

Zola : la chair fébrile

Autor(en): **Díaz Cornide, Martina**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **59 (2012)**

Heft 1: **Fascicule français. La fièvre à l'œuvre : du corps à la métaphore**

PDF erstellt am: **30.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-323586>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Zola : la chair fébrile

«Eh oui! bonnes gens, l'artiste a le droit de fouiller en pleine nature humaine, de ne rien voiler du cadavre humain, de s'intéresser à nos plus petites particularités, de peindre les horizons dans leurs minuties et de les mettre de moitié dans nos joies et dans nos douleurs»¹. Fouiller la nature, pour le meilleur – et surtout pour le pire : voilà le but que se propose Zola en 1866, au moment où il écrit ses lignes, à propos de *Germinie Lacerteux* des frères Goncourt. Nous sommes alors en plein essor de la littérature du «document humain»: le roman, désormais, devient une expérience assimilée à la dissection d'un corps. Car l'être humain apparaît comme déterminé par une surprésence charnelle qui l'emporte. L'on peut certes tenter de lutter – comme le héros de *La Bête humaine*. Mais la vie du corps naturaliste finit irrémédiablement dans la tragédie de ses pulsions inassouvis, choquant contre un milieu qui les contraint – et la locomotive roule sur Jacques, emportée vers l'horizon.

L'intérêt porté par les naturalistes à la chair, à sa décomposition, a profondément choqué la critique d'alors. Un article d'un certain Ferragus, paru en 1868 sous le titre «La Littérature putride», s'insurge contre cette «éloquence du charnier» cherchant à faire «jaillir le pus de la conscience». *Thérèse Raquin*, publié l'année précédente, n'est pour ce nouveau chef des Dévorants qu'une «flaque de boue et de sang»: c'est le «résidu de toutes les horreurs publiées».

Zola va bien entendu répondre à ce critique: ce qu'il lui reproche, c'est de «rester à fleur de peau», «tandis que les romanciers analystes ne craignent pas de pénétrer dans les chairs». «S'il est possible, lui dit-il, ayez un instant la curiosité du mécanisme de la vie, oubliez l'épiderme satiné de telle ou telle dame, demandez-vous quel tas de boue est caché au fond de cette peau rose dont le spectacle contente vos faciles désirs. Vous comprendrez alors qu'il a pu se rencontrer des écrivains qui ont fouillé

¹ «Germinie Lacerteux, par MM. Edmond et Jules de Goncourt», *Le Salut public*, 24 février 1865, in *Émile Zola. Écrits sur le Roman*, anthologie établie, présentée et annotée par Henri Mitterand, Paris, Le Livre de Poche, 2004, p. 62.

courageusement la fange humaine. La vérité, comme le feu, purifie tout»². Zola poursuit ensuite :

D'ailleurs, monsieur, je vous l'accorde, on doit fouiller la boue aussi peu que possible. J'aime comme vous les œuvres simples et propres, lorsqu'elles sont fortes et vraies en même temps. Mais je comprends, je fais la part de la fièvre, je m'attache surtout dans un roman à la marche logique des faits, à la vie des personnages. [...] Vous dites qu'il est facile de travailler dans l'horrible. Oui et non. Il est facile – et vous l'avez prouvé – d'écrire une page violente, sans y mettre autre chose que de la violence ; mais il n'est plus aussi facile d'avoir une fièvre toute personnelle, et d'employer l'activité que vous donne cette fièvre, à observer et à sentir la vie³.

L'écriture semble donc surgir de l'activité sensorielle d'un écrivain fiévreux, excité, et qui se propose cependant une activité éminemment scientifique pour le XIX^e siècle – l'observation. Mais Zola dit « faire la part de la fièvre », malgré son goût pour les « œuvres simples et propres » : il semble alors que la fébrilité vienne ici s'opposer à ce qui est justement *simple et propre*. Essence même du corps, la fièvre appartient à cette chair boueuse que l'on doit fouiller, elle émane d'une profondeur perforant l'épiderme satiné. Elle est donc ce à quoi l'écrivain naturaliste porte attention, c'est-à-dire à la *vie des personnages*. Tout se passe donc comme si la vie elle-même était caractérisée par la fièvre. Et pour la décrire, il faut que l'écrivain soit sous son emprise.

Mais cette fébrilité du romancier ne vient-elle pas mettre en péril l'objectif anatomique du naturalisme ? Zola affirme dans la préface de la deuxième édition de *Thérèse Raquin* avoir « simplement fait sur deux corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur les cadavres »⁴ ; « J'en ai écrit chaque scène, même les plus fiévreuses, avec la seule curiosité du savant »⁵. Cependant cette curiosité se teinte, ici aussi, d'une excitation toute fébrile. Car à ces « scènes fiévreuses » répond la « méthode moderne, l'outil d'enquête universelle dont le siècle se sert avec tant de fièvre pour trouer l'avenir »⁶. Et cette passion fébrile du savant trouve sa source dans une volonté de purifier.

² Émile Zola, « Réponse à Ferragus », *Le Figaro*, 31 janvier 1868, in *Thérèse Raquin*, éd. d'Henri Mitterand, Paris, GF Flammarion, 1970, p. 47.

³ *Ibid.*

⁴ Émile Zola, « Préface de la deuxième édition » de *Thérèse Raquin*, *op. cit.*, p. 60.

⁵ *Ibid.*, p. 61.

⁶ *Ibid.*, p. 63.

Zola avait en effet déjà répondu à Ferragus que la vérité assainit le monde. Il réitère encore une fois cette proposition, en assurant que «l'étude sincère purifie tout, comme le feu»⁷. Il y a donc un objectif *fébrile* dans le projet zolien, puisqu'il s'agit de *februare*, de purifier, comme un corps fiévreux purge son déséquilibre par la combustion des humeurs⁸. Dans l'écriture sincère du réel, accomplie par un artiste sous l'emprise de la fièvre, se trouverait ainsi la résorption – ou la contagion, peut-être – de la sueur vitale. Les premiers textes théoriques assurent donc la nécessité, pour l'artiste, d'être possédé par cette «fièvre de la réalité»⁹.

L'ambition de faire du roman un amphithéâtre, de le rendre égal voire supérieur à la médecine, est particulièrement explicitée par Zola dans le *Roman expérimental* de 1880, publié en plein succès des *Rougon-Macquart*. L'écrivain s'efforce alors d'annoncer une nouvelle ère pour le roman, chargé désormais de décrire, «le mécanisme de [la] passion», afin de la «traiter et la réduire», de «pénétrer le *pourquoi* des choses, pour devenir supérieur aux choses et les réduire à l'état de rouages obéissants»¹⁰.

Cette audacieuse ambition trouve son inspiration dans l'*Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* de Claude Bernard que Zola ne cesse de paraphraser :

Le but de la méthode expérimentale, en physiologie et en médecine, est d'étudier les phénomènes pour s'en rendre maître. [...] [Claude Bernard] donne un exemple: 'Il ne suffira pas au médecin expérimentateur comme au médecin empirique de savoir que le quinquina guérit la fièvre; mais ce qu'il lui importe surtout, c'est de savoir ce que c'est que la fièvre et de se rendre compte du

⁷ *Ibid.*, p. 63.

⁸ La fièvre est traditionnellement considérée comme une réaction salutaire de l'organisme se défendant contre une attaque ou une substance pathogènes: elle «est un mouvement d'excrétion à intention purificatrice» (Michel Foucault, *La Naissance de la clinique*, Paris, P.U.F, «Quadrige», 2007, p. 182). L'étymologie est d'ailleurs emblématique: *februare* signifie chasser rituellement d'une maison les ombres des défunts, purifier. Le verbe a donné février, qui était précisément le mois de purifications. Tandis que dans la tradition biblique, Marie s'est présentée un 2 février au temple pour être purifiée, des fêtes nommées les *Lupercalia* avaient lieu à Rome du 13 au 15 février, dernier mois du calendrier romain. On y sacrifiait un bouc, signe de la fécondité: cette mort symbolique était suivie par des rires, qui renvoyaient quant à eux au retour de la vie. Cette fête est interdite au V^e siècle, et remplacée par... la Saint-Valentin, décrété patron des amoureux.

⁹ Émile Zola, «Alphonse Daudet», *Le Messager de l'Europe*, mars 1878, in *Écrits sur le Roman*, op. cit., p. 165.

¹⁰ Émile Zola, *Le Roman expérimental*, éd. François-Marie Mourad, Paris, GF Flammarion, 2006, p. 66.

mécanisme par lequel le quinquina la guérit. Tout cela importe au médecin expérimentateur, parce que, dès qu'il le saura, le fait de guérison de la fièvre par le quinquina ne sera plus un fait empirique et isolé, mais un fait scientifique.¹¹

Zola remarque ensuite que l'on connaît déjà les tenants et aboutissants de certaines maladies, dont la gale. Mais la fièvre semble demeurer un mystère. Il manque au médecin expérimentateur de savoir *ce qu'est* la fièvre. L'on ne connaît avec certitude que le bienfait de la quinine sur elle : mais on ne comprend pas pourquoi elle agit. Demeure donc, en 1880, une résistance à définir la fièvre, malgré l'optimisme qui caractérise le programme zolien. Elle apparaît comme le paradigme d'une énigme qui, une fois résolue, marquera les victoires de la méthode expérimentale : elle permettra alors au savant « d'être maître de la maladie ; il guérira à coup sûr, il agira sur les corps vivants pour le bonheur et pour la vigueur de l'espèce »¹², croit Zola.

Donc la quinine coupe la fièvre pathologique, mais c'est à peu près tout ce que l'on sait. Elle demeure un trou épistémologique – un trou dans lequel s'engouffre la famille des *Rougon-Macquart*. Dans les notes préparatoires à la série rédigées autour de 1868, l'on trouve également des allusions à la fièvre – ou plutôt aux fièvres modernes :

Influence du milieu fiévreux moderne sur les impatiences ambitieuses des personnages. [...]

Pour résumer mon œuvre en une phrase : je veux peindre, au début d'un siècle de liberté et de vérité, une famille qui s'élance vers les biens prochains, et qui roule détraquée par son élan lui-même, justement à cause des lueurs troubles du moment, des convulsions fatales de l'enfantement du monde.

Donc deux éléments : 1° l'élément purement humain, l'élément physiologique, l'étude scientifique d'une famille avec les enchaînements et les fatalités de la descendance ; 2° effet du moment moderne sur cette famille, son détraquement par les fièvres de l'époque, action sociale et physique des milieux¹³.

Le projet zolien se constitue donc d'emblée de deux facettes : une physiologique, chargée de décrire une tare héréditaire provoquant des

¹¹ *Ibid.*, p. 65.

¹² *Ibid.*, p. 66.

¹³ Émile Zola, *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, 5 vol. édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux, études, notes et variantes par Henri Mitterand, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, t. 5, pp. 1738-1739.

détraquements nerveux dans un certain milieu ; et une facette sociale, historique, caractérisée par la fièvre. Il est ainsi étrange que la fièvre n'apparaisse pas dans ces notes dans un sens médical, mais bien pour témoigner d'une certaine envolée : la modernité est fièvres, et fièvres au pluriel : fièvres monétaire, spéculative, amoureuse, religieuse, artistique... Cette modernité fébrile s'incarne particulièrement dans la capitale, cette « cité moderne, fiévreuse »¹⁴.

À la multiplicité des fièvres se noue son caractère totalisant. Car la fièvre participe d'une indisposition générale comme l'a relevé van Buuren¹⁵, provenant d'une surexcitation de l'organisme due aux sensations excessives. La chaleur zolienne ne semble pas être la révolte d'une partie organique contre le reste du corps, mais une augmentation de la température de tout le corps, en butte contre le milieu. La fièvre participe ainsi de la conception zolienne du corps humain conçu comme une machine thermodynamique, comme une machine à vapeur. Se perpétue ainsi l'imaginaire balzacien du cœur-chaudière, et de la pensée comme vapeur de la matière.

L'idéal de santé serait alors de vivre, selon les mots de Michel Serres, « dans un fonctionnement de la machine bien réglée, rendant en force ce qu'elle brûle en combustible, s'entretenant elle-même en vigueur et en beauté par le jeu simultané et logique de tous ses organes »¹⁶. Mais le fonctionnement thermodynamique, clos sur lui-même, atteint au bout d'un certain temps une mort thermique. Ainsi, pour que la famille échappe à cette mort, il fallait pratiquer sur ses parois une fêlure, par où s'engouffre à la fois le déséquilibre, la folie, mais par laquelle peut continuer aussi à couler la vie. Celle-ci est donc circulation de liquide – le sang, la sève de l'arbre généalogique : elle est entendue, pour reprendre des mots de Canguilhem, « comme activité d'opposition à l'inertie et à l'indifférence. La vie cherche à gagner sur la mort »¹⁷.

¹⁴ Émile Zola, « Deux définitions du roman », *Annales du Congrès scientifique de France*, t. II, 1866, in *Écrits sur le roman*, anthologie établie, présentée et annotée par Henri Mitterand, Paris, Le Livre de Poche, 2004, p. 93.

¹⁵ Maarten Van Buuren, « *Les Rougon-Macquart* » d'Émile Zola : de la métaphore au mythe, Paris, J. Corti, 1986, p. 195.

¹⁶ Michel Serres, *Feux et signaux de brume : Zola*, Paris, B. Grasset, 1975, p. 62.

¹⁷ Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, Paris, P.U.F., « Quadrige », 1996, p. 173.

La chaleur produite par la machine à vapeur qu'est notre corps est éminemment liée à la fièvre. Dans des leçons que Claude Bernard prononce en 1876, le médecin rappelle que jusqu'à une époque récente la fièvre était considérée surtout comme une modification du pouls. Ce n'est qu'au XIX^e siècle qu'elle commence à se caractériser par la modification calorifique du corps humain – rappelons que l'usage du thermomètre, introduit par Wunderlich en médecine, date du milieu du siècle. Alors que Broussais rattachait la fièvre à une inflammation locale de l'épigastre, pour Claude Bernard en revanche elle n'est pas une altération locale, mais une modification du système nerveux : c'est un « processus général¹⁸ » dit-il, « un *état actif* »¹⁹. Il y a « augmentation des combustions organiques dans la fièvre »²⁰, qui « en un mot, n'est que l'exagération des phénomènes physiologiques de combustion, par l'excitation des nerfs qui régissent cet ordre de phénomènes »²¹. Déjà Bernard compare le corps humain à la machine à vapeur, nommée aussi machine à feu.

Lorsque nous contractons énergiquement nos muscles, lorsque nous nous livrons à un exercice violent, nous développons une quantité considérable de chaleur : une partie de cette chaleur se transforme en travail mécanique, en travail musculaire, mais ce n'est qu'une faible partie. En effet, les recherches exactes des physiiciens ont démontré que sous ce rapport la machine animale, représentée par le muscle, n'est pas plus parfaite que les meilleures machines à feu (machines à vapeur) de l'industrie moderne : les unes comme les autres n'utilisent guère que les douze centièmes de la chaleur produite²².

Il y a donc un équilibre à trouver dans notre circuit de chaleur : sinon, c'est la fièvre. Or Zola décrit sans cesse un corps en surchauffe, ébullianté par les passions dérégées qui l'envahissent dans le contexte si excité du Second Empire. Zola reprend à son compte l'idée selon laquelle le fait vital est éréthisme : « L'homme n'existe que par l'excitation exercée sur ses organes par les milieux dans lesquels il est forcé de vivre »²³, résume

¹⁸ Claude Bernard, *Leçons sur la chaleur animale, sur les effets de la chaleur et sur la fièvre*, Paris, J. B. Baillière, 1876, p. 415.

¹⁹ *Ibid.*, p. 462.

²⁰ *Ibid.*, p. 423.

²¹ *Ibid.*, p. 445.

²² *Ibid.*, pp. 450-451.

²³ Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, *op. cit.*, p. 23.

Canguilhem. Une excitation trop excessive se transforme en irritation – et donc en maladie, en fièvre.

Le cas de Renée, dans *La Curée* est sur ce point emblématique. Le roman s'ouvre par un crépuscule qui répand des « cendres »²⁴ sur Paris. La capitale brûle sous la spéculation : le terme fièvre intervient à maintes reprises pour qualifier la passion de l'or qui dévore Aristide Saccard, le mari de Renée : « Toute la fièvre d'Aristide se ralluma à la pensée de cette fortune »²⁵. À cette fièvre dorée répond la fièvre voluptueuse de la jeune femme, « ces deux fièvres chaudes de l'argent et du plaisir »²⁶. La fièvre de Renée ne cesse d'augmenter et de consumer son corps : « Renée mit plus de fièvre dans sa recherche d'une jouissance inconnue »²⁷ – elle mourra d'ailleurs de méningite aiguë.

Et cette fièvre trouve son corollaire dans la cheminée. L'amour incestueux que Renée va porter au fils de son mari, Maxime, s'alimente au bord du feu :

Renée sommeilla toute la journée devant le feu. [...] Elle grelottait, il lui fallait des brasiers ardents, une chaleur suffocante qui lui mettait au front de petites gouttes de sueur, et qui l'assoupissait. Dans cet air brûlant, dans ce bain de flammes, elle ne souffrait presque plus ; sa douleur devenait comme un songe léger, un vague oppressement, dont l'indécision même finissait par être voluptueuse. Ce fut ainsi qu'elle berçait jusqu'au soir ses remords de la veille, dans la clarté rouge du foyer, en face d'un terrible feu qui faisait craquer les meubles autour d'elle, et lui ôtait, par instants, la conscience de son être. Elle put songer à Maxime, comme à une jouissance enflammée dont les rayons la brûlaient ; elle eut un cauchemar d'étranges amours, au milieu de bûchers, sur des lits chauffés à blanc²⁸.

Oscillant entre le frisson et la sueur, le souvenir de la possession est incandescent, les lits sont en fusion, tout brûle sur un bûcher : la fièvre voluptueuse se consume dans un brasier fantasmé. Et dans l'étreinte plus

²⁴ Émile Zola, *La Curée*, préf. Jean Borie, éd. Henri Mitterand, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1981, p. 80.

²⁵ *Ibid.*, pp. 86-87.

²⁶ *Ibid.*, p. 124.

²⁷ *Ibid.*, p. 153.

²⁸ *Ibid.*, p. 200.

tard, les lèvres de la jeune femme chercheront à tempérer cette chaleur du corps emporté dans ses images :

Dans sa fièvre, elle avait conscience de la journée passée la veille au coin du feu, de cette journée de stupeur ardente, des rêves vagues et souriants [...]. Et même, à cette heure, lorsqu'elle cherchait les lèvres de Maxime, au fond du grand lit obscur, elle le voyait toujours au milieu du brasier de la veille, la regardant avec des yeux qui la brûlaient²⁹.

Zola retravaille ainsi sans cesse le topos de la passion comme flamme. La belle-mère et le fils se brûlent ensuite dans la serre : « Une humidité chaude couvrait les amants d'une rosée, d'une sueur ardente. Longtemps ils demeurèrent sans gestes et sans paroles, dans ce bain de flammes »³⁰ ; « Renée n'était plus qu'une fille brûlante de la serre »³¹. Mais tout se passe comme si Zola cherchait à rendre littéral ce lieu commun de la rhétorique amoureuse. La figure métaphorique, esprit de la lettre, est abandonnée au profit de la chair même des mots. Une confusion apparaît entre la flamme et la peau de Renée :

Mais le grand régal de Renée était toujours de faire un feu terrible [...]. Et, dans la lueur rouge du brasier, elle restait, comme nue, les dentelles et la peau roses, la chair baignée par la flamme à travers l'étoffe mince³².

Tout se passe comme si Zola allait non pas du corps à la métaphore, mais de la métaphore au corps, dans ce devenir incandescent de la chair désirante.

Ainsi le feu hante la narration de *La Curée*, mais on le retrouve aussi dans nombre d'autres romans, dont *l'Œuvre*. Ce texte s'ouvre sur une « nuit brûlante de juillet »³³, où Paris, secoué par un orage, ressemble aux « braises rouges d'un incendie »³⁴. À cet incendie initial répond le feu final avec lequel l'on brûle d'anciens cadavres dans le cimetière où l'on va enterrer Claude, suicidé devant sa toile inachevée. Les deux amis venus à

²⁹ *Ibid.*, p. 211.

³⁰ *Ibid.*, p. 216.

³¹ *Ibid.*, p. 220.

³² *Ibid.*, p. 225.

³³ Zola, *L'Œuvre*, éd. Marie-Ange Voisin-Fougère, Paris, Le Livre de Poche, 1996, p. 59.

³⁴ *Ibid.*, p. 62

l'enterrement, «se retrouvaient devant le tas allumé des vieilles bières pourries. Maintenant elles étaient en plein feu, suantes et craquantes ; mais on ne voyait toujours pas les flammes, la fumée seule avait augmenté, une fumée âcre, épaisse, que le vent poussait en gros tourbillons, et qui couvrait le cimetière entier d'une nuée de deuil»³⁵. Cette œuvre pessimiste de 1886 marque la fin des illusions naturalistes de Zola : l'on peut donc comprendre ces cadavres incinérés comme étant ces corps obsolètes que le roman moderne se proposait, vingt ans auparavant, de disséquer. C'est la mort de l'anatomie, la disparition en fumée des idéaux de domination du monde humain et social, dans ce cimetière en chantier du nouveau Paris. Et ceci dans un roman où Claude le peintre, mais surtout Sandoz, sont des porte-paroles de l'esthétique zolienne.

Claude, élève de Frenhofer, n'arrive pas à dépasser le stade de l'ébauche sublime, prometteuse, finissant toujours par gâcher ses œuvres. Or Claude brûle de reproduire la chair satinée de la femme : et jamais il n'arrive à la dessiner entièrement. Face à cette fièvre de recréer la chair sur une toile se trouve le travail constant et prometteur de Sandoz – double de Zola. Or l'*Œuvre* est précisément un ouvrage dont la matière, verbale, narre la fièvre de Claude. Tout se passe donc comme si la littérature s'avérait être un agent de transmission plus efficace que la peinture – comme si la fièvre ne pouvait être à l'*œuvre* que dans l'écrit. Car Claude mourra sans école, sans laisser une seule œuvre, tandis que les romans de Sandoz, doubles de ceux que nous lisons, perturbent leurs lecteurs :

N'importe, ton bouquin m'a fichu une sacrée fièvre, dit Claude à Sandoz. J'ai voulu peindre aujourd'hui, impossible ! Ah ! ça va bien que je ne puisse être jaloux de toi, autrement tu me rendrais trop malheureux³⁶.

La littérature file la fièvre : il y a contagion, au cœur de la diégèse, entre les personnages et l'œuvre – et par ricochet, entre nous et le roman. La fièvre que l'écrivain devait ressentir, selon les premiers écrits naturalistes, se transmet et circule désormais entre nous et ces personnages torturés par la brûlure de leurs désirs, noyés dans cette chair dont la peinture demeure inaccessible.

³⁵ *Ibid.*, p. 489.

³⁶ *Ibid.*, p. 444.

Cette incandescence généralisée trouve une sorte de dénouement dans le dernier roman de la série, le *Docteur Pascal*. La fièvre de ces corps désirants va réellement prendre feu, à travers le cas extraordinaire et sublime de la combustion spontanée de l'oncle Macquart, narré à la fin du roman.

Tout l'oncle Macquart était là, dans cette poignée de cendre fine, et il était aussi dans la nuée rousse qui s'en allait par la fenêtre ouverte, dans la couche de suie qui avait tapissé la cuisine entière, un horrible suint de chair envolée, enveloppant tout, gras et infect sous le doigt [...].

[Le docteur Pascal] expliquait tout d'ailleurs, en rétablissant les faits : le coma de l'ivresse, l'insensibilité absolue, la pipe tombée sur les vêtements qui prenaient feu, la chair saturée de boisson qui brûlait et se crevassait, la graisse qui se fondait, dont une partie coulait par terre, dont l'autre activait la combustion, et tout enfin, les muscles, les organes, les os qui se consumaient, dans la flambée du corps entier. Tout l'oncle tenait là, avec ses vêtements de drap bleu, avec la casquette de fourrure qu'il portait d'un bout de l'année à l'autre. Sans doute, dès qu'il s'était mis à brûler ainsi qu'un feu de joie, il avait dû culbuter en avant, ce qui expliquait comment la chaise se trouvait noircie à peine ; et rien ne restait de lui, pas un os, pas une dent, pas un ongle, rien que ce petit tas de poussière grise, que le courant d'air de la porte menaçait de balayer. [...] Et le voilà qui meurt royalement, comme le prince des ivrognes, flambant de lui-même, se consumant dans le bûcher embrasé de son propre corps³⁷.

Réduction donc en fumée de l'oncle, porteur de toute la fièvre de la famille. La scène invraisemblable, vient peut-être incarner cette incandescence des corps zoliens passionnés, concrétiser ce qui traditionnellement n'est que figure de rhétorique en une expérience à la fois mythique et corporelle – bien que la médecine ait renié à la fin du XIX^e siècle la possibilité d'existence de tels cas. Le dernier volume des *Rougon-Macquart* est ainsi, plus qu'aucun autre, celui du feu, de l'incendie, de la fièvre : celui où est théorisée la dernière conception vitaliste de Zola, relayée ici par le Docteur Pascal.

Déjà le décor se présente à nouveau, dès les premières lignes, comme embrasé : « Par l'entrebâillement, un jet d'ardente lumière, un flot de braise dansantes pénétra. Et l'on aperçut sous le ciel d'un bleu violâtre d'incendie, la vaste campagne brûlée, comme endormie et morte dans cet

³⁷ Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. Jean-Louis Cabanès, Paris, Le Livre de Poche, 2004, pp. 324-326.

anéantissement de fournaise »³⁸. Pascal vit avec sa nièce et future amante Clotilde. Sa mère, l'incroyable Félicité, rêve de détruire tous les dossiers, mise en abîme des romans zoliens, que Pascal conserve sur la famille. « Ah oui, continuait la vieille M^{me} Rougon ardemment, au feu, au feu, toutes ces paperasses qui nous saliraient! »³⁹. C'est ce qu'elle réussira à faire quelques heures après la mort de Pascal :

Grisées par la chaleur de ce feu de joie, essoufflées, en sueur, elles cédaient à une fièvre sauvage de destruction. [...] C'était un galop de sorcières, activant un bûcher diabolique, pour quelque abomination, le martyre d'un saint, la pensée écrite brûlée en place publique, tout un monde de vérité et d'espérance détruit⁴⁰.

Fièvre de destruction, combustion des êtres: la famille, comme le décor l'annonçait, s'évapore en fumée: l'hérédité se purifie dans ces dernières scènes, qui exhalent l'infamie du sang écoulé.

Le roman est consacré à l'évocation de la famille et aux avancées médicales de Pascal. Le médecin se propose de « régénérer les héréditaires affaiblis »⁴¹. Pour ce faire, il invente de piquer les malades avec une seringue remplie de substance nerveuse.

Pascal fut surpris des résultats heureux obtenus sur ses malades, qu'il remettait debout en quelques jours, comme dans un nouveau flot de vie, vibrante, agissante. Sa méthode était bien encore empirique et barbare, il y devinait toutes sortes de dangers, surtout il avait peur de déterminer des embolies, si la liqueur n'était pas d'une pureté parfaite. Puis, il soupçonnait que l'énergie de ses convalescents venait en partie de la fièvre qu'il leur donnait. Mais il n'était qu'un pionnier, la méthode se perfectionnerait plus tard. N'y avait-il pas déjà là un prodige, à faire marcher les ataxiques, à ressusciter les phtisiques, à rendre même des heures de lucidité aux fous? Et, devant cette trouvaille de l'alchimie du vingtième siècle, un immense espoir s'ouvrait, il croyait avoir découvert la panacée universelle⁴².

Pour guérir les patients héréditaires, la panacée universelle, serait donc la fièvre! Mais les affaires se corsent ensuite pour Pascal, puisque des patients vont mourir – la fièvre ne serait donc pas la solution... Il y a

³⁸ *Ibid.*, p. 53.

³⁹ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 481.

⁴¹ *Ibid.*, p. 95.

⁴² *Ibid.*, pp. 96-97.

Sarteur, ce chapelier pris de pulsions meurtrières, qui sort de l'asile grâce aux piqûres du médecin, mais qui un jour, repris de ces accès, préfère se pendre : « Avec cet homme disparaissait son dernier orgueil de médecin guérisseur ; et, chaque matin, quand il se remettait au travail, il ne se croyait plus qu'un écolier qui épelle, qui cherche la vérité toujours, à mesure qu'elle recule et qu'elle s'élargit »⁴³. Il y a un échec de la médecine, un mystère qui se perpétue, une vérité qui en 1893, échappe encore. L'on ne sait toujours pas ce qu'il en est de la maladie, de la passion, du corps, contrairement à ce qu'espérait le *Roman expérimental*.

Bien plus, le savant va lui-même être pris de « fièvre » : sa « fièvre de dévouement »⁴⁴ en tant que médecin se transforme en un délire fébrile qui le poursuit et lui fait remettre en cause sa propre existence : « La persécution contre sa pensée, contre sa vie morale et intellectuelle, en se dissimulant ainsi, devenait énervante, intolérable, à ce point qu'il se couchait, le soir, avec la fièvre »⁴⁵. Ce n'est plus seulement l'artiste, c'est aussi celui qui est garant de la scientificité de l'entreprise qui souffre de fièvre – et d'une fièvre qui est regret.

Certaines nuits, il arrivait à maudire la science, qu'il accusait de lui avoir pris le meilleur de sa virilité. Il s'était laissé dévorer par le travail, qui lui avait mangé le cerveau, mangé le cœur, mangé les muscles. De toute cette passion solitaire, il n'était né que des livres, du papier noirci que le vent emporterait sans doute, dont les feuilles froides lui glaçaient les mains, lorsqu'il les ouvrait. Et pas de vivante poitrine de femme à serrer contre la sienne, pas de tièdes cheveux d'enfant à baiser !⁴⁶

Papier emporté par le vent, comme les cendres de l'oncle ; papier brûlé dans la cheminée, comme les dossiers : à la froideur de la stérilité travailleuse, à la température de la folie doit succéder la tiédeur des cheveux d'enfants – l'apaisement d'une combustion contrôlée, d'un amour fertile.

Car le mot *fièvre* n'apparaît pas pour désigner la passion qui va enflammer Clotilde et Pascal : c'est le mot « tiède » qui vient caractériser, à plusieurs reprises, leurs étreintes :

⁴³ *Ibid.*, p. 427.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 213.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 218.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 250-251.

Il lui avait pris la main, parmi l'herbe tiède, il la serrait violemment⁴⁷.

Ses doigts s'emmêlaient sous le menton, à cette partie délicieuse du cou, dont il touchait involontairement le tiède satin⁴⁸.

Ses lèvres s'étaient posées sur le front du mort ; et, comme elle le trouvait refroidi à peine, encore tiède de vie, elle put avoir un instant d'illusion, croire qu'il restait sensible à cette caresse dernière, si longtemps attendue⁴⁹.

Le dernier chapitre commence d'ailleurs par l'évocation de la chaleur qui tombe :

Dans la salle de travail, Clotilde reboutonna son corsage, tenant encore, sur les genoux, son enfant, à qui elle venait de donner le sein. C'était après le déjeuner, vers trois heures, par une éclatante journée de la fin du mois d'août, au ciel de braise ; et les volets, soigneusement clos, ne laissaient pénétrer, à travers les fentes, que de minces flèches de soleil, dans l'ombre assoupie et tiède de la vaste pièce⁵⁰.

Et la dernière phrase des *Rougon-Macquart* de conclure ainsi :

Et, dans le tiède silence, dans la paix solitaire de la salle de travail, Clotilde souriait à l'enfant, qui tétait toujours, son petit bras en l'air, tout droit, dressé comme un drapeau d'appel à la vie⁵¹.

Après la combustion et toutes les fièvres, l'enfant, l'avenir, se dresse dans la tiédeur de la vie républicaine et de la liberté. Mais une fois la température retombée, une fois les dossiers brûlés, le cycle romanesque ne peut que s'achever : il n'y aura plus de contagion fébrile – plus de littérature : et il ne règnera plus qu'un « tiède silence ».

MARTINA DÍAZ CORNIDE
Université de Genève
Martina.Diaz@unige.ch

⁴⁷ *Ibid.*, p. 163.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 256.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 465.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 488.

⁵¹ *Ibid.*, p. 512.

