

GODEAU, Florence

Professeur de Littérature générale et comparée, Université Jean Moulin – Lyon III

Destinées féminines dans le contexte du Naturalisme : préliminaires

ARTICLE

« Ce qui m'intéresse surtout dans l'histoire de la littérature, ce sont les clivages, les filons, les lignes de fracture qui la traversent, en diagonale ou en zigzag, au mépris des écoles, des « influences » et des filiations officielles : chaînes souvent rompues de talents littéraires singuliers qui se succèdent ou qui apparaissent discontinûment, mais reviennent, aussi différents entre eux et pourtant aussi mystérieusement liés que ces visages féminins, aux résurgences chaque fois imprévisibles, dont l'amour exclusif que leur vouent certains hommes révèle seul et fait saisir la conformité occulte à un type. » (Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*, Paris, Corti, 1980, p. 282)

Cette année, les agrégatifs oublieront un peu Valéry, pour retrouver Barthes. Il sera difficile, en effet, de lire les textes du programme sur le mode ascétique, en se refusant aux plaisirs, que l'on prétend « simples », du *common reader*. Bien souvent, là où censeurs ou puristes haussent le ton ou le sourcil, le lecteur désirant ne sent rien d'autre qu'une émouvante aspérité, un hiatus insolite, la cicatrice d'une biffure hâtive, qui ne le décourage nullement de poursuivre l'exploration de l'*histoire* qu'un *romancier* a bien voulu lui *conter*. La « perfection » (si tant est qu'elle existe), non seulement est toujours relative, mais peut être ennuyeuse, comme nous l'apprennent parfois conjointement la « vie » et la « fiction », celle notamment qui s'efforce, au 19^e siècle, à travers ces courants concurrents nommés « réalisme » et « naturalisme », de faire comme si la « réalité » pouvait être *fidèlement traduite*. Ce sont peut-être les charmes imparfaits, mais d'autant plus sensibles, de ces trois récits et de leurs héroïnes, qui permettent de relire aujourd'hui comme hier *Nana* (publié en feuilleton, dans *Le Voltaire*, en 1879, puis en volume, chez Charpentier, en 1880), *Tess of the D'Urbervilles* (publié en 1981, dans une version expurgée, dans *The Graphic*, puis en trois volumes, dans la version cette fois intégrale, à la fin de la même année) et *Effi Briest* (publié d'octobre 1894 à mars 1895 dans la *Deutsche Rundschau*, et en octobre 1895 en volume). Les comparer permettra de découvrir leurs différences spécifiques aussi bien que leurs affinités, qu'elles soient *thématiques* (les destinées féminines), *historiques* (les œuvres étant parues entre l'apogée du Naturalisme et les prodromes du « Modernisme ») et *formelles* (puisque nous avons affaire à trois romans signalés comme tels, de facture présumée « classique », à la troisième personne, et régis par un narrateur présumé « omniscient »).

L'objectif de cette présentation sera de suggérer quelques pistes de lecture parmi celles qu'offre le sujet. On évoquera tout d'abord les approches complémentaires suggérées par le *corpus*, avant de présenter la thématique centrale des « destinées féminines », avant de conclure en précisant les lignes de force du projet éthique et esthétique auquel semble répondre chacun de ces romans.

« Destinées féminines » dans le contexte du naturalisme européen : des romans polémiques ?

La première question posée par le sujet a trait à la *réception* des œuvres, notamment lors de leur première publication, en feuilleton tout d'abord, puis en volume. Cette « première réception » est en effet compliquée, en cette fin de 19e siècle, par l'impact de la censure morale et plus généralement par les multiples réticences, puritaines, conservatrices ou tout simplement misogynes manifestées à l'encontre de textes évoquant la « question féminine », qui plus est sous un angle plutôt favorable à l'émancipation de la moitié de l'humanité ^[1]. L'article de Sara Beliveau publié en 1998 dans la revue « zolienne » *Excavatio* apporte sur ce point un éclairage intéressant : partant de la controverse suscitée par les traductions de Zola, en Angleterre, dans les années 1880, elle analyse les raisons pour lesquelles le Naturalisme eut tant de peine à se faire connaître et plus encore à être « reconnu » Outre-Manche, si l'on excepte la revendication de George Moore, qui se désignait purement et simplement comme un zéléateur de l'auteur des *Rougon-Macquart*, nonobstant les limites d'un tel assujettissement. La volonté de Moore d'*imiter* purement et simplement Zola semble avoir entravé la possibilité d'une définition « autonome » de ce qui aurait pu devenir un « naturalisme anglais » doté de caractéristiques spécifiques, et que Sara Beliveau rattache à la tradition anglaise des *domestic fictions*, négligée par Lukács au profit du *Bildungsroman*. Sara Beliveau, qui se réfère également aux *gender studies* et aux travaux de Naomi Shor analysant la lecture « genrée » que proposa le même Georg Lukács autour de la notion de « décadence », résume son analyse en des termes auxquels nous souscrivons, pour notre part, entièrement :

[T]his is to imply that Hardy's Naturalism cannot be assessed in terms of his efforts to implement Zola's style or methodological claims. (Hardy was, in fact, ambivalent toward them). Rather, they can both be situated as Naturalists because each of their works draws upon and refigures earlier discourse on the family in their respective cultures. ^[2]

Le second trait caractéristique de la réception des romans au programme est le contraste patent entre leur succès public immédiat (jamais démenti par la suite) et une réception critique polémique au sein des milieux lettrés et des cercles officiels. Enfin, la censure morale est « thématifiée » dans nos récits, et a pour corollaire différentes manifestations d'une *parole entravée*, handicapée, tronquée, confortant l'enfermement du personnage féminin soit dans des stéréotypes imposés par autrui, soit dans sa propre conscience, qui plus est plus ou moins opaque à elle-même : l'analyse des propos et des pensées du personnage central (que ce soit à travers le discours direct, discours rapporté, psycho-récit, discours épistolaire, etc.) est, à ce titre, d'une importance cruciale et mériterait une étude approfondie.

Ceci expliquant peut-être cela, le récit d'une destinée féminine ne saurait être considéré, loin s'en faut, comme une sorte de roman de formation au féminin. Dans notre *corpus*, tout se passe comme si cette « formation » demeurerait impossible, pour des raisons fort différentes, cependant, de ce que l'on pourrait craindre : aux yeux de nos trois romanciers, en effet, la société (servie par la loi morale, qui assure sa cohésion) entrave tout processus éducatif digne de ce nom, et étouffe toute velléité d'émancipation. Par ailleurs, les trois romans mettent en évidence la disparité des règles imposées aux femmes en matière de comportements sexuels, en regard de la tolérance généralement admise envers les pratiques masculines. Le corollaire de ce constat (et la troisième orientation possible pour notre lecture) est donc la « mise en texte » et en question d'une réalité historique et culturelle par rapport à laquelle Zola, Hardy et Fontane adoptent une attitude essentiellement *critique*, que ce soit au sens kantien (cf. les analyses de Chris Rauseo, *infra*, sur Fontane) ou en vertu d'une orientation plus ouvertement satirique, chez Zola et T. Hardy. Ce dernier s'inscrit dans la tradition des *novels of society*, tout en déplaçant la « focale » dans un milieu rural populaire, alors que George Eliot, Jane Austen et William Thackeray privilégiaient la peinture des classes bourgeoises et aristocratiques (avec, en contrepoint, celle des domestiques), à Londres ou dans les résidences campagnardes des *gentlemen*. Du reste, la faillite des valeurs aristocratiques et « bourgeoises » n'est pas l'unique cible de nos romanciers : la crise de la foi religieuse, question elle aussi présente dans les trois œuvres, traverse tous les milieux, des plus élevés dans l'échelle sociale aux plus populaires : l'on songe à Nana, une médaille de la Vierge coincée entre les seins, et qui, taraudée par l'angoisse de la mort, après sa fausse couche, manifeste la persistance d'une foi dégradée en simple superstition, à Tess, conduite au reniement par l'attitude dénuée de toute compassion du pasteur de Marlott, à ses amies de Talbothays, qui ne se rendent à l'église que pour pouvoir s'endimancher et jouir paisiblement de la beauté de quelques jolis versets, ou encore à Roswitha, dont le catholicisme justifie commodément les licences ; du côté des classes aristocratiques, on aura noté la singulière connivence du couple improbable formé par le marquis de Chouart et le comte Muffat, sous le couvert des bonnes œuvres, au chapitre 2 de *Nana* ; enfin, dans *Tess*, l'attitude d'Angel Clare face à sa famille (d'autant qu'il n'est rien moins que fils de pasteur !) exprime une tentative d'émancipation idéologique et morale que la nuit de « noces » viendra mettre à l'épreuve, soulignant par là même l'impact pervers des préjugés éducatifs sur les velléités progressistes dont un sujet victorien peut se sentir par ailleurs investi. Là aussi, il convient de souligner la proximité intellectuelle sensible entre nos trois écrivains, par delà les différences liées à des personnalités contrastées. Zola, Hardy et Fontane, dont l'éloignement par rapport à la foi religieuse ne fait aucun doute, sont incontestablement soucieux de défendre la liberté de pensée, quand bien même leur hostilité aux préceptes religieux et aux préjugés de classe s'exprimerait différemment, de façon plus ou moins directe, et plus ou moins virulente, dans les œuvres de notre programme.

Par ailleurs, bien que T. Hardy et T. Fontane aient tenu tous les deux à se démarquer des théories naturalistes, et quelle qu'ait pu être leur curiosité à l'encontre des œuvres revendiquant cette filiation ^[3], l'hérédité et l'impact du « milieu » historique et social sont des motifs présents dans chaque roman, en dépit de différences spécifiques dans le traitement de cette thématique : Fontane, à l'instar de Zola et T. Hardy, considère que chaque individu « fait partie d'un tout » (« man gehört einem Ganzen an », déclare Innstetten au chapitre 27, accordant par ce fait même la préséance au jugement social contre l'exercice de la liberté

individuelle) ; cependant, il ne cherche pas, comme Zola, à dépeindre un « type » social, mais un personnage singulier placé dans une situation particulière. On observera, par ailleurs, le possible décalage entre les prises de position de T. Hardy et de T. Fontane par rapport au naturalisme, et les lectures ultérieures que la critique a pu faire à la fois de leurs œuvres et des effets, à plus ou moins long terme, de l'émancipation naturaliste en dehors des frontières de la France. Ainsi, quelles que soient les résistances de Fontane face aux « laideurs » zoliennes et à l'expression jugée excessive d'une parole directe, voire brutale, l'auteur allemand lave Zola de tout soupçon d'immoralité (à la différence des milieux conservateurs) et ne manque pas d'épingler la pratique innstettienne du contrôle des lectures féminines (voir le chapitre 26, et les réflexions d'Effi autour de *Nana*, dont Mme Zwicker a parlé avec elle). Pierre Bange résume parfaitement l'importance de ce débat et l'intérêt d'en comprendre les circonstances : « Cette naissance de Fontane à lui-même a lieu en présence du naturalisme ; nombre de ces écrits critiques concernent les problèmes posés par la nouvelle conception de l'art. »^[4] On peut également noter que, dès 1928, Henri Davray soulignait le fait que « Plus on considère l'homme et l'œuvre, plus on est amené à les détacher de l'ère victorienne. Thomas Hardy s'apparenterait beaucoup plus facilement aux naturalistes et au réalisme du roman français »^[5]. Tropisme national, qui tend à ramener l'inconnu vers le connu ? Ou reconnaissance d'une tendance effectivement sensible dans l'œuvre hardyenne, dont Yvonne Verdier a souligné la valeur anthropologique et le souci non seulement de justesse, mais de justice, dans la représentation du monde rural ?^[6]

En prise directe avec la dimension critique que nous venons d'évoquer, l'*ironie* est un trait commun à nos trois romans, selon des nuances chaque fois spécifiques. On ne peut en effet analyser de la même façon l'ironie fontanienne (veloutée par l'humour) et la posture critique de T. Hardy : les « *life's little ironies* » du réalisme sceptique ont pour contrepoint l'ironie tragique orchestrée par un romancier manipulant ses personnages en lieu et place d'un « Président [*sic*] des Immortels » singulièrement puéril, cruel et négligent, la sombre destinée d'une héroïne broyée par les déterminismes sociaux et physiologiques. Quant à l'« ironie » zolienne, elle est plus véhémence, plus sarcastique, plus ouvertement orientée contre un pouvoir détesté. Le conflit idéologique frontal est toujours évité par le paisible narrateur fontanien, qui, pour n'être jamais dupe, n'en demeure pas moins affable. Contre les mœurs du temps, Zola vitupère et s'emporte, Hardy balance entre déploration, résignation et irritation, et le père d'Effi Briest se contente d'un sourire de Joconde. Alors que le chef de file du mouvement naturaliste énonce un certain nombre de jugements critiques sur le mode assertif (fût-ce par le biais de personnages-truchements, tel le journaliste Fauchery) et dépeint une héroïne dotée d'une fonction symbolique transparente et caractérisée par un faible nombre d'invariants, Hardy déjoue les attentes du lecteur tout en mettant en valeur l'équivocité du réel, et Fontane, qui va jusqu'à refuser de formuler ouvertement un jugement explicite sur Effi^[7], conduit son lecteur à une perception relativiste et nuancée des événements et des personnages, présentés selon des points de vue divers et variables.

Destinée ou destin ?

La thématique fédérant ces trois œuvres est étroitement liée au contexte historique de leur publication. Comme le souligne Gérard Gengembre, « le réalisme et le naturalisme consacrent la promotion littéraire de la femme, étudiée dans sa complexité physique, morale, affective, située socialement et légalement,

différenciée selon les âges. Elle est analysée dans tous ses états, mais elle est d'abord chair. Corps désirable, constitué lui-même de désirs, elle mène le monde moderne »^[8]. Par conséquent, et compte tenu des stéréotypes liés aux représentations du féminin au 19^e siècle (représentations dont le quatrième volume de l'incontournable *Histoire des femmes en Occident* et le beau livre de Mireille Dottin-Orsini dressent un panorama exhaustif^[9]), la femme « coupable » est un thème récurrent, pour ne pas dire obsessionnel, dans nombre de romans européens, de *Madame Bovary* (1857), de Flaubert à Henry James, *The Awkward Age* (1899, *L'âge difficile*).

La question de la *destinée féminine*, sous-tendue par celle de la culpabilité des « filles d'Ève », se pose dans notre *corpus* de manière d'autant plus intéressante que les contextes socioculturels diffèrent sensiblement. Mais ce que Roland Barthes écrivait en 1955 à propos de *Nana* pourrait tout aussi bien introduire aujourd'hui une lecture croisée des romans de Zola, Hardy et Fontane, qui, tous trois, « [I]oin de nous endormir en nous décrivant comme tant de romanciers une sorte d'épisode à peine historicisé de la Femme éternelle, éternellement mangeuse d'hommes », placent devant nous « ce fait prétendu universel dans sa particularité historique. »^[10] Fontane ne l'aurait pas démenti, qui affirmait, lors d'un entretien avec Gustav Freytag, que le roman moderne devait être « une image de l'époque à laquelle nous appartenons » [« *ein Bild der Zeit, der wir selber angehören.* »]

Situées respectivement dans la France du Second Empire, où prévaut l'hypocrisie morale en regard d'une tolérance intéressée (*Nana*), dans l'Angleterre victorienne, corsetée par l'évangélisme (*Tess*) et dans la Prusse wilhelminienne, puritaine et luthérienne (*Effi Briest*), les œuvres du programme relatent trois itinéraires féminins socialement condamnés, quoique pour des motifs tout à fait disparates : prostitution de haut vol, puis déchéance, pour Anna Coupeau, mariage prématuré et mal assorti, exil, ennui, puis adultère, pour Effi, faute initiale inconsciemment accomplie pour l'héroïne de Thomas Hardy, *girl-mother* mise au ban de la société à l'âge de dix-sept ans, et « *too late beloved* ». Dans chacun des récits, le personnage central affronte les lois religieuses et sociales, invalidées par la débâcle générale des figures tutélaires, notamment celle des Pères. Par ailleurs, Tess et Effi Briest subissent cruellement les conséquences de leur « transgression ». Le titre de la cinquième phase, dans le roman de Thomas Hardy, est à cet égard explicite, et pourrait valoir pour bon nombre de récits de la même époque : « *The woman pays* ».

L'inflexion tragique propre aux romans de Thomas Hardy et de Fontane est indissolublement liée à la question de la faute et aux processus de la culpabilité (objective ou subjective), notion fondamentale inscrite dans une généalogie esthétique allant du théâtre antique au drame romantique, en passant par le drame shakespearien. *A contrario*, s'il est impossible de percevoir l'histoire de *Nana* comme tragique, c'est parce que le rapport entre la prostituée et la notion de faute est tout différent. Le roman de Zola souligne l'amoralisme de la courtisane, nuancé, après le suicide de Vandevvres, par des bouffées superstitieuses et des retours de foi tout aussi désordonnés. *Nana*, du reste, n'a jamais souhaité la perte de son entourage. Sa superficialité est peu compatible avec le machiavélisme, d'autant qu'elle n'est rien d'autre, esthétiquement parlant, que l'instrument d'une démonstration, l'incarnation littéraire d'une époque, et de sa chute. Ainsi, dans un éclat de révolte, à la fin du chapitre 13, avant son « envolée dans des pays baroques », c'est en

« bête superbe », pour qui le carnage n'est pas une faute, mais une loi, que Nana se met brusquement en rage contre ces morts *inutiles* :

Sans eux, mon cher, sans ce qu'ils ont fait de moi, je serais dans un couvent à prier le bon Dieu, car j'ai toujours eu de la religion... Et zut ! après tout, s'ils y ont laissé leur monnaie et leur peau. C'est leur faute ! Moi, je n'y suis pour rien !
- Sans doute », dit Labordette convaincu. (N. 13, 456)

Les « toquades » de Nana sont à la fois des faits de nature (incontrôlables) et l'expression de charmes monnayables, dûment entretenus. Tel un solvant, l'irrésistible lorette précipite l'engloutissement nécessaire d'un régime politique et social inique et corrompu, sur lequel elle exerce un pouvoir absolu, celui de la sexualité, ce « grand levier qui remue le monde » et le renverse « sur le cul »^[11], toutes classes sociales confondues. Que cette exhibition triomphante de la chair ait exercé sur Zola une fascination mêlée de réticence est une autre question, qu'il convient d'aborder sans préjugé, afin de démêler la part de l'imaginaire et de la subjectivité dans l'écriture intentionnellement rationnelle du chef de file du naturalisme. On pourra ainsi mieux évaluer l'écart entre l'allure progressiste de l'œuvre de Thomas Hardy et la tonalité plus ambiguë de celle de son prédécesseur, en ce qui concerne la question sexuelle. L'axiologie négative affectant tout ce qui touche au corps, au désir, à la chair, dans l'œuvre de Zola, est absolument étrangère au monde romanesque de l'auteur de *Jude the Obscure*, point d'orgue et *terminus ad quem* dont l'audace idéologique déchaîna les foudres de la critique anglaise au point de conduire l'auteur à renoncer à sa carrière de romancier pour lui préférer l'expression poétique.

La notion de *fatalité*, inextricablement liée à l'idée d'une faute commise plus ou moins consciemment, est également un élément commun aux trois œuvres, et relie les moindres linéaments de l'histoire racontée. Zola trouve dans les lois de l'hérédité une sorte d'équivalent moderne, en termes esthétiques, de la fatalité antique. L'auteur de *Tess*, quant à lui, puise les éléments de sa vision du monde dans le darwinisme, dont il fut lui aussi un fervent zélateur, dans son intérêt pour les sciences, dans l'observation lucide de son environnement familial, et surtout dans sa rupture sans rémission avec le christianisme (dès 1862, il perd la foi et renonce à la carrière de pasteur qu'il avait envisagée). De manière analogue, Fontane, dont les liens avec le darwinisme ont également été soulignés^[12], est un sceptique plus qu'un pessimiste, profondément sensible à la fragilité humaine et à l'iniquité de tout jugement péremptoire, qu'il soit social ou moral, l'un étant la caution de l'autre, pour ne pas dire son masque.

Or cette conscience aiguë de la cruauté du réel est aussi, comme le rappelle Yves Chevrel, l'un des traits caractéristiques du naturalisme :

La cruauté du naturalisme ne réside pas, en définitive, dans le traitement

pessimiste de tel ou tel thème, même si certains écrivains, par goût ou par tendance personnelle (Maupassant, par exemple), paraissent tentés par un désespoir fondamental : elle est dans la mise en évidence des forces qui animent la société et qui ne sont jamais « neutres », et surtout pas du point de vue moral. ^[13]

Ainsi, par delà les déclarations d'intention, les préférences et les réticences, et le souci d'affirmer son originalité loin de toute obédience à une « école » ou à un « courant » littéraire, force est de constater que la circulation des œuvres et des idées en Europe, durant les deux dernières décennies du 19^e siècle, ont conduit Fontane et Hardy sur des chemins que Zola avait commencé d'explorer. Le « roman des destinées féminines » est donc bel et bien le lieu d'un débat idéologique et d'une réflexion éthique que la scène sociale refuse de prendre en charge. Les œuvres reflètent non seulement un certain état de la société, une situation intermédiaire, entre conservatisme et modernité, mais aussi une évolution sensible de la conception de l'individu dans sa relation avec son environnement social. Nana, Tess et Effi sont chacune à leur manière des « sujets » à la recherche d'elles-mêmes, qui cherchent à défendre une forme d'autonomie que la société, et la « morale » dont elle se prévaut, refusent encore aux femmes. Cette émergence d'une conscience individuelle, particulièrement sensible chez Hardy et chez Fontane, ouvre par ailleurs la voie du « modernisme », sinon des romans de la « conscience malheureuse », analysés par Philippe Chardin, et dont les héros sont encore et toujours, la plupart du temps, des personnages masculins. Dans le cadre d'une analyse littéraire et narratologique, il demeure par conséquent essentiel d'analyser la façon dont le personnage féminin est perçu par les autres (et notamment par les hommes), mais aussi la façon dont ce même personnage voit le monde et se comporte avec ses « partenaires » romanesques. Enfin, la vision que nos trois héroïnes ont d'elles-mêmes est également fondamentale, non seulement pour mieux comprendre le personnage central et sa « destinée », mais aussi pour évaluer plus justement la portée idéologique des textes, récits « entre deux siècles » qui véhiculent un certain nombre de préjugés d'époque sur le féminin tout en mettant à distance ces « lectures » stéréotypiques de la femme, qu'on la dise « fatale » ou « femme enfant », « fille de la nature » (« daughter of Nature ») ou « fille de l'air » (« Tochter der Luft »), Cybèle (comme Tess) ou Mélusine (comme Nana mais aussi Effi), ange, ou démon...

Conclusion : éthique et poétique : de l'intention « réaliste » au récit symbolique

Le point de départ de l'écriture, pour nos trois auteurs, coïncide avec un projet que l'on peut désigner, sans le trahir, comme « intention réaliste ». Cette intention se manifeste par l'invention d'une réalité seconde, dont la fonction principale est de rendre lisible la vision propre à chaque écrivain, que celle-ci consiste en l'énoncé d'une « vérité » sur le monde (la « pourriture » du règne de Napoléon III, pour Zola) ou d'une réflexion sur la relativité des lois qui le régissent et sur les fausses certitudes qui orientent l'existence humaine (Hardy, Fontane). Chaque écrivain formule un *credo*, en vertu d'une certaine idée qu'il se fait de la littérature : pour Zola, il s'agira de peindre, à la manière des impressionnistes, un coin de nature à travers un tempérament, non pas de façon neutre, mais en exprimant avec originalité la « nature » : ainsi, dans *Nana*, ce principe vital fondamental, qui donne au livre son sujet, « toute une société se ruant sur le cul ». Hardy, comme il l'écrit dans la préface de la première édition, en 1891, s'efforce quant à lui de donner une

forme artistique à une série de faits authentique. ^[14] Selon lui, l'artiste n'a pas à reproduire le vrai mais à imaginer le vraisemblable, en restituant des « moments of vision » au sein d'un univers mi-réel, mi-rêvé. L'auteur d'*Effi Briest*, enfin, conçoit son idéal esthétique comme la « parfaite restitution de la nature » (« vollendete Wiedergabe der Natur » [lettre, 1882]), ou encore, selon une autre variante, comme sa « restitution artistique » (« künstlerische Wiederaufgabe der Natur »). Par syllogisme, la « perfection », aux yeux de Fontane (qui révèle par ce trait une filiation idéaliste), est le résultat d'une élaboration artistique : c'est d'ailleurs, selon lui, ce refus de la « beauté » qui conduit les naturalistes à exprimer certaines « choses » de manière trop crue ou trop brutale.

Quelles que soient les formules théoriques utilisées dans les périclèses, chacun de nos romans apparaît ainsi tout à la fois comme la *transposition* et la *stylisation* d'une réalité socio-historique, et comme la mise en œuvre d'un projet éthique (au sens le plus large). Leur confrontation exige par conséquent que soit redéfinie, pour chacun d'entre eux, la notion même de « réalisme », en tenant compte du contexte particulier de leur publication, à savoir l'apogée du Naturalisme et les premières manifestations d'une « crise du sujet » qui aura pour corollaire ce que Michel Raimond a nommé la « crise du roman », au Tournant des 19^e et 20^e siècles ^[15]. Là encore, l'analyse de la posture narrative est un préliminaire fondamental, puisque le narrateur omniscient, présent dans les trois textes, ne s'y manifeste pas de la même manière. Zola adopte vis-à-vis de son héroïne une attitude distanciée et critique (qui n'ôte rien à la séduction exercée par sa créature sur l'ensemble du personnel romanesque et sur la plupart des lecteurs), et insuffle à son œuvre une portée essentiellement symbolique, Nana devenant l'emblème d'un Empire décadent. Dans *Tess*, au contraire, le narrateur s'exprime ouvertement en faveur de son héroïne et souligne l'incontestable séduction exercée par cette fille du Wessex « fidèlement présentée par Thomas Hardy » (« faithfully presented by Thomas Hardy », cf. sous-titre de l'édition originale), mais cette voix est en quelque sorte « doublée » par celle, plus sarcastique, d'un « auteur impliqué » rappelant constamment l'équivocité du réel et l'instabilité de toute perception subjective. Enfin, chez Fontane, on est frappé par la neutralité et la discrétion de la voix narrative, et par le talent particulier de l'auteur allemand pour suggérer et laisser entendre sans jamais céder aux facilités d'une démonstration auctoriale péremptoire. L'important nous semble ici de souligner les nuances subtiles de cette « omniscience » commune aux voix narratives. On mesure par là, en effet, non seulement les limites de toute formulation théorique (ici, par exemple, le terme de « narrateur omniscient »), si utile qu'elle puisse être à clarifier les débats, mais aussi l'importance cruciale de la date de publication des œuvres, sur laquelle, il est vrai, nous n'avons guère cessé d'insister depuis les premières lignes de cette présentation. L'une des particularités les plus fécondes du corpus choisi pour illustrer cette question nous semble en effet consister dans sa situation intermédiaire, entre deux époques, situation qui donne à nos œuvres une coloration très particulière dans la mesure où leur « classicisme » formel semble travaillé par un certain nombre d'éléments novateurs. Dans *Tess* et dans *Effi Briest*, tout particulièrement, l'absence d'*a priori* théorique sur la « mission » de la littérature favorise le libre développement de zones singulièrement ambiguës, où semble compromise l'efficacité démonstrative. Non point tant par maladresse, comme ont pu l'insinuer certains beaux esprits malveillants (au sujet de T. Hardy notamment), ni par l'effet du vieillissement qui fit de Fontane un écrivain aux réussites tardives, mais en vertu d'une réflexion sur la nature même de la réalité, sur sa fondamentale équivocité, et sur l'opacité de

la conscience humaine, non seulement pour autrui, mais pour elle-même. C'est donc moins à un discours romanesque porteur d'une « vérité » sur le monde qu'à une réflexion sur l'incertitude que nous invitent, après que se sont fait entendre les dernières grandes vérités zoliennes, Thomas Hardy et Theodor Fontane, maîtres des demi-teintes, des faux jours, et des pensées suspendues.

BIBLIOGRAPHIE

- Beliveau, Sara, « Rethinking English Naturalism : Feminine Decadence, Hardy's *Tess* and the French Context », *Excavatio*, vol. XI, 1998, p. 108-118.
- Dottin-Orsini, Mireille et Grojnowski, Daniel, *Un joli monde, romans de la prostitution*, Paris, R. Laffont, « Bouquins », 2008 (anthologie comprenant un important dossier documentaire).
- Dottin-Orsini, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin de siècle*, Paris, Grasset, 1993.
- Verdier, Yvonne, *Coutume et destin. Thomas Hardy et autres essais*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1995.

NOTES

[1]

Voir la mise au point présentée par nous sous le titre « Textes et contextes » dans *Destinées féminines, à l'ombre du Naturalisme*, Paris, Desjonquères, à paraître courant octobre 2008.

[2]

S. Beliveau, « Rethinking English Naturalism : Feminine Decadence, Hardy's *Tess* and the French Context », *Excavatio*, vol. XI, 1998, p. 108-118, ici p. 110 : « cela implique que le naturalisme de Hardy ne peut être évalué en termes d'efforts accomplis pour mettre en œuvre le style ou les exigences méthodologiques zoliennes. (La posture de Hardy était du reste ambivalente à leur égard). Il s'agit plutôt de considérer que ces deux écrivains sont naturalistes dans la mesure où leurs œuvres retracent et reconfigurent des discours plus anciens sur la famille dans leurs cultures respectives. »

[3]

L'étude de la « réception comparée » des œuvres est également un préliminaire nécessaire à l'examen de notre *corpus*. La question invite en effet à une mise au point sur la circulation des idées en Europe (contexte culturel, influences « croisées » du darwinisme, des théories de l'hérédité, des thèses de Michelet sur la femme et sur le mariage, du pessimisme schopenhauerien, etc.). Par ailleurs, le contexte

littéraire suggère une analyse de la réception du naturalisme par Fontane et par T. Hardy. Le terrain est particulièrement balisé en ce qui concerne Fontane (voir notamment la thèse d'E. Aegerter et les articles de P. Bange et d'Yves Chevrel mentionnés ci-après ainsi que dans la bibliographie publiée sur ce même site : <http://www.vox-poetica.org/sflgc/concours/>) ; la position de T. Hardy semble plus complexe, et exige un retour sur la réception de Zola en Angleterre, via les traductions publiées par Vizetelly, et le scandale qu'elles suscitèrent : si Hardy s'est démarqué des thèses naturalistes, il n'en a pas moins signé la pétition en faveur de l'éditeur, poursuivi par la vindicte des puritains victoriens et des instances de censure chargées de veiller à la préservation des mœurs au sein d'un public de lecteurs de plus en plus étendu, en Angleterre, depuis l'*Education Act* de W. E. Forster, en 1870, qui marque les débuts d'un système éducatif à l'échelle nationale. Voir également, sur ces questions, l'ouvrage mentionné ci-dessus, note 1.

[4]

P. Bange, « Fontane et le naturalisme. Une critique inédite des *Rougon-Macquart* », *Études germaniques*, avril-juin 1964, p. 142-164, ici : p. 145. Voir également Y. Chevrel, « Fontane lecteur de Zola », *Lectures, systèmes de lecture*, études réunies par J. Bessière, Paris, PUF, 1985, p. 53-69.

[5]

H. Davray, « Thomas Hardy et son temps », *Mercure de France*, Paris, 15 février 1928, p. 5-19, ici : p. 14.

[6]

Voir Y. Verdier, *Coutume et destin, Thomas Hardy et autres essais*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1995.

[7]

À l'exception du dernier chapitre, où l'exclamation « arme Effi ! » (« pauvre Effi ») et l'adresse directe au personnage, de source manifestement auctoriale, expriment une compassion similaire à celle du narrateur hardyen à l'encontre de la « pauvre » Tess.

[8]

G. Gengembre, *Le réalisme et le naturalisme en France et en Europe*, Paris, Pocket, 2004, p. 163.

[9]

Histoire des femmes en Occident, sous la direction de Georges Duby et Michelle Perrot, vol. IV, *Le XIXe siècle*, Paris, [1ère édition : Paris, Plon, 1991], Perrin, « Tempus », 2002. M. Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin de siècle*, Paris, Grasset, 1993.

[10]

Roland Barthes, « La mangeuse d'hommes », *Bulletin de la Guilde du livre*, juin 1955, repris in R. Barthes, *Œuvres complètes, t. I, 1942-1961*, Seuil, 2002, p. 590.

[11]

Ces deux expressions, également citées dans la quatrième de couverture de notre édition, sont extraites de l'ébauche rédigée par l'auteur.

[12]

Voir notamment Eugène Faucher, « Fontane et Darwin », *Études germaniques*, Paris, janvier-mars 1970, p. 7-24, et avril-juin 1970, p. 141-154.

[13]

Y. Chevrel, *Le Naturalisme. Étude d'un mouvement littéraire international*, Paris, P.U.F., 1982 ; 2e éd. mise à jour, 1993, p. 107.

[14]



« to give artistic form to a true sequence of things » : *Tess of the D'Urbervilles*,
Oxford World's Classics. éd. 2005, p. 3.

[15]

M. Raimond, *La crise du roman, des lendemains du Naturalisme aux années vingt*,
Paris, Corti, 1966.