle Durand-Le Guern : « L'interprétation historique de Zola se nourrit donc fondamentalement d'une vision eschatologique de la destinée de l'homme et des nations, qui lui permet de donner sens au double désastre français de la défaite militaire et de la guerre civile meurtrière provoquée par la Commune.<sup>53</sup> » Effectivement, les descriptions, dans le roman, du siège de Paris et de la Commune sont le plus souvent associées à la fin du monde, dans le roman. Otto Gunther, soldat allemand, se perçoit comme un des cavaliers de l'Apocalypse : « il avait dit sa haine de race, sa conviction d'être en France le justicier, envoyé par le Dieu des armées pour châtier un peuple pervers. Paris brûlait en punition de ses siècles de vie mauvaise, du long amas de ses crimes et de ses débauches. » (*LD*, V, 887) Cette vision de la chute du Second Empire, qui évoque aussi, par la mention de Mars, la chute de l'Empire romain, progresse jusqu'à y englober l'écroulement de l'humanité entière : « Détruire pour détruire, ensevelir la vieille humanité pourrie sous les cendres d'un monde, dans l'espoir qu'une société nouvelle repousserait heureuse et candide, en plein paradis terrestre des primitives légendes! » (*LD*, V, 902) La mention du renouveau dans ce passage, partie intégrante du récit apocalyptique, ébranle néanmoins l'hypothèse que le cycle ne présente qu'une seule perspective, téléologique, de l'histoire. Le

---

<sup>53</sup> Isabelle Durand-Le Guern, « Histoire, mythe et politique dans le roman historique révolutionnaire », dans *id.* et Ioana Galleron (dir.), *Roman et politique. Que peut la littérature?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 191.

renouveau de l'humanité, qui s'oppose à la fin de l'histoire se réalise par le recours à la métaphore de l'Apocalypse : « le bain de sang était nécessaire, et de sang français, l'abominable holocauste, le sacrifice vivant, au milieu du feu purificateur. Désormais, le calvaire était monté jusqu'à la plus terrifiante des agonies, la nation crucifiée expiait ses fautes et allait renaître. » (*LD*, V, 907)

La coordination du renouveau de l'humanité au mythe apocalyptique s'oppose ainsi au schéma de la « fin de l'histoire » et ne peut être entendue comme une vision strictement téléologique du devenir historique. *La Débâcle* se termine d'ailleurs par Jean « marchant à l'avenir, à la grande et rude besogne de toute une France à refaire. » (*LD*, V, 912) David Baguley résume cette forme de tension entre ce que l'on pourrait désormais qualifier de visions contradictoires du mouvement général de l'histoire :

Cet acte qui s'accomplit dans Paris brûlant oppose en fin de compte deux conceptions téléologiques. Maurice [...] en vient à incarner le nihilisme du révolutionnaire intellectuel qui trouve au bout de sa révolte le désespoir et qui préfère le néant aux imperfections de l'évolution historique. À cela, Jean oppose une croyance instinctive à la régénération périodique de l'histoire d'après le monde de la nature [...]. Bref, à la fin de *La Débâcle*, l'ordre de la nature (Jean) vient abolir l'ordre de l'histoire (Maurice); on assiste à la liquidation des conflits sociaux.<sup>54</sup>

Cette préséance de l'ordre de la nature sur l'ordre historique suggère qu'une autre vision de l'histoire puisse être observée dans l'œuvre, orientée vers l'ordre cyclique et naturel des choses. Il faut concéder, de plus, que la conclusion des *Rougon-Macquart* ne se trouve pas dans cette représentation apocalyptique de la chute de l'Empire, mais continue au-delà de cette « fin » de l'histoire dans *Le Docteur Pascal*, dont le cadre historique dépasse les limites du Second Empire. On retourne à Plassans, aux « Origines », ce qui renvoie une fois encore à une vision plutôt cyclique de l'histoire et qui modifie le sens donné au dénouement historique.

---

<sup>54</sup> David Baguley, « Formes et significations : sur le dénouement de *La Débâcle* », *Cahiers de l'U.E.R. Froissart*, vol. V, 1980, p. 70.

Là où le roman précédent montrait un monde qui s'effondre fatalement, *Le Docteur Pascal* promeut plutôt une vision optimiste du futur, portée par Pascal : « Je crois que l'avenir de l'humanité est dans le progrès de la raison par la science. » (*DP*, V, 953) Ce dernier rejette un récit national qui se dénouerait par la chute :

La France a la vie dure, et je trouve qu'elle est en train d'étonner le monde par la rapidité de sa convalescence... Certes, il y a bien des éléments pourris. Je ne les ai pas cachés, je les ai trop étalés peut-être. Mais vous ne m'entendez guère, si vous vous imaginez que je crois à l'effondrement final, parce que je montre les plaies et les lézardes. Je crois à la vie qui élimine sans cesse les corps nuisibles, qui refait de la chair pour boucher les blessures, qui marche quand même à la santé, au renouvellement continu, parmi les impuretés et la mort. (*DP*, V, 999)

C'est effectivement cette confiance en un renouvellement de la société qui se dégage du volume final de la série. Là où Maurice lisait dans sa généalogie le récit de la chute de la France, Pascal y voit la marque d'une histoire cyclique : « les familles sont l'éternel devenir. Elles plongent, au-delà de l'ancêtre commun, à travers les couches insondables des races qui ont vécu, jusqu'au premier être; et elles pousseront sans fin, elles s'étaleront, se ramifieront à l'infini, au fond des âges futurs... » (*DP*, V, 1017) Le paradigme de la « fin de l'histoire » est donc renversé par cette vision d'un monde se renouvelant à perpétuité.

Pourtant, ces deux perspectives sur l'histoire ne peuvent être considérées séparément, comme l'ont remarqué les critiques qui ont aussi relevé les références multiples au cycle naturel dans la série. Sandy Petrey écrit : « Beyond doubt, Zola's theory is replete with nature, yet it's not emptied of history.<sup>55</sup> » Les deux paradigmes ne sont pas indépendants, et le dénouement de *La Débâcle*, par exemple, présente à la fois l'image de la fin du monde et l'annonce de son nouveau : « Le pauvre être s'en était allé, affamé de justice, dans la suprême convulsion du grand rêve noir qu'il avait fait, cette grandiose et monstrueuse conception de la vieille société détruite, de Paris

---

<sup>55</sup> Sandy Petrey, « Zola's Critical Distance », *Les Cahiers naturalistes*, n° 67, 1993, p. 187. « Sans aucun doute, la théorie de Zola est remplie de nature, néanmoins, elle n'est pas vide d'histoire. » [Ma traduction]

brûlé, du champ retourné et purifié, pour qu'il y poussât l'idylle d'un nouvel âge d'or. » (*LD*, V, 911) De même, dans *Le Docteur Pascal*, le protagoniste lie la chute de Napoléon III, à nouveau associée à la chute de l'Empire romain, au renouveau de la France : « Toute la cité antique a craqué, dans cette catastrophe de l'examen et de l'analyse; et il n'en reste rien qu'une population affolée battant les ruines, ne sachant sur quelle pierre poser sa tête, campant sous l'orage, exigeant le refuge solide et définitif, où elle pourra recommencer la vie... » (*DP*, V, 990-991) Il devient alors impossible de trancher et de déterminer si la vision de l'histoire promue dans *Les Rougon-Macquart* est linéaire et téléologique, ou plutôt cyclique.

Chose certaine, il faudrait se garder, à l'instar de Lewis Kamm, de considérer la perspective historique comme étant purement cyclique :

Zola's novels, however, are historical. At first concerned almost exclusively with the temporality of the Second Empire, they focus more and more on that period of time as demonstrative of the changing aspects of men and societies in movement, of life as an ongoing process not necessarily bound to a pre-determined pattern. To state, therefore, that the primary conception of time in *Les Rougon-Macquart* is cyclic is to conjure up an unnecessary and insoluble conflict between the novel's presumed meaning as opposed to its historical form.<sup>56</sup>

C'est cependant l'analyse d'Éléonore Reverzy, dans son ouvrage *La Chair de l'idée*, qui permet le mieux de réconcilier ces deux paradigmes historiques. Si elle conçoit que Zola « subordonne en fait l'histoire à la nature, le temps historique au temps naturel<sup>57</sup> », elle met sur la piste d'un schéma historique qui se base non pas sur la circularité, mais sur la répétitivité, confirmé par la prédominance des allégories dans le cycle. La nuance est capitale, puisqu'elle permet de concilier

---

<sup>56</sup> Lewis Kamm, « Émile Zola: Time, History, and Myth Reviewed », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. XX, n° 3-4, 1992, p. 386. « Les romans de Zola, cependant, sont historiques. D'abord intéressés presque exclusivement à la temporalité du Second Empire, ils se concentrent de plus en plus sur cette période de temps comme démonstrative des aspects changeants des hommes et des sociétés en mouvement, de la vie comme d'un processus continu qui n'est pas nécessairement liée à un modèle prédéterminé. Ainsi, défendre que la conception principale du temps dans *Les Rougon-Macquart* soit cyclique revient à évoquer un conflit inutile et insoluble entre le sens présumé du roman et sa forme historique. » [Ma traduction]

<sup>57</sup> Éléonore Reverzy, *La Chair de l'idée, Poétique de l'allégorie dans Les Rougon-Macquart*, Genève, Droz, 2007, p. 70.

les perspectives cycliques et linéaires au sein de la structure narrative des dénouements historiques. Le « cycle » devient, par son caractère répétitif, la représentation de toute époque historique donnée, qui naît, croît, dégénère et se clôt, pour mener à un autre régime qui répète le même mouvement. Le « dénouement » se trouve ainsi intégré à cette perspective globale du mouvement de l'histoire. Comme l'écrit Reverzy, c'est l'aspect répétitif de l'histoire qui permet de la considérer sous l'angle de « dénouements historiques » se répétant d'une œuvre à l'autre : « C'est ce qui justifie une écriture de l'histoire où les figures de la répétition et de la ressemblance dominant : l'histoire immobile se dit dans la redite, les faits se répètent et se reflètent.<sup>58</sup> » La chercheuse relève d'ailleurs que « le second Empire est constamment assimilé par Zola à un succédané du premier Empire, à une sorte de gigantesque farce où l'on joue au “comme si”<sup>59</sup> » - ce qui n'est pas sans rappeler, comme l'a remarqué Petrey<sup>60</sup>, les propos de Marx sur le coup d'État de 1851 : « Hegel fait quelque part cette remarque que tous les grands événements se répètent pour ainsi dire deux fois. Il a oublié d'ajouter : la première fois comme tragédie, la seconde fois comme farce.<sup>61</sup> »

La représentation de l'histoire et la forme narrative du dénouement qui lui donne sens dans les scènes finales fonctionnent d'abord par répétition. La structure donnée à cette histoire qui se répète joue un rôle essentiel, puisque c'est précisément par cette anticipation de la « fin de l'histoire » qu'un nouveau cycle peut reprendre. La vision téléologique et, comme le montre *La Débâcle*, parfois eschatologique, prend appui sur cette représentation répétée de la fin, qui annonce, du même coup, le début d'une nouvelle ère. Comme l'écrit Pierre Solda, toujours à

---

<sup>58</sup> *Id.*, « Zola et l'écriture de l'histoire. Autour de *La Fortune des Rougon* », dans Pierre Glaudes et Alain Pagès (dir.), *Relire La Fortune des Rougon. Hommage à David Baguley*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 230.

<sup>59</sup> *Id.*, *La Chair de l'idée*, *op. cit.*, p. 103.

<sup>60</sup> Sandy Petrey, « From Cyclical to Historical Discourse: The *Contes à Ninon* and *La Fortune des Rougon* », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol XLVIII, 1978, p. 379.

<sup>61</sup> Karl Marx, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, traduit par Charles Longuet, Paris, Alliage, 2014, p. 7.

propos de *La Débâcle* : « Le thème de la destruction du monde appelle celui de la renaissance. Les mythes de la fin des temps indiquent plus ou moins clairement la création d'un univers régénéré.<sup>62</sup> » En ce sens, l'annonce d'une régénération prochaine se rattache également à ce modèle de dénouement historique, dont on trouve les orientations en creux dans *Les Rougon-Macquart*.

#### DÉNOUEMENTS RÉPÉTÉS

Ainsi défini, le modèle narratif du dénouement de l'histoire peut être observé dans les scènes finales des romans du cycle par le biais de son aspect répétitif. Un événement historique particulier, la déclaration de guerre faite par la France à la Prusse, est d'ailleurs répété dans plusieurs fins. En plus de *La Débâcle*, dont on a déjà considéré le rapport au dénouement de l'histoire et dont l'ensemble du récit porte sur les événements qui entourent la chute de l'Empire, *Nana*, *La Bête humaine* et *La Terre* se terminent tous au moment de la déclaration de guerre. Associés à l'événement qui marque la fin du régime, ces trois romans offrent la vision la plus achevée du dénouement historique de l'ensemble du cycle. Du lot, c'est certainement la fin de *Nana* qui en constitue le meilleur exemple. En passant outre, pour le moment, les multiples parallèles entre la fin « terrible » de l'héroïne et celle de l'Empire et en se concentrant uniquement sur le contexte historique représenté dans cette scène finale, on constate rapidement que les mentions de l'histoire rappellent sans cesse son dénouement prochain. Réunies chez Nana qui vient de rendre l'âme, les femmes ne peuvent s'empêcher de parler de la guerre prochaine, qu'elles perçoivent sous l'angle d'une fin annoncée. Caroline Héquet craint de se « laisser massacrer à Paris » (*N*, II, 1481), Maria Blond souhaiterait rejoindre l'armée, sans quoi « nous claquerions toutes, après? » (*N*, II, 1481), Gaga anticipe déjà la perte de sa nouvelle maison : « C'est fini, je

---

<sup>62</sup> Pierre Solda, « La fin d'un monde dans l'œuvre zolienne », dans Gérard Peylet (dir.), *La fin des temps*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2000, p. 259.

n'ai pas de chance... [...] les Prussiens vont venir, ils brûleront tout... » (*N*, II, 1481) Blanche de Sivry, lorsqu'elle mentionne le départ d'un riche Prussien, dit simplement : « C'est une indignité, ça me ruine... » (*N*, II, 1481) Léa de Horn, répétant les propos d'anciens orléanistes, voit d'abord la guerre comme « une bêtise sanglante » (*N*, II, 1482), puis se montre plus catégorique : « C'est la fin. » (*N*, II, 1482) Si plusieurs d'entre elles conservent leur patriotisme et, surtout, leur bonapartisme et répèteront ensuite leur dévotion à la France, elles ne font pas preuve d'une grande confiance, et leur soutien au Second Empire se traduit plus par la prière que par une croyance en la victoire : « Ô mon Dieu, tâchez que l'empereur ait la victoire. Conservez-nous l'Empire! » (*N*, II, 1483) Le vœu de Gaga fait d'ailleurs suite à son énumération des régimes passés et de leur chute, ce qui permet dès lors de lier son désir de protéger l'Empire à sa crainte de voir l'histoire se répéter :

Moi, j'ai vu Louis-Philippe, une époque de panés et de grigous, ma chère. Et puis est venu quarante-huit. Ah! une jolie chose, une dégustation, leur République! Après février, j'ai crevé de faim, moi qui vous parle!... Mais, si vous aviez connu tout ça, vous vous mettriez à genoux devant l'empereur, car il a été notre père, oui, notre père... (*N*, II, 1482-1483)

La crainte de la chute de l'Empire se trouve liée à celle de la répétition de l'histoire : le récit de Gaga sous-entend que la fin est, en toute logique, inévitable, puisque tous les régimes précédents se sont écroulés. C'est également parce que le dénouement représente, pour ces femmes, la conséquence logique du contexte historique que la fin leur apparaît comme une éventualité probable et ce, malgré leur patriotisme partagé. Si elles rejettent à deux reprises l'attitude défaitiste de Léa de Horn, la qualifiant, la seconde fois, de « mauvaise Française » (*N*, II, 1483), leurs craintes sont néanmoins bien réelles. Leur patriotisme semble aussi se fixer dans la répétition de l'histoire. Lorsque Fontan défend la France, il ne renvoie pas aux victoires passées du Second Empire, mais plutôt à celles d'autres régimes déchus : « Il parlait de s'engager. Quand l'ennemi

est aux frontières, tous les citoyens devaient se lever pour défendre la patrie; et il prenait une pose de Bonaparte à Austerlitz. » (*N*, II, 1474)

La répétition ne touche pas que l'histoire en marche, puisque les mentions de son dénouement sont elles aussi répétées. Il faut effectivement noter l'insistance qui se dégage de la répétition du discours tenu par les femmes sur le dénouement historique : alors que, lorsqu'elles défendent leur foi en l'Empire, leurs propos sont rapportés d'une seule voix, leurs préoccupations, tout aussi similaires, sont répétées à chaque fois, quand il s'agit du dénouement de l'histoire. La répétition la plus marquée demeure toutefois celle des cris de la foule à l'extérieur, qui clame « À Berlin! à Berlin! à Berlin! », mentionné à cinq reprises dans la scène, mais dont le propos patriotique ne parvient pas à estomper le pessimisme qui se dégage aussi de ces voix, pessimisme qui fait de nouveau émerger le sentiment d'un dénouement à venir : « parmi ce peuple en marche, des voix lointaines grandissaient, des regards luisaient dans des faces pâles, tandis qu'un grand souffle d'angoisse et de stupeur épandu emportait toutes les têtes. » (*N*, II, 1473) Même les cris des soldats, repris par la foule, ne parviennent pas à estomper ce sentiment de fin imminente :

Des torches passaient encore, secouant des flammèches; au loin, les bandes moutonnaient, allongées dans les ténèbres, pareilles à des troupeaux menés de nuit à l'abattoir; et ce vertige, ces masses confuses, roulées par le flot, exhalaient une terreur, une grande pitié de massacres futurs. Ils s'étourdissaient, les cris se brisaient dans l'ivresse de leur fièvre se ruant à l'inconnu, là-bas, derrière le mur noir de l'horizon. (*N*, II, 1480-1481)

Ainsi, malgré l'élan patriotique qui se dégage de cette scène, l'histoire ne peut être appréhendée que sous l'angle de son dénouement, anticipée par les personnages réunis autour de Nana tout comme par la foule défilant dans la rue. Les cris lancés à répétition, s'ils doivent marquer la confiance en la victoire prochaine, sont aussi le signe de la crainte du peuple, ce « grand souffle désespéré » (*N*, II, 1485), « enroué, déchiré » (*N*, II, 1484) qui renvoie encore au dénouement prochain de l'histoire.

Le sentiment patriotique des soldats dans *Nana* trouve écho dans *La Terre*, où Jean décide de rejoindre l'armée à l'issue du roman. Organisée autour du mythe de la terre nourricière qui a été longuement commenté par Roger Ripoll<sup>63</sup>, la fin du roman a aussi été interprétée dans une perspective historique par les critiques qui y ont vu une représentation de la vision cyclique de l'histoire chez Zola. Cette conclusion est peut-être hâtive : certes, les lois de la nature sont cycliques et éternelles, mais il faut se garder d'en conclure qu'il en est de même pour les événements historiques. La scène finale tend plutôt à démontrer que seule la nature peut résister au mouvement de l'histoire : « La terre n'entre pas dans nos querelles d'insectes ravageurs, elle ne s'occupe pas plus de nous que des fourmis, la grande travailleuse, éternellement à sa besogne. » (*LT*, IV, 811) Plutôt que de nier les transformations historiques, la nature ne fait qu'y résister. À ce titre, la présence d'un dénouement historique dans *La Terre* n'est pas contredite par le mythe de la terre, seulement, là où l'histoire humaine semble toujours courir vers sa fin, la nature assure le renouveau subséquent : « Et la terre seule demeure, l'immortelle, la mère d'où nous sortons et où nous retournons, elle qu'on aime jusqu'au crime, qui refait continuellement de la vie pour son but ignoré, même avec nos abominations et nos misères. » (*LT*, IV, 811) La terre n'a donc pas de fonction exemplifiante d'un processus historique, elle est plutôt tout ce qui parvient à y résister.

De cette façon, les mentions, peu nombreuses, du contexte historique conservent la structure narrative du dénouement. Lorsque la guerre est mentionnée, on en prédit déjà l'issue : « C'était comme ces histoires de révolution, ces bouleversements politiques qu'on annonçait. Le sol, disait-on, passerait en d'autres mains, les moissons des pays de là-bas viendraient écraser les nôtres, il n'y aurait plus que des ronces dans nos champs. » (*LT*, IV, 810) Ainsi narrativisée, l'histoire doit se terminer dans la ruine et l'anéantissement. Lorsqu'il entend le clairon des

---

<sup>63</sup> Roger Ripoll, *Réalité et mythe chez Zola*, Lille, Atelier de reproduction des thèses de l'Université Lille III/Paris, Honoré Champion, 1981, p. 790.

pompier, Jean songe à la guerre imminente : « C'était la guerre passant dans la fumée, avec ses chevaux, ses canons, sa clameur de massacre. Une émotion l'étranglait! » (*LT*, IV, 811) Malgré la représentation de la nature sous l'angle cyclique, le contexte historique s'imisce dans la scène par des procédés similaires à ceux déjà observés dans *Nana*, soulignant le caractère répétitif des dénouements zoliens et confirmant le schéma d'une histoire sur le point de se terminer, dans les deux cas, par un massacre, une chute.

Comme le faisaient les cris de la foule dans *Nana* et le son du clairon dans *La Terre*, dans la scène finale de *La Bête humaine*, ce sont les chants des soldats transportés dans le train qui annoncent le dénouement historique. À l'image de la foule à Paris qui se perd à l'horizon, la locomotive avance « au milieu des ténèbres, en bête aveugle et sourde qu'on aurait lâchée parmi la mort, elle roulait, elle roulait, chargée de cette chair à canon, de ces soldats, déjà hébétés de fatigue, et ivres, qui chantaient. » (*BH*, IV, 1331) Le parallèle entre la vision du dénouement historique annoncé par l'explicit et les cris de la foule dans *Nana* est frappant et permet de voir à quel point la représentation de l'histoire comme une chute prochaine est centrale aux dénouements romanesques du cycle. Ce n'est d'ailleurs pas le seul aspect du contexte historique qui se répète d'une œuvre à l'autre : l'annonce de la guerre, au début de la scène, est assez similaire. Dans *Nana*, on mentionne simplement que « dans la journée, le Corps législatif venait de voter la guerre » (*N*, II, 1473), alors que dans *La Bête humaine*, on répète sensiblement la même chose : « La guerre venait d'être déclarée, après d'orageuses séances à la Chambre; et il y avait déjà eu un petit combat d'avant-poste, heureux, disait-on. » (*BH*, IV, 1327) Il faut remarquer que ces énoncés, qui ne font que situer le contexte historique général de l'extrait, se démarquent par leur distance face aux événements. Dans les deux cas, on replace la déclaration de guerre dans son cadre politique, très loin de l'action de la scène, mais on se garde de toute interprétation de la portée historique du

geste, lui donnant une apparence de trivialité, comme si tout cela demeurait, somme toute, peu pertinent à l'intrigue<sup>64</sup>. Cependant, et c'est le cas dans *La Bête humaine* tout comme ce l'est dans *Nana*, à ce repère politique succède rapidement une mise en récit de l'histoire, qui s'intègre à la scène finale et fait dès lors paraître le dénouement.

Dans *La Bête humaine*, la représentation des soldats renvoie sans cesse à leur sort prochain, à leur mort certaine. Ils sont transportés « comme des moutons, dans des wagons à bestiaux » (*BH*, IV, 1327) et, comme la foule qui défile dans *Nana*, ils chantent tout au long de leur voyage. On voit ici l'ampleur donnée au phénomène de répétition. D'une part, le procédé fait le pont entre la fin de *Nana* et celle de *La Bête humaine*, par le biais de parallèles qui mettent l'accent sur le dénouement de l'histoire et la chute de l'Empire. D'autre part, au sein de chacune des scènes finales, les répétitions constituent le lien qui assure la progression narrative nécessaire à l'histoire pour se consolider en récit, et qui fait voir l'imminence du dénouement. Mentionnés à quatre reprises, les soldats entassés dans le train deviennent le symbole de l'histoire, sans meneur, courant à sa chute. Immobiles et entassés, les soldats ne commencent à chanter que lorsque le train se met en marche. La deuxième mention du chant reprend l'image des animaux menés à l'abattoir : « les dix-huit wagons, chargés, bondés de bétail humain » (*BH*, IV, 1329), et décrit à nouveau les soldats chantant, plus fort encore, alors que leur fin approche : « ces hommes qu'on charriait au massacre, chantaient, chantaient à tue-tête, d'une clameur si haute, qu'elle dominait le bruit des roues. » (*BH*, IV, 1329) Captifs d'un train sans conducteur, mais néanmoins ivres et chantants, ces « troupiers qui hurlaient des refrains patriotiques » (*BH*, IV, 1330) symbolisent, au même titre que le train qui les emporte<sup>65</sup>, la France allant à sa perte. Ainsi, la progression de la scène replace l'histoire en

---

<sup>64</sup> Pierluigi Pellini, art. cité, p. 21.

<sup>65</sup> James H. Reid, « Writing History as Temporality: Zola's *Rougon-Macquart* », dans Brian Nelson (dir.), *Naturalism in the European Novel: New Critical Perspectives*, New York, Berg, 1992, p. 81.

mouvement, se dirigeant vers un dénouement qui paraît inévitable, et dont les mentions répétées des soldats font paraître son aspect téléologique – les soldats, entassés, ne pourraient quitter le train en marche même s'ils étaient conscients de leur sort, tout comme le mouvement de l'histoire ne peut être arrêté.

Or, tout comme le dénouement historique qui, bien que toujours anticipé dans ces scènes finales, ne s'y réalise jamais, la mort comme telle des soldats ne constitue pas l'objet de la fin du roman, qui se termine plutôt sur leur course vers la mort. On voit là un autre aspect essentiel à la représentation narrative de l'histoire dans les dénouements romanesques : constamment répétée et mise en récit, l'histoire ne peut cependant pas se terminer. Le dénouement retrace le mouvement donné à l'histoire, mais n'en donne pas l'issue, comme le souligne Almuth Grésillon : « quoi qu'il arrive, le chemin de fer symbolise le “progrès”, et partir à la guerre, c'est, au moment où l'action du roman prend fin, en juillet 1870, mettre fin à l'Empire, c'est “aller quand même à l'avenir”.<sup>66</sup> » C'est d'ailleurs une caractéristique constante de la fin identifiée par Kermode et reprise par Kotin Mortimer qui constate qu' « elle sera devenue immanente plutôt qu'imminente<sup>67</sup> ». De la même façon, la répétition du dénouement historique d'un roman à l'autre, plutôt que de marquer l'imminence d'une fin, en souligne le caractère immanent : l'histoire ne peut être représentée autrement que sous la perspective d'une fin prochaine, qui ne se réalisera pas, mais qui demeure essentielle pour donner sens au contexte historique.

#### DÉNOUEMENTS ANTICIPÉS

Cette immanence de la fin est effectivement ce qui caractérise les dénouements historiques représentés au sein des autres scènes finales, qui sont beaucoup moins liés à un événement

---

<sup>66</sup> Almuth Grésillon, « Complexité énonciative et dénouement narratif dans le dossier génétique de *La Bête humaine* » dans Jean-Pierre Leduc-Adine (dir.), *Zola, genèse de l'œuvre*, Paris, CNRS Éditions, 2002, p. 40.

<sup>67</sup> Armine Kotin Mortimer, *op. cit.*, p. 172.

particulier annonciateur de la fin que pouvaient l'être *Nana*, *La Terre* et *La Bête humaine* mais qui répètent pourtant cette structure narrative pour dégager le sens de l'histoire. Le roman qui ouvre la série, *La Fortune des Rougon*, se déroule au moment du coup d'État qui marque le début du Second Empire et met en scène un événement de vingt ans antérieur à la défaite de Sedan. Néanmoins, si le contexte historique est passablement différent, l'immanence de la fin demeure manifeste par le biais des multiples répétitions. La scène finale, qui dépeint les Rougon célébrant l'Empire, fait écho aux dénouements de *La Débâcle* ou de *La Bête humaine*, en renvoyant à la métaphore animale pour qualifier les soldats et en représentant les bonapartistes nouvellement convertis comme des bêtes, dévorant tout ce qui leur est offert : « des rires montaient dans la buée de la table, tout chaude encore des débris du dîner » (*FR*, I, 314) et célébrant leur pillage : « Ces grands inassouvis, ces fauves maigres, à peine lâchés de la veille dans les jouissances, acclamaient l'Empire naissant, le règne de la curée ardente. » (*FR*, I, 314) Les débuts du régime sont rapprochés de sa fin annoncée, de sa « curée », et l'Empire se fonde sur le dénouement d'une autre période historique : « Les bourgeois de Plassans, Roudier, Granoux, Vuillet et les autres, pleuraient, s'embrassaient, sur le cadavre à peine refroidi de la République. » (*FR*, I, 314) La référence aux images de la destruction pour décrire le nouveau régime le rapproche immédiatement de son dénouement à venir.

De façon tout aussi éloquente, c'est la vision de l'histoire en répétition qui est exprimée lors de ce souper par les références à d'autres périodes historiques. David Charles trace plusieurs parallèles avec la Commune pour appuyer ce rapport répétitif à l'histoire<sup>68</sup>, qui s'observe aussi, au niveau du récit, par le biais de la mention de régimes politiques français antérieurs. Sicardot, qui feint de décorer Pierre Rougon, rappelle : « c'est un vieux soldat de Napoléon qui vous décore ! »

---

<sup>68</sup> David Charles, « *La Fortune des Rougon*, roman de la Commune », *Romantisme*, n° 131, 2006, p. 99-114.

(*FR*, I, 315), faisant du coup référence à un autre régime qui s'est écroulé. De même, le cri que lance Pierre : « Je bois au prince Louis, à l'empereur! » (*FR*, I, 314), c'est-à-dire Napoléon III, rappelle aussi implicitement la Restauration, instaurée sous Louis XVIII, et le premier Empire, sous Napoléon. Si cette double référence souligne d'emblée une certaine répétition, d'ordre strictement historique, des noms de chefs d'État français, elle rappelle aussi la succession rapide des régimes politiques du XIX<sup>e</sup> siècle, qui impliquent aussi une forme de répétition de l'histoire. Dès le début du régime, les parallèles historiques effectués renvoient donc implicitement à son dénouement, bien qu'il ne soit pas annoncé aussi clairement que dans les scènes finales qui font mention de la guerre.

En fait, on constate, dans les premiers romans du cycle, que jusqu'à *Nana*, où la fin prochaine du régime est mentionnée pour la première fois<sup>69</sup>, la répétition d'événements fictifs ou de motifs contribue à la mise en récit de l'histoire. C'est sans doute dans la scène finale de *La Curée*, cependant, que les répétitions sont les plus convoquées. Renée repasse par l'avenue de l'Impératrice pour se rendre au bois de Boulogne, imitant le trajet qu'elle avait jadis effectué avec Maxime. Les personnages qui se succèdent dans ce dénouement sont l'occasion pour elle de revoir tous ceux qui ont peuplé sa vie passée avec Aristide Saccard, maintenant révolue. Lorsqu'elle termine ses déambulations à l'hôtel Béraud, où elle a grandi, Renée complète ce parcours répétitif qui permet de montrer le mouvement de l'histoire vers son dénouement. En effet, le trajet qu'elle emprunte depuis l'avenue de l'Impératrice, nouvellement construite à la suite des rénovations d'Hausmann, jusqu'à sa maison d'enfance délabrée, qui jure avec les nouveaux immeubles parisiens – « elle ouvrit la fenêtre, elle regarda l'immense paysage. Là, rien n'était sali » (*LC*, I, 598) – reflète l'évolution historique qui s'est opérée au cours du roman. Cette opposition marquée

---

<sup>69</sup> Sophie Guermès, *op. cit.*, p. 31.

entre le monde de son mari, celui des expropriations et des nouvelles constructions, et celui d'une époque révolue, permet de marquer le passage du temps qui la mène vers un dénouement qu'elle regrette :

Elle songeait à la ville complice, au flamboiement des nuits du boulevard, aux après-midi ardentes du Bois, aux journées blafardes et crues des grands hôtels neufs. Puis, quand elle baissa la tête, qu'elle revit d'un regard le paisible horizon de son enfance, ce coin de cité bourgeoise et ouvrière où elle rêvait une vie de paix, une amertume dernière lui vint aux lèvres. (*LC*, I, 599)

Le parcours de Renée marque le temps qui s'est écoulé et la dégénérescence de la société qui s'est effectuée au cours de la période historique que symbolise cette marche.

C'est par la présence de l'Empereur que le contexte historique s'intègre le plus clairement dans la scène, même si cette apparition est aussi une répétition. Figure représentative de toute l'époque<sup>70</sup>, Napoléon III avait déjà paru devant Renée lors d'une réception où une longue description de l'Empereur avait été donnée :

Elle le trouva petit, les jambes trop courtes, les reins flottants; mais elle était ravie, et elle le voyait beau, avec son visage blême, sa paupière lourde et plombée qui retombait sur son œil mort. Sous ses moustaches, sa bouche s'ouvrait mollement; tandis que son nez seul restait osseux dans toute sa face dissoute. (*LC*, II, 439)

Dans la scène finale, la description est reprise et marque le dépérissement progressif du personnage<sup>71</sup> :

Renée trouva l'empereur vieilli. Sous les grosses moustaches cirées, la bouche s'ouvrait plus mollement. Les paupières s'alourdissaient au point de couvrir à demi l'œil éteint, dont le jaune se brouillait davantage. Et le nez seul gardait toujours son arête sèche, dans le visage vague. (*LC*, II, 596)

La comparaison entre les deux extraits illustre la dégradation qui s'est opérée, l'empereur ayant perdu toute la vigueur et le charme que lui avait d'abord trouvés Renée. Au-delà du personnage,

---

<sup>70</sup> Maurice Descotes, *Le personnage de Napoléon III dans Les Rougon-Macquart*, Paris, Lettres modernes, coll. « Archives des lettres modernes », n° 114, 1970, p. 57.

<sup>71</sup> *Ibid.*

c'est tout le contexte historique qui est intégré à cette répétition. Tout comme celle de Paris, la description de Napoléon résume le mouvement de l'histoire qui s'est effectué dans le roman au sein de la scène finale. Néanmoins, bien que le texte, par les effets de répétitions, anticipe très clairement un dénouement historique, les premiers romans du cycle des *Rougon-Macquart* montrent généralement des personnages très peu conscients de cette fin, contrairement aux courtisanes au chevet de Nana, ou à Jean, dans *La Terre* ou *La Débâcle*<sup>72</sup>. C'est là une spécificité des dénouements historiques des premiers romans du cycle : s'ils sont toujours représentés par les images répétées, les personnages ne parviennent pas à y voir le signe d'une issue possible pour eux. Renée demeure amère devant ces changements, mais y voit le signe du triomphe de l'Empire plutôt que celui de la progression de la corruption du régime : « Il lui semblait que l'empereur, en se mêlant à la file des voitures, venait d'y mettre le dernier rayon nécessaire, et de donner un sens à ce défilé triomphal. Maintenant, c'était une gloire. » (*LC*, I, 597) Gloire peu reluisante pour quiconque porte attention au portrait de l'Empire effectué, mais dont les personnages ne peuvent prendre acte.

La même remarque s'applique au *Ventre de Paris*, où ce n'est pas la corruption latente qui est perçue par Claude Lantier comme signe d'un dénouement, mais plutôt la déportation de Florent : « Eh bien! c'est fini, dit-il. Ils le renvoient là-bas... Je crois qu'ils l'ont déjà expédié à Brest. » (*VP*, I, 892) C'est la mère Chantemesse, personnage secondaire et plus en retrait de l'intrigue, qui porte un regard plus large sur la société : « C'est Paris, c'est ce gueux de Paris. » (*VP*, I, 893) Bien qu'il soit difficile d'y voir la marque d'un dénouement historique, on constate tout de même que le sort de Florent est rattaché au contexte plus large dans lequel il a été arrêté, où les forces de l'ordre répressives peuvent facilement déporter un opposant politique. Cet

---

<sup>72</sup> Anne Belgrand, « Les dénouements dans *Les Rougon-Macquart* », *Romantisme*, n° 61, 1988, p. 87.

événement est d'ailleurs une répétition, Florent ayant déjà été envoyé au bagne après le coup d'État. Tout comme dans *La Curée*, bien que les personnages peinent à voir un dénouement historique, celui-ci demeure implicite dans la scène finale, et se présente plutôt par le motif des appétits déchaînés des partisans de l'Empire, dont on retrace les sources dès *La Fortune des Rougon* : « Enfin, ils mordaient aux plaisirs des riches! Leurs appétits, aiguisés par trente ans de désirs contenus, montraient des dents féroces. » (*FR*, I, 314)

Ce motif de l'appétit prend sa pleine mesure dans la métaphore des Gras et des Maigres, dans *Le Ventre de Paris*. Cette manière qu'a Claude de distinguer les gens honnêtes, bons et donc maigres, de ceux qui sont cupides, méchants et gras, marque le dénouement du roman, et exemplifie le mouvement de l'histoire. En effet, comme le souligne Guermès, la distinction s'opère également « en fonction de leur opinion vis-à-vis du régime; les exceptions [...] sont rarissimes<sup>73</sup> ». Observant tour à tour les marchands qui ont fait arrêter Florent, qui s'oppose au Second Empire, Claude dénonce les individus qui contribuent à la corruption du régime : « Il injurait les Gras, il disait que les Gras avaient vaincu. Autour de lui, il ne voyait plus que des Gras, s'arrondissant, crevant de santé, saluant un nouveau jour de belle digestion. » (*VP*, III, 894) La vue de ces « honnêtes gens » (*VP*, I, 895) fait écho à celle des aristocrates que croise Renée au bois et qui représentent un régime progressivement gagné par la corruption. Implicite, le dénouement de l'histoire demeure aussi immanent, et anticipé, dans ces scènes. La répétition du motif des appétits dans *Germinal*, où Étienne se demande si « Darwin avait-il donc raison, le monde ne serait-il qu'une bataille, les forts mangeant les faibles, pour la beauté et la continuité de l'espèce? » (*G*, III, 1589) rappelle ce mouvement de l'histoire. Si Claude et Renée ne parviennent pas à envisager la chute du régime, ils demeurent conscients de ce mouvement, et considèrent tous deux le risque

---

<sup>73</sup> Sophie Guermès, *op. cit.*, p. 161.

d'être les victimes des Gras, comme le fut Florent. Claude exprime la même crainte : « Au lieu de ça, je suis un Maigre, je veux dire que je m'exterminerai le tempérament à vouloir trouver des machines qui font hausser les épaules des Gras. J'en mourrai, c'est sûr, la peau collée aux os, si plat qu'on pourra me mettre entre deux feuillets d'un livre pour m'enterrer... » (*VP*, II, 805) Cette prédiction, avérée, ne rend certainement pas compte de l'imminence du dénouement de l'histoire, pour Claude, mais elle marque néanmoins une prise de conscience de son déroulement, dont la fin anticipée n'est marquée que par les répétitions.

#### ET APRÈS?

Incidentement, dans *L'Œuvre*, Sandoz et Bongrand, qui font partie des quelques gens au sein du cortège funèbre de Claude, se réfèrent au contexte historique en blâmant chacun la société du Second Empire, qu'ils jugent responsable de la fin de leur ami : « Mais son mal n'était pas en lui seulement, il a été la victime d'une époque... » (*LO*, IV, 357) À la différence des scènes finales des premiers romans, les personnages de *L'Œuvre* s'engagent dans une discussion sur l'époque, soutenue par une réflexion plus large sur le devenir historique. La société contemporaine est appréhendée sous l'angle de sa place dans l'histoire, de son historicité. Cette façon d'introduire le contexte historique est, selon Baguley, une caractéristique générale des *Rougon-Macquart*<sup>74</sup>. L'échec de l'époque est causé à la fois par son héritage : « notre génération a trempé jusqu'au ventre dans le romantisme, et nous en sommes restés imprégnés quand même » (*LO*, IV, 357) et par ses perspectives d'avenir : « ce siècle, qui a déjà fait tant de clarté, devait s'achever sous la menace d'un nouveau flot de ténèbres... » (*LO*, IV, 360)

Dès lors, la chronologie qui explique le malaise contemporain représente la fin du siècle sous la forme d'un dénouement historique. Kermode voyait d'ailleurs en l'esprit fin-de-siècle une

---

<sup>74</sup> David Baguley, « Histoire et fiction : *Les Rougon-Macquart* de Zola », art. cité, p. 73.

manifestation de cette fascination pour la fin<sup>75</sup>, que l'on retrouve aussi dans la scène finale du roman. Il faut toutefois soulever que cette vision de l'histoire, si elle est contemporaine à l'écriture de *L'Œuvre*, publié en 1886, est postérieure au moment de l'action du roman, qui se déroule dans les dernières années du Second Empire. Les références multiples à cette « faillite du siècle » (*LO*, IV, 360) soulignent l'immanence de ce dénouement historique, qui cadre tout à fait avec l'esprit fin-de-siècle. Bongrand, pessimiste, y défend que « l'air de l'époque est mauvais, cette fin de siècle encombrée de démolitions, aux monuments éventrés, aux terrains retournés cent fois, qui tous exhalent une puanteur de mort! » (*LO*, IV, 359) Cette énumération des malheurs de l'époque est suivie d'une gradation, tout aussi négative, qui replace l'histoire dans une perspective narrative, la faisant culminer dans ce dénouement délétère : « Est-ce qu'on peut se bien porter, là-dedans? Les nerfs se détraquent, la grande névrose s'en mêle, l'art se trouble : c'est la bousculade, l'anarchie, la folie de la personnalité aux abois... Jamais on ne s'est tant querellé et jamais on n'y a vu moins clair que depuis le jour où l'on prétend tout savoir. » (*LO*, IV, 359)

Les propos de Sandoz, alter-ego de Zola, sont cependant moins catégoriques que ceux de Bongrand et évoquent la possibilité d'un futur au-delà de l'échec du siècle. Sans nier la vision du dénouement historique présentée par son ami, la perspective de Sandoz rappelle qu'une telle représentation n'est pas pour autant fataliste et que, comme le renouveau annoncé dans le *Docteur Pascal* pouvait succéder au dénouement apocalyptique de *La Débâcle*, il est possible d'espérer une forme de renouveau pour l'art au-delà des échecs du présent : « Même après la vôtre, notre génération est trop encrassée de lyrisme pour laisser des œuvres saintes. Il faudra une génération, deux générations peut-être, avant qu'on peigne et qu'on écrive logiquement, dans la haute et pure simplicité du vrai... » (*LO*, IV, 358) À l'image des remarques sur la vision de l'histoire de Zola

---

<sup>75</sup> Frank Kermode, *op. cit.*, p. 11.

qui, sans donner de fin à l'histoire, en identifie néanmoins des points de rupture et les narrativise comme des dénouements, Sandoz épouse cette représentation du temps : « Nous ne sommes pas une fin, mais une transition, un commencement d'autre chose... » (*LO*, IV, 360), bien que, encore une fois, il nuance ses propos et reconnaît que l'échec les guette également : « À moins que la folie ne nous fasse culbuter dans le noir, et que nous partions tous, étranglés par l'idéal, comme le vieux camarade qui dort là, entre ses quatre planches. » (*LO*, IV, 360) Ces remarques mettent en lumière la tension qui subsiste entre le dénouement historique représenté et la possibilité d'un renouveau qui y succéderait, tension qui sera plus longuement analysée dans le chapitre suivant. Entre l'anticipation d'un dénouement et le désir d'un renouveau, le modèle narratif donné à l'histoire fait preuve d'une plus grande complexité.

Cette tension entre la promesse d'un avenir meilleur et l'anticipation du dénouement historique est particulièrement présente dans les œuvres de la seconde moitié du cycle, comme le remarque Anne Belgrand qui les qualifie de plus optimistes<sup>76</sup>. *Germinal*, qui précède immédiatement *L'Œuvre*, en constitue sans doute le meilleur exemple. L'ensemble du roman est marqué par les théories marxistes et socialistes et la représentation du devenir historique en est certainement influencée. La fin du siècle est mentionnée à nouveau, mais elle est ici replacée au sein de la représentation téléologique de l'histoire selon Marx, qui appelle à la régénération de la société après la révolte prolétaire qui doit marquer la fin de l'histoire. Lorsqu'il quitte la mine, Étienne partage ces réflexions : « dans cette attente d'un envahissement des barbares, régénérant les vieilles nations caduques, reparaisait sa foi absolue à une révolution prochaine, la vraie, celle des travailleurs, dont l'incendie embrasserait la fin du siècle de cette pourpre de soleil levant, qu'il regardait saigner au ciel. » (*G*, III, 1589) Tout comme dans *L'Œuvre*, la société est replacée dans

---

<sup>76</sup> Anne Belgrand, art. cité, p. 88.

un contexte historique plus large où elle vient marquer le signe de son effondrement prochain : « Cette fois encore, c'était un coup d'épaule donné à la société en ruine, et ils en avaient entendu le craquement sous leurs pas, et ils sentaient monter d'autres secousses, toujours d'autres, jusqu'à ce que le vieil édifice, ébranlé, s'effondrât, s'engloutît comme le Voreux, coulant à l'abîme. » (*G*, III, 1590) Encore une fois surgit le dénouement historique à l'issue du récit pour faire état d'une société courant à sa ruine.

On ne peut cependant faire abstraction de l'explicit de *Germinal*, amplement commenté, qui, plutôt que de renvoyer à l'image d'une histoire se dénouant, semble défendre la vision opposée : « Des hommes poussaient, une armée noire, vengeresse, qui germait lentement dans les sillons, grandissant pour les récoltes du siècle futur, et dont la germination allait faire bientôt éclater la terre. » (*G*, III, 1591) En ayant recours au motif de la nature régénératrice, comme dans *La Terre*, Zola renvoie ici à une vision d'un renouveau annoncé, du signe d'un nouveau régime à l'horizon. Malgré cette confiance en l'avenir, le renouveau, tout comme dans les autres dénouements du cycle qui en font mention, ne peut se réaliser que par le dénouement de l'histoire. Si l'explicit est résolument orienté vers l'avenir et les « siècles futurs », c'est précisément parce que les régimes du siècle présent doivent d'abord s'effondrer. Une nouvelle société, si elle doit s'établir, ne peut donc le faire avant que l'histoire présente ne se conclue, que la bataille contre le régime actuel se réalise. La confiance en un nouveau régime politique – et historique – ne peut être séparée du dénouement de l'histoire : « Paris n'oublierait pas les coups de feu du Voreux, le sang de l'empire lui aussi coulerait par cette blessure inguérissable; et si la crise industrielle tirait à sa fin, si les usines rouvraient une à une, l'état de guerre n'en restait pas moins déclaré, sans que la paix fût désormais possible. » (*G*, III, 1589-1590) La représentation de l'Empire désormais en guerre, courant à sa perte, fait ainsi écho aux dénouements historiques représentés dans *Nana* et

*La Bête humaine*, tout comme le souligne également le motif du sang<sup>77</sup>. Il semble dès lors impossible de séparer l'hypothèse d'un renouveau historique de celle d'un dénouement anticipé qui doit d'abord advenir<sup>78</sup>.

*L'Argent*, autre roman tardif du cycle, reprend sensiblement la même perspective sur l'avenir que *La Terre*, *L'Œuvre* ou *Germinal*, bien que le moment du dénouement y soit quelque peu déplacé. En effet, Madame Caroline voit en la ruine de la Banque Universelle le véritable dénouement historique qui devait advenir pour marquer le renouveau, et la scène se situe donc après l'effondrement boursier. Elle considère visiblement la chute comme un dénouement : « Quoi? elle aurait ri encore, après l'écroulement de tout, une si effrayante somme de misères! » (*LA*, V, 396) et c'est à cette condition qu'elle voit jaillir une nouvelle société : « de ces ruines chaudes encore, elle sentait déjà germer, s'épanouir au soleil toute une floraison. » (*LA*, V, 397) Le motif de la germination est répété pour symboliser l'avenir, qui représente pour le personnage, dans une perspective historique, les développements industriels coloniaux de la France : « Marseille mise aux portes de l'Asie Mineure, la Méditerranée conquise, les nations rapprochées, pacifiées peut-être. » (*LA*, V, 397) Si la scène finale se distingue donc par sa représentation d'un fin historique achevée – la chute des spéculations sous le Second Empire –, il demeure possible d'observer la structure du dénouement donnée à l'histoire, précisément parce que la scène répète les appels à une histoire régénérée après la chute. *L'Argent* a comme particularité de se dérouler après le dénouement, sans pour autant en invalider l'existence, ou la structure historique qui en découle. Le dénouement de l'histoire, dans les derniers volumes des *Rougon-Macquart*, appelle systématiquement au renouveau annoncé de l'humanité, mais qui ne s'effectue jamais qu'à la condition d'un dénouement historique préalable, et qui se situe toujours

---

<sup>77</sup> Guy Larroux, *Le Mot de la fin*, op. cit., p. 113.

<sup>78</sup> Pierre Cogny, « Ouverture et clôture dans *Germinal* », *Les Cahiers naturalistes*, n° 50, 1976, p. 70.

dans un futur hypothétique : « au-dessus de tant de boue remuée, au-dessus de tant de victimes écrasées, de toute cette abominable souffrance que coûte à l'humanité chaque pas en avant, n'y a-t-il pas un but obscur et lointain, quelque chose de supérieur, de bon, de juste, de définitif, auquel nous allons sans le savoir et qui nous gonfle le cœur de l'obstiné besoin de vivre et d'espérer ? » (LA, V, 398)

Cet espoir en l'humanité, qui se jumelle au dénouement d'un régime historique, marque la description du contexte historique de *L'Argent*, où les développements outre-mer, uniques repères contextuels, sont perçus comme le signe du progrès après l'échec spéculatif de Saccard. Néanmoins, ce nouveau régime historique demeure prospectif<sup>79</sup>. S'il représente ce vers quoi l'on tente d'arriver, tout comme dans *L'Œuvre* Sandoz souhaite une meilleure adéquation de la science et de l'art, et dans *Germinal* Étienne souhaite une révolution ouvrière, cette histoire s'écrit bien plus dans un avenir fantasmé que dans une réalité historique contemporaine : « sans doute, il s'écoulerait des années, avant que les cols du Taurus fussent traversés à toute vapeur; mais déjà la vie affluait de partout, le sol de l'antique berceau venait d'êtreensemencé d'une nouvelle moisson d'hommes, le progrès de demain y grandirait, avec une vigueur de végétation extraordinaire, dans ce merveilleux climat, sous les grands soleils. » (LA, V, 398) *L'Argent*, à la différence des autres romans, n'anticipe plus le dénouement historique et le voit se réaliser – à cet égard, il serait sans doute plus juste d'en approcher la vision historique de celle des deux volumes qui le suivent et terminent le cycle, *La Débâcle* et *Le Docteur Pascal* –, mais on constate néanmoins que la question du devenir historique n'est pas non plus assurée et que le progrès espéré n'est pas garanti.

---

<sup>79</sup> Guy Larroux, *Le Mot de la fin*, op. cit., p. 128.

Cette étude des dénouements historiques tels que présentés dans les scènes finales des *Rougon-Macquart* permet ainsi d'arriver à quelques conclusions. Si la notion de dénouement historique est associée à une forme, ce n'est ni celle d'un mouvement linéaire, ni celle d'un mouvement cyclique de l'histoire, mais plutôt celle de la répétition. En effet, c'est la répétition des événements ou des motifs au sein d'un dénouement, ou d'un roman à l'autre, qui assure la progression logique permettant de mettre l'histoire en récit. En outre, en plus de ne pas porter exclusivement sur un événement particulier, le dénouement demeure le plus souvent immanent et anticipé. Enfin, ce dénouement historique, s'il doit advenir dans le futur, ne nie pas le renouveau possible de la société à son issue.

Cependant, l'analyse des dénouements historiques demeure insuffisante tant qu'elle n'a pas été confrontée au dénouement de l'intrigue romanesque dans *Les Rougon-Macquart*. En effet, il ne s'agit pas seulement d'établir en quoi les dénouements de l'histoire interagissent avec ceux du roman pour leur donner sens, mais aussi – et surtout –, de relever en quoi cette interaction est à la source d'un aspect à la fois récurrent et particulier aux fins zoliennes, qui sera qualifié, à la suite de la préface de Zola, de « dénouement terrible ».

## CHAPITRE 2 : DÉNOUEMENTS TERRIBLES

### L'ALLÉGORIE HISTORIQUE

Avant d'évaluer dans quelle mesure le terme de « terrible » peut être utilisé pour caractériser la relation entre les dénouements historiques et les dénouements romanesques, il convient de parcourir les analyses qui ont déjà traité du rapport sémantique entre l'histoire et le récit fictif dans *Les Rougon-Macquart*. En effet, beaucoup a été dit sur le sujet, et de nombreux critiques ont déjà relevé et amplement commenté la façon dont les personnages et leurs actions symbolisent, à l'échelle du roman, les vices et la décadence du Second Empire, selon un processus d'exemplification<sup>80</sup>. Nana en est sans doute l'illustration la plus probante par la métaphore qui s'observe déjà dans la chronique de Fauchery: « Elle devenait une force de la nature, un ferment de destruction, sans le vouloir elle-même, corrompant et désorganisant Paris entre ses cuisses de neige, le faisant tourner comme des femmes, chaque mois, font tourner le lait » (*N*, II, 1269-1270). La concordance de sa naissance avec le début de l'Empire et celle de sa mort avec la déclaration de la guerre renforcent ce parallèle. Ce n'est cependant pas le seul cas où un personnage entretient une telle relation avec l'histoire, comme le souligne Éléonore Reverzy :

Le vaste système de parallèles qu'établit le romancier place le personnage au centre : c'est Pierre Rougon qui redouble l'aventurier du 2 décembre; c'est le spéculateur Saccard qui accède, par moments, à une position qui l'assimile soit à Haussmann, soit à l'empereur dans *La Curée*, et à un souverain fou et génial dans *L'Argent*; c'est Eugène Rougon, dans le roman de 1876 [*Son Excellence Eugène Rougon*], qui représente les rapports de clientélisme et de dépendance de l'empereur à l'égard de ceux qui l'ont aidé à conquérir le pouvoir; Renée puis Nana sont clairement des allégories du régime.<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> Éléonore Reverzy, *La Chair de l'idée*, op. cit., p. 80.

<sup>81</sup> *Ibid*, p. 76.

Plusieurs termes ont été suggérés pour qualifier ce rapport d'interdépendance entre les personnages et le contexte historique. Reverzy qualifie Nana d'allégorie du régime, alors que d'autres la décrivent comme une figure métonymique<sup>82</sup>, autonymique<sup>83</sup>, synecdochique<sup>84</sup> ou, plus simplement, métaphorique<sup>85</sup>. Henri Mitterand<sup>86</sup> et Roger Ripoll<sup>87</sup> associent plutôt ces rapports à une construction mythique de l'histoire par le biais des personnages. Lucien Dallenbach, enfin, les considère sous l'angle de la mise en abyme, qu'il entend comme « le redoublement spéculaire, “à l'échelle des personnages”, du “sujet même” d'un récit<sup>88</sup> ». Malgré ces différences terminologiques, il apparaît clair pour l'ensemble des critiques que ces personnages permettent de créer une relation de sens entre le récit et l'histoire, qui peut être rapprochée du caractère répétitif des romans zoliens, souligné précédemment. Nana représente le régime qu'elle allégorise ou mythifie, mais elle en répète aussi le déroulement, de sa naissance à sa chute.

La démonstration du rapport allégorique entre les personnages et le contexte historique n'est donc plus à faire, si ce n'est que pour ajouter d'autres figures à la liste que déploie Reverzy. Celle-ci relève avec justesse que Renée, dans *La Curée*, joue un rôle similaire à celui de Nana, jusque dans la scène finale du roman : « Le second Empire ne se fonde que sur l'édifice des paroles et des représentations vides, ce que le personnage de Renée, par son parcours qui la conduit de l'île Saint-Louis au Parc Monceau, exemplifie<sup>89</sup> ». D'autres personnages occupent une fonction similaire : dans *La Fortune des Rougon*, Pierre agit comme un « double révélateur du prince-

---

<sup>82</sup> Armine Kotin Mortimer, *op. cit.*, p. 171.

<sup>83</sup> Sylvie Thorel-Cailleteau, *La Pertinence réaliste. Zola*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 65.

<sup>84</sup> *Ibid.*

<sup>85</sup> Yves Chevrel, *Le Naturalisme*, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », 1982, p. 104.

<sup>86</sup> Henri Mitterand, « L'idéologie du mythe dans *Germinal* », dans *Problèmes de l'analyse textuelle : Problems of Textual Analysis*, Bruxelles, Didier, 1971, p. 83-92.

<sup>87</sup> Roger Ripoll, *op. cit.*

<sup>88</sup> Lucien Dallenbach, « L'œuvre dans l'œuvre chez Zola », dans Pierre Cogny (dir.), *Le Naturalisme. Colloque de Cerisy*, Paris, 10/18, 1978, p. 126.

<sup>89</sup> Éléonore Reverzy, *La Chair de l'idée, op. cit.*, p. 83.

président<sup>90</sup> », alors que Silvère représente les républicains sacrifiés par le coup d'État et que Miette devient le modèle de la « vierge Liberté » (*FR*, I, 35)<sup>91</sup>. Cette figure du républicain sacrifié est répétée dans *Le Ventre de Paris* par Florent, dont le rejet par les marchands des Halles évoque le climat de répression qui a caractérisé les premières années du règne de Napoléon III. D'autres « boucs émissaires » apparaissent dans *Les Rougon-Macquart* : Étienne dans *Germinal*, Jean dans *La Terre* et *La Débâcle*, madame Caroline dans *L'Argent* et Claude dans *L'Œuvre* servent tous à mettre en scène les échecs impériaux dans une sphère particulière de la société du Second Empire, qu'il s'agisse du milieu ouvrier, paysan, militaire, bancaire ou artistique, respectivement. Chacun de ces personnages est représentatif à la fois du milieu dans lequel il se trouve et de l'époque plus largement, comme le souligne Pascal lorsqu'il décrit la famille à Clotilde :

Elle est aussi un document d'histoire, elle raconte le second Empire, du coup d'État à Sedan, car les nôtres sont partis du peuple, se sont répandus parmi toute la société contemporaine, ont envahi toutes les situations, emportés par le débordement des appétits, par cette impulsion essentiellement moderne, ce coup de fouet qui jette aux jouissances les basses classes, en marche à travers le corps social... (*DP*, V, 1015)

Ce rapport allégorique ne touche pas que les personnages : d'autres symboles ou événements contribuent à lier le récit et l'histoire, tel que le train dans *La Bête humaine*, que James Reid qualifie de « recurrent metaphor for the course of history<sup>92</sup> », ce que l'on constate nettement dans le dénouement. Le motif du sang, qui a déjà été relevé dans les dénouements de *Germinal* et de *La Fortune des Rougon*, joue un rôle similaire à celui du train en ce qu'il permet de lier le récit fictif au contexte historique qu'il vient interpréter : « Ainsi le sang des victimes du coup d'État se

---

<sup>90</sup> Corinne Saminadayar-Perrin, « *Storytelling* : Fictions de l'Histoire dans *La Fortune des Rougon* », dans Émilie Piton-Foucault et Henri Mitterand (dir.), *Lectures de Zola. La Fortune des Rougon*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 21.

<sup>91</sup> Sandy Petrey, « Son titre historique, *Les Origines* », Dorothy Speirs, Yannick Portebois et Paul Perron (dir.), *Zola, l'homme-récit. Actes du colloque de Toronto, 13-15 septembre 2002, Les Cahiers naturalistes*, hors-série, 2003, p. 28.

<sup>92</sup> James H. Reid, art. cité, p. 81. « Une métaphore récurrente du cours de l'histoire. » [Ma traduction]

transforme-t-il tantôt en rubans honorifiques, comme on voit à la fin de *La Fortune des Rougon*, tantôt en nourriture de cet empire-vampire que représente, dans les halles, la charcuterie des Quenu-Gradelle identifiée comme un lieu satanique.<sup>93</sup> » On peut aussi ajouter à cette liste le motif des appétits, omniprésent dans les premiers romans du cycle pour expliquer la corruption de l'Empire et cristallisé dans le récit des Gras et des Maigres de Claude, ou celui de la terre nourricière d'où pourra germer un nouveau régime historique après l'effondrement du régime, comme en font marque *La Terre*, *Germinal*, *L'Argent* ou *La Débâcle* et qui provoquent un élargissement du récit vers la question du devenir historique. Le cimetière où se déroulent les scènes finales de *La Fortune des Rougon*, de *L'Œuvre* et de *La Terre* joue également un rôle allégorique et correspond à « la conception zolienne du temps qui s'y élabore et s'y projette sous la forme d'un espace<sup>94</sup> », comme le dit Reverzy. Ces motifs répétés d'un roman à l'autre permettent de lier le récit fictif au contexte historique par la relation de sens qu'ils impliquent. Voilà sans doute pourquoi Ripoll va jusqu'à affirmer que « ce jeu de l'analogie, qui seul permet de lier le destin des Rougon-Macquart à l'histoire, est aussi le seul principe d'unité de la série<sup>95</sup> ».

Il convient toutefois de nuancer le rôle que jouent ces allégories dans les scènes finales, puisque les dénouements des intrigues ne concordent pas en tant que tels avec ceux de l'histoire. Alors que les premiers vont voir une résolution de l'intrigue complète et achevée, que ce soit par la mort ou par le départ des protagonistes, les seconds rejettent cet achèvement : s'il est toujours rappelé et anticipé, le dénouement historique n'est pas pour autant avéré. Guy Larroux constate aussi cette différence, fondamentale, entre les deux types de récits qui se côtoient : « une histoire,

---

<sup>93</sup> Sylvie Thorel-Cailleteau, *op. cit.*, p. 34.

<sup>94</sup> Éléonore Reverzy, « Parmi les tombes. Un nouveau régime de la mort chez Zola », dans Aurélie Barjonet et Jean-Sébastien Macke (dir.), *Lire Zola au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Colloques de Cerisy – Littérature », 2018, p. 340.

<sup>95</sup> Roger Ripoll, *op. cit.*, p. 277.

une péripétie, s'achève, mais l'Histoire, elle, continue.<sup>96</sup> » Cette différence est d'ailleurs à la source de positions opposées au sein de la critique à savoir si les fins des romans de Zola sont « ouvertes » ou « fermées », puisque les références au devenir historique ouvrent effectivement les romans vers l'avenir, comme le souligne Pierre Cogny, à propos de *Germinal* : « Quand un roman s'achève sur un futur, il n'est pas clos. Il s'agit, au contraire, d'une ouverture, au moins sur l'avenir.<sup>97</sup> » C'est encore le rapport à l'histoire qui explique la position de Thomas Conrad, qui défend que le dénouement général du cycle est laissé en suspens : « La fin des *Rougon-Macquart*, quoique d'abord absolument conclusive, redevient provisoire et suspendue<sup>98</sup> ». Dès que l'on distingue la trame historique de celle du roman, on comprend mieux en quoi ce suspens est causé uniquement par l'histoire, et non par le récit fictif. S'appuyant aussi sur *Germinal*, Yves Chevrel en vient à la même conclusion : « la perspective de Zola est claire : d'une histoire lue il faut passer à l'Histoire, celle qui se fait, celle qui s'écrit.<sup>99</sup> »

Cette distinction entre les deux types de dénouements est fondamentale pour l'analyse du rapport allégorique construit par Zola, puisque c'est effectivement par cet écart que l'allégorie perd de sa force évocatrice : le récit arrive à une fin, alors que l'histoire, elle, ne peut s'achever. En d'autres mots, si Silvère, Nana, Renée, Claude et Jacques meurent et si Florent, Étienne, Jean et madame Caroline quittent définitivement les lieux de l'intrigue, l'histoire, que leurs actions exemplifient, ne peut se terminer. C'est donc à partir de cette non-concordance entre l'histoire et le récit, dans les scènes finales des *Rougon-Macquart*, que l'on tentera de définir l'aspect terrible des dénouements, en ce qu'il constitue à la fois une caractéristique de l'œuvre zolienne et un aspect

---

<sup>96</sup> Guy Larroux, *Le Mot de la fin*, op. cit., p. 112.

<sup>97</sup> Pierre Cogny, art. cité, p. 73.

<sup>98</sup> Thomas Conrad, art. cité, p. 128.

<sup>99</sup> Yves Chevrel, op. cit., p. 144. L'auteur souligne.

répétitif des scènes. Les dénouements terribles permettront donc de caractériser conjointement la forme donnée à la résolution de l'intrigue romanesque et son rapport au devenir historique.

#### UN MONDE EN CRISE

L'absence de théorisation de l'aspect « terrible » des œuvres zoliennes, du côté de la critique aussi bien que de celui du romancier, pose un problème important, puisqu'on ne peut rapprocher cet aspect d'un courant ou d'un terme esthétique existant. Il est pourtant d'une grande richesse, puisqu'il permet de qualifier avec précision la forme singulière des dénouements des *Rougon-Macquart*, qu'élabore Zola. Les deux premières définitions du terme, offertes par le *Dictionnaire de la langue française* d'Émile Littré, permettent d'engager rapidement la réflexion sur cet aspect : « qui cause, inspire de la terreur » et « qui inspire la terreur tragique<sup>100</sup> ». Il faudra revenir plus loin sur la seconde définition, mais la première permet déjà de tisser des liens entre le terrible et l'histoire. Le terme a effectivement déjà été utilisé pour qualifier des moments importants de l'histoire, qu'il s'agisse de « l'année terrible », celle de la chute du Second Empire, de même que la Terreur de la Révolution française. Le terme est aussi utilisé par Frank Kermode dans *The Sense of an Ending* pour caractériser le rapport à la crise dans les ouvrages littéraires.

Selon Kermode, en effet, il est possible de rattacher le « sentiment de la fin », qui – cela a été démontré dans le chapitre précédent – caractérise le traitement de l'histoire dans l'œuvre de Zola, à un « sentiment de la crise ». Ces moments de crises sont le plus fréquemment associés à des fins : « it is commonplace to talk about our historical situation as uniquely *terrible* and in a way privileged, a cardinal point of time<sup>101</sup> ». Dans ce contexte, le terrible relève donc d'une façon de caractériser ce sentiment, comme en témoigne la Terreur, que Kermode cite en exemple. La

<sup>100</sup> Émile Littré, « Terrible », *Dictionnaire de la langue française*, t. IV, Paris, Hachette, 1874, p. 2200.

<sup>101</sup> Frank Kermode, *op. cit.* p. 95. « C'est un lieu commun de parler de notre situation historique en tant que singulièrement *terrible* et, d'une certaine façon privilégiée, comme un point cardinal du temps. » [Ma traduction] Je souligne.

forme du dénouement donnée à l'histoire est ainsi directement liée à cette perception d'un monde en crise : « the moments we call crises are ends and beginnings. We are ready, therefore, to accept all manners of evidence that ours is a genuine end, a genuine beginning<sup>102</sup> ». Bien que le critique s'appuie principalement sur les auteurs modernistes, que Zola précède immédiatement, pour appuyer sa définition de la crise, son analyse semble cadrer tout à fait avec la vision que se fait le romancier du Second Empire, qui qualifie d'ailleurs ce régime de « crise nerveuse que traversent les temps modernes<sup>103</sup> ». Tout comme on a parlé de « Terreur » pour qualifier la crise démocratique qui traversait la France à la fin du siècle précédent, à toutes les époques, « we have our Terrors, and specific images of them<sup>104</sup> », et « l'année terrible » n'y fait pas exception.

Si l'on reporte cette interprétation de la crise aux dénouements de Zola, il est aisé de voir où elle se manifeste : elle est immédiatement perceptible dans *Nana*, *La Bête humaine* et *La Débâcle* lorsqu'il est question de la guerre, mais elle se constate aussi dans le caractère immanent du dénouement historique des autres romans du corpus, qui témoignent à leur façon du malaise de l'époque décrit par Sandoz dans *L'Œuvre*. Néanmoins, c'est par le phénomène de « double clôture<sup>105</sup> » des œuvres, comme le nomme Silvia Disegni, que l'aspect terrible de ces crises devient perceptible, par le biais d'oppositions constantes entre la fin du récit de fiction et le dénouement de l'histoire. La tension entre l'immobilité et le mouvement, représentés respectivement par le roman et l'histoire, qui marque principalement les œuvres de la seconde moitié du cycle des *Rougon-Macquart*, constitue un exemple éloquent de cette opposition. La répétition du personnage

---

<sup>102</sup> *Ibid*, p. 96. « Les moments que nous appelons des crises sont des fins et des débuts. Nous sommes donc prêts à accepter toute forme de preuve que la nôtre est une véritable fin, ou un véritable début. » [Ma traduction]

<sup>103</sup> Émile Zola, *Écrits sur l'art*, dir. Jean-Pierre Leduc-Adine, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1991, p. 194. Cité dans Jacques Noiray, « Zola devant la décadence », dans *Le Simple et l'intense. Vingt études sur Émile Zola*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 181.

<sup>104</sup> Frank Kermode, *op. cit.*, p. 99. « Nous avons nos Terreurs, et des images spécifiques pour celles-ci. » [Ma traduction]

<sup>105</sup> Silvia Disegni, « Le Déroulement tragique de *La Débâcle* », dans Franco Giaccone et Anna Maria Scaila (dir.), *Aspetti del romanzo francese : studi in onore di Massimo Colesanti*, Rome, Bulzoni, 1996, p. 306.

qui quitte les lieux de l'action représente avec clarté le trouble d'où découlent les crises que Ripoll a également observées<sup>106</sup>. Cette première manifestation du terrible porte donc sur l'importance accordée à la crise historique non résolue, aux dépens de la résolution de l'intrigue romanesque qui devient secondaire dans la scène finale.

*Germinal* se clôt sur le départ d'Étienne des mines de Montsou, après l'échec de la grève des ouvriers. Au niveau du roman, ce départ confirme le retour à l'état initial qui avait été troublé par l'arrivée du protagoniste au début de l'œuvre. En quittant la mine, Étienne se voit forcé d'admettre que la révolution qu'il souhaitait a échoué et que la dure besogne des ouvriers a repris : « Aujourd'hui, le travail de brute, mortel, mal payé, recommençait. Sous la terre, là-bas, à sept cents mètres, il lui semblait entendre des coups sourds, réguliers, continus : c'étaient les camarades qu'il venait de voir descendre, les camarades noirs, qui tapaient, dans leur rage silencieuse. » (*G*, III, 1589) C'est donc une intrigue romanesque complètement achevée qui est présentée dans cette scène, et le départ d'Étienne confirme l'impossibilité pour les mineurs de Montsou de reprendre la grève. Pourtant, cette fin romanesque, en apparence définitive, est contredite par la trame historique, qui rejette ce constat d'échec : « si la crise industrielle tirait à sa fin, si les usines rouvraient une à une, l'état de guerre n'en restait pas moins déclaré » (*G*, III, 1590). Les sort des propriétaires et des travailleurs de la mine n'est donc pas aussi scellé que celui d'Étienne :

Les bourgeois de Monstou, envahis dans leur victoire du sourd malaise des lendemains de grève, regardaient derrière eux si leur fin n'était pas là quand même, inévitable, au fond de ce grand silence. Ils comprenaient que la révolution renaîtrait sans cesse, demain peut-être, avec la grève générale, l'entente de tous les travailleurs ayant des caisses de secours, pouvant tenir pendant des mois, en mangeant du pain. (*G*, III, 1590)

Dès lors, la continuité de l'histoire et l'anticipation continue de son dénouement prochain s'opposent au dénouement romanesque marqué par le départ définitif d'Étienne.

---

<sup>106</sup> Roger Ripoll, *op. cit.*, p. 332.

C'est ici que l'aspect terrible entre en jeu, par l'importance accordée à la crise ouvrière et ce qu'elle implique, alors que l'intrigue romanesque ne pourra en rendre compte. La crise terrible est à l'origine de la dépréciation du dénouement romanesque dans cette scène. En effet, une part importante de la scène est dédiée aux souvenirs d'Étienne, dont la résolution – le retour des mineurs au travail, la mort de Catherine, son exil – devrait vraisemblablement le voir quitter avec amertume et regret. Or le sentiment qui l'emplit est plutôt positif : « il eut une sensation de plein air, de ciel libre, et il respira largement. » (*G*, III, 1588) Cette émotion neutralise complètement la portée dramatique des événements passés. Les regrets font plutôt place à une idéalisation de l'avenir : « Déjà, il se voyait à la tribune, triomphant avec le peuple, si le peuple ne le dévorait pas. » (*G*, III, 1589) L'aspect terrible des fins zoliennes s'exprime ainsi par cette opposition entre le dénouement historique de la crise minière qu'Étienne continue d'appréhender et le dénouement romanesque, relégué à l'arrière-plan. On retrouve là « cette nouvelle mythologie de la Terreur, organiquement associée à la pensée lucide des contradictions d'une société et d'un temps<sup>107</sup> », que décrit Mitterand dans son article « Le vent terrible de *Germinal* ». Cogny constate aussi cette opposition et défend que, dans cette scène, il « ne s'agit pas d'une véritable clôture, mais d'une après-clôture, ou, si l'on préfère, du point de départ d'un nouveau roman<sup>108</sup> ». La tension est donc doublement terrible, en ce qu'elle privilégie le monde en crise au profit de la résolution romanesque de l'intrigue, mais aussi ce qu'elle refuse au dénouement romanesque une véritable portée dramatique, et en ce qu'elle retire aux éléments dramatiques (la mort, les sacrifices) leur portée intrinsèque.

Ce rapport à la crise s'applique d'ailleurs à l'ensemble des dénouements de la seconde moitié du cycle dans lesquels un personnage se voit forcé de quitter les lieux de l'intrigue mais où,

---

<sup>107</sup> Henri Mitterand, *Le Roman à l'œuvre : genèse et valeurs*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1998, p. 209.

<sup>108</sup> Pierre Cogny, art. cité, p. 70.

ce faisant, il minimise l'importance du drame romanesque. Dans *La Terre*, la réaction de Jean est similaire à celle observée chez Étienne. Bien que la scène se déroule sur la tombe de sa femme, la douleur de la perte est rejetée au profit de l'espoir d'un dénouement historique prochain : « Qu'est-ce que notre malheur pèse, dans la grande mécanique des étoiles et du soleil? Il se moque bien de nous, le bon Dieu! Nous n'avons notre pain que par un duel terrible et de chaque jour. » (*LT*, IV, 811) Tout comme Étienne, Jean semble bien peu préoccupé par les malheurs récents qui l'ont touché : « Et, lentement, il ramena les yeux à ses pieds, il regarda les bosses de terre fraîches, sous lesquelles Françoise et le vieux Fouan dormaient. Ses colères du matin, son dégoût des gens et des choses s'en allaient, dans un profond apaisement. » (*LT*, IV, 810) À l'image du protagoniste de *Germinal*, « il se sentait, malgré lui, peut-être à cause du tiède soleil, envahi de douceur et d'espoir, » (*LT*, IV, 810) La crise historique, cette fois-ci agricole<sup>109</sup>, dont le dénouement est toujours attendu, consacre à nouveau l'insuffisance du drame romanesque à conclure.

Même dans *La Débâcle*, où le dénouement est particulièrement déchirant en raison de la mort de Maurice, compagnon fidèle de Jean pour la plus grande partie du roman, la portée dramatique de son destin est rapidement diminuée au profit du dénouement historique anticipé. Les mêmes procédés que ceux relevés dans *Germinal* et *La Terre* sont utilisés pour démontrer la banalité du drame romanesque vis-à-vis la crise historique – dans ce cas-ci, la guerre. Rapidement confronté à celle-ci, Jean diminue la portée du drame qui vient de se produire : « Lui-même y laissait son cœur déchiré, Maurice, Henriette, son heureuse vie de demain emportée dans l'orage. Et pourtant, par delà la fournaise, hurlante encore, la vivace espérance renaissait, au fond du grand ciel calme, d'une limpidité souveraine. » (*LD*, V, 911-912) L'image du soleil est répétée pour porter cet espoir rapidement retrouvé : « Il lui sembla, dans cette lente tombée du jour, au-dessus

---

<sup>109</sup> Roger Ripoll, *op. cit.*, p. 794.

de cette cité en flammes, qu'une aurore déjà se levait. » (*LD*, V, 911) Le drame terrible de l'histoire s'impose à nouveau dans la scène finale et la mort de Maurice prend un statut secondaire.

Les personnages qui quittent les lieux du roman vont ainsi vers l'histoire en marche et cessent d'agir comme de simples allégories d'un régime en crise : ils s'engagent véritablement dans l'histoire pour parvenir à une conclusion, et les départs répétés représentent ce passage du romanesque à l'historique. Cet engagement constitue, bien plus encore que leurs réflexions, le détachement le plus décisif des personnages au profit du terrible de l'histoire. *La Débâcle* l'illustre le plus clairement quand Jean prend conscience de l'impossibilité d'atteindre la résolution qu'il avait souhaitée, soit son mariage avec Henriette : « Lui, retrouvait son rêve, d'abord inconscient, ensuite à peine formulé : la vie là-bas, un mariage, une petite maison, la culture d'un champ qui suffirait à nourrir un ménage de braves gens modestes. » (*LD*, V, 910) Pour Henriette aussi, cette résolution espérée se dessine devant elle dans cette scène : « Ce mariage lointain, elle-même l'avait voulu alors, sans le savoir. La graine qui germait avait cheminé sourdement, elle l'aimait d'amour, ce garçon près duquel elle n'avait d'abord été que consolée. » (*LD*, V, 910) Cependant, le départ de Jean scelle l'impossibilité de cette fin définitive, au profit de l'histoire qu'il faut toujours dénouer. Jean ne fait pas que diminuer la portée dramatique de la mort de Maurice, il doit s'en détacher entièrement : « La tombe de Maurice les séparait, sans fond. » (*LD*, V, 909) Alors que, pour l'intrigue romanesque, aucune issue n'est désormais possible, les protagonistes choisissent de continuer leur récit en se projetant dans l'histoire, dans un dénouement anticipé mais jamais avéré. Comme le constate Larroux : « la mort et la destruction, quand bien même elles seraient les événements majeurs du roman (c'est le cas de *La Débâcle* précisément) ne constituent pas le dernier mot du texte. Au contraire, les dernières pages du roman vont la plupart du temps se charger

de figurer la continuité du réel et de l'histoire<sup>110</sup> ». Quittant les lieux du roman – Montsou, la Beauce, Paris – Étienne et Jean scellent ainsi l'impossibilité pour le roman d'en arriver à une conclusion qui pourrait résoudre la crise terrible qui continue d'agiter l'histoire. Par là, on désavoue la portée du récit fictif devant le récit historique qui se construit dans ces scènes.

Madame Caroline fait la même expérience dans *L'Argent* au moment de quitter Paris. La faillite de la Banque Universelle est aussi associée à une crise – boursière, cette fois-ci –, destinée à se répéter dans l'avenir, jusqu'à une résolution finale, anticipée :

C'était l'épidémie fatale, périodique, dont les ravages balayent le marché tous les dix à quinze ans, les vendredis noirs, ainsi qu'on les nomme, semant le sol de décombres. Il faut des années pour que la confiance renaisse, pour que les grandes maisons de banque se reconstruisent, jusqu'au jour où, la passion du jeu ravivée peu à peu, flambant et recommençant l'aventure, amène une nouvelle crise, effondre tout, dans un nouveau désastre. Mais, cette fois, derrière cette fumée rousse de l'horizon, dans les lointains troubles de la ville, il y avait comme un grand craquement sourd, la fin prochaine d'un monde. (*LA*, V, 361)

Madame Caroline est elle aussi partagée entre le drame romanesque qui s'est produit, en partie grâce à elle, et l'espoir d'un dénouement à venir :

Oubliait-elle qu'elle était complice? et elle se citait les faits, celui-ci, celui-là, cet autre, qu'elle aurait dû mettre tout son reste d'existence à pleurer. Mais, entre ses doigts serrés sur son cœur, le bouillonnement de sève revenait plus impétueux, la source de vie débordait, écartait les obstacles pour couler librement, en rejetant les épaves aux deux bords, claire et triomphante sous le soleil. (*LA*, V, 396)

L'image du soleil et de la germination se répète une fois de plus pour exprimer la continuité du monde qui s'oppose au dénouement de l'intrigue. Le dilemme de madame Caroline, encore plus explicite que celui de Jean dans *La Débâcle*, illustre, à l'échelle du personnage, comment se manifeste le terrible, dans cette opposition continue entre l'immobilité auquel condamne le roman et le mouvement auquel invite l'histoire. À l'instar des autres personnages, Madame Caroline choisit d'être du côté du terrible de l'histoire, en quittant Paris pour Rome et en décidant de

---

<sup>110</sup> Guy Larroux, *Le Mot de la fin*, op. cit., p. 110.

continuer de vivre « cette crise de chaque jour » (*LA*, V, 397). Encore une fois, un tel parti confirme l'impossibilité pour les deux types de dénouements de se concilier, et le dilemme de la protagoniste illustre bien comment les personnages choisissent de s'engager dans la crise, l'intrigue romanesque ne leur offrant plus de possibilités d'action. On retrouve l'hésitation « entre la clôture du romanesque et l'ouverture du vécu<sup>111</sup> » que mentionne Pierluigi Pellini. De là découle aussi la caractérisation du dénouement terrible, par le choix répété des personnages de se tourner vers l'histoire plutôt que d'accepter l'intrigue terminée.

Roman du début du cycle, *Le Ventre de Paris* permet de complexifier quelque peu cette définition des dénouements terribles. Contrairement aux autres scènes finales où le départ d'un protagoniste est représenté, le départ de Florent est antérieur au dénouement de ce roman. La scène ne remet pas en question la persistance de la crise historique<sup>112</sup>, représentée par la victoire des marchands des Halles sur le républicain déporté : « Claude sentait un réveil de gaieté dans les grandes Halles sonores, dans le quartier empli de nourritures entassées. C'était comme une joie de guérison, un tapage plus haut de gens soulagés d'un poids qui leur gênait l'estomac. » (*VP*, I, 893) Cependant, ce n'est plus le protagoniste qui diminue l'importance du drame romanesque pour privilégier le terrible historique. Florent apparaît plutôt comme une victime de cette crise qui scelle définitivement son destin par sa nouvelle déportation. Le personnage en fait d'ailleurs la constatation au moment de son arrestation : « Ce dénoûment ne semblait pas le surprendre; il était un soulagement pour lui, sans qu'il voulût se le confesser nettement. » (*VP*, I, 888) Une conclusion similaire s'impose à son comparse Gavard : « À la rudesse du commissaire, au mouvement qu'il venait de faire en entendant son nom, il se jugeait perdu. C'était un dénoûment terrible, auquel il n'avait jamais nettement songé. » (*VP*, I, 883)

---

<sup>111</sup> Pierluigi Pellini, art. cité, p. 28.

<sup>112</sup> Jacques Noiray, art. cité, p. 181.

L'aspect terrible de ces dénouements ne résulte donc plus seulement d'un choix, pour le protagoniste, entre une histoire à terminer et un drame personnel qui s'achève, mais s'exprime aussi par l'impossibilité de ce dernier de dénouer l'intrigue historique. L'évincement de Florent est double : exclu des Halles, il est aussi exclu de la trame narrative historique. Les dénouements terribles touchent non seulement l'histoire, qui pousse les personnages à privilégier la crise à résoudre, mais aussi l'intrigue romanesque, dépréciée par cette crise et qui, par là, prend un aspect terrible à son tour : privée de sens, n'apportant aucun savoir ni aucune leçon, l'intrigue se referme sur sa seule violence.

#### UN TERRIBLE TRAGIQUE

La seconde définition du terme « terrible » offerte par le *Dictionnaire* de Littré : « qui inspire la terreur tragique » touche plus directement le rôle de l'intrigue romanesque. En effet, la « terreur tragique » correspond à un des deux aspects de la tragédie telle que définie par Aristote dans sa *Poétique*, du moins dans sa traduction du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>113</sup> : « la tragédie donc est l'imitation de quelque action sérieuse, complète, ayant une certaine étendue, par un discours orné, dont les ornements ne se trouvent pas tous ensemble dans chaque partie, sous forme dramatique et non pas narrative, *employant la terreur* et la pitié pour purger les passions de ce genre<sup>114</sup> ». Le « terrible » convoque un aspect essentiel et cathartique propre au dénouement, tout en n'étant qu'une partie de ce qui constitue le tragique, la pitié constituant la seconde, selon Aristote. Le lien tracé entre le texte antique et *Les Rougon-Macquart* n'est pas aussi incongru qu'on puisse le penser : plusieurs

---

<sup>113</sup> Les traductions modernes de la *Poétique* en français utilisent souvent le terme de « crainte » plutôt que « terreur » (voir Aristote, *Poétique*, trad. Michel Magnien, Paris, Le livre de poche, 1990).

<sup>114</sup> Aristote, *Poétique*, trad. Félix de Parnajon et Émile Egger, Paris, Hachette, 1875, p. 32. Je souligne.

critiques ont relevé les traces du tragique dans la série<sup>115</sup> et Henri Mitterrand a consacré un article aux influences de la Grèce antique chez Zola :

Cessons donc de ne voir en lui que l'épigone de la génération positiviste et scientifique de 1860, elle-même platonicienne à sa manière, pour reconnaître le véritable enracinement du cycle des *Rougon-Macquart*, qui est un enracinement dans la terre des mythes primitifs, au même degré que celui des grands tragiques.<sup>116</sup>

Une nuance capitale s'impose : si le terrible constitue un aspect qui compose le tragique, il n'en est pas le tout. L'aspect cathartique donné à la tragédie nécessite effectivement à la fois la terreur et la pitié. Or, c'est justement à partir de cette nuance que se précise la seconde définition donnée au « terrible » dans *Les Rougon-Macquart*, en ce qu'il exprime un tragique incomplet, ou dégradé, qui est aussi le résultat du monde en crise relevé plus haut. Bien qu'elles s'en approchent, les scènes finales des romans ne parviennent jamais à adopter une structure qui soit proprement tragique. Déjà, les dénouements mentionnés dans la section précédente montrent en quoi ils se rapprochent de la tragédie sans s'y conformer entièrement. Le départ du protagoniste rappelle immédiatement le départ d'Œdipe, figure-type du bouc émissaire, mais, contrairement à la tragédie, les départs ne permettent pas de rétablir l'ordre social. Au contraire, ils s'effectuent tandis que le monde demeure en crise. Là où l'exil d'Œdipe résout à la fois le drame humain du protagoniste et le drame social qui secoue Thèbes, chez Zola, l'exil ne résout que le drame romanesque, alors que la crise historique se poursuit. Si Disegni démontre de façon convaincante l'aspect tragique du dénouement de *La Débâcle*, notamment par l'unité de lieu et d'action<sup>117</sup>, il faut opposer à cette conclusion le départ de Jean, qui marque l'impossibilité pour les romans de respecter pleinement cette esthétique. C'est en ce sens qu'il convient de qualifier les dénouements

---

<sup>115</sup> Silvia Disegni, art. cité; Yves Chevrel, *op. cit.*, et Yannick Preumont, « Discours tragique et discours ironique chez Émile Zola et John Galsworthy », *Cahiers d'histoire des littératures romanes*, vol. XXVII, n° 1, 2003, p. 131-160.

<sup>116</sup> Henri Mitterrand, « Zola le Grec » dans *Le Roman à l'œuvre*, *op. cit.*, p. 84-95.

<sup>117</sup> Silvia Disegni, art. cité, p. 314.

zoliens de « terribles » plutôt que de « tragiques » : les sacrifices humains et les drames romanesques représentés ne parviennent pas à résoudre l'intrigue historique, alors que la tragédie, par définition, doit y arriver. Le terrible prend ainsi le sens d'un tragique incomplet, dont les effets ne parviennent pas à rétablir l'ordre total du monde<sup>118</sup>.

Cette interprétation des dénouements terribles est particulièrement prégnante dans les premiers romans du cycle, et *La Curée* permet d'illustrer en quoi elle se rattache au tragique incomplet. On sait que Zola cherchait à faire « une nouvelle *Phèdre* » avec ce roman<sup>119</sup>, mais il faut admettre que le tragique s'estompe lors de la scène finale alors que Renée se trouve seule à vivre un dénouement malheureux. Contrairement à Étienne ou à Jean qui quittent les lieux de l'intrigue pour s'engager dans le devenir historique, Renée, tout comme Florent, demeure prisonnière de son sort. Abandonnée par Maxime et Saccard, elle se retrouve complètement isolée à la fin du récit. Si elle a aussi l'espoir de « recommencer la vie », la vision du père et de son fils réconciliés constitue « un spectacle qui la déchira d'un coup suprême » (*LC*, I, 595). De la même façon, l'apparition de l'Empereur et le salut de Saccard à Napoléon III lui causent une sensation « si aiguë et douloureuse, que la jeune femme éprouva l'impérieux besoin d'échapper à ce triomphe, à ce cri de Saccard qui lui sonnait encore aux oreilles, à cette vue du père et du fils, les bras unis, causant et marchant à petits pas » (*LC*, I, 597). Renée prend progressivement conscience de son exclusion de la sphère publique de l'Empire dans son parcours au bois de Boulogne : « la jeune femme, prise elle-même et emportée dans cette jouissance, avait la vague conscience de tous

---

<sup>118</sup> Mihaela Marin, « Tragédie, tragique, naturalisme : une intertextualité oubliée? », dans Anna Gural-Migdal et Carolyn Snipes-Hoyt (dir.), *Zola et le texte naturaliste en Europe et aux Amériques. Généricité, intertextualité et influences*, Queenston, Edwin Mellen Press, 2006, p. 40.

<sup>119</sup> Auguste Dezalay, « La "nouvelle Phèdre" de Zola ou Les mésaventures d'un personnage tragique », *Travaux de linguistique et de littérature*, vol. IX, n° 2, 1971, p. 121.

ces appétits qui roulaient au milieu du soleil » (*LC*, I, 595). La métaphore des appétits, répétée encore une fois, situe résolument Renée du côté des victimes du régime.

La prise de conscience de Renée de son exclusion de la sphère publique la condamne du même coup à la sphère privée, dans laquelle elle se retire en retournant dans sa maison d'enfance. La description de l'Hôtel Béraud permet de constater l'écart qui se creuse désormais entre la sphère publique et la sphère privée, où se déroule le dénouement romanesque. L'auge est « polie sur les bords par l'usure » et « la tête de lion [est] à demi effacée » (*LC*, I, 597), le rhododendron dans la chambre d'enfants est devenu « squelette de plante, maigre et blanc de poussière », alors que « la natte, la natte elle-même, déteinte, mangée par les rats, s'étalait avec une mélancolie de linceul qui attend depuis des années la morte promise » (*LC*, I, 598). Renée cesse dès lors d'être l'allégorie du régime qu'elle représentait tout au long du roman, et ne ressemble plus qu'à sa poupée qu'elle retrouve<sup>120</sup> : « tout le son avait coulé par un trou, et la tête de porcelaine continuait à sourire de ses lèvres d'émail, au-dessus de ce corps mou, que des folies de poupée semblaient avoir épuisé. » (*LC*, I, 598). Comme l'a analysé Maryse Adam-Maillet, « "poupée" constitue donc ici, à double titre, le "mot de la fin" pour définir, par l'épuisement de ces ressources dramatiques et vitales, le personnage de Renée<sup>121</sup> ». La comparaison la plus univoque de cette opposition entre l'espace public, où continuent de prospérer Saccard et les autres, et l'espace privé, marqué par la perte et le dépérissement, est sans doute celle du père de Renée : « il redressait sa haute taille, il s'enfonçait lentement dans l'ombre de la vieille demeure, de cette solitude hautaine où il s'était absolument cloîtré depuis la mort de sa sœur; et elle songea aux hommes du Bois, à cet autre vieillard, au baron Gouraud, qui faisait rouler sa chair au soleil, sur des oreillers. » (*LC*, I, 597-598) L'image du soleil

---

<sup>120</sup> Henri Mitterand, *Le Roman à l'œuvre*, op. cit., p. 130.

<sup>121</sup> Maryse Adam-Maillet, « Renée, poupée dans *La Curée* », *Les Cahiers naturalistes*, n° 69, 1995, p. 50.

est répétée une fois de plus pour marquer la séparation entre l'histoire qui continue et le récit fictif qui doit s'achever.

Bien que Renée soit victime du contexte historique dont le dénouement anticipé n'advient pas, son destin ne peut pas non plus être qualifié de tragique, puisqu'il est devenu insignifiant à la société. Elle est exclue d'un monde qui est libre de continuer ses excès sans elle, et la réconciliation du père et du fils diminue l'importance du drame qu'elle a vécu à l'échelle sociale. L'inceste scelle effectivement le destin de Renée, mais seulement le sien. Comme l'écrit Auguste Dezalay : « *La Curée* contient et mêle l'un à l'autre deux sujets, un drame familial, une histoire de la spéculation immobilière sous le Second Empire. Ne nous étonnons pas alors qu'à l'unité d'un destin tragique Saccard préfère la multiplicité des affaires financières, des intrigues politiques, et des aventures galantes<sup>122</sup> ». Il faudrait ajouter que c'est précisément à cause de cette prédominance accordée à la sphère sociale que le drame de Renée est terrible plutôt que tragique : si la douleur de la protagoniste est bien réelle face à la violence de son exclusion, elle n'existe que dans la sphère privée, et sa mort devient banale pour le reste de la société, résumée en une simple phrase au dernier paragraphe : « L'hiver suivant, lorsque Renée mourut d'une méningite aiguë, ce fut son père qui paya ses dettes. » (*LC*, I, 599) La « tragédie » devient d'une « simplicité terrible », comme l'écrit toujours Dezalay<sup>123</sup>.

Cette exclusion de la sphère publique permet de voir en quoi le dénouement romanesque se détache du dénouement historique : le premier condamne les personnages à l'échec, à un destin terrible qui ne peut tout de même pas être tragique, alors que le second assure la continuité d'un monde dont on voit néanmoins la fin approcher<sup>124</sup>. À cette exclusion sociale se superpose souvent,

---

<sup>122</sup> Auguste Dezalay, art. cité, p. 130.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>124</sup> Roger Ripoll, *op. cit.*, p. 274: « C'est que Zola ne parvient ni à isoler la vie privée de l'histoire ni à l'y intégrer. »

comme c'est le cas dans *La Curée*, celle causée par la mort, qui représente un moment de tension dramatique important dans les romans et le dénouement classique d'une tragédie. Or la dépréciation du moment de la mort des personnages marque une fois de plus un détachement du registre tragique, les décès ne parvenant plus à expliquer ou à rétablir l'ordre social. Dans *La Fortune des Rougon*, la mort de Silvère et de Miette est rapprochée des célébrations du salon jaune, qui partage la sphère publique et privée<sup>125</sup>. L'assassinat de Silvère précède immédiatement la scène des réjouissances : « sa face retomba sur le bloc, les lèvres collées à l'endroit usé par les pieds de Miette, à cette place tiède où l'amoureuse avait laissé un peu de son corps. » (*FR*, I, 314) Certes, l'événement considéré seul pourrait constituer une scène tragique, dont on trouve les origines dans le mythe de Pyrame et Thisbé. Cependant, par la juxtaposition de cette scène à celle des célébrations du nouveau régime, c'est toute la mesure du terrible de l'histoire qui s'impose.

Cette scène ne parvient donc pas à être tragique : le sacrifice des deux jeunes amants est interrompu par les réjouissances de ceux qui « s'embrassaient, sur le cadavre à peine refroidi de la République » (*FR*, I, 314). De façon éloquente, l'impossibilité pour le dénouement historique de se solder par une conclusion tragique qui concorderait avec le destin de Silvère et Miette contribue à diminuer la portée tragique de la scène, dont l'idylle, selon Reverzy, paraît déjà comme « une surcharge inutile<sup>126</sup> » au sein du roman où le contexte historique joue un rôle prédominant. Le sacrifice des républicains est plutôt représenté comme un événement trivial devant la marche de l'histoire, comme une simple « tache rouge dans le triomphe des Rougon » (*FR*, I, 315) et de l'Empire. La mort est diminuée au profit de l'histoire et ne devient plus qu'un élément lointain,

---

<sup>125</sup> Daniele Frescaroli, « La description, lieu de mémoire fictionnel. L'espace architectural et l'histoire-mémoire dans *Les Rougon-Macquart* de Zola », dans Patrizia Oppici et Susi Pietri (dir.), *L'Architecture du texte, l'architecture dans le texte*, Macereta, EUM, coll. « Experimetra », 2018, p. 82.

<sup>126</sup> Éléonore Reverzy, « “À l'exemple des Bonaparte” : *La Fortune des Rougon*. Genèse des origines », dans Gisèle Séginger (dir.), *Zola à l'œuvre, Hommage à Auguste Dezalay*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2003, p. 109.

presque insignifiant, comme en témoigne l'explicit, qui fait paraître très éloigné un drame pourtant récent : « Et, au loin, au fond de l'aire Saint-Mittre, sur la pierre tombale, une mare de sang se caillait. » (*FR*, I, 315)

Cette atténuation du sacrifice tragique des protagonistes par le dénouement historique demeuré ouvert est aussi répétée. Dans *Nana*, le dénouement romanesque, soit la mort de la jeune femme, se superpose au dénouement historique, soit l'annonce de la guerre à la Prusse. À l'image des autres romans, le second type de dénouement atténue la portée tragique du premier. Tout comme Pierre Rougon se soucie très peu du sort de son neveu, les personnages au chevet de la dépouille de Nana semblent beaucoup plus absorbés par les événements qui se déroulent à l'extérieur de la chambre (dans la sphère publique) que de la morte, comme le soulignent les multiples avertissements de Rose Mignon à ce sujet : « ces dames ayant trop élevé la voix, Rose Mignon, toujours sur le coffre, devant le lit, les fit taire d'un chut! soufflé légèrement. » (*N*, II, 1482) L'ensemble de la discussion porte principalement sur la déclaration de guerre et le décès de Nana devient secondaire pour l'ensemble des personnages, qui se montrent plus affairés à prendre acte du dénouement anticipé de l'Empire. Représenté par les cris « À Berlin! à Berlin! à Berlin! » qui empêchent le recueillement silencieux auprès de la dépouille, l'espace public vient contaminer la scène. Les cris de la foule interrompent d'ailleurs systématiquement les moments où la mort de Nana pourrait paraître tragique<sup>127</sup>. Le choc causé par l'annonce de son trépas est brusquement interrompu : « Ce fut un coup pour tout le monde. Muffat, sans une parole, était retourné sur le banc, la face dans son mouchoir. Les autres se récriaient. Mais ils eurent la parole coupée, une nouvelle bande passait, hurlant » (*N*, II, 1475), tout comme l'est le récit de ses derniers moments : « “Tenez, elle a été prise d'une secousse...” Mais elle ne put continuer son explication, un cri

---

<sup>127</sup> Guy Larroux, *Le Mot de la fin*, op. cit., p. 115.

s'élevait » (*N*, II, 1479). Les périodes de silence qui suivent les rappels à l'ordre de Rose sont rapidement interrompus par la foule : « elles restèrent saisies, avec un regard oblique vers la morte, comme si cette prière de silence fût sortie de l'ombre même des rideaux; et, dans la lourde paix qui tomba, cette paix du néant où elles sentaient la rigidité du cadavre étendu près d'elles, les cris de la foule éclatèrent » (*N*, II, 1482). Il devient dès lors impossible pour la mort de la protagoniste de prendre une portée tragique : chaque élément visant à honorer la morte, de l'agonie au recueillement, en passant par l'expiation, est repoussé au second plan. Comme l'explique Marjorie Rousseau : « Succède à Nana, force qui va incontrôlable, dont le roman démontre les risques et dégâts encourus, une autre force qui gronde, et qui ne demande qu'à être dirigée : elle est à lire dans le cri du peuple, dans les tout derniers mots de *Nana*<sup>128</sup> ».

On touche d'ailleurs à la limite de l'allégorie de Nana comme représentante du régime impérial. Certes, la superposition de sa mort et de la déclaration de guerre semble prolonger cette allégorie, et l'image de son corps décomposé doit renvoyer à celle du régime sur le point d'expier. Cependant, une fois encore, on voit plutôt s'opposer la fin « fermée » du récit fictif sur l'image du cadavre de Nana à celle, ouverte, de l'histoire qui continue de se dérouler à l'extérieur avec la foule. Nana demeure, à l'issue du roman, la seule véritable victime de l'Empire et le peuple qu'elle devait corrompre l'a plutôt corrompue elle-même : « Il semblait que le virus pris par elle dans les ruisseaux, sur les charognes tolérées, ce ferment dont elle avait empoisonné un peuple, venait de lui remonter au visage et l'avait pourri. » (*N*, II, 1485) Nana perd ainsi de sa force exemplifiante, puisqu'elle est la seule dont la mort est réalisée, et son incapacité à continuer de représenter l'histoire se déroulant se lie à la réaction de son entourage, qui la quitte rapidement pour rejoindre la sphère publique, lui refusant une mort tragique au profit de la crise impériale : « ces masses

---

<sup>128</sup> Marjorie Rousseau, « Destinée féminine et destinée historique dans *Nana* », *Les Cahiers naturalistes*, n° 84, 2010, p. 179.

confuses, roulées par le flot, exhalaient une terreur, une grande pitié de massacres futurs. » (*N*, II, 1480-1481) Même lorsque la chambre se vide, l'histoire continue de contaminer l'espace où devrait se solder le drame<sup>129</sup> : « La chambre était vide. Un grand souffle désespéré monta du boulevard et gonfla le rideau. "À Berlin! à Berlin! à Berlin!" » (*N*, II, 1485).

Tout comme la mort de Nana, le suicide de Claude dans *L'Œuvre* perd progressivement de son intérêt dans la scène finale, pourtant dédiée à son enterrement. Il a déjà été démontré que le dénouement historique était mis en récit par les remarques de Sandoz et Belgrand. Cette réflexion, sur les lieux de recueillement, a aussi pour effet de diminuer la portée tragique du suicide du peintre, qui tire ses origines dans le drame d'Alfred de Vigny, *Chatterton*. La mort de Claude, sans aucune œuvre à léguer, le dépouille de toute postérité : « Oui, c'est bien un mort, un mort tout entier que l'on va mettre dans la terre! (*LO*, IV, 356) Cet échec du tragique est confirmé par la longue description du cimetière tout à fait commun : « Pas un coin de balade romantique, pas un détour feuillu, frissonnant de mystère, pas une grande tombe parlant d'orgueil et d'éternité. On était dans le cimetière nouveau, aligné, numéroté, le cimetière des capitales démocratiques, où les morts semblent dormir au fond de cartons administratifs » (*LO*, IV, 356). Tout le caractère sacré associé à ce type de fin tragique est rejeté au profit d'une époque où tout, même les morts, se succèdent sans grand drame, comme le symbolisent les tombes que l'on brûle pour faire place à de nouveaux cercueils : « Cela se trouvait au bord d'un vaste carré, qu'on avait fouillé profondément de larges sillons parallèles, pour en arracher les bières, afin de rendre le sol à d'autres corps, de même que le paysan retourne un chaume avant de l'ensemencer de nouveau. » (*LO*, IV, 358-359) Le caractère successif de l'histoire en marche, symbolisée une fois de plus par le motif de la terre, contribue à limiter la portée du drame du roman.

---

<sup>129</sup> Guy Larroux, *Le Mot de la fin*, op. cit., p. 115.

L'histoire accapare les obsèques de Claude par le train dont le sifflet recouvre les paroles de l'abbé : « Tous les autres se découvrirent, et les prières allaient commencer, lorsqu'un coup de sifflet déchirant fit lever les têtes. » (*LO*, IV, 361) En plus de rejeter à nouveau l'esthétique romantique associée au cimetière<sup>130</sup>, le train fait irruption dans la scène pour détourner l'attention du drame fictif et la porter ailleurs, vers l'histoire qui continue malgré la mort de Claude. Victime de l'époque, Claude s'efface à son tour derrière la crise terrible de l'histoire : « Et tout fut emporté, au milieu de cette détonation cinglante et assourdissante, qui se prolongeait avec une violence continue de fusillade. » (*LO*, IV, 362) Au moment de le mettre en terre, la fosse se remplit accidentellement alors que la locomotive recommence le tapage :

Cela n'en finissait pas, s'éternisant au milieu de l'impatience du prêtre et de l'intérêt des quatre voisins, qui avaient suivi jusqu'au bout, sans qu'on sût pourquoi. Et, là-haut, sur le talus, la locomotive avait repris ses manœuvres, reculait en hurlant, à chaque tour de roue, le foyer ouvert, incendiant le jour morne d'une pluie de braise. (*LO*, IV, 362)

Cette « minute terrible » (*LO*, IV, 362) de l'enterrement échappe au tragique par l'aspect presque grotesque qui se dégage de la cérémonie bâclée. La banalité de la mort de Claude, dont le cousin, seul membre de la famille présent, « ne se rappelait pas le nom la veille » (*LO*, IV, 362) et dont il ne reste « plus rien, pas même un nom! » (*LO*, IV, 362) s'oppose donc à l'histoire en marche et montre l'insuffisance du drame romanesque.

*La Bête humaine* consacre le plus définitivement cette absence du tragique lié à la mort.

Le combat, la chute et l'accident de Jacques et de Pecqueux sont résumés en quelques lignes :

Il y eut deux cris terribles, qui se confondirent, qui se perdirent. Les deux hommes, tombés ensemble, entraînés sous les roues par la réaction de la vitesse, furent coupés, hachés, dans leur étreinte, dans cette effroyable embrassade, eux qui avaient si longtemps vécu en frères. On les retrouva sans tête, sans pieds, deux troncs sanglants qui se serraient encore, comme pour s'étouffer (*BH*, IV, 1330).

---

<sup>130</sup> Éléonore Reverzy, « Parmi les tombes », art. cité, p. 343.

La mort des protagonistes est décrite comme un bête accident sans importance, d'autant plus qu'il ne s'agit pas du premier décès à bord du train. La mort similaire de Jacques et de Pecqueux n'est donc pas exceptionnelle, pas plus qu'elle n'est centrale à la scène finale, où il n'en est plus fait mention. On décrit plutôt le train continuant sa route : « Qu'importaient les victimes que la machine écrasait en chemin! » (*BH*, IV, 1331) Le dénouement de l'intrigue romanesque assuré par cet accident est terrible par la violence qu'il implique, mais n'est certainement pas tragique.

Le train qui traverse les deux hommes confirme cette importance accordée au devenir historique. Or la conclusion du roman va plus loin encore. En développant longuement sur le train qui continue d'avancer sans l'aide des machinistes, le récit de l'histoire en marche semble se détacher complètement de la trame romanesque dans cette scène finale. Le sort des soldats qui seront vraisemblablement emportés par l'accident à venir est tout à fait indépendant de l'intrigue romanesque. La machine, qui vaut pour l'histoire, est désormais « libre de toute direction » (*BH*, IV, 1330) et « arrivait de son galop furieux, comme une force prodigieuse et irrésistible que rien ne pouvait plus arrêter » (*BH*, IV, 1331), renvoyant au monde en crise que relève aussi Ripoll dans cette scène<sup>131</sup>. Face à cette catastrophe, la mort de deux assassins qui se perd dans un « cri terrible » ne parvient plus à exemplifier le dénouement historique qui se profile.

Le terme de dénouement a donc permis de comparer la mise en récit de l'histoire à celle de l'intrigue dans les scènes finales des romans sur la base d'une caractéristique partagée, soit d'être présentée sous un aspect « terrible ». La double définition donnée à ce terme, comme l'expression d'un monde en crise et comme l'impossibilité d'accéder au tragique, permet ainsi de constater en quoi le contexte historique influence la composition des dénouements zoliens. Ils sont terribles en

---

<sup>131</sup> Roger Ripoll, *op. cit.*, p. 840.

ce qu'ils expriment toujours une dévaluation de l'intrigue romanesque. Si les dénouements se terminent par des drames, ceux-ci sont toujours insuffisants pour opérer une transformation au sein de la société. De fait, la crise historique continue de se profiler au-delà de la fin du roman et marque une fois de plus une forme d'incomplétude. Devant une résolution qui ne parvient plus à expliquer l'histoire qui continue de progresser, le récit est négligé au profit du contexte historique qui accapare l'ensemble des scènes finales.

En définitive, l'aspect terrible pousse à remettre en question le rôle de ces dénouements, historiques comme romanesques, au sein des *Rougon-Macquart*. Devant les drames fictifs relégués à l'arrière-plan et l'aspect critique de l'histoire dans ces scènes, on en vient à se demander en quoi les dénouements parviennent tout de même à offrir une conclusion aux œuvres, et, de façon corollaire, en quoi la représentation de l'histoire sous forme de dénouements anticipés demeure « nécessaire », au sein des romans. C'est sur ces deux enjeux, complémentaires, qu'il faut désormais se pencher.

### CHAPITRE 3 : DÉNOUEMENTS NÉCESSAIRES

#### LE PROGRAMME NATURALISTE

Indicateurs de la persistance d'une crise historique dans les scènes finales des *Rougon-Macquart* ainsi que de l'insuffisance des drames romanesques à provoquer des changements durables dans la société, les dénouements terribles de l'histoire poussent à remettre en question leur capacité de fournir une « conclusion » à l'issue des romans. Pourtant, dans l'*Ébauche* de *Son Excellence Eugène Rougon*, Zola écrit : « j'éviterai un dénouement terrible. Le livre ne se dénouera pas par un drame. Il s'arrêtera quand j'aurai fini. Mais il pourrait continuer encore. J'y mettrai plus de souplesse encore que dans les autres. Je chercherai moins que jamais à raconter une histoire<sup>132</sup> ». La remarque, qui reprend les termes de la préface de *La Fortune des Rougon* pour qualifier la fin du roman, mérite de s'y attarder un instant. En plus de reconnaître le « dénouement terrible » comme une forme qu'il semble avoir déjà utilisée, Zola présente l'alternative à ce type de dénouement : celle d'un récit qui « pourrait continuer encore ». Il semble clair, à la lecture de ce passage, que les dénouements terribles, dont « il avait besoin comme artiste<sup>133</sup> » sont bel et bien « nécessaires » pour clore les œuvres. C'est à partir de ces remarques sur la nécessité des dénouements terribles qu'il faut tenter de voir en quoi ceux-ci offrent tout de même une forme de conclusion aux romans. Une brève incursion du côté du programme naturaliste tel que défini par le romancier offre des pistes de réponses à cette interrogation.

Dans une lettre datée du 26 novembre 1879, Zola développe quelque peu sur le lien entre l'approche expérimentale et les dénouements :

---

<sup>132</sup> Cité dans Henri Mitterand, « Étude », dans Émile Zola, *Les Rougon-Macquart*, vol. II, *op. cit.*, p. 1498.

<sup>133</sup> Émile Zola, « Préface » dans *Les Rougon-Macquart*, vol. I, *op. cit.*, p. 41.

Il ne faudrait pas donner de rigidité scientifique à la formule expérimentale dans le roman. Cela est bon dans l'exposition de la méthode. Dans l'application, nous marchons encore en aveugles. C'est pourquoi je ne vais pas jusqu'à dire qu'il n'y a qu'un seul dénouement possible pour chaque roman; il y a plusieurs dénouements logiques, selon que le romancier dispose les documents dont il reste le maître, tant qu'il ne les a pas employés<sup>134</sup>.

La remarque laisse perplexe quand on la compare aux propos publiés l'année suivante dans *Le Roman expérimental* : « souvent j'ai dit que nous n'avions pas à tirer une conclusion de nos œuvres, et cela signifie que nos œuvres portent leur conclusion en elles. Un expérimentateur n'a pas à conclure, parce que, justement, l'expérience conclut pour lui<sup>135</sup> ». À première vue, ces deux déclarations, qui illustrent bien la tension entre la part de créativité et celle de scientificité de l'œuvre zolienne, semblent s'opposer : si le créateur est libre de décider du dénouement donné à ses romans, difficile de comprendre comment l'expérience peut aussi conclure pour lui. Effectivement, du point de vue naturaliste, les fins dépendent plutôt de la sélection et de l'emploi des « documents » par l'expérimentateur et la conclusion s'impose à la suite du travail d'expérimentation. L'espace consacré à la conclusion au sein des dénouements terribles n'est que plus difficile à situer.

Cet enjeu en appelle un autre, lié au rôle que joue la création dans le programme naturaliste zolien. L'écrivain en fournit quelques pistes dans son essai : « nous partons bien des faits vrais, qui sont notre base indestructible; mais, pour montrer le mécanisme des faits, il faut que nous produisions et que nous dirigions les phénomènes; c'est là notre part d'invention, de génie dans l'œuvre<sup>136</sup> ». Comme l'ont cependant remarqué plusieurs critiques dont Henri Mitterand, *Le Roman expérimental* demeure assez évasif sur la part de créativité chez le romancier :

---

<sup>134</sup> Cité dans Almuth Grésillon, art. cité, p. 41.

<sup>135</sup> Émile Zola, *Le Roman expérimental*, éd. François-Marie Mourad, Paris, Garnier-Flammarion, 2006 [1880], p. 70.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 55.

Comme si Zola craignait d'apparaître pour ce qu'il est, et pour ce qu'est tout romancier, c'est-à-dire un travailleur de l'imaginaire et un travailleur du récit, il se tait sur ce qui fait la spécificité de l'art auquel il a voué son œuvre de créateur et de critique : les voix et les voies de l'imaginaire, les règles et les techniques du récit<sup>137</sup>.

Il est très clair qu'une attention particulière a été donnée à la forme de chacun des romans, comme en témoignent les nombreux documents préparatoires recensés où la structure des œuvres est longuement méditée. Il faudrait se garder d'adhérer intégralement aux propos de Zola lorsqu'il indique que les conclusions des romans s'imposent uniquement à la lecture des faits : elles sont aussi très certainement le résultat de choix réfléchis et de constructions narratives souvent modifiées lors de l'écriture<sup>138</sup>. Un compromis peut donc être observé entre les deux tendances, scientifique et créative, au sein de la pratique romanesque de Zola. Les conclusions qui s'imposent au romancier sont le résultat d'une vision du déterminisme où il conserve la mainmise sur la direction donnée aux phénomènes observés et peut ainsi choisir si ceux-ci se manifestent dans les romans.

Il faut cependant pousser un peu plus loin, puisque l'observation des phénomènes relève aussi d'une interprétation subjective et imaginative, et la question du devenir historique n'y fait pas exception. En effet, tel que démontré au premier chapitre, la représentation de l'histoire dans *Les Rougon-Macquart* découle d'une indéniable interprétation de son sens et qui relève – c'est ce qu'il faut maintenant ajouter, à la suite des remarques du chapitre précédent – d'une pratique créative. En percevant la chute de l'Empire comme un « dénouement », puis en le caractérisant de « terrible », Zola donne, dès la « Préface », la clé d'une vision du contexte historique qui n'influence pas que la façon dont l'histoire est représentée dans les romans, mais aussi la façon dont elle interagit avec sa pratique de romancier. Dotée d'une forme particulière, celle du

---

<sup>137</sup> Henri Mitterand, *Zola. L'histoire et la fiction*, Paris, PUF, coll. « Écrivains », 1990, p. 57.

<sup>138</sup> Voir notamment Almuth Grésillon, art. cité, et Colin Boswell, « Zola's Parting Shots » dans Robert Lethbridge et Terry Keefe (dir.), *Zola and the Craft of Fiction*, Leicester, Leicester University Press, 1990, p. 112-132.

dénouement, l'histoire quitte le cadre référentiel pour se constituer en tant qu'élément narratif à la fin des romans. Dès lors, ce n'est plus l'histoire qui constitue le phénomène interagissant avec les personnages dans le roman, mais l'interprétation qui en est donnée. Comme l'écrit Sophie Guermès : « Zola conçoit l'histoire comme un enchaînement causal dont il projette la structure sur l'histoire qu'il invente, et sur ses personnages, produits d'une déterminisme génétique. L'Histoire ainsi conçue est donc un modèle diégétique.<sup>139</sup> » Par ce commentaire, la chercheuse souligne comment l'histoire s'articule avec le programme naturaliste du romancier : les phénomènes observés ne découlent plus du « milieu » étudié, la société du Second Empire, mais de l'interprétation qui en est faite. Ester Hoogstaden en vient à la même réflexion lorsqu'elle qualifie l'usage des « documents » que le romancier expérimental consulte : « Il semble que Zola se sert des documents, non pas pour s'y conformer, mais pour éveiller son imagination sur une base “authentique”. Pour lui, l'historicité joue un rôle moteur dans la création littéraire.<sup>140</sup> » Cette remarque ne renie pas les propos de Zola sur la conclusion de ses œuvres : celle-ci peut effectivement être le résultat des observations du romancier et des choix des phénomènes retenus ou non, mais c'est à la condition de reconnaître que cette conclusion découle invariablement d'un milieu préalablement structuré (un dénouement) et interprété (terrible) à la manière d'un récit fictif. Comme le résume avec justesse Éléonore Reverzy : « C'est l'histoire qui doit se couler dans le moule romanesque. En somme, [la littérature] lui impose son sens et l'ordonne.<sup>141</sup> »

Sylvie Thorel-Cailleteau, dans son ouvrage *La Pertinence réaliste*, lie habilement le naturalisme au contexte historique privilégié par le romancier dans *Les Rougon-Macquart* en montrant comment cette esthétique se développe en dialogue avec la représentation du régime

---

<sup>139</sup> Sophie Guermès, *op. cit.*, p. 44.

<sup>140</sup> Ester J. Hoogstaden, « Le genre narratif comme réflexion sur l'histoire : une étude de *L'Éducation sentimentale* de Flaubert et de *La Fortune des Rougon* de Zola », *Excavatio*, vol. XV, n° 3-4, 2001, p. 43.

<sup>141</sup> Éléonore Reverzy, *La Chair de l'idée*, *op. cit.*, p. 67.

impérial. Elle remarque judicieusement que « l'Empire constitue pour Zola la figure privilégiée des origines du naturalisme<sup>142</sup> » et que « la préface de *La Fortune des Rougon* indique l'identité de l'œuvre et de l'exploration de ses conditions de possibilité; elle pose l'œuvre comme récit de sa propre naissance, longtemps ajournée (s'il est vrai qu'après la débâcle il faille bâtir)<sup>143</sup> ». Une telle interprétation du rôle de l'histoire permet d'expliquer l'aspect nécessaire de son dénouement : si Zola avait besoin de la chute de l'Empire, c'est d'abord parce qu'il interprète le Second Empire comme un moment de « crise » historique. Rappelons que le romancier écrit qu'il « entrevoyait au bout du drame » ce dénouement historique, comme en fait marque sa constante anticipation dans les scènes finales étudiées. Kosei Ogura le résume ainsi : « pour Zola, la défaite de 1870 était inscrite dans l'évolution historique. Il s'agit dès lors d'explicitier une causalité rationnelle qui a conduit la France au désastre<sup>144</sup> ». Il est effectivement frappant de constater que, malgré sa défense du déterminisme à revers du fatalisme, Zola ait qualifié la défaite de Sedan de « fatalité<sup>145</sup> ». Le dénouement de l'histoire obéit ainsi à une nécessité, celle d'une interprétation qu'en fait le romancier, telle qu'on peut la lire dans *Les Rougon-Macquart*.

C'est à condition de considérer les dénouements terribles de l'histoire comme le résultat d'une interprétation préalable qu'il devient possible de comprendre en quoi cette forme est nécessaire à l'intrigue romanesque. Si la dimension terrible renvoie à l'expression d'un monde en crise, qui ne peut donc pas se « dénouer », et à l'expression d'un tragique incomplet, ces deux aspects se rejoignent en ce qu'ils expriment une même incomplétude, au sein des scènes finales. Bien que les romans présentent une fin « fermée », où l'intrigue est épuisée, ils ne parviennent pas

---

<sup>142</sup> Sylvie Thorel-Cailleteau, *op. cit.* p. 12.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 21

<sup>144</sup> Kosei Ogura, « L'inscription de l'histoire dans *La Débâcle* de Zola », dans Noriko Tagushi (dir.), *Comment la fiction fait l'histoire. Emprunts, échanges, croisements*, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 174.

<sup>145</sup> David Baguley, « L'histoire en délire », art. cité, p. 62.

à « conclure » : aucun bilan ne peut être tiré, puisque l'histoire continue de se dérouler et rattrape constamment les personnages, tel que relevé dans le chapitre précédent. Or les dénouements terribles répondent justement à ce besoin de conclure, à cette « nécessité » pour l'œuvre de fournir sa propre conclusion, tel que le défend Zola dans *Le Roman expérimental*. Les dénouements terribles de l'histoire comblent le besoin des romans de conclure, tout en scellant l'impossibilité d'y parvenir avant que l'histoire ne soit « dénouée ». Thorel-Cailleteau en vient sensiblement aux mêmes observations lorsqu'elle défend que l'écriture de Zola vient se fonder « sur les ruines de l'Empire<sup>146</sup> » : l'écriture de l'histoire, telle qu'on la voit à l'œuvre dans *Les Rougon-Macquart*, n'est possible que si le dénouement historique anticipé est avéré. En d'autres mots, pour que les romans zoliens puissent se terminer en période de crise, c'est à condition d'accepter qu'une conclusion est à venir, bien qu'elle ne puisse exister dans le roman :

L'œuvre retournera les déterminismes issus de l'Histoire, puisque l'Empire, qui contrevenait en son temps à l'écriture de romans, devient l'objet privilégié de la nouvelle littérature romanesque que Zola est en train de fonder. Il y a, en effet, une forme de nécessité au premier du naturalisme et de la représentation de cet Empire issu des dévoiements de l'imagination romantique<sup>147</sup>.

C'est donc dire que les dénouements terribles se conçoivent sur le mode de la prétérition : ils esquissent une conclusion qui ne peut exister, ou plutôt, qui ne pourra exister qu'une fois l'Empire tombé. Ils sont nécessaires, car ils mettent au jour l'incomplétude qui en découle et qui empêche la résolution des finales zoliennes. C'est ce sens que prend l'aspect « nécessaire » des dénouements terribles dans l'œuvre : ils le sont puisqu'ils permettent d'expliquer en quoi une résolution demeure impossible au sein des romans.

---

<sup>146</sup> Sylvie Thorel-Cailleteau, *op. cit.*, p. 13.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 23.

## UN MONDE À CHANGER

Le dénouement terrible de l'histoire joue un rôle essentiel dans les scènes finales des *Rougon-Macquart* en ce qu'il constitue la promesse d'une conclusion à venir dans un monde où, pour l'heure, tout changement durable est impossible. Cette constatation rappelle une des premières caractéristiques de ces dénouements, soit leur caractère répétitif, même s'il serait sans doute plus juste de défendre que c'est bien l'aspect répétitif des romans eux-mêmes qui permet d'expliquer la répétition des dénouements historiques dans les scènes finales : devant une situation sociale qui, malgré le drame qui clôt le roman – dans la plupart des œuvres, la mort d'un personnage, ou l'exil, dans *Le Ventre de Paris* –, demeure inchangée, le dénouement qu'annonce le contexte historique offre la promesse d'une transformation encore impossible au sein des œuvres.

Il est frappant de relever combien d'œuvres du corpus se terminent par un retour à la situation initiale : la Banque Universelle s'effondre dans *L'Argent*, le travail à la mine reprend dans *Germinal*, de même que celui des marchands des Halles dans *Le Ventre de Paris*, des paysans dans *La Terre* ou des mécaniciens dans *La Bête humaine*. Dans certains cas, le roman se clôt là où il a débuté : le cimetière, dans *La Fortune des Rougon*, en est sans doute le meilleur exemple. Pour Silvère et Miette, c'est l'impossibilité d'échapper à leur destin malheureux que marque leur exécution à l'aire Saint-Mittre. Alors que le roman démarre avec leur départ auprès des républicains, le retour au cimetière confirme l'échec de leur quête de justice. C'est aussi par là que le dénouement terrible de l'histoire fournit une conclusion au roman : en mentionnant dès la scène finale du premier volume de la série que la prise de pouvoir des Rougon constitue le début de la « curée ardente » (*FR*, I, 314), il est sous-entendu que toute possibilité de réparation pour le sort des amoureux n'est possible qu'à condition de renverser ce régime violent. *La Curée*, qui est aussi

marquée par la répétition d'actions passées dans la scène finale, donne au drame de Renée un aspect épisodique au sein d'un contexte plus large où rien ne change. Ce n'est que par l'apparition de Napoléon III qu'une possibilité de changement est entrevue, mais celle-ci devra attendre la fin du passage de l'homme politique dans l'histoire française. Comme le remarque Thorel-Cailleteau, « Napoléon III est le reflet mélancolique de ce qui fut autrefois l'Histoire mais dont il a, vingt ans durant, arrêté l'essor.<sup>148</sup> » Sur ce point, les premiers romans du cycle sont particulièrement marqués par cette impossibilité d'accéder à toute forme de changement dans un futur rapproché.

De fait, dans *Le Ventre de Paris*, la scène se conclut au même endroit où elle a débuté, et auprès des mêmes personnages, madame Françoise et Claude Lantier. Tout comme son mariage avec Renée n'aura été qu'un épisode dans la vie de Saccard, celui de Florent aux Halles aura eu un impact limité. Son départ est d'ailleurs interprété comme un retour à l'ordre normal des choses pour les commerçants, qui affecte jusqu'à la qualité de leurs produits : « Et, à côté, l'étalage avait une félicité pareille; il était guéri, les langues fourrées s'allongeaient plus rouges et plus saines, les jambonneaux reprenaient leurs bonnes figures jaunes, les guirlandes de saucisses n'avaient plus cet air désespéré qui navrait Quenu. » (*VP*, I, 895) L'impossibilité pour les républicains de provoquer un changement dans la société est représentée par ce « triomphe du ventre » (*VP*, I, 895) qui est également triomphe commercial pour les marchands qui ont réussi à évincer Florent, l'inspecteur, des Halles. Comme le souligne Anne Belgrand, il s'agit d'une représentation de la société qui touche l'ensemble des premiers romans : « la leçon est claire : la société sous l'Empire ne peut rien accepter, ni rien intégrer; elle ne peut se maintenir et survivre que dans une perpétuelle répétition des gens et des faits, dans une constante uniformité.<sup>149</sup> » C'est d'ailleurs là que la promesse d'un dénouement historique anticipé permet d'intégrer une conclusion au drame

---

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>149</sup> Anne Belgrand, art. cité, p. 87.

romanesque. Dans *Le Ventre de Paris*, mais aussi dans *La Curée* ou dans *La Fortune des Rougon*, c'est le déchaînement des appétits, la course au dépouillement des ressources qui laisse présager un changement à venir. Parallèlement, ces dénouements terribles de l'histoire sont nécessaires afin d'expliquer en quoi ce changement demeure impossible pour Florent, Renée, Silvère ou Miette, puisque l'état de crise se prolonge au-delà des drames individuels. Il s'agit d'abord pour Zola de montrer que « le Second Empire doit être détruit par ses propres principes; la débauche et les spéculations, poussées à l'extrême, mèneront le régime à sa perte », bien qu'évidemment, la défaite de Sedan ait précipité cette chute<sup>150</sup> .

Les dénouements de la seconde moitié du cycle sont portés par le vœu d'un changement anticipé, comme le défend toujours Belgrand : « il est incontestable que le mouvement des *Rougon-Macquart*, nettement souligné par la fin des différents romans considérés, marque une progression vers l'espoir.<sup>151</sup> » Pourtant, cette espérance ne parvient pas à se concrétiser au sein des romans. C'est sous ce constat que s'effectuent les départs d'Étienne et de Jean des mines de Montsou ou des plaines de la Beauce où la situation initiale est rétablie dans les scènes finales. Les drames n'ayant pas suffi pour engager une transformation de la société, l'état de crise est prolongé : « Et, sous ses pieds, les coups profonds, les coups obstinés des rivelines continuaient. » (*G*, III, 1591) Cette finale se répète dans *La Terre* : « Il partait, lorsque, une dernière fois, il promena ses regards des deux fosses, vierges d'herbe, aux labours sans fin de la Beauce, que les semeurs emplissaient de leur geste continu. » (*LT*, IV, 811) Dans *L'Argent*, Madame Caroline en vient aux mêmes réflexions lorsqu'elle réfléchit à la succession des profits et des pertes causée par la spéculation, présentée comme un cycle sans fin : « l'argent, jusqu'à ce jour, était le fumier dans lequel poussait l'humanité de demain; l'argent, empoisonneur et destructeur, devenait le ferment

---

<sup>150</sup> Roger Ripoll, *op. cit.* p. 261.

<sup>151</sup> Anne Belgrand, art. cité, p. 93.

de toute végétation sociale, le terreau nécessaire aux grands travaux qui facilitaient l'existence. » (*LA*, V, 398) Si l'on retrouve ici la tendance à représenter le temps sous forme cyclique chez Zola, on constate aussi que les personnages sont incapables de trouver dans le drame romanesque une conclusion qui permette d'échapper à cette répétition. À la différence de James Reid qui voit en cette absence de changements historiques la dénégation par Zola d'actions historiques pouvant être décrites par la syntaxe narrative<sup>152</sup>, c'est précisément grâce à ces tentatives avortées que la possibilité de changement peut être envisagée, bien qu'il ne puisse effectivement se concrétiser dans les romans. La seule conclusion qui s'impose est celle que représente l'appel au renouveau de la société. C'est inévitablement par l'histoire que les personnages peuvent tenter d'interpréter leurs propres drames, et c'est par l'espoir de son dénouement qu'ils croient pouvoir échapper à la répétition de leur sort : « De même que la gelée qui brûle les moissons, la grêle qui les hache, la foudre qui les verse, sont nécessaires peut-être, il est possible qu'il faille du sang et des larmes pour que le monde marche. » (*LT*, IV, 811)

Dans *L'Œuvre*, Sandoz et Belgrand dénoncent l'absence de postérité de leur ami, mais le dénouement anticipé de l'histoire permet tout de même d'engager une réflexion sur la vie de Claude. Comme le remarque Thorel-Cailleteau : « Les annonces de la défaite viennent en conséquence exprimer et prolonger tout ce qui, dans la série – ainsi, dans *L'Œuvre* –, relève à la fois de la procrastination et de la prétérition dont témoigne, dans la totalité du corpus zolien, les innombrables mentions de l'avenir, du livre de demain.<sup>153</sup> » Si les raisons de l'échec de Claude sont multiples, selon ses deux amis, la condition de sa réussite demeure liée à l'histoire. Pour pouvoir espérer réussir, Claude aurait nécessairement dû naître à une autre époque – « c'était fatal » (*LO*, IV, 359), selon Sandoz. Nana souffre du même destin que Claude : la réussite ne lui

---

<sup>152</sup> James H. Reid, art. cité, p. 90.

<sup>153</sup> Sylvie Thorel-Cailleteau, *op. cit.*, p. 178-179.

était assurée qu'à condition de corrompre l'Empire telle la mouche d'or qu'elle a été, mais, dans un monde qui ne peut être transformé, c'est plutôt son propre dépérissement qui est à l'œuvre.

Même si le dépérissement physique de Napoléon III, de *La Curée* à *La Débâcle*, n'est pas sans rappeler l'état physique qui conduit Nana à la mort, l'empereur joue sur la dissimulation de ces altérations. Apparaissant maquillé, dans *La Débâcle* : « Sûrement, il s'était fait peindre, pour ne pas promener, parmi son armée, l'effroi de son masque blême, décomposé par la souffrance, au nez aminci, aux yeux troubles » (*LD*, V, 579), il représente une fois de plus la fonction donnée à l'histoire par Zola. Par ses excès répétés, le régime s'approche toujours de son dénouement prochain, mais, dans l'intervalle, il apparaît « maquillé », il s'efforce de masquer les marques de sa chute à venir : tant que l'Empire existe, les amis de Sandoz retourneront travailler, les paysans, les spéculateurs, les mineurs ou les marchands reprendront leur besogne, et les femmes au chevet de Nana continueront de regarder par la fenêtre plutôt que de se préoccuper de celle qui est devenue « un charnier, un tas d'humeur et de sang, une pelletée de chair corrompue, jetée là, sur un coussin. » (*N*, II, 1485) Seule la perspective d'un changement à venir permet de voir, dans ces scènes finales, une véritable conclusion – c'est par là que l'interprétation zolienne de l'histoire se dénouant devient nécessaire.

La scène finale de *La Bête humaine*, qui représente, par la métaphore du train, l'histoire « en marche », montre efficacement comment le dénouement historique constitue la seule façon d'envisager une conclusion à une situation qui pourrait se poursuivre indéfiniment. La scène finale marque effectivement le retour à la situation initiale, à la suite du meurtre de Jacques, « retombé dans sa sauvagerie anxieuse d'autrefois » (*BH*, IV, 1327) et qui recommence à travailler avec Pecqueux. Pourtant, un élément a changé : « la machine 608, trop neuve » (*BH*, IV, 1328), qui remplace la Lison. C'est par cette nouvelle machine qu'un changement se produit dans le

dénouement. Elle tue les deux ennemis et conduit les soldats à leur perte. Si la scène finale de *La Bête humaine* diffère des autres scènes du corpus, ce n'est pas parce qu'elle y présente le drame terrible du roman, alors que les autres se situent toujours après. Au contraire, ce sont plutôt les meurtres commis par les deux protagonistes en cours de roman qui constituent les véritables drames. Leur mort dans la scène finale doit plutôt être envisagée comme la résolution de cette intrigue – le retour de la justice, en quelque sorte. Or, c'est par l'histoire se dénouant, par l'image du train en marche, qu'une résolution devient possible. Certes, le dénouement terrible de l'histoire, dans *La Bête humaine*, n'est pas achevé, puisque la mort des soldats demeure anticipée. Cependant, à la différence des autres œuvres, la scène finale présente l'histoire se dénouant, et permet par là de rétablir une forme de justice, alors que ce rétablissement demeure impossible dans les autres romans.

Ainsi, la mention répétée du dénouement terrible de l'histoire, dans les scènes finales, est véritablement nécessaire, puisqu'elle explique pourquoi les personnages ne peuvent échapper à leur sort et espérer une résolution durable : dans un monde en crise, seule la promesse d'une fin peut suppléer à une véritable conclusion. Si une telle remarque confirme l'importance du contexte historique dans les scènes finales des dénouements zoliens, elle permet aussi d'expliquer pourquoi il est tout aussi nécessaire pour les romans d'intégrer un dénouement terrible à la trame narrative des récits : devant un contexte historique marqué par la continuité, seul le drame individuel, né de l'imagination du romancier, peut marquer une forme de rupture – momentanée – qui indique la conclusion.

#### UN MONDE SANS PITIÉ

Pourtant, bien que les drames romanesques rendent possible de marquer une fin, c'est principalement par l'aspect terrible, souvent violent, qu'ils mettent de l'avant. Seule la violence

du drame permet encore de situer le dénouement, alors que les personnages qui en sont victimes s'effacent. Le parcours de Renée, dans *La Curée*, est particulièrement révélateur de ce phénomène. Alors qu'elle reconnaît plusieurs anciennes connaissances au bois de Boulogne, aucune d'elles ne semble l'apercevoir en retour. Elle qui « avait un besoin de soleil, un besoin de foule » (*LC*, I, 592) demeure exclue du groupe qu'elle observe. Le salut de Saccard à l'Empereur permet d'observer l'opposition qui se crée entre la reconnaissance accordée à celui qui symbolise le régime et l'effacement de Renée, que personne ne salue dans la scène. Il n'est pas anodin, après le cri de Saccard, que « tout disparut dans le soleil, les équipages se refermèrent, Renée n'aperçut plus, au-dessus des crinières, entre les dos des laquais, que les calottes vertes des piqueurs, qui sautaient avec leurs glands d'or » (*LC*, I, 597) : tout comme elle s'est elle-même effacée, tout s'efface pour Renée. Sa mort d'une méningite aiguë évoque à nouveau la perte cognitive, l'oubli et l'effacement qui caractérise la scène finale. Oubliée de tous, réfugiée à l'hôtel Béraud dont « la cour avait sa froideur de cloître » (*LC*, I, 597), Renée ne peut espérer une véritable conclusion à l'issue du roman. C'est plutôt un effacement progressif qui s'effectue : tout comme le régime qui périclité sans chuter, Renée perd ses appuis puis ses facultés, plutôt que de régler durablement la discorde avec Maxime et Saccard, que ceux-ci ont pourtant résolue entre eux. Le « cinquième acte va manquer<sup>154</sup> » pour Renée, comme l'écrit si justement Thorel-Cailleteau. Il y a bel et bien drame, mais seulement pour marquer la fin de cet épisode dans la vie de Renée, qui « mourra de l'absence d'un châtement, de l'absence de fatalité, de la simple et terrible pesée de déterminismes qui ne lui laissent ni la liberté d'errer, ni celle d'expier<sup>155</sup> ».

Cet effacement progressif des victimes après le drame terrible est corollaire à leur oubli par les autres personnages. Au sein d'un monde qui demeure en état de crise, ce ne sont pas les victimes

---

<sup>154</sup> Sylvie Thorel-Cailleteau, *op. cit.*, p. 75.

<sup>155</sup> *Ibid.*

que l'on retient, mais seulement la violence liée à cette crise. Dans *La Fortune des Rougon*, ce ne sont pas que les membres du salon jaune qui négligent de prendre acte de leurs gestes : « Oublié sous le lit de la pièce voisine, se trouvait encore un soulier au talon sanglant. » (*FR*, I, 315) Silvère et Miette ne sont en effet plus du tout mentionnés dans l'explicit. Seule l'image d'une « mare de sang » qui se caillait est rappelée, mettant ainsi l'accent sur la violence, le terrible du drame. Contrairement à la pierre tombale qui fait présager à Miette sa propre mort, « *Cy-gist...Marie...morte...* », ce n'est pas « le temps [qui] avait effacé le reste » (*FR*, I, 11) : le sort des amoureux est négligé précisément parce que le régime se fonde sur l'omission délibérée de ses victimes, sans toutefois pouvoir cacher la violence des drames. Oubliée par les femmes réunies à son chevet, Nana subit le même sort : sa mort est aussi symbole de son effacement progressif par la maladie qui la défigure violemment : « J'étais là, quand elle a passé. Je vous réponds que ça n'a rien de beau...Tenez, elle a été prise d'une secousse... » (*N*, II, 1479). Celle qui « décomposait le monde » (*N*, II, 1430) devient « Vénus [qui] se décomposait » (*N*, II, 1485) : « les pustules avaient envahi la figure entière, un bouton touchant l'autre; et, flétries, affaissées, d'un aspect grisâtre de boue, elles semblaient déjà une moisissure de la terre, sur cette bouillie informe, où l'on ne retrouvait plus les traits » (*N*, II, 1485). Voilà sans doute pourquoi Chevrel défend également que le recours à l'histoire dans cette scène est justifié par cette « pièce qui n'est pas close avec la fin de la représentation<sup>156</sup> » de cette Vénus maintenant disparue.

L'oubli affecte aussi les personnages auprès de la dépouille de Claude, dans *L'Œuvre* : de ses deux parents « que trois lignes sèches des journaux avaient tirés sans doute de l'oubli où Claude lui-même les laissait » (*LO*, IV, 353) à sa veuve à l'hôpital dont le choc lui en a fait « oublier jusqu'à son orthographe » (*LO*, IV, 355) et qui est décrite comme « une déchéance, un écrasement,

---

<sup>156</sup> Yves Chevrel, *op. cit.*, p. 118.

une demoiselle ravalée à une bassesse de servante! » (*LO*, IV, 355), la mort de Claude n'est que le drame résultant d'un effacement progressif au cours du roman. Obnubilé par sa création, le peintre se détache de ses amis, de son milieu et perd tout, de ses revenus jusqu'à son fils. Or, pour Claude, tout comme tous les personnages qui s'effacent dans les *Rougon-Macquart*, cette progression vers l'oubli est avant tout le résultat d'une impossibilité à transgresser le contexte historique où il est piégé : dans ce milieu représenté comme une crise, Claude est incapable de réussir ou d'échouer. Le régime prend le même aspect que la toile sur laquelle il travaille inlassablement : l'enjeu n'est pas d'accéder à la consécration en la faisant accepter au Salon, mais bien de la *finir*. Une fois de plus, c'est donc l'impossibilité d'accéder à une véritable conclusion qui pousse le personnage vers l'effacement, puis vers l'oubli. Les remarques de Sandoz et de Belgrand aux obsèques confirment cette incapacité à compléter quelque chose : « Autant partir que de s'acharner comme nous à faire des enfants infirmes, auxquels il manque toujours des morceaux, les jambes ou la tête, et qui ne vivent pas » (*LO*, IV, 363); « Moi qui pousse mes bouquins jusqu'au bout, je me méprise de les sentir incomplets et mensongers, malgré mon effort. » (*LO*, IV, 363) Pour ces deux « reproducteurs débiles » (*LO*, IV, 363) qui ne peuvent rien créer, le suicide de Claude s'explique par « son impuissance » qu'il s'est finalement avouée.

Cet effacement progressif des personnages peut d'ailleurs être rapproché du second aspect de la tragédie, toujours selon la définition d'Aristote, soit la pitié. En effet, l'oubli des victimes qui caractérise les personnages survivants a pour effet d'exclure de ces scènes finales toute forme de pitié pour les drames qui se sont produits, dont seule la violence est retenue. Devant l'impossibilité de formuler une conclusion à la suite des drames terribles, la pitié constitue ce qui manque aux dénouements romanesques, et ce qui ne devient possible qu'une fois l'histoire dénouée. Florent, dans *Le Ventre de Paris*, est aussi victime de l'oubli de son sort à la suite du drame et la réaction

de Claude indique l'impossibilité, pour les personnages, d'échapper à ce type de résolution incomplète. Ce n'est pas la pitié, mais un profond sentiment d'injustice qui affecte Claude dans la scène finale. Madame François, la maraîchère, partage sa colère, mais s'en remet promptement : « On aurait pu être heureux...C'est un grand chagrin...Consolez-vous, n'est-ce pas? monsieur Claude. Je vous attends, pour manger une omelette, un de ces matins. » (*VP*, I, 893) C'est le refus par le naturalisme d'une « notion essentielle à la tragédie, celle de destin<sup>157</sup> », comme le dit Chevrel, qui fait jaillir ce sentiment d'injustice chez Claude. La mention de la nourriture fait écho aux Gras qui continuent de vivre sans regrets pour leurs actions, tout comme le régime continue sa dégénérescence en ignorant les victimes. Madame François reprend d'ailleurs rapidement ses activités aux Halles, auprès des Gras : « Tiens! reprit-elle, voilà la mère Chantemesse qui vient m'acheter des navets. Toujours gaillarde, cette grosse mère Chantemesse... » (*VP*, I, 893) Plus longuement affecté, mais incapable de trouver un sens à l'injustice qui touche Florent, ce n'est que par la colère que Claude peut exprimer son désaccord : « les poings se serraient » (*VP*, I, 893) quand il mentionne le procès à Madame François, et la vue de Florent entre les deux gendarmes l'a plutôt « fait rire de pitié » (*VP*, I, 893). À l'image de Sandoz et de Belgrand, dans *L'Œuvre*, c'est d'abord une prise de conscience de l'injustice causée par l'époque, de ce « compagnonnage dans le crime<sup>158</sup> » entre l'histoire et les personnages qui s'exprime dans ce rire de pitié, plutôt qu'un véritable apitoiement. Le départ de Florent, comme la mort de Claude, se fait sans causer de véritables transformations dans la société : les maraîchers continuent leurs ventes aux Halles comme Sandoz et Belgrand retournent au travail une fois l'enterrement terminé. Devant l'impossibilité de parvenir à une conclusion, la pitié demeure tout aussi impossible à manifester.

---

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>158</sup> Yannick Preumont, art. cité, p. 144.

Si les victimes sont oubliées à la suite de leur drame, la violence de leur sacrifice perdue dans la société en crise. Il est intéressant de noter comment s'intègrent les quelques souvenirs d'Étienne lors de son départ des mines, dans *Germinal*, alors qu'il oublie progressivement les victimes de la grève, tout en conservant en mémoire la violence de leur combat inachevé. Jeanlin, qu'Étienne aperçoit en premier, n'est pas immédiatement reconnu par le protagoniste et finit par disparaître sous le regard de celui-ci : « une fine poudre le noyait d'un tel flot de suie, que jamais le jeune homme ne l'aurait reconnu, si l'enfant n'avait levé son museau de singe, aux oreilles écartées, aux petits yeux verdâtres. Il eut un rire de blague, il cassa le bloc d'un dernier coup, disparut dans la poussière noire qui montait. » (*G*, III, 1588) Plus loin, ce sont « les figures vagues de Souvarine et de Rasseneur [qui] lui apparurent » (*G*, III, 1589) et qui s'effacent progressivement de la mémoire d'Étienne. Les personnages décédés comme Maheu ou sa fille, victimes immédiates de la grève avortée, ne sont même pas mentionnés, dans cette scène. Pourtant, le souvenir du combat ne s'estompe pas : chaque mine qu'il aperçoit lors de son chemin est un rappel des affrontements violents : « Justement, à la Fourche-aux-Bœufs, il se souvint qu'il avait pris là le commandement de la bande, le matin du saccage des fosses. » (*G*, III, 1589) Une fois à Joiselle :

Il se rappela, il y avait empêché la bande de se ruer sur Gaston-Marie. Au loin, dans le soleil clair, il voyait les beffrois de plusieurs fosses, Mirou sur la droite, Madeleine et Crèvecoeur, côte à côte. Le travail grondait partout, les coups de riveraine qu'il croyait saisir, au fond de la terre, tapaient maintenant d'un bout de plaine à l'autre. (*G*, III, 1590)

L'effacement, ou l'oubli, des victimes du drame au profit de la violence, de l'aspect terrible de la situation, illustre comment seul le drame permet de conclure, alors qu'il est toujours impossible de ressentir de la pitié dans un monde où la crise violente continue : « Et il songeait à présent que la violence peut-être ne hâtait pas les choses. Des câbles coupés, des rails arrachés, des lampes cassées, quelle inutile besogne! » (*G*, III, 1590)

Dans *La Terre*, une même incapacité à conclure peut être relevée dans l'attention portée par Jean à la terre plutôt qu'à une véritable introspection à propos des pertes humaines qu'il a subies. Ce n'est que sous une nouvelle ère que la pitié à l'égard des victimes peut être envisagée. Incidemment, c'est en pensant à la guerre que Jean ressent qu'« une émotion l'étranglait! » (*LT*, IV, 811), alors qu'il ne subsiste que de la frustration passagère devant la mort de Fouan et de Françoise : « Mais, qu'importait! les murs pouvaient brûler, on ne brûlerait pas la terre. » (*LT*, IV, 810) Madame Caroline, dans *L'Argent*, est bien « bouleversée de pitié et de tendresse » (*LA*, V, 394) à la mort de Sigismond, tout comme elle est emplie « d'une divine pitié » (*LA*, V, 395) lorsque Bush apprend la mort de son frère, mais celle-ci n'est que momentanée. Au moment de conclure sur les drames qui viennent de se produire, c'est plutôt « le flot de la joie [qui] montait » (*LA*, V, 396).

Le dénouement de *La Débâcle* demeure sans doute la finale la plus empreinte de pitié, où la description des réactions d'Henriette et de Jean suggère une grande tristesse devant la mort de Maurice. Cependant, celle-ci peut être exprimée uniquement parce qu'elle coïncide avec la résolution anticipée de l'histoire : « Ah! quelle mort, sous l'effondrement de tout un monde! Au dernier jour, sous les derniers débris de la Commune expirante, il avait donc fallu cette victime de plus! » (*LD*, V, 910-911) La peine de Jean s'explique dès lors par le contexte qui la justifie. La perte de Maurice permet aux personnages une véritable introspection, puisqu'elle survient simultanément au dénouement de l'histoire : « Il fallait encore cet affreux sacrifice, l'arrachement dernier, leur bonheur possible la veille s'écroulant aujourd'hui avec le reste, s'en allant avec le flot de sang qui venait d'emporter leur frère. » (*LD*, V, 910) Si Jean choisit par la suite d'aller reconstruire la France, on comprend mieux pourquoi le dénouement de l'histoire permet, dans cette scène, une prise de conscience. La perte de Maurice est rapidement oubliée devant une histoire

toujours en marche, mais la concordance de sa mort avec un changement durable, la fin de l'Empire, rend tout de même possible l'expression d'une véritable pitié, que les autres scènes de recueillement ne peuvent mettre en scène. La chute du Second Empire vient ainsi donner aux personnages la conclusion qui leur était nécessaire pour expliquer le drame terrible romanesque et pour songer aux victimes de la crise en voie de se résoudre.

#### LE DOCTEUR PASCAL OU L'HISTOIRE DÉNOUÉE

Là où *La Débâcle* et *La Bête humaine* montrent jusqu'où demeurent nécessaires les dénouements terribles dans les *Rougon-Macquart* en présentant l'histoire se terminant, *Le Docteur Pascal* permet d'observer comment ce « besoin artistique » s'efface une fois l'histoire « terminée ». Clôurant tout le cycle, le dénouement du *Docteur Pascal* mérite que l'on s'y attarde séparément, puisque sa forme se distingue significativement du reste du corpus, bien qu'on en reconnaisse toujours le modèle zolien de la fin : « une clôture (résumé de l'histoire de la famille, conclusion de ses rivalités intestines et de sa dégénérescence programmée, interprétation d'ensemble du cycle à la lumière de la notion d'hérédité) en même temps qu'une ouverture (la naissance de l'enfant de Pascal et Clotilde, à la fin du roman, annonce une vie régénérée)<sup>159</sup> ». Se déroulant sous la Troisième République, *Le Docteur Pascal* présente un rapport différent au contexte historique en rejetant l'image d'un monde impossible à changer et permet une réelle réflexion sur le sens des événements qui se sont produits dans ce dernier volume du cycle. Maintenant que l'histoire est dénouée, que le Second Empire est terminé, c'est plutôt la possibilité de changement qui marque la scène finale du roman, où Clotilde donne le sein à son nouveau-né, fils de Pascal Rougon. Si le roman est « le résumé et la conclusion de toute mon œuvre » (*DP*, V, 915), écrit Zola, la dernière scène fait contrepoids aux autres dénouements analysés en présentant

---

<sup>159</sup> Thomas Conrad, art. cité, p. 127.

une conclusion complète et rendue possible par l'histoire dénouée. Comme le résume Larroux : « La clôture du *Docteur Pascal* se présente donc comme une conclusion, par quoi il faut entendre un ensemble d'une certaine carrure, évidemment supérieur à la simple terminaison et au simple dénouement de l'histoire.<sup>160</sup> »

Contrairement aux autres ouvrages du cycle, le drame romanesque n'est plus le seul indicateur de la conclusion du roman. Au contraire, la mort de Pascal ne se déroule pas immédiatement avant la scène finale, comme c'est le cas de la majorité des romans du cycle qui se terminent par un drame. C'est plutôt un événement heureux, la naissance de l'enfant, qui marque la conclusion du cycle et qui suggère déjà que le dénouement terrible n'est plus nécessaire pour assurer une résolution au roman. Cette intuition est d'ailleurs confirmée par la scène finale, dans laquelle s'engage une véritable réflexion sur le sens des événements passés et ce non seulement pour le roman, mais pour l'ensemble du cycle. En effet, la scène décrit Clotilde parcourant l'Arbre généalogique préparé par Pascal et permet ainsi d'intégrer une conclusion sur le destin des personnages qui demeurait jusque-là manquante. Clotilde revient ainsi sur le destin des membres survivants de la famille, dont le reste de l'existence n'était mentionné nulle part dans les romans les concernant : « elle rencontra encore d'autre noms, celui de son oncle Eugène, l'ancien vice-empereur, ensommeillé à cette heure, celui de son cousin Serge, le curé de Saint-Eutrope qu'on lui avait dit phtisique et mourant, la veille. » (*DP*, V, 1215) Les personnages qui avaient fait le pari de s'engager dans l'avenir, à l'issue des romans où ils figuraient, voient ici leur destin expliqué et réconcilié. Le bonheur auquel ils aspiraient semble s'être réalisé, et les enfants confirment la venue de ce changement espéré maintenant devenu possible :

---

<sup>160</sup> Guy Larroux, *Le Mot de la fin*, op. cit., p. 123.

Le confrère auquel le docteur avait écrit à Nouméa, pour obtenir des renseignements sur l'enfant né d'un mariage d'Étienne, au bague, s'était décidé à répondre; seulement il ne disait que le sexe, une fille, et qui paraissait bien portante. [...] D'ailleurs, le coin de belle santé vigoureuse, de fécondité extraordinaire, était toujours à Valqueyras, dans la maison de Jean, dont la femme, en trois années, avait eu deux enfants, et était grosse d'un troisième. La nichée poussait gaillardement au grand soleil, en pleine terre grasse, pendant que le père labourait, et que la mère, au logis, faisait bravement la soupe et torchait les mioches. (*DP*, V, 1216)

Si l'on retrouve, dans cette description heureuse, les images du soleil, de la terre et de la germination, ce n'est plus pour symboliser l'espoir d'un dénouement, comme c'était le cas dans *La Terre* ou *Germinal*. Maintenant que l'histoire est dénouée et que le régime s'est effondré, cet espoir semble s'être réalisé pour les personnages. La possibilité de changement est maintenant assurée et confirmée par la présence de ces enfants : « Il y avait là assez de sève nouvelle et de travail, pour refaire un monde. » (*DP*, V, 1216)

Plus encore, on constate que les personnages réapparaissent dans cette scène pour rendre possible une conclusion sur leur destin, de leur « faire un sort définitif<sup>161</sup> », qui s'accompagne parfois du retour de la pitié qui demeurerait tout aussi impossible dans les romans précédents. Le bilan de la famille que dresse Clotilde constitue l'occasion pour elle d'énoncer des réflexions sur le destin de ses membres où même les poussées vers l'espoir se font au nom de l'humanité plutôt que de la destinée individuelle des personnages :

Oui! La menace était là, tant de crimes, tant de boue, parmi tant de larmes et tant de bonté souffrante! Un si extraordinaire mélange de l'excellent et du pire, une humanité en raccourci, avec toutes ses tares et toutes ses luttes! C'était à se demander si, d'un coup de foudre, il n'aurait pas mieux valu balayer cette fourmilière gâtée et misérable. Et, après tant de Rougon terribles, après tant de Macquart abominables, il en naissait encore un. (*DP*, V, 1219)

Si Clotilde reconnaît une forme de crainte à l'idée de voir le destin de ces « terribles ascendants » (*DP*, V, 1218) se reproduire chez son enfant, la scène constitue tout de même l'occasion de

---

<sup>161</sup> Éléonore Reverzy, « À l'exemple des Bonaparte... », art. cité, p. 119.

conclure sur ces autres personnages. La jeune femme est libre d'exprimer la pitié et la peine devant la mort de celui qu'elle aime : « une émotion l'avait gagnée, elle était tout attendrie par ces reliques; et, lorsqu'elle relut les notes ajoutées au crayon par Pascal, quelques minutes avant d'expirer, des larmes lui vinrent aux yeux. » (*DP*, V, 1215-1216)

De la même façon, l'histoire dénouée permet à Clotilde d'envisager les transformations du monde qui sont désormais possibles avec cet autre dénouement heureux que constitue la naissance de son enfant : « À l'enfant qui allait être demain, au génie qui naissait peut-être, au messie que le prochain siècle attendait, qui tirerait les peuples de leur doute et de leur souffrance! Puisque la nation était à refaire, celui-ci ne venait-il pas pour cette besogne? » (*DP*, V, 1219). Le progrès, qui demeurait doublement impossible par le dénouement terrible de l'histoire et du roman, devient ici doublement possible, devant une humanité renouvelée et une fin heureuse. La naissance, qui détonne avec l'omniprésence de la mort dans les autres dénouements, confirme la possibilité de changement à partir du *Docteur Pascal*. Certes, l'avenir n'est pas pour autant garanti : « à moins qu'il ne fût l'Antéchrist, le démon ravageur, la bête annoncée qui purgerait la terre de l'impureté devenue trop vaste. » (*DP*, V, 1219) Cependant, il faut constater que le progrès est désormais envisagé comme une possibilité immédiate, symbolisé par la présence du nouveau-né qui assurera un changement : « Une mère qui allaite, n'est-ce pas l'image du monde continué et sauvé? » (*DP*, V, 1220) Le nouveau-né fait jaillir la possibilité d'un avenir meilleur dans *Les Rougon-Macquart*, là où les autres romans postulaient plutôt l'impossibilité d'y arriver.

Évidemment, *Le Docteur Pascal*, s'il se déroule après le dénouement historique, n'est pas à l'extérieur de l'histoire, qui ne peut que continuer. Cependant, le rapport au devenir historique est complètement renversé, dans cet épilogue à l'ensemble du cycle :

À ce tournant d'une époque surmenée de science, inquiète des ruines qu'elle avait faites, prise d'effroi devant le siècle nouveau, avec l'envie affolée de ne pas aller plus loin et de se rejeter en arrière, elle était l'heureux équilibre, la passion du vrai élargie par le souci de l'inconnu. [...] Et, si le credo de Pascal était la conclusion logique de toute l'œuvre, l'éternelle question de l'au-delà qu'elle continuait quand même à poser au ciel, rouvrait la porte de l'infini, devant l'humanité en marche. (*DP*, V, 1212)

Plutôt que de se buter à un dénouement historique à venir, c'est à l'infini qu'est désormais confrontée Clotilde, c'est à une histoire qui a passé le tournant que représentait la chute de l'Empire dans le cycle. Elle fait place, en la figure de l'enfant, à « la vie, la vie qui coule en torrent, qui continue et recommence, vers l'achèvement ignoré! » (*DP*, V, 1219) L'histoire est ainsi libre de se poursuivre et d'envisager des transformations durables, dans l'avenir.

L'histoire n'est pas pour autant absente de cette scène finale et est présentée, comme c'est le cas dans la plupart des autres romans, par un événement symbolique (le passage de l'Empereur, le bruit d'un cor, le passage d'un train). Dans ce cas-ci, c'est l'inauguration de l'Asile Rougon par la matriarche, Félicité, qui se déroule simultanément à cette scène et qui permet de réintégrer la dimension historique au sein du dénouement. Cependant, là aussi, c'est une vision tout à fait inédite de l'histoire qui est présentée, puisque c'est par la commémoration d'un passé révolu qu'elle est intégrée à la scène. La construction de l'Asile Rougon, qui vient honorer la fortune des Rougon acquise sous l'Empire, marque pour la première fois cette époque comme historique. Les autres romans présentaient la scène finale comme un état de la situation après un drame terrible dans une histoire toujours en marche, tandis que, ici, les choses sont renversées, et c'est le Second Empire qui constitue ce drame terminé. Tout cela paraît bien lointain à Clotilde, qui « ne distinguait qu'un tumulte de redingotes noires et de toilettes claires, sous l'éclatant soleil » (*DP*, V, 1214) et qui n'est plus affectée par cette histoire résolue. Félicité est d'ailleurs décrite comme « une des reines du second Empire, la veuve qui portait si dignement le deuil du régime déchu » (*DP*, V, 1214). En

souhaitant faire valoir la postérité de l'Empire, on en scelle également la fin définitive que l'on associe désormais au passé. Le choix de représenter l'histoire sous la forme d'un monument commémoratif prend alors tout son sens, et se distingue des autres signaux qui annoncent le passage de l'histoire se déroulant. Il s'agit, comme le remarque Janet Beizer, de présenter l'histoire sous l'angle de sa destruction, par les papiers de Pascal brûlés, et de la mémoire, par la commémoration du nom « Rougon »<sup>162</sup>.

Bien que l'histoire demeure présente jusqu'à la fin du *Docteur Pascal*, elle ne s'affiche plus désormais que comme quelque chose de bien terminé, dont la cérémonie confirme la fin définitive. On cesse de présenter « l'Histoire comme présent<sup>163</sup> », selon la formule qu'emploie Pellini. Tout ce qu'il reste de l'Empire, c'est la commémoration que l'on peut en faire, et tout ce qu'il reste des Rougon, c'est une gloire passée : « Ce devait être l'apothéose, la minute où la grand'mère Félicité, avec sa truelle d'argent, posait la première pierre du monument élevé à la gloire des Rougon » (*DP*, V, 1220). Cette apothéose qui clôt le cycle, c'est donc le rétablissement du Second Empire à son statut historique, que les *Rougon-Macquart*, tout comme l'Asile, ont présenté comme une réalité historique dont la promesse d'un dénouement, maintenant avéré, était nécessaire pour rétablir la possibilité de progrès et d'une histoire à construire qui avait été bafouée par le régime impérial. On passe « d'un passé inerte, soumis à la fatalité de la répétition, à un passé faisant partie intégrante du cycle de la vie<sup>164</sup> », écrit Roger Ripoll. C'est, en d'autres mots, la résolution de l'histoire qui est présentée, où celle-ci trouve enfin son statut « historique », que la préface annonçait déjà. S'ouvrant sur un monde en crise, *Les Rougon-Macquart* se terminent sur un monde rétabli, où Clotilde et son enfant retrouvent « la paix solitaire » (*DP*, V, 1220), et où le

---

<sup>162</sup> Janet L. Beizer, « Remembering and Repeating the *Rougon-Macquart*: Clotilde's Story », *L'Esprit créateur*, vol. XXV, n° 4, 1985, p. 54.

<sup>163</sup> Pierluigi Pellini, art. cité, p. 24.

<sup>164</sup> Roger Ripoll, *op. cit.* p. 905.

nouveau-né assure la continuité d'une société qui n'est plus hantée pas l'anticipation d'une fin annoncée.

Les dénouements terribles sont doublement nécessaires pour expliquer l'impossibilité des romans de parvenir à conclure. D'une part, le dénouement de l'histoire, toujours anticipé, fait valoir la nécessité d'un changement de régime pour que puisse advenir une véritable conclusion. D'autre part, l'aspect terrible des drames, soit leur violence, indique le moment de la fin de l'intrigue qui précède l'effacement ou l'oubli des personnages, auxquels il demeure impossible de conclure sur les événements. En dernière instance, cette expression du dénouement se fonde sur une interprétation de l'Empire qui nie toute possibilité de changement qui redevient cependant possible à l'issue de sa chute, comme l'illustre la scène finale du *Docteur Pascal*. C'est d'ailleurs là que l'on trouve « l'inscription de [l]a nécessité<sup>165</sup> » du naturalisme, selon Thorel-Cailleteau : en la conclusion de l'Empire sur laquelle toute l'œuvre vient se fonder.

---

<sup>165</sup> Sylvie Thorel-Cailleteau, *op. cit.*, p. 179.

## CONCLUSION

À première vue, il peut paraître hasardeux de faire reposer un mémoire sur quelques mots rédigés dans une courte préface : « la chute des Bonaparte [...] est venue me donner le dénouement terrible et nécessaire de mon œuvre.<sup>166</sup>» Pourtant, cette courte remarque s'est avérée très féconde pour procéder à l'analyse des dénouements du cycle des *Rougon-Macquart*, d'abord en suggérant une forme narrative qui puisse éclairer le type de représentation de l'histoire qui y est effectué, puis en fournissant deux termes qui permettent de caractériser l'articulation entre le contexte historique et les récits fictifs. La démonstration n'a donc pas seulement permis d'atteindre une meilleure compréhension des spécificités des dénouements zoliens, mais elle a aussi contribué à approfondir la réflexion sur le rapport de Zola à l'histoire, de même que sur sa pratique de romancier.

Les dénouements constituent cependant le point central de cette recherche, et l'analyse de plus de la moitié des romans des *Rougon-Macquart* a permis d'y constater, de façon générale, une grande unité. Organisées sous le signe de la répétition, les scènes finales font état de formes narratives et esthétiques semblables. L'accumulation de drames similaires – la mort violente de personnages ou le départ forcé de protagonistes – et la multiplication des motifs que l'on y trouve – ceux du cimetière, des appétits des vainqueurs ou du sang des victimes, mais aussi ceux de la terre régénératrice, du soleil à l'horizon ou d'un train – témoignent de la solidarité des dénouements. Évidemment, certaines différences ont aussi été observées au sein du corpus, et une confiance en l'avenir de plus en plus assumée peut être perçue au fil du cycle, mais cette évolution

---

<sup>166</sup> Émile Zola, « Préface », *Les Rougon-Macquart*, vol. I, *op. cit.*, p. 4.

ne parvient jamais à remettre en cause deux éléments qui paraissent désormais fondamentaux à ces dénouements, soit leur aspect terrible et nécessaire.

S'ils ont d'abord été présentés comme des termes à définir, ils se sont avérés tout à fait appropriés pour qualifier le mode de conclusion des romans. C'est principalement en tant que révélateurs d'un paradoxe commun aux fins zoliennes que ceux-ci ont démontré leur utilité. En effet, les drames contenus dans *Les Rougon-Macquart* paraissent à la fois clos et incomplets, ce que chacun des termes illustre tout à fait. D'une part, le terrible, tout en reconnaissant la part violente et parfois cruelle des drames contenus dans ces scènes, illustre aussi l'inutilité d'une telle fin dramatique, où la pitié et le changement qu'ils devraient provoquer ne se concrétisent jamais, ou à peine : on tire quelques larmes aux funérailles de son ami, puis on se remet à travailler, dans *L'Œuvre*, ou on quitte Paris après avoir contribué à la faillite de plusieurs connaissances pour prospérer outre-mer, dans *L'Argent*. D'autre part, ces drames laissés sans suite sont nécessaires, puisque la violence du drame permet de sceller l'intrigue romanesque définitivement, d'épuiser complètement les possibilités d'action des personnages, mais illustrent aussi l'impossibilité de tirer quelque leçon durable sur ces drames. Au contraire, on oublie le sacrifice des victimes, mais l'on retient la cruauté du drame : on préfère entretenir la rancœur contre les riches marchands qui ont réussi à déporter Florent, dans *Le Ventre de Paris*, ou on est dégoûté par le cadavre de celle dont on ne pouvait se passer quand elle était vivante, dans *Nana*.

En somme, les aspects terribles et nécessaires des dénouements romanesques zoliens font des drames la seule résolution possible des romans, mais en font aussi des conclusions tout à fait vaines. Contrairement au tragique, qui lie fatalement le destin des personnages et qui parvient à rétablir l'ordre social, le terrible – certainement plus proche du déterminisme naturaliste, comme l'ont montré les liens entre l'école et l'aspect nécessaire des dénouements –, demeure insuffisant

pour provoquer un changement social. Difficile de se surprendre que la situation initiale soit si souvent similaire à la situation finale et que l'on retrouve les mineurs toujours exploités à la fin de *Germinal* ou les paysans continuant de se battre pour conserver leur bien, dans *La Terre*, quand les drames scellent le sort des personnages sous le signe de l'échec. Là où le tragique repose sur la destinée, le terrible repose sur l'histoire. C'est pourquoi la représentation du contexte historique constitue sans doute le point commun le plus important de tous ces dénouements, que l'on retrouve au détour de chacune des réflexions sur la forme romanesque dans cette recherche.

Invité à prononcer un discours lors du pèlerinage annuel à Médan en 1975, l'historien Alain Decaux déclarait que « le meilleur historien du Second Empire, précisément, c'était Zola<sup>167</sup> ». Il est certain que l'histoire joue un rôle primordial dans *Les Rougon-Macquart*. Pourtant, ce mémoire a permis de démontrer que l'histoire y est tout sauf objective, et qu'elle est préalablement fondée sur une interprétation singulière du Second Empire, de ses conséquences et de ses possibilités d'avenir, dont la structure narrative du dénouement est révélatrice. Si les critiques défendent généralement que l'histoire, chez Zola, est représentée sous deux formes, cyclique ou linéaire, ce mémoire, par l'analyse restreinte des scènes finales, a plutôt mis au jour une tension entre la répétition et l'anticipation. L'histoire se répète constamment, dans les dénouements de la série : depuis les nombreuses analogies entre les personnages fictifs et leurs homologues historiques, tels Pierre Rougon et Napoléon III dans *La Fortune des Rougon*, jusqu'aux répétitions internes à l'œuvre, comme la rencontre de Renée avec l'Empereur dans *La Curée*, c'est d'abord sous l'angle de la répétition que se construisent les dénouements historiques d'un roman à l'autre. Le même appel y est formulé : de cette histoire qui se répète, il faut continuer d'entrevoir les marques de

---

<sup>167</sup> Alain Decaux, « Zola et l'histoire », *Les Cahiers naturalistes*, n° 50, 1976, p. 4.

changement, souvent de dégénérescence, qui pourront fournir un dénouement à la société immobilisée par un régime despotique. À la répétition se lie ainsi l'anticipation constante d'une nouvelle ère à venir, que la structure du dénouement de l'histoire appelle sans cesse : le passage du train, dans *La Bête humaine*, ou le départ de Jean à l'issue de *La Débâcle* concrétisent cet espoir de parvenir à un dénouement définitif pour le régime, que les personnages, à l'image de l'auteur de la préface, entrevoient aussi au bout de leurs drames personnels, et qui se concrétise dans la scène finale du *Docteur Pascal*, où l'histoire semble finalement dénouée, prête à repartir de nouveau.

Au-delà de la mise en récit du dénouement, c'est la vision d'une société en crise qu'a permis de révéler l'analyse de l'histoire au sein des scènes finales. En effet, s'il a été démontré que le dénouement de l'histoire ne peut être systématiquement associé à la chute de l'Empire, c'est parce qu'il est d'abord associé à la fin d'une situation critique dans chacun des romans. De plus, tout comme le dénouement est avant tout une représentation narrative de l'histoire, le rapport à la crise découle plutôt d'une interprétation de l'histoire que d'une réalité, comme le souligne Frank Kermode : « crisis is a way of thinking about one's moment, and not inherent in the moment itself<sup>168</sup> ». À cet égard, la mise en récit de l'histoire paraît tout à fait solidaire de son esthétisation. Zola écrit, dans « La République et la littérature », que « tout gouvernement définitif et durable a une littérature. Les Républiques de 1789 et de 1848 n'en ont pas eu, parce qu'elles ont passé sur la nation comme des crises<sup>169</sup> ». La remarque pousse à se demander si la représentation du Second Empire comme une crise terrible n'explique pas pourquoi Zola attache une si grande importance à sa chute dans sa « Préface » pour expliquer *Les Rougon-Macquart*. On retrouve encore ici

---

<sup>168</sup> Frank Kermode, *op. cit.* p. 101. « La crise est une façon de penser un moment, mais elle n'est pas inhérente au moment en soi. » [Ma traduction]

<sup>169</sup> Émile Zola, *Le roman expérimental, op. cit.*, p. 370.

l'aspect nécessaire d'une telle représentation : pour conclure sur l'Empire et en tirer une littérature, il faut avoir traversé la crise et atteint le progrès.

Cette observation est en grande partie redevable aux réflexions de Sylvie Thorel-Cailleteau qui écrit : « l'Empire constitue pour Zola la figure privilégiée des origines du naturalisme, et on peut en passer par lui pour comprendre le mouvement de son écriture romanesque<sup>170</sup> ». Il est vrai que la relation entre l'histoire et la construction romanesque de Zola dépasse la simple allégorie du régime. En fait, il semble que l'allégorie soit insuffisante pour caractériser cette mise en relation, particulièrement au sein des dénouements, comme le défend à nouveau Thorel-Cailleteau : « [Zola] fait jouer la littérature et l'Histoire dans une proximité considérable, puisqu'il considère une bataille comme le dénouement d'une œuvre, en opérant un glissement d'un registre à l'autre qui suppose, entre eux, une articulation plus qu'étroite.<sup>171</sup> » Cette articulation doit être considérée comme une double réalisation dont les aspects sont indissociables : la littérature que souhaite fonder Zola, en écrivant *Les Rougon-Macquart*, ne peut être considérée indépendamment du milieu historique dans laquelle il la situe. L'histoire et son interprétation fournissent aux romans leurs conditions d'existence, par le conflit avec le monde en crise qui touche les personnages et l'impossibilité pour ces derniers de dépasser ce conflit, mais elles leur donnent aussi leur expression esthétique, le naturalisme.

Si c'est donc comme artiste que Zola entrevoit le régime impérial, la chute longtemps anticipée, depuis les violences du coup d'État jusqu'à la défaite de Sedan, qu'il mentionne dans la « Préface » se répète effectivement dans la structure de chacun des dénouements analysés. Les drames romanesques dépourvus de résolution durable font écho au régime qui persiste malgré les appels répétés à sa chute prochaine, tout comme l'impossibilité de fournir une conclusion au

---

<sup>170</sup> Sylvie Thorel-Cailleteau, *op. cit.* p. 12.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 21-22.

contexte historique renvoie aux drames qui se soldent par l'oubli ou l'effacement. C'est sur la relation entre le contexte historique et l'intrigue romanesque que se définissent les dénouements zoliens, et c'est à partir de là qu'il devient possible de comprendre l'absence de transformation à l'issue des œuvres. En ce sens, la littérature naturaliste qu'il défend en écrivant *Les Rougon-Macquart* est d'abord la littérature d'une époque, celle du Second Empire. Si cette littérature ne peut s'écrire qu'à rebours, une fois l'Empire terminé, c'est encore une fois à cause de son dénouement, qui demeure essentiel pour expliquer les limites d'un tel projet au moment de la crise et les possibilités renouvelées à son issue.

Éléonore Reverzy, dont les réflexions ont été tout aussi importantes pour ce mémoire, défend que « Zola est un romancier du temps, non du temps qui s'écoule, mais du temps qui revient<sup>172</sup> ». La remarque, qui rappelle la tension entre l'anticipation et la répétition, souligne également le rapport au temps tout à fait inédit mis en lumière par ce mémoire. La question du devenir historique est essentielle aux dénouements, qui se voient toujours partagés entre un désir d'atteindre le progrès par le passage à une nouvelle époque historique et la crainte – ou la terreur – de ne pas voir ce progrès se réaliser. À cet égard, Zola exemplifie tout à fait l'évolution du rapport à la fin qu'esquisse Kermode<sup>173</sup>. Le romancier se situe toujours à mi-chemin entre une vision téléologique de la fin, caractéristique de la pensée fin-de-siècle, et une vision plus sceptique de l'existence d'un dénouement durable, comme le font les auteurs du XX<sup>e</sup> siècle. Cela explique sans doute pourquoi il semble si ardu de fournir une conclusion « complète » aux romans zoliens, où cette hésitation sur la possibilité d'en arriver à un dénouement est marquée par l'ambivalence entre le pessimisme des premiers romans et la poussée vers l'espoir des romans de la seconde moitié du cycle.

---

<sup>172</sup> Éléonore Reverzy, *La Chair de l'idée*, op. cit., p. 70.

<sup>173</sup> Frank Kermode, op. cit., p. 6.

Il faudrait aussi ajouter, à la suite de la remarque de Reverzy, que ce n'est peut-être pas que « comme artiste » que Zola avait besoin des dénouements, mais plutôt comme romancier. En effet, la représentation de l'histoire que l'on trouve dans les scènes finales des *Rougon-Macquart* relève d'une triple transformation : une mise en récit, par le biais du dénouement, une esthétisation, par l'aspect terrible, et une rationalisation du temps, par l'aspect nécessaire. Il n'est donc pas surprenant de trouver des parallèles si nombreux entre le récit fictif et celui de l'histoire dans les fins zoliennes et qu'un travail plus général sur l'ensemble du cycle pourrait sans doute compléter. La forme donnée aux fins zoliennes se fonde ainsi sur la forme donnée à l'histoire, mais qui, en retour, relève de procédés romanesques. C'est donc sur le roman du Second Empire, qui s'écrit concomitamment aux romans du cycle, que se construisent *Les Rougon-Macquart* de Zola.

## BIBLIOGRAPHIE

### A. ŒUVRES D'ÉMILE ZOLA

ZOLA, Émile. *Le Roman expérimental*, éd. François-Marie Mourad, Paris, Garnier-Flammarion, 2006 [1880].

ZOLA, Émile. *Les Rougon-Macquart*, 5 vol., éd. Arnaud Lanoux et Henri Mitterand, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960-1967.

### B. DÉNOUEMENTS

#### a. CORPUS CRITIQUE

BAGULEY, David. « Formes et significations : sur le dénouement de *La Débâcle* », *Cahiers de l'U.E.R. Froissart*, vol. V, 1980, p. 65-72.

BELGRAND, Anne. « Les dénouements dans *Les Rougon-Macquart* », *Romantisme*, n° 61, 1988, p. 85-94.

BOSWELL, Colin. « Zola's Parting Shots », dans Robert Lethbridge et Terry Keefe (dir.), *Zola and the Craft of Fiction. Essays in Honours of F.W.J. Hemmings*, Leicester, Leicester University Press, 1990, p. 112-132.

COGNY, Pierre. « Ouverture et clôture dans *Germinal* », *Les Cahiers naturalistes*, n° 50, 1976, p. 67-73.

CONRAD, Thomas. « Les cycles romanesques ou la fin suspendue. Balzac, Sue, Zola », dans Michel Braud (dir.), *Le Récit sans fin. Poétique du récit non clos*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Théorie de la littérature », 2016, p. 117-129.

GRÉSILLON, Almuth. « Complexité énonciative et dénouement narratif dans le dossier génétique de *La Bête humaine* », dans Jean-Pierre Leduc-Adine (dir.), *Zola, genèse de l'œuvre*, Paris, CNRS Éditions, 2002, p. 33-61.

LARROUX, Guy. « Mise en cadre et clausularité », *Poétique*, n° 98, 1994, p. 247-253.

LARROUX, Guy. *Le Mot de la fin. La clôture romanesque en question*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1995.

LEDUC-ADINE, Jean-Pierre. « "Fais dodo, ma belle !" Compétence et performance dans la dernière séquence de *L'Assommoir* », dans Claude Duchet et Isabelle Tournier (dir.), *Genèse des fins. De Balzac à Beckett, de Michelet à Ponge*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1996, p. 99-118.

LOUÏS, Gilles. « Pourquoi voulons-nous que nos fictions finissent ? Le roman entre incomplétude et recherche de concordance », dans Michel Braud (dir.), *Le Récit sans fin. Poétique du récit non clos*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 17-33.

MORTIMER, Armine Kotin. *La Clôture narrative*, Paris, José Corti, 1985.

SANDERS, James B. « Le dénouement de *Germinal*, roman et drame », *Cahiers de l'U.E.R. Froissart*, vol. V, 1980, p. 81-89.

SOLDA, Pierre. « La fin d'un monde dans l'œuvre zolienne », dans Gérard Peylet (dir.), *La Fin des temps*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2000, p. 253-263.

WRONA, Adeline. « *Le Docteur Pascal*, conclusion théorique et conclusion romanesque des *Rougon-Macquart* », dans Gilles Philippe (dir.), *Récits de la pensée. Études sur le roman et l'essai*, Paris, SEDES, 2000, p. 247-255.

#### b. CORPUS THÉORIQUE

COUEGNAS, Daniel. « Dénouement romanesque et consolation », dans Emmanuelle Poulain-Gautret (dir.), *Littérature narrative et consolation. Approches historiques et théoriques*, Arras, Artois Presses Université, 2012, p. 27-39.

DEL LUNGO, Andrea. « En commençant en finissant. Pour une herméneutique des frontières » dans *id.* (dir.), *Le Début et la fin du récit. Une relation critique*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 7-22.

DISEGNI, Silvia. « Le dénouement tragique de *La Débâcle* », dans Franco Giacone et Anna Maria Scaila (dir.), *Aspetti del romanzo francese : studi in onore di Massimo Colesanti*, Rome, Bulzoni, 1996, p. 305-332.

DUCHET, Claude. « Fin, finition, finalité, finitude », dans *id.* et Isabelle Tournier (dir.), *Genèse des fins. De Balzac à Beckett, de Michelet à Ponge*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Manuscrits modernes », 1996, p. 5-25.

HAMON, Philippe. « Clausules », *Poétique*, n° 24, 1975, p. 495-526.

HAMON, Philippe. « Texte littéraire et métalangage », *Poétique*, n° 31, 1977, p. 263-284.

HERRNSTEIN SMITH, Barbara. *Poetic Closure : A Study of how Poems End*, Chicago, University of Chicago Press, 1968.

KERMODE, Frank. *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Oxford, Oxford University Press, 2000 [1966].

KERMODE, Frank. « Sensing Endings », *Nineteenth-Century Fiction*, vol. XXXIII, n° 1, 1978, p. 144-158.

MILLER, D. A. *Narrative and Its Discontents. Problems of Closure in the Traditional Novel*, Princeton, Princeton University Press, 1981.

MILLER, J. Hillis. « The Problematic of Ending in Narrative », *Nineteenth-Century Fiction*, vol. XXXIII, n° 1, 1978, p. 3-7.

MONTANDON, Alain (dir.). *Le Point final : Actes du Colloque international de Clermont-Ferrand*, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1984.

PASCAL, Roy. « Fictions and Reality : A Comment on Frank Kermode's *The Sense of an Ending* », *NOVEL : A Forum on Fiction*, vol. XI, n° 1, 1977, p. 40-50.

PETITIER, Paule. « Michelet et les fins de l'histoire », dans Claude Duchet et Isabelle Tournier (dir.), *Genèse des fins. De Balzac à Beckett, de Michelet à Ponge*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Manuscrits modernes », 1996, p. 45-67.

TASSEL, Alain (dir.). *Narratologie*, « Les frontières du récit », n° 2, 1999.

TORGOVNICK, Marianna. *Closure in the Novel*, Princeton, Princeton University Press, 2017.

## C. HISTOIRE

### a. CORPUS CRITIQUE

ARNOLD, Eric A. « The Historicity of Émile Zola's *La Débâcle* », *Proceedings of the Annual Meeting of the Western Society for French History*, vol. VIII, 1980, p. 1-10.

BAGULEY, David. « L'histoire en délire : à propos de *La Débâcle* », dans Jean-Pierre Leduc-Adine et Henri Mitterand (dir.), *Lire/dé-lire Zola*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2004, p. 61-77.

BAGULEY, David. « Histoire et fiction dans *La Conquête de Plassans* », dans Dorothy Speirs, Yannick Portebois et Paul Perron (dir.), *Zola, l'homme-récit. Actes du colloque de Toronto, 13-15 septembre 2002*, *Les Cahiers naturalistes*, hors-série, 2003, p. 31-38.

BAGULEY, David. « Histoire et fiction : *Les Rougon-Macquart* de Zola », dans Christophe Reffait (dir.), *Romanesque et histoire*, Amiens, Encrage Université, coll. « Romanesques », 2008, p. 69-82.

CHARLE, Christophe. « Trois écrivains face à une autre "étrange défaite" : Goncourt, Flaubert et Zola et la guerre de 1870 », dans Albrecht Betz et Stefan Martens (dir.), *Les Intellectuels et l'Occupation, 1940-1944*, Paris, Autrement, coll. « Mémoires/Histoire », 2004, p. 13-37.

CHARLE, Christophe. « Zola et l'Histoire », dans Michèle Sacquin (dir.), *Zola et les historiens*, Paris, BnF, 2004, p. 12-21.

CHARLES, David. « *La Fortune des Rougon*, roman de la Commune », *Romantisme*, n° 131, 2006, p. 99-114.

DECAUX, Alain. « Zola et l'histoire », *Les Cahiers naturalistes*, n° 50, 1976, p. 3-8.

DEFFARGES, Anne. « *Germinal* à la relecture de l'Histoire », *Les Cahiers naturalistes*, n° 79, 2005, p. 89-108.

DESCOTES, Maurice. *Le Personnage de Napoléon III dans les Rougon-Macquart*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « Archives des lettres modernes », 1970.

DURAND-LE GUERN, Isabelle. « Histoire, mythe et politique dans le roman historique révolutionnaire », dans *id.* et Iona Galleron (dir.), *Roman et politique. Que peut la littérature?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 181-192.

FRESCAROLI, Daniele. « La description, lieu de mémoire fictionnel. L'espace architectural et l'histoire—mémoire dans *Les Rougon-Macquart* de Zola », dans Patrizia Oppici et Susi Pietri (dir.), *L'Architecture du texte, l'architecture dans le texte*, Macerata, EUM, coll. « Experimetra » 2018, p. 75-91.

GAILLARD, Françoise. « Quelques remarques sur la temporalité dans le roman naturaliste », *Revue des sciences humaines*, n° 157, 1975, p. 553-564.

GALLOIS, William. « Ending Resistance or Resisting Ending? Politics across the Fins de Siècle », dans Anne Frémiot (dir.), *Fin de siècle?*, Nottingham, University of Nottingham, 1998, p. 39-52.

GUERMÈS, Sophie. *La Fable documentaire. Zola historien*, Paris, Honoré Champion, 2017.

HOOGSTADEN, Ester J. « Le genre narratif comme réflexion sur l'histoire : une étude de *L'Éducation sentimentale* de Flaubert et de *La Fortune des Rougon* de Zola », *Excavatio*, vol. XV, n° 3-4, 2001, p. 38-52.

KAMM, Lewis. « Émile Zola : Time, History, and Myth Reviewed », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. XX, n° 3-4, 1992, p. 384-396.

LAVILLE, Béatrice. « Les reflets de l'histoire selon Zola », dans Zbigniew Przychodniak et Gisèle Séginger (dir.), *Fiction et histoire*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2011, p. 95-103.

LOTE, George. « Zola historien du Second Empire », *Revue des études napoléoniennes*, vol. XIV, 1918, p. 39-87.

MITTERAND, Henri. « Espaces de l'histoire et espaces du roman : l'exemple de Zola », dans Richard Jacquemond (dir.), *L'Écriture de l'histoire. Écrire l'histoire de son temps (Europe et Monde arabe)*, vol. I, Paris, L'Harmattan, coll. « Écritures transnationales, francophones et comparées », 2004, p. 17-28.

OGURA, Kosei. « L'inscription de l'histoire dans *La Débâcle* de Zola », dans Noriko Tagushi (dir.), *Comment la fiction fait histoire. Emprunts, échanges, croisements*, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 171-182.

OZOUF, Mona. « *La Conquête de Plassans*. Un monde incendié », dans *Les Aveux du roman. Le XIX<sup>e</sup> siècle entre Ancien Régime et Révolution*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2001, p. 235-260.

PELLINI, Pierluigi. « “Si je triche un peu” : Zola et le roman historique », *Les Cahiers naturalistes*, n° 75, 2001, p. 7-28.

PETREY, Sandy. « From Cyclical to Historical Discourse : The *Contes à Ninon* and *La Fortune des Rougon* », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. XLVIII, n° 4, 1978, p. 371-381.

PETREY, Sandy. « Son titre historique, *Les Origines* », dans Dorothy Speirs, Yannick Portebois et Paul Perron (dir.), *Zola, l'homme-récit. Actes du colloque de Toronto, 13-15 septembre 2002*, *Les Cahiers naturalistes*, hors-série, 2003, p. 23-29.

PETREY, Sandy. « Zola's Critical Distance », *Les Cahiers naturalistes*, n° 67, 1993, p. 181-190.

REID, James H. « Writing History as Temporality : Zola's *Rougon-Macquart* », dans Brian Nelson (dir.), *Naturalism in the European Novel : New Critical Perspectives*, New York, Berg, 1992, p. 80-95.

REVERZY, Éléonore. « “À l'exemple des Bonaparte” : *La Fortune des Rougon*. Genèse des origines », dans Gisèle Séginger (dir.), *Zola à l'œuvre. Hommage à Auguste Dezalay*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2003, p. 402-412.

REVERZY, Éléonore. *La Chair de l'idée. Poétique de l'allégorie dans Les Rougon-Macquart*, Genève, Droz, 2007.

REVERZY, Éléonore. « Le discours de l'histoire. Quelques remarques sur les dates dans *La Fortune des Rougon* », dans Olivier Lumbroso, Jean-Sébastien Macke et Jean-Michel Pottier (dir.), *Zola et le naturalisme, en tous genres. Mélanges offerts à Alain Pagès*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2019, p. 131-140.

REVERZY, Éléonore. « Dynasties naturalistes. Zola historien de la longue durée », dans Pascale Auraix-Jonchière (dir.), *Balzac et consorts. Scénographies familiales des conflits historiques dans le roman du XIX<sup>e</sup> siècle*, Amsterdam, Brill, 2015, p. 261-279.

REVERZY, Éléonore. « Histoire et politique dans *Les Rougon-Macquart*, *Son Excellence Eugène Rougon* », *Écritures XIX*, n° 2, 2005, p. 69-86.

REVERZY, Éléonore. « Parmi les tombes. Un nouveau régime de la mort chez Zola », dans Aurélie Barjonet et Jean-Sébastien Macke (dir.), *Lire Zola au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Colloques de Cerisy – Littérature », 2018, p. 333-347.

REVERZY, Éléonore. « La scène de bataille. L'écriture de la guerre dans *La Fortune des Rougon* », dans Pierre Glaudes et Alain Pagès (dir.), *Relire La Fortune des Rougon. Hommage à David Baguley*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 257-269.

REVERZY, Éléonore. « Zola et l'écriture de l'histoire. Autour de *La Fortune des Rougon* », dans Gisèle Séginger (dir.), *Écriture(s) de l'histoire*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2005, p. 223-234.

RIPOLL, Roger. *Réalité et mythe chez Zola*, Lille, Atelier Reproduction des thèses, Université de Lille III/Paris, Honoré Champion, 1981.

ROUSSEAU, Marjorie. « Destinée féminine et destinée historique dans *Nana* », *Les Cahiers naturalistes*, n° 84, 2010, p. 171-180.

SABATIER, Claude. « D'une chronique de la "tache originelle" au "roman des origines" », dans Pierre Glaudes et Alain Pagès (dir.), *Relire La Fortune des Rougon. Hommage à David Baguley*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 29-41.

SAMINADAYAR, Corinne. « *La Débâcle*, roman épique ? », *Les Cahiers naturalistes*, n° 71, 1997, p. 203-219.

SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne. « *Les Rougon-Macquart* : le récit historique en question(s) », dans Pascale Auraix-Jonchière, Jean-Pierre Dubost, Éric Lysoe et Anne Tomiche (dir.), *L'Hospitalité des savoirs. Mélanges offerts à Alain Montandon*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2011, p. 443-456.

SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne. « *Les Rougon-Macquart* : une poétique cyclique de l'histoire ? », dans Céline Grenaud-Tostain et Olivier Lumbroso (dir.), *Naturalisme. – Vous avez dit naturalismes ?*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Les Cahiers naturalistes », 2016, p. 193-207.

SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne. « *Storytelling* : Fictions de l'histoire dans *La Fortune des Rougon* », dans Émilie Piton-Foucault et Henri Mitterand (dir.), *Lectures de Zola. La Fortune des Rougon*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 17-32.

SCHALK, David L. « Zola and History : The Historian and Zola », *Historical Reflections / Réflexions historiques*, vol. XX, n° 1, 1994, p. 77-93.

VERRET, Arnaud. « L'image des républicains dans *La Fortune des Rougon* », dans Pierre Glaudes et Alain Pagès (dir.), *Relire La Fortune des Rougon. Hommage à David Baguley*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 271-283.

WHITE, Nicholas. « Entre République et Empire. *La Fortune des Rougon* et la relecture de l'histoire », dans Pierre Glaudes et Alain Pagès (dir.), *Relire La Fortune des Rougon. Hommage à David Baguley*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 299-309.

b. CORPUS THÉORIQUE

CERTEAU, Michel de. *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 1975.

HAMEL, Jean-François. *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006.

HARTOG, François. *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 2012.

GENDREL, Bernard. « L'histoire dans la cosmologie romanesque », dans Christophe Reffait (dir.), *Romanesque et histoire*, Amiens, Encrage Université, coll. « Romanesques », 2008, p. 55-68.

LUKÁCS, Georg. *Le Roman historique*, Paris, Payot, 1965.

MINK, Louis O. « History and Fiction as Modes of Comprehension », dans Brian Fay *et al.* (dir.), *Historical Understanding*, Ithaca, Cornell University Press, 1987, p. 42-60.

RICŒUR, Paul. *Temps et récit*, 3 vol. Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983-1985.

WHITE, Hayden. *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973.

WHITE, Hayden. « The Historical Text as Literary Artifact », dans *Tropics of Discourse : Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978, p. 41-62.

WHITE, Hayden. « The Value of Narrativity in the Representation of Reality », *Critical Inquiry*, n° 1, 1980, p. 5-27.

D. ÉTUDES GÉNÉRALES SUR ZOLA

ADAM-MAILLET, Maryse. « Renée, poupée dans *La Curée* », *Les Cahiers naturalistes*, n° 69, 1995, p. 49-68.

BAGULEY, David. *Zola et les genres*, Glasgow, University of Glasgow French & German Publications, 1993.

BEIZER, Janet L. « Remembering and Repeating the *Rougon-Macquart* : Clotilde's Story », *L'Esprit créateur*, vol. XXV, n° 4, 1985, p. 51-58.

CHESSID, Ilona. *Thresholds of Desire. Authority and Transgression in the Rougon-Macquart*, New York, Peter Lang, 1993.

CHEVREL, Yves. *Le Naturalisme*. Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », 1982.

CHEVREL, Yves. « Le naturalisme en question? », dans id. (dir.), *Le Naturalisme en question. Actes du colloque tenu à Varsovie, 20-22 septembre 1984*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1986, p. 139-143.

DALLENBACH, Lucien. « L'œuvre dans l'œuvre chez Zola », dans Pierre Cogny (dir.), *Le Naturalisme. Colloque de Cerisy*, Paris, 10/18, 1978, p. 125-147.

DEZALAY, Auguste. « La "nouvelle Phèdre" de Zola ou Les mésaventures d'un personnage tragique », *Travaux de linguistique et de littérature*, vol. IX, n° 2, 1971, p. 121-134.

DEZALAY, Auguste. *L'Opéra des Rougon-Macquart. Essai de rythmologie romanesque*, Paris, Klincksieck, 1983.

FARIA, Neide de. *Structures et unité dans Les Rougon-Macquart. La poétique du cycle*, Paris, Nizet, 1977.

HAAVIK, Kristof. « "Héroïsme sans gloire" : l'épopée non épique de *La Débâcle* », dans Anna Gural-Migdal et Carolyn Snipes-Hoyt (dir.), *Zola et le texte naturaliste en Europe et aux Amériques. Généricité, intertextualité et influences*, Queenston, Edwin Mellen Press, 2006, p. 17-32.

LASTINGER, Michael. « Fault, Fragility, and Affirmation : The Tragic Myth in Zola's *Les Rougon-Macquart* », *Romance Languages Annual*, vol. VI, 1994, p. 120-124.

LASTINGER, Michael. « The Writing of *La Débâcle* : Émile Zola and the Disaster », *Excavatio*, vol. I, 1992, p. 85-93.

LETHBRIDGE, Robert et Terry KEEFE (dir.). *Zola and the Craft of Fiction. Essays in Honour of F.W.J. Hemmings*, Leicester, Leicester University Press, 1990.

MARIN, Mihaela. « Tragédie, tragique, naturalisme : une intertextualité oubliée? », dans Anna Gural-Migdal et Carolyn Snipes-Hoyt (dir.), *Zola et le texte naturaliste en Europe et aux Amériques. Généricité, intertextualité et influences*, Queenston, Edwin Mellen Press, 2006, p. 33-45.

McGANN, Catherine. « De l'histoire à l'idylle : franchissement du seuil chronotopique dans *Le Docteur Pascal* », *Excavatio*, vol. IV, 1994, p. 33-42.

MITTERAND, Henri. *Le Discours du roman*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1980.

MITTERAND, Henri. « L'idéologie du mythe dans *Germinal* », dans Pierre Léon *et al.* (dir.), *Problèmes de l'analyse textuelle*, Montréal, Didier, 1971, p. 83-92.

MITTERAND, Henri. « Naturalisme de discours et naturalisme de fiction », dans Dorothy Speirs, Yannick Portebois et Paul Perron (dir.), *Zola, l'homme-récit. Actes du colloque de Toronto, 13-15 septembre 2002, Les Cahiers naturalistes*, hors-série, 2003, p. 1-13.

MITTERAND, Henri. *Le Roman à l'œuvre. Genèse et valeurs*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1998.

MITTERAND, Henri. « Textes en intersection : *Le Roman expérimental* et *Les Rougon-Macquart* », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. XLVIII, n° 4, 1978, p. 415-428.

MITTERAND, Henri. *Zola. L'histoire et la fiction*, Paris, PUF, coll. « Écrivains », 1990.

NOIRAY, Jacques. « Zola devant la décadence », dans *Le Simple et l'intense. Vingt études sur Émile Zola*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 179-195.

PREUMONT, Yannick. « Discours tragique et discours ironique chez Émile Zola et John Galsworthy », *Cahiers d'histoire des littératures romanes*, vol. XXVII, n° 1, 2003, p. 131-160.

PROULX, Alfred C. *Aspects épiques des Rougon-Macquart de Zola*, La Haye/Paris, Mouton, 1966.

SCHOR, Naomi. « Mythe des origines, origine des mythes : *La Fortune des Rougon* », *Les Cahiers naturalistes*, n° 52, 1978, p. 124-134.

ROCHECOUSTE, Gabrielle Maryse. *The Role of Parallel Catamorphic Systems in the Structure of Zola's Rougon-Macquart*, New York, Georg Olms Verlag, 1988.

TOREL-CAILLETEAU, Sylvie. *La Pertinence réaliste. Zola*, Paris, Honoré Champion, 2001.

VAN BURREN, Maarten. *Les Rougon-Macquart d'Émile Zola. De la métaphore au mythe*, Paris, José Corti, 1986.

VAN BURREN, Maarten. « *Les Rougon-Macquart* entre naturalisme et romantisme », dans Yves Chevrel (dir.), *Le Naturalisme en question. Actes du colloque tenu à Varsovie*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 1984, p. 139-143.

VITI, Robert M. « Mobility, Immobility and Descent (Dissent) : On the Edge in Zola's *Rougon-Macquart* », *Dalhousie French Studies*, vol. XXXIX-XL, 1997, p. 137-135.

#### E. AUTRES OUVRAGES

ARISTOTE, *Poétique*, trad. Félix de Parnajon et Émile Egger, Paris, Hachette, 1875.

ARISTOTE, *Poétique*, trad. Michel Magnien, Paris, Le livre de poche, 1990.

AUERBACH, Erich. *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968.

JOUVE, Vincent. *Poétique du roman*, 4<sup>e</sup> éd., Paris, Armand Colin, 2015.

MARX, Karl. *Le 18 brumaire de Louis Bonaparte*, trad. Charles Longuet, Paris, Alliage, 2014.

LITTRÉ, Émile. « Terrible », *Dictionnaire de la langue française*, t. IV, Paris, Hachette, 1874, p. 2200.