

Emile Zola et l'écriture fuguée : des *Rougon-Macquart* à *Lazare* une structure obsédante

On a souvent dénié à Emile Zola son style littéraire. Ce grand romancier n'aurait valu son succès qu'à des intrigues bien nouées, des personnages hauts en couleur et un verbe populaire. Ce serait là adopter une vision bien réductrice de l'œuvre d'Emile Zola.

Le romancier est obnubilé par la recherche documentaire, la vérité des personnages et des actions. Sa méthode est toujours la même : définir un cadre général, se documenter et bâtir un plan général puis détaillé. Rien n'est laissé au hasard. Chaque personnage est caractérisé avant même de prendre part à l'action. Puis c'est l'action elle-même qui est exposée puis développée en une structure qui tient, pour beaucoup, de la structure fuguée.

Ce sont ces structures que je souhaite mettre en évidence dans les *Rougon-Macquart* avant de voir comment elles évoluent au sein de textes peu connus que sont les textes lyriques d'Emile Zola.

Dans l'Opéra des *Rougon-Macquart*, Auguste Dezalay revient sur divers rythmes qui constituent l'écriture romanesque de Zola. La répétition, dans un même roman, puis d'un roman à l'autre, semble caractériser l'œuvre de Zola.

C'est une musique romanesque qui se met en place. Ainsi, dans *Nana*, se met en place le leitmotiv de la valse de la Blonde Venus, chargé par Zola d'indiquer l'expansion d'un désir sensuel et l'extension d'une influence maléfique. C'est entre Nana et Sabine que la partie se joue. Mais la sensation de « vertige » dont Muffat se plaint à plusieurs reprises quand il trouve au contact de Nana, cette sorte de tournoiement qui bouleverse son esprit et sa chair quand il progresse d'étage en étage dans le monde des coulisses et des loges d'artistes au théâtre des Variétés, tout révèle en lui déjà l'action de la force insidieuse qui va peu à peu s'emparer de la comtesse Sabine, et l'engager dans une vie de mouvement et d'agitation bien proche de l'existence capricieuse et fantasque de la théâtreuse. Si bien que la magie de la danse semble s'exercer alternativement sur chacun des trois protagonistes du drame. Cependant bien sûr, la répétition du motif unit surtout le chapitre I, dominé par la personnalité de Nana, et le chapitre

XII consacré essentiellement à la description du bal chez la comtesse dans l'appartement rajeuni de son vieil hôtel de famille.

La structure de ce chapitre XII, d'ailleurs, suggère en elle-même le dessin d'une sorte de spirale, figurant apparemment dans le texte, la continuité vertigineuse qui emporte l'un après l'autre tous les couples. Au spectacle de la vie intime de Nana et du comte, suggéré dès le début, va se substituer dans les dernières pages le tableau de la réconciliation de Sabine avec Muffat, finalement prolongé dans l'évocation grivoise de la rencontre de Nana et de son ancien amant Dagueuet, venu lui apporter, juste après la célébration de son mariage avec Estelle Muffat, « l'étreinte de son innocence » : ainsi se transforment l'une dans l'autre les différentes figures de ce ballet sensuel, suivant la loi des permutations et des combinaisons. Mais la musique qui règle ce ballet évoque celle qui accompagnait la présentation de Nana au début du roman. La fameuse valse de l'ouverture de *La Blonde Vénus* reparaît ici, dans les salons de la comtesse, et la répétition du motif s'allie à l'opposition des personnages et des situations. Du moins pourrait-on le croire si la présence d'indices de plus en plus nombreux de dénonçait la progressive assimilation de Sabine à Nana. Mieux encore : comme le signifiait déjà l'argument de *La petite Duchesse*, fondé sur l'équivoque entretenue entre Géraldine la cocotte et la duchesse Hélène, prise un moment pour sa rivale par un vieux beau, le baron de Tardiveau « arrivant chez elle et se croyant chez une danseuse », les rapports entre les deux femmes vont finir par s'inverser, leurs rôles par s'intervertir, Nana voulant à tout prix jouer à la grande dame, et Sabine descendant jusqu'au niveau du demi-monde, cédant à Fauchery et à bien d'autres. Mais comme la valse, à la première de l'opérette jouée au théâtre des Variétés, ouvrait et fermait le spectacle, dans la répétition d'un motif d'ailleurs bissé par le public, pareillement elle surgit au début du bal chez la comtesse et son rythme berceur et voluptueux scande encore et toujours la dernière description de la fête. Le leitmotiv se manifeste donc clairement à l'intérieur de chaque chapitre, et d'un chapitre à l'autre, mais la structuration du texte n'aboutit pas à des schémas trop stricts, parce qu'elle opère en fonction d'exigences différentes ici ou là, qu'elle tolère ou même favorise certains glissements des plans, et qu'elle introduit la possibilité d'un équilibre dynamique entre les deux scènes, dans la mesure où la présence réelle de Nana, étroitement liée à la présentation du thème musical, est remplacée par celle de Sabine, puis évoquée de façon plus distante, et par de simples allusions à l'actrice, envisagée alors comme une sorte de mauvais génie, de fantôme maléfique, dont le spectre apparaît en surimpression sur la toile de fond comme au chapitre III il se profilait déjà constamment dans les descriptions anatomiques esquissées par les invités de la comtesse.

Le roman tout entier paraît finalement produit et mis en mouvement par la répétition différée de toute une série de thèmes entrelacés, qui donnent à l'œuvre son apparence de complexité inextricable, et dont l'alternance se traduit dans l'organisation du discours par l'apparition d'un style pour ainsi dire fugué. Donnons en deux exemples caractéristiques, au niveau d'un chapitre particulier, puis à l'échelle d'un plus vaste ensemble. Le récit de la réception offerte par Sabine Muffat, au chapitre III, prélude d'une part à la description du souper chez Nana dans l'épisode suivant, et d'autre part à celle du bal chez la comtesse, vers la fin du roman. Mais d'abord « l'échappée continuelle vers Nana », combinée à l'évocation de la soirée chez les Muffat conduit Zola à insister dans ses Plans préparatoires sur « les deux musiques du chapitre », et nous autorise donc à tenter de repérer dans la conversation, parsemée d'ailleurs de références à Weber, à Wagner, à Rossini, les éléments repris et variés d'une sorte de structure contrapuntique. De fait trois séries de notations reviennent périodiquement en alternant ou superposant leurs effets. Toute une suite de remarques sur la venue à Paris des princes de l'Europe pour l'Exposition universelle de 1867 introduisent un certain nombre d'allusions à Bismarck, qui anticipent sur les propos tenus peu après à la table de Nana, et préparent le lecteur à l'exaltation de son rôle, dans le dernier chapitre du roman, aux dépens de l'actrice agonisante et dépossédée de son empire sur la France et sur l'Europe galante. Mais au chapitre III, la répétition très insistante de l'invitation au souper de Nana contrebalance encore les effets des multiples références à la puissance de la Prusse, en intercalant pour ainsi dire entre elles ces « A minuit chez elle » ou « A demain chez Nana » qui se transformeront plus tard en « A Berlin ! A Berlin ! A Berlin ! ». Et de plus s'y ajoutent les nombreuses remarques de Fauchery sur le physique de la comtesse qui vont achever d'enlever son prestige au ministre du roi de Prusse en suivant l'évocation de son portrait tracé dans la presse par le journaliste d'un a-parte sur la ressemblance entre Sabine et Nana. Ainsi s'entrelacent, dans les broderies de la conversation, les multiples fils de l'intrigue romanesque.

Dans *Pot-Bouille*, musique et sexualité vont s'imbriquer dans une fugue romanesque d'une rare maîtrise. Dans cet immeuble Hausmannien où la bourgeoisie est dépeinte sous les traits d'une ironie féroce, Clotilde Duveyrier réalise sa plus haute ambition : faire chanter les Huguenots de Meyerbeer au plus grand nombre de messieurs. Au même moment, chez les Jossieran, on se désespère de ne pouvoir marier les deux filles : Berthe et Adèle. Mais, les parents persévèrent et descendent dans les appartements des Duveyrier au moment où Clotilde se mettait au piano. Elle attaque d'abord un nocturne de Chopin, sous le regard complaisant

de l'assistance. Mais c'est le chœur qui est le grand morceau de ma soirée. Une quinzaine d'hommes se rassemblent et récupèrent leurs partitions. Campardon fait Saint-Bris, un jeune auditeur au Conseil d'Etat est chargé des quelques mesures de Nevers ; puis, viennent huit seigneurs, quatre échevins, trois moines, confiés à des avocats, des employés et de simples propriétaires. Clotilde se réserve la partie de Valentine, en clamant des cris de passions qu'elle accompagne en plaquant de vibrants accords au piano. Berthe Josserand, pendant ce temps, engage la conversation et plaisante avec le pâle Auguste Vabre, frère de Clotilde et fils du propriétaire de l'immeuble.

Campardon, la bouche arrondie, la barbe élargie dans un coup de vent lyrique, lance le premier vers : Oui, l'ordre de la reine en ces lieux nous rassemble.

Tout de suite, Clotilde monte en gamme, redescend ; puis, les yeux au plafond, avec une expression d'effroi, elle jette le cri : Je tremble !

Alors que le chœur se poursuit, qu'un quatuor fait rage, les yeux se reportent vers le rideau de la fenêtre, derrière lequel se cachent Auguste et Berthe. Trublott bénit les poignards : « Poignards sacrés, par nous soyez bénis ». Alors même que tout le monde se pose la même question : « Que pouvaient-ils faire sous ce rideau ? » La strette commence. La strette est une partie d'une fugue dans laquelle on ne rencontre plus que des fragments du sujet et qui ressemble à un dialogue véhément et pressé. Aux ronflements des moines, le chœur répond « A mort ! à mort ! à mort ! ». La phrase mélodique de Saint-Bris reparait alors, toutes les voix peu à peu la lancent à pleine gorge, dans une progression, dans un éclat final d'une puissance extraordinaire. Clotilde tape furieusement sur son piano alors que se fait entendre une voix qui prononce ces paroles « : Mais vous me faite du mal ! » C'est Berthe qui reproche à Auguste de lui avoir cogné le bras, sous le regard de toute l'assemblée réunie. Des sourires pointent sur les visages, des moues de scandale jugent la situation, d'autant que l'incident coupe l'effet du chœur, au grand désarroi de Clotilde.

Le premier moment de surprise venu, on se met à applaudir, on applaudit ces messieurs et l'on félicite la maîtresse de maison pour l'excellence de son jeu. Mais, sous ces éloges, Clotilde entend bien le chuchotement qui courait dans le salon : Berthe se trouvait bien trop compromise, c'était un mariage conclu.

C'est, ensuite dans *Au Bonheur des dames*, que l'on retrouve la structure de la fugue lorsque qu'Octave Mouret dédie son grand magasin au blanc.

- Oh! extraordinaire! répétaient ces dames. Inouï!
Elles ne se lassaient pas de cette chanson du blanc, que chantaient les étoffes de la maison entière. Mouret n'avait encore rien fait de plus vaste, c'était le coup de génie de son art de l'étalage. Sous l'éroulement de ces blancheurs, dans l'apparent désordre des tissus, tombés comme au hasard des cases éventrées, il y avait une phrase harmonique, le blanc suivi et développé dans tous ses tons, qui naissait, grandissait, s'épanouissait, avec l'orchestration compliquée d'une fugue de maître, dont le développement continu emporte les âmes d'un vol sans cesse élargi. Rien que du blanc, et jamais le même blanc, tous les blancs, s'enlevant les uns sur les autres, s'opposant, se complétant, arrivant à l'éclat même de la lumière. Cela partait des blancs mats du calicot et de la toile, des blancs sourds de la flanelle et du drap; puis, venaient les velours, les soies, les satins, une gamme montante, le blanc peu à peu allumé, finissant en petites flammes aux cassures des plis; et le blanc s'envolait avec la transparence des rideaux, devenait de la clarté libre avec les mousselines, les guipures, les dentelles, les tulles surtout, si légers, qu'ils étaient comme la note extrême et perdue ; tandis que l'argent des pièces de soie orientale chantait le plus haut, au fond de l'alcôve géante

On pourrait ainsi dénombrer nombre de structures romanesques qui se développent et s'entremêlent au sein d'un roman ou au fil de l'ensemble de l'œuvre. Ainsi, le cycles des saisons est fugué depuis les Quatre journées de Jean Gourdon jusqu'à la Faute de l'abbé Mouret ou Messidor. Une nouvelles, un roman, un livret d'opéra ... La structure franchit les genres littéraires.

Pour illustrer cette variation fuguée sur un thème donné, je prendrai l'exemple de la figure biblique de Lazare, sur laquelle je vais volontairement m'attarder car elle me semble être l'archétype même de la structure fuguée tout au long de l'œuvre et de la vie de Zola.

Le mythe de Lazare, si l'on excepte le fait qu'il sert à glorifier la parole divine, traite donc du phénomène de la résurrection, de celui qui revient de la mort. Pour Zola, la mort est une angoisse très présente et qu'il a approchée dans sa jeunesse. En 1858, à peine arrivé à Paris, le jeune Zola est frappé par une maladie très grave (probablement une fièvre typhoïde) qui manque de l'emporter. De cette rencontre avec la mort, il tire un premier texte, *Printemps-Journal d'un convalescent*. Dans ce texte, écrit vers 1866, il revient sur sa maladie, sur les symptômes ainsi que sur les angoisses qui s'expriment alors, telles que la peur de l'enterré vivant. Il explique également comment cette expérience malheureuse lui fait subir un profond bouleversement intérieur qui l'amène à considérer la littérature comme une priorité. Zola montre comment sa convalescence suit, pas à pas, le schéma du mythe de Lazare, sans jamais

en faire explicitement référence. Tout d'abord, c'est la mort qui est là, avec l'envie d'y rester tant l'apaisement y est grand et la souffrance absente :

Le souverain bonheur est alors d'être une âme, de croire que la chair est morte et qu'elle ne souffrira jamais plus, qu'on rêvera ainsi toujours, sans jamais plus soulever la main, sans jamais plus remuer le pied¹.

Puis, à cette jouissance de la mort et du repos succède l'envie de vivre, qui se matérialise par l'entrée du printemps dans la chambre du malade. A l'hiver de la mort, succède donc le renouveau du printemps, cycle des saisons que nous retrouvons également très souvent chez Zola et que nous avons rappelé dans l'étude de *Messidor*. L'entrée du soleil, qui baigne de sa chaleur le corps du convalescent, amène la vie qui, peu à peu, s'insinue dans toutes les parties du corps. C'est le retour à la vie qui se fait progressivement et que le narrateur ressent très précisément :

Mes mains amaigries se sont réchauffées aux tiédeurs de ce rayon, et il m'a pris un subit désir de vivre, de marcher au-devant du nouveau printemps qui venait baiser mes pauvres doigts de malade. [...] Et, pendant longtemps, je me suis laissé pénétrer par les tièdes clartés, m'abandonnant au printemps, puisant dans son premier appel la force d'aller à lui².

C'est bien une force surnaturelle et mystérieuse qui amène le malade à désirer de vivre à nouveau, matérialisée ici par la chaleur du soleil printanier. D'ailleurs, la voix de Jésus qui s'adresse à Lazare en ces termes : « Lazare, lève-toi ! » s'exprime ici dans les paroles de Françoise, qui s'occupe du malade et qui lui adresse ces quelques mots, moins solennels mais tout aussi efficaces : « Eh ! monsieur, levez-vous un instant, le docteur l'a permis³ ... » Alors, le convalescent retrouve complètement le chemin de la vie et, surtout, le goût de vivre. Il est ressuscité :

Ce matin, je voulais rester mort, j'avais peur de réveiller la souffrance en réveillant mes membres. Maintenant, j'éprouve une jouissance, lorsque le ciel souffle légèrement sur mes mains et sur ma face ; je ne redoute plus la vie, mon corps sort de son accablement, avec des lassitudes de joies secrètes. Les souvenirs des printemps passés, l'appel du nouveau printemps m'a remis au cœur l'amour cuisant de la lumière⁴.

Ce thème du malade progressivement revenu est à la vie est repris dans le roman *La Faute de l'abbé Mouret* où Serge éprouve cette renaissance dans un jardin qui fait office de Paradis, le Paradou, aux côtés d'Albine. La renaissance de Serge s'accompagne également d'un retour à la vie de la nature : « Toute la campagne ressuscitée, avec ses légumes, ses eaux, son large cercle de collines, était là pour lui, dans cette tache verdâtre frissonnante au

¹ Emile Zola, *Printemps-Journal d'un convalescent*, O.C. IX, p. 903.

² Emile Zola, *op. cit.*, p. 904.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

moindre souffle⁵. » Mais Serge, au contraire de nombre de personnages des *Rougon-Macquart*, juge cette résurrection comme une véritable libération, une possibilité de donner un second sens, beaucoup plus positif, à son existence : « Il naissait une seconde fois, débarrassé de ce que vingt-cinq ans de vie avaient déposé successivement en lui⁶. »

Un second texte, très fort dans son sujet, vient exprimer cette fascination pour le retour à la vie. Il s'agit de la *Mort d'Olivier Bécaille*, nouvelle parue dans *Le Messager de l'Europe* en 1869 et recueillie dans *Naïs Micoulin*. Olivier Bécaille est arrivé à Paris avec sa femme depuis deux semaines lorsqu'il tombe gravement malade. On le croit mort alors qu'il n'est qu'en état de catalepsie. On s'affaire donc autour de lui afin de préparer ses funérailles auxquelles il assiste, en toute conscience, sans pouvoir montrer qu'il est toujours vivant. Il finit par se réveiller alors qu'il est enfermé dans son cercueil, au plus profond de son tombeau. Nous retrouvons ici les mêmes caractéristiques qui, selon Zola, définissent la mort, repos et apaisement : « Si la mort n'était qu'un évanouissement de la chair, en vérité j'avais eu tort de la tant redouter. C'est un bien-être égoïste, un repos dans lequel j'oubliais mes soucis⁷. » Mais, lorsque Olivier Bécaille comprend sa situation, il est pris d'une montée d'angoisse qui manque l'asphyxier et le tuer pour de bon. Calmé, il cherche le moyen de sortir de cette situation inconfortable, ce qu'il parvient à faire en déclouant une planche de son cercueil et en parvenant à trouer la mince couche de terre qui séparait son tombeau d'une fosse voisine fraîchement creusée. Il sort donc seul de son tombeau, sans l'aide divine ou surnaturelle d'aucune sorte, et revient miraculeusement à la vie :

Un instant, je restai sur le dos, les yeux en l'air, au fond du trou. Il faisait nuit. Au ciel, les étoiles luisaient dans un bleuissement de velours. Par moments, un vent qui se levait m'apportait une tiédeur de printemps, une odeur d'arbres. Grand Dieu ! j'étais sauvé, je respirais, j'avais chaud, et je pleurais, et je balbutiais, les mains dévotement tendues vers l'espace. Oh ! que c'était bon de vivre⁸ !

Mais, avec la vie, reviennent les soucis du quotidien, les problèmes existentiels se posent avec toujours plus de prégnance. Olivier Bécaille en fait la triste expérience car lorsqu'il revient chez lui, on lui apprend que sa femme est partie avec un autre et fait ce tragique constat : « Allons ! j'étais un brave homme, d'être mort, et je ne ferais certainement pas la bêtise cruelle de ressusciter⁹. »

⁵ Emile Zola, *La Faute de l'abbé Mouret*, R.M. I, p. 1323.

⁶ Emile Zola, *op. cit.*, p. 1481.

⁷ Emile Zola, *La Mort d'Olivier Bécaille*, O.C. IX, p. 742.

⁸ *Ibid.*, p. 761.

⁹ *Ibid.*, p. 765.

Les *Rougon-Macquart* ne font pas exception et expriment à de nombreuses reprises le mythe du retour à la vie. La résurrection se manifeste par exemple de manière angoissante dans *La Curée* lorsque la femme de Saccard, Angèle, se meurt, non sans une certaine satisfaction pour le mari qui entrevoit la possibilité, une fois veuf, de gagner beaucoup d'argent. Angèle, en un dernier sursaut, semble alors revenir à la vie :

Angèle, prise d'épouvante, voulut se jeter au fond du lit, contre le mur ; mais la mort venait, ce réveil dans l'agonie était la clarté suprême de la lampe qui s'éteint. La moribonde ne put bouger ; elle s'affaissa, elle continua de tenir ses yeux grands ouverts sur son mari, comme pour surveiller ses mouvements. Saccard, qui avait cru à quelque résurrection diabolique, inventée par le destin pour le clouer dans la misère, se rassura en voyant que la malheureuse n'avait pas une heure à vivre¹⁰.

La résurrection est donc bien ressentie par l'auteur comme une manifestation diabolique du surnaturel, contre laquelle il faut lutter. On ne doit plus donner de statut social à celui qui revient à la vie et qui contrecarre les projets des vivants. C'est bien à cela qu'est confronté Florent, dans *Le Ventre de Paris*, qui revient à l'improviste du bain et perturbe la vie tranquille de son frère, le charcutier Quenu, marié à Lisa Macquart. Lui revenu, il convient de partager l'héritage de l'oncle Gradelle, au grand dam de Quenu. Lisa préside à ce partage équitable, non sans marquer le reproche à Florent d'être miraculeusement revenu à la vie : « C'est à nous de faire notre partage, puisque vous ressuscitez¹¹ ... » Le ressuscité devient donc le jouet des vivants et ne pèse plus dans sa propre vie. S'il est biologiquement vivant, il est mort socialement et perd toute capacité à mener sa propre existence. Ainsi, dans *La Conquête de Plassans*, Marthe se tue à prier Dieu, inlassablement, jusqu'à une crise nerveuse où elle reste immobile, « avec les lèvres minces, les yeux entrouverts d'une morte¹² ». C'est l'abbé Faujas qui la ramène à la vie en lui prodiguant des paroles apaisantes : « Quand il quitta la chambre, il laissa Marthe rayonnante, comme ressuscitée¹³. » Revenue à la vie, elle est maintenant aux mains de l'abbé Faujas qui pourra en faire ce qu'il désire : « A partir de ce jour, il la mania ainsi qu'une cire molle¹⁴. »

On ne sort donc pas indemne d'une telle expérience et l'on finit par en payer inmanquablement le prix. La résurrection révèle à celui qui la connaît tout la valeur de la vie. Comme dans *Lazare*, c'est l'entourage familial qui aspire à la renaissance de celui qui vient de mourir, sans que ce dernier donne son accord. C'est ce que vit Jeanne, dans *Une Page*

¹⁰ Emile Zola, *La Curée*, R.M. I, p. 377.

¹¹ Zola, *Le Ventre de Paris*, R.M. I, p. 657.

¹² Zola, *La Conquête de Plassans*, R.M. I, p. 1103.

¹³ *Ibid.*, p. 1104.

¹⁴ *Ibid.*

d'amour, qui ne supporte pas que sa mère puisse aimer une autre personne qu'elle et sombre dans une crise nerveuse qui la laisse alitée pendant de nombreux mois. Son retour à la vie, après avoir frôlé la mort, ne semble pas la réjouir, restant très sombre et taciturne, alors que sa mère est heureuse de retrouver sa fille vivante :

A chaque heure, elle retrouvait sa fille davantage, avec ses beaux yeux et ses cheveux qui redevenaient souples. Il lui semblait qu'elle lui donnait la vie une seconde fois. Plus la résurrection était lente, et plus elle en goûtait les délices, se souvenant des jours lointains où elle la nourrissait, éprouvant à la voir reprendre des forces, une émotion plus vive encore qu'autrefois. [...] Cependant, une inquiétude lui restait. A plusieurs reprises, elle avait remarqué cette ombre qui blêmait le visage de Jeanne, tout d'un coup méfiante et farouche¹⁵.

Si la mort facilite, dans certains cas, la vie des vivants, elle permet également de donner un sens à cette vie. Ainsi, Octave Mouret devient seul propriétaire du magasin lorsque meurt son épouse, Mme Hédouin. La mort facilite sa soif d'agrandissement et de richesse mais le souvenir de la disparue lui permet de rester dans le droit chemin. C'est ainsi qu'il retrouve en Denise les paroles raisonnables de son épouse qui semble revenir à la vie dans les traits de la jeune vendeuse :

Les yeux de Denise, involontairement, s'étaient levés sur le portrait de Mme Hédouin, de cette dame si belle et si sage, dont le sang, disait-on, portait bonheur à la maison. Mouret suivit le regard de la jeune fille, en tressaillant, car il avait cru entendre sa femme morte prononcer la phrase, une phrase à elle, qu'il reconnaissait. Et c'était comme une résurrection, il retrouvait chez Denise le bon sens, le juste équilibre de celle qu'il avait perdue, jusqu'à la voix douce, avare de paroles inutiles¹⁶.

La résurrection peut donc, chez Zola, se manifester également par les paroles des morts qui viennent guider les vivants dans leurs actions. Nous retrouvons ce phénomène dès le premier tome de la série romanesque de Zola, *La Fortune des Rougon*. Le lieu de rencontre favori de Miette et Silvère est l'aire Saint-Mittre qui accueillait, auparavant, un cimetière. Les sentiments des deux jeunes adolescents sont accompagnés par les voix des morts qui reposent encore dans la terre et qui leur soufflent leur propre passion depuis longtemps disparue : « C'étaient les morts qui leur soufflaient leurs passions disparues au visage, les morts qui leur contaient leur nuit de noces, les morts qui se retournaient dans la terre, pris du furieux désir d'aimer, de recommencer l'amour¹⁷. » Ces morts qui reviennent de l'au-delà s'expriment également dans le destin de Miette qui semble être la réincarnation de celle qui repose sous une pierre tombale oubliée et qui porte cette inscription : « Ci-gyt Marie morte ». Miette étant le diminutif de Marie, la jeune fille voit dans cette inscription son propre destin qui va effectivement se réaliser dans sa mort lors de l'insurrection de 1851 contre le coup d'état de

¹⁵ Emile Zola, *Une Page d'amour*, R.M. II, p. 940.

¹⁶ Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, R.M. III, pp. 724-725.

¹⁷ Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, R.M. I, p. 206.

Louis-Napoléon Bonaparte. Silvère, amoureux de la jeune fille, va mourir exécuté par le gendarme sur cette pierre tombale, comme une union dernière et éternelle avec celle qu'il a aimée.

Les liens entre les vivants et les morts sont donc souvent brouillés par Zola, qui crée de constants allers et venues entre ces deux mondes, prenant les formes les plus diverses pour les exprimer. Le mythe de Lazare est donc au cœur de ses préoccupations morbides et se retrouve dans nombre d'autres situations romanesques (par exemple, la remontée des mineurs dans *Germinal*). Il reste un épisode à étudier en détail, celui de la résurrection d'Angélique dans le *Rêve*.

Déjà, au début du roman, on évoque le pouvoir thaumaturge de Jean d'Hauteœur, transposé ainsi dans le livret que Louis Gallet tire du roman de Zola et qu'un musicien, Alfred Bruneau, met en musique et crée à l'Opéra-Comique en 1891 :

Jean

Pendant une peste cruelle,
Il pria tant que Dieu le fit vainqueur
Du terrible fléau. - Pour ramener la vie
Aux corps déjà glacés par l'agonie,
Il se penchait vers eux,
Les baisait sur la bouche et n'avait rien qu'à dire
Aux mourants : « Si Dieu veut, je veux ! »
On voyait les mourants sourire¹⁸ ;

La résurrection est donc un élément important du roman et qui devient un pilier du drame lyrique. Puis, à la fin, Angélique se meurt sur son lit, empêchée d'aimer Félicien, le fils de l'évêque Jean d'Hauteœur. Son destin est alors, en dernier recours, mis entre les mains de l'évêque qui, seul, peut intercéder en sa faveur auprès de Dieu. Nous retrouvons la même structure que le mythe biblique avec la famille qui implore l'envoyé de Dieu, ce dernier s'incarnant dans la figure de l'évêque. La renaissance d'Angélique passe par un retour à la virginité de tous ses sens. L'évêque distribue donc des onctions sur les lieux des cinq sens humains afin de réparer les divers péchés que ceux-ci ont pu engendrer. Une fois cette cérémonie terminée, Angélique est retournée à « l'innocence première¹⁹ ». Les prières emplissent la chambre de la mourante jusqu'à ce que le miracle se réalise :

Un grand cri traversa la chambre, Félicien était debout, comme soulevé par le vent du miracle ; tandis que les Hubert, renversés par le vent du miracle, restaient à genoux, les yeux béants, la face ravie, devant ce qu'ils venaient de voir. Le lit leur avait paru enveloppé d'une vive lumière, des blancheurs montaient encore

¹⁸ Emile Zola, *op. cit.*, p. 8

¹⁹ Emile Zola, *Le Rêve*, R.M. IV, p. 980.

dans le rayon de soleil, pareil à des plumes blanches. [...] Au milieu, ainsi qu'un lis rafraîchi et redressé sur sa tige, Angélique dégageait cette clarté. Ses cheveux d'or fin la nimbaient d'une auréole, ses yeux couleur de violette luisaient divinement, toute une splendeur de vie rayonnait de son visage pur²⁰.

Angélique ressuscitée, elle aura la chance de vivre son rêve et d'épouser Félicien, avant de mourir définitivement pour que son rêve jamais ne se pervertisse. Ici, la présence du divin est assez forte, ce qui n'est pas toujours le cas lorsque Zola évoque le phénomène du retour à la vie. Mais, il y a toujours une force supérieure, divine ou païenne, qui préside à ces résurrections et permet à ces personnages d'avoir la volonté de revivre.

Nous pourrions citer bien d'autres exemples qu'il serait trop long d'exposer ici. Mais, cette structure de la résurrection va trouver son apogée dans un livret d'opéra que Zola écrit pour le musicien Alfred Bruneau et qui a pour titre : *Lazare*.

A la mort de Zola, Alexandrine offre à Alfred Bruneau le texte de *Lazare* écrit à la fin de l'année 1893. Ce texte n'avait toujours pas été mis en musique, son auteur ayant préféré laisser la place à *Messidor*, écrit dans le même temps. Bruneau va donc composer en quelques mois une musique pour faire de ce texte un oratorio en un acte.

Le *Lazare* de Zola reprend bien évidemment le mythe de l'Évangile mais sa fin et sa morale sont totalement opposées au texte biblique. Dans cet oratorio la mère, l'épouse et l'enfant de Lazare supplient Jésus de le ressusciter. Jésus hésite puis se plie au désespoir des trois personnages. Il réalise son miracle mais Lazare, revenu du monde des morts, regrette le sommeil éternel qu'il vient de quitter et supplie à son tour Jésus de le renvoyer dans la mort. Jésus va encore accomplir ce miracle et renvoyer Lazare dans un sommeil éternel.

Cette fin surprenante est bien dans l'état d'esprit de Zola lorsqu'il écrit ce texte et reprend une notation de *Lourdes* :

Ce que Pierre venait d'entendre, n'était-ce pas peut-être les imprécations désespérées qui vinrent aux lèvres de Lazare lorsque Jésus le ressuscita ? Souvent déjà, Pierre avait imaginé que Lazare, sorti du tombeau, s'écriait : « Oh ! Seigneur, pourquoi m'avoir réveillé à cette abominable vie ? [...] Revivre ! Recommencer ! Alors que je sais maintenant de quoi est faite l'existence²¹ !

L'écrivain vit, à cette époque, une grave crise conjugale qui menace d'emporter son ménage. Il est également au bout de son grand œuvre et il peine à tourner la page. Achever les *Rougon-Macquart* c'est achever une vie. Zola est donc las de mener tant de combat et aspire au repos, à l'image de Lazare qui, après avoir goûté au sommeil éternel, ne peut se résoudre à revenir dans la vie afin d'engager de nouvelles luttes.

²⁰ Emile Zola, *op. cit.*, p. 983.

²¹ Emile Zola, *Lourdes*, O.C. VII, p. 154

Alfred Bruneau, élève de Massenet, va composer, après la mort de Zola, une partition qui perpétue cette structure obsédante de Zola et, par la succession et l'entrelacement des thèmes mélodiques, poursuivre la fugue romanesque initiée par le romancier.

Interrogeons-nous tout d'abord sur la forme de cette partition. On a toujours accolé à cette œuvre le qualificatif d'oratorio alors que tout démontre que nous avons affaire à un drame lyrique, certes court (un acte), mais destiné à être mis en scène avec costumes et décors. L'oratorio, quant à lui, est considéré comme une grande cantate à personnages multiples dont l'origine remonte aux jeux liturgiques et mystères que donnait au public romain l'association des Oratoriens de saint Philippe de Néri, au XVI^e siècle²². Les oratorios les plus célèbres sont ceux de Charpentier, de Bach et Haendel. *Les Saisons* de Haydn marquent l'extension de l'oratorio au domaine profane. Le genre décline au XIX^e siècle mais connaît un renouveau après la Première Guerre mondiale avec Honegger et Milhaud.

Certes, le sujet biblique de *Lazare* peut être rapproché des oratorios de Bach et d'Haendel mais rien dans la forme choisie par Bruneau ne démontre que nous sommes dans cette catégorie. L'oratorio est une forme composée dans laquelle nous trouvons les éléments tels que l'aria, l'arioso, le récitatif, le duo, le trio et le chœur avec un rôle prépondérant de l'orchestre. Il n'y a pas de récitatif dans *Lazare*, qui suit, en cela, les formes habituelles des opéras de Bruneau. *Lazare* est donc bien un drame lyrique en un acte dont l'action suit et développe un thème biblique, la résurrection de Lazare par Jésus-Christ.

Tout comme ses œuvres précédentes, *Lazare* est composé de plusieurs motifs conducteurs repris aux endroits les plus importants de l'action dramatique. Ces *leitmotive* peuvent être classés en trois catégories : *leitmotive* liés aux sentiments (motifs de la Résurrection, de la Mort et de la Pitié), *leitmotive* liés à l'action (motifs du Miracle et de la Persuasion), *leitmotive* liés aux personnages (motifs de la Mère, de l'Épouse et de l'Enfant).

Le thème de la Résurrection se fait entendre dès l'ouverture rappelant la signification première du mythe de Lazare et vient clore l'œuvre :

²² André Hodeir, *Les formes de la musique*, Paris, Presses Universitaires de France, Que sais-je ?, 1951.



C'est donc bien cette problématique du rapport à la vie et à la mort que Bruneau met en musique, comprenant bien toute la signification de ce livret dans la vie et l'œuvre littéraire de Zola, comme nous l'avons étudié précédemment. Nous sommes, avec ce thème, dans une atmosphère recueillie. Donnée par les chœurs, cette supplication de faire revenir Lazare à la vie semble venir d'un autre monde et fait de Jésus un homme effectivement mené par une entité divine. A ce thème de retour à la vie vient, bien sûr, s'opposer le thème de la Mort :



Ce motif est intimement lié au personnage de Lazare qui revient du monde des morts et souhaite ardemment y retourner. La mort est vécue ici comme une libération, un véritable repos éternel après les tourments de la vie. La ligne mélodique du thème, ascendante et descendante, est pesante et lente et donne au personnage de Lazare toute la sérénité qui découle de son séjour dans la tombe. Nicolas Daalderop fait remarquer avec justesse que l'on retrouvera cette ligne mélodique dans *Les Quatre Journées* lorsque la mort viendra, en douceur, chercher l'abbé Lazare qui attend ce moment avec sérénité et qui ne le craint pas car il laisse, derrière lui, assez de vie (représentée par la naissance du bébé de son neveu Jean) pour partir l'esprit apaisé²³.

²³ Voir Alfred Bruneau, *Les Quatre Journées*, Paris, Choudens, 1916, p. 190.

Le rapprochement entre ces deux personnages, tel que le réalise Alfred Bruneau, est un nouvel hommage à la mort de Zola qui s'est endormi dans la certitude d'avoir accompli sa tâche dans ce monde et qui peut partir sans regret. Dans cette partition, on voit un Bruneau analyser cette mort et être capable de s'en remettre en cherchant le secours dans tout ce que Zola a laissé derrière lui et qui en fait quelqu'un d'immortel et d'éternel. La mort est enfin acceptée ...

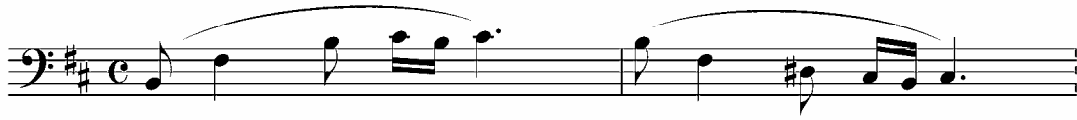
Le motif de la Pitié vient ensuite afin de traduire le fléchissement de Jésus qui accepte les suppliques des deux femmes et de l'enfant :



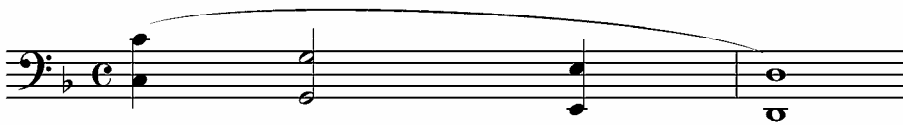
Ce motif conduit immédiatement à celui du Miracle qui sonne par l'intermédiaire des trompettes :



Le thème du Miracle, que l'on connaît déjà sous une forme plus sobre dans le *Rêve*, sert de premier palier au drame. Jusque-là on a pu entendre les suppliques successives de la mère, de l'épouse et de l'enfant. Le miracle arrive et c'est Lazare qui s'adresse à Jésus et aux siens (tour à tour à sa mère, à son épouse et à son enfant). Voulant retourner à la tombe, le thème du Miracle se fait entendre une seconde fois et exauce les souhaits de Lazare, acceptés par l'enfant, la mère et l'épouse. La structure globale de l'œuvre est donc extrêmement symétrique et encadrée par le motif du Miracle. Dans cette structure, les différents thèmes subissent de nombreuses modifications jusqu'au sommet du drame, puis retrouvent peu à peu leur forme première lorsque le drame trouve son aboutissement. Seul le motif de la Persuasion reste inchangé et passe aux différents instruments de l'orchestre, son caractère obstiné correspondant bien à ce qu'il signifie, la demande du miracle :



Enfin, les trois motifs de la mère, de l'épouse et de l'enfant servent de simples motifs de rappel et se font entendre lorsque ces personnages prennent la parole. Le thème de la Mère s'accompagne d'une mélodie ayant trait à la Maternité :



Celui de l'épouse repose sur deux accords :



Enfin, l'enfant est caractérisé par un motif lié à l'Innocence :



Les personnages sont donc systématiquement catégorisés sans véritable nuance et permettent à l'auditeur d'avoir des repères très fiables. Ainsi, le livret ne donne pas au musicien toute l'ampleur qu'il faudrait pour que celui-ci puisse réaliser des grands développements. *Lazare* apparaît donc comme une œuvre manichéenne. Mais ce défaut est tempéré par la beauté et l'audace du livret, par l'émotion qui se dégage de cette musique et par le contexte de sa composition.

Voilà donc esquissés quelques structures fuguées décelables chez Zola, lui qu'on a décrit comme sourd à toute beauté musicale. Retour, répétitions, développement d'un thème obsédant structurent toute l'œuvre de Zola. Comme l'écrit Auguste Dezalay : « Pour Zola, l'origine du monde et de la pensée réside sans doute dans l'impensé, et l'impensable monde de secousses et de poussées qui donnera naissance à la vie par tout un travail germinal de répétitions et de régulations : et c'est ce travail qui devient producteur du cosmos comme du microcosme du récit. Machines réglées ou régulées, qui disciplinent et rendent utilisables les mouvements des moteurs emballés ; régulateurs des locomotives, régularité d'un travail romanesque continu qui transforme le va-et-vient de l'impulsion première en rotation régulière d'un mouvement cyclique. Car le rythme, périodicité perçue, fondé sur les différentes formes de la répétition, témoigne avant tout de la propagation d'un ébranlement, il est la mise en résonance d'un récit travaillé par les retours et les variations des thèmes.