

INTRODUCTION

Le volume XXX d'*Excavatio* a comme titre *Zola, Mirbeau and Naturalism*. Il s'est donné pour but de souligner, au-delà des clivages et des points de confrontation, ce qui unit Zola et Mirbeau, afin de stimuler une réflexion renouvelée sur l'héritage zolien et la conception du naturalisme. Bien que la position d'Octave Mirbeau vis-à-vis de ce mouvement ait été ambiguë, tout comme l'a été sa relation avec le maître de Médan en raison de divergences esthétiques grandissantes, Mirbeau admirait Zola en tant qu'homme de talent et de courage. Il s'est d'ailleurs engagé à ses côtés dans la lutte pour la Vérité et la Justice, usant de tout son génie de pamphlétaire afin que le procès du capitaine Dreyfus soit révisé.

Dans les douze articles qui constituent le présent volume, sept s'attachent à comparer les deux écrivains en fonction de modalités qui permettent de réexaminer leurs œuvres selon divers points de vue – scientifique, philosophique, sociopoétique, visuel ou politique – en prenant le naturalisme pour point de référence. Par exemple, Mirbeau admire le caractère dionysiaque ou dantesque de la vision zolienne qui, au-delà des velléités naturalistes, restitue la fatalité dans la disproportion de la destinée humaine. De même l'auteur du *Jardin des supplices* conçoit-il la représentation de la nature humaine à partir de données perceptives et d'expériences vécues qui imprègnent sa conscience de manière phénoménologique, comme c'est le cas chez Zola.

Les deux auteurs partagent également plusieurs préoccupations communes, dont celle de la pauvreté, un des thèmes majeurs du naturalisme. Il semble que Zola et Mirbeau éprouvent tous deux la tentation d'enfreindre le code réaliste pour décrire le paupérisme de manière poétique, même s'ils savent que sublimer le pauvre est tout aussi stérile que le déprécier. Le regard qu'ils portent sur l'homme au fond de la misère, en est un qui atteint les limites du supportable pour laisser transparaître un cynisme dont on ne manque pas de les accuser. Les aspects romanesques de l'œuvre zolienne qui suscitent le plus d'intérêt chez Mirbeau sont en définitive ceux où le fondement naturaliste du texte est dépassé pour s'ouvrir sur une autre dimension, comme en témoigne la vision épique véhiculée par *Germinal*.

D'autres rapprochements entre les deux écrivains sont proposés dans ce volume. Par exemple, on y examine comment le mouvement décadent et son utilisation provocatrice des fleurs permet d'établir des ressemblances entre *Le Jardin des supplices* et certains romans de Zola. Une autre étude propose de se pencher sur la production satirique entourant Émile Zola et Octave Mirbeau. Ce dernier est certes beaucoup moins caricaturé que son aîné, ne serait-ce qu'en raison de sa moindre notoriété. Toutefois les deux hommes ont une volonté similaire de juguler ou d'instrumentaliser l'image qu'on donne d'eux. Mais ce qui les a vraiment rapprochés au cours de leurs relations fluctuantes, ce sont les liens solidaires qu'ils ont noués lors de l'Affaire Dreyfus. Mirbeau a apporté son soutien inconditionnel à Zola, allant jusqu'à payer de sa poche l'amende de 7525 francs à laquelle l'auteur du célèbre *J'accuse...!* avait été condamné.

Durant ses vingt-six ans d'existence, la revue *Excavatio* n'a cessé de mettre l'accent sur une approche critique novatrice, pluridisciplinaire et interdisciplinaire. Deux champs d'études ont été privilégiés: d'une part, une exploration de la dimension visuelle du texte naturaliste, surtout au niveau du cinéma et de la peinture; d'autre part, une réflexion sur le naturalisme et le néo-naturalisme à travers le monde, particulièrement dans les deux Amériques et en Europe. Le contenu de ce volume s'inscrit dans cette continuité. Deux analyses s'attachent à montrer sous un angle inédit, certains aspects visuels de l'œuvre romanesque mirbellienne. La première examine comment le vocabulaire de l'architecture structure visuellement le sens textuel et lui confère une coloration connotative émotionnelle. La seconde se penche sur l'esthétique de l'horreur et de la violence en

rapport avec le cinéma gore où les scènes sanglantes ont pour objectif d'inspirer au spectateur le dégoût, la peur, le divertissement, le rire, voire l'humour noir. Pour ce qui est du naturalisme en Amérique du Sud, deux études sont consacrées à la présence et la réception de Zola au Brésil à travers les débats qu'il a suscités dans ce pays sur la dimension pornographique de son œuvre et sur les adaptations théâtrales de ses romans, durant la seconde moitié du XIXe siècle.

Le Dictionnaire des naturalismes en deux tomes rédigés par 67 collaborateurs sous la direction de Colette Becker et Pierre-Jean Dufief est lui aussi largement redevable aux recherches de l'AIZEN sur les spécificités du naturalisme à l'échelle planétaire. Dès sa naissance, *Excavatio* s'est donné pour mandat de diffuser le résultat de ces recherches, contribuant ainsi à faire découvrir des textes naturalistes jusqu'alors inconnus ou demeurés dans l'ombre parce qu'appartenant à des littératures étrangères et lointaines. Par ailleurs le concept de naturalisme a toujours été envisagé dans notre revue selon des données plus larges que le seul point de vue littéraire.

Dans la présentation du *Dictionnaire* qui ouvre ce volume d'*Excavatio*, Becker et Dufief font référence à de tels principes pour expliquer les visées de leur projet qui propose de faire une synthèse sur ce que représente non pas le naturalisme, mais *les* naturalismes de nos jours. Plusieurs raisons viennent justifier ce pluriel souhaité par les auteurs. Pour ce qui est de la France, on ne peut pas évoquer un seul naturalisme au singulier en mettant sur le même plan des écrivains qui certes représentent ce mouvement, mais souhaitent réinventer la littérature chacun à sa manière. Même si on peut davantage rapprocher les "petits naturalistes" de la poétique énoncée par Zola, il n'en demeure pas moins qu'ils ont cherché à se distinguer du maître. Le pluriel s'impose également parce que le modèle se diffuse rapidement au point d'instituer un "naturalisme-monde" qui revêt diverses formes selon les pays. Ce *Dictionnaire* se donne aussi pour mandat de baliser ce que les naturalismes recouvrent dans des domaines artistiques autres que la littérature, comme la peinture, le cinéma ou la musique. En fin de compte chercher à définir ce que représente le naturalisme aujourd'hui, c'est d'abord considérer la richesse et la diversité d'un mouvement qui s'est constamment renouvelé dans le temps et dans l'espace par le processus de la création.

L'essai d'Aurélien Demars prend Nordau et son concept de dégénérescence comme point de référence pour se prêter à une réflexion philosophique à propos de la médicalisation déviante que le naturalisme zolien opère sur la représentation de la société et des individus. L'œuvre de Zola ne serait ainsi qu'une projection névrotique et morbide du monde, cédant à la vogue du pathologique et à l'arbitraire des idéologies scientifiques. Le paradoxe chez Nordau est de recourir à la science avec ce même manque de rigueur qu'il reproche à Zola, pour faire une étude de cas visant à montrer l'écrivain naturaliste comme un dégénéré. Mirbeau, souligne Demars, pressent de son côté ce que la normativité médicale a de liberticide et fustige cette pathologisation de l'existence où tout devient névrose. Lui et Nordau se rapprochent toutefois de Zola lorsque celui-ci s'éloigne de la morbidité naturaliste pour glorifier la fécondité en privilégiant une nouvelle méthode d'introspection. L'auteur des *Rougon-Macquart* est complètement réhabilité aux yeux des deux hommes lorsqu'il prend fait et cause pour Dreyfus, devenant par son engagement dans l'Affaire un exemple de courage et d'humanisme.

Rita Oghia-Codsi se prête elle aussi à une analyse philosophique dans le but d'établir un lien entre le naturalisme et la phénoménologie husserlienne, principalement à l'aide des notions de conscience intentionnelle et d'intuition originaire. En prenant pour exemple *Le Jardin des*

supplices de Mirbeau et *Vérité* de Zola, Oghia-Codsi montre que dans ces deux romans, le fait d'être directement livré aux affres de la société déclenche chez le narrateur un processus mental instantané. Ce qu'il perçoit dans l'immédiat, ce dont il avait l'intuition et qui vient à sa conscience au moment de l'expérience vécue, est ensuite intentionnellement représenté en tant que phénomène naturel au sein de la fiction. Car pour Zola et Mirbeau, étudier l'homme revient à démontrer dans leurs récits que sa nature le prédestine à la cruauté. D'où le fait que *Le Jardin des supplices* et *Vérité* soient des allégories de l'Affaire Dreyfus, événement politique et social permettant aux deux auteurs de traduire cette propension au mal qu'ils perçoivent en l'humanité.

Florence Fix souligne un des écueils du naturalisme lorsqu'il aborde la question de la pauvreté, celui de donner un portrait caricatural de la misère et d'en accentuer les aspects sordides en dévoilant ses dessous. Alors comment faire un discours social visant à exposer tous les aspects du paupérisme sans tomber dans les excès du pathologique ou de la monstruosité morale? Comment aussi ne pas céder à la tentation de la compassion tout en prenant le parti des pauvres? En fait les questions que pose Fix relèvent de la sociopoétique puisqu'elle s'interroge sur les manières de décrire les pauvres pour appréhender la société avec justesse et entend offrir une réflexion d'esthétique comparée sur Zola et Mirbeau. Chez le premier, on constate une valorisation de l'effort et du travail, que l'on ne retrouve pas chez le second dont les valeurs anarchistes préservent souvent de l'enthousiasme. Dans un article qu'il écrit au sujet de *Germinal*, Mirbeau reproche à Zola sa "complaisance agaçante" envers le bon pauvre, qui a pour effet de diluer la portée naturaliste du propos. Un tel commentaire de la part de Mirbeau souligne l'ambiguïté de sa position vis-à-vis du naturalisme.

Maria Sayegh se propose de faire la lumière sur les oscillations mirbelliennes à propos de la méthode naturaliste. Mais d'abord Sayegh souhaite montrer le point de vue mitigé de Mirbeau sur la personnalité de l'auteur des *Rougon-Macquart*. Celui-ci se fait reprocher son arrivisme et son besoin de reconnaissance, puisqu'il accepte la Légion d'honneur et tente d'intégrer l'Académie française. Ce que Mirbeau admire chez son aîné, c'est sa ténacité face à la haine que lui vouent les bourgeois et son combat contre la censure. Mais au final Zola se mérite tous les éloges de son confrère, pour son engagement dans l'Affaire Dreyfus qui en font un messie à ses yeux. Certains aspects de l'œuvre romanesque zolienne suscitent aussi les louanges de Mirbeau. Il est par exemple très sensible au caractère poétique de la série *Les Quatre Évangiles*, qui s'éloigne du naturalisme. Ce que reproche en fin de compte Mirbeau à la méthode naturaliste, c'est son manque d'humanité et de psychologie des profondeurs. Pour cet écrivain, le roman doit demeurer réaliste mais ne saurait exprimer la vie sans une part de subjectivité et de rêve. De telles convictions ouvrent la voie à une conception plus large du roman que Zola ne rejettera d'ailleurs pas, car lui aussi ressentira le besoin d'élargir le champ du roman naturaliste pour accéder à une sorte de "classicisme du naturalisme."

L'Abbé Jules témoigne de la nouvelle conception romanesque de Mirbeau, qui prône l'incursion de l'imaginaire dans la réalité physique. Agnès Élthès constate que dans cette œuvre le vocabulaire propre à l'architecture – un domaine qui relève des beaux-arts – instaure un double registre langagier à la fois dénotatif et connotatif. Le sens objectif des termes architecturaux s'enrichit en effet tout au long du texte d'une coloration connotative du fait d'un contexte émotionnel et dramaturgique. Dans le cas présent, il s'agit de projections psychologiques d'un personnage sur un élément d'architecture réel ou fictif, qui permettent de dessiner un parcours textuel en tant que destinée humaine. Ce qu'il est intéressant de noter dans cette étude, c'est la manière dont le réel sert le tracé d'un rêve qui achoppe. Toutes les activités de cet

idéaliste qu'est le Père Pamphile sont tournées vers la construction illusoire d'une chapelle dont la seule réalité est d'être un trou creusé par lui, et qui le destine à la mort.

Le Jardin des supplices est un roman qui opère la transition entre naturalisme et décadence. Il ressortit à la fiction naturaliste par sa dimension physiologique et pathologique vouée à la représentation des agressions que subit le corps humain. L'aspect décadent de ce texte tient à la fascination des protagonistes pour la beauté esthétique et la jouissance que leur procure le spectacle de la cruauté extrême. Juliana Starr se propose de comparer ce roman de Mirbeau à un autre roman assez peu connu de Judith Gautier, *Le Dragon impérial* (1869). Ces deux œuvres ont pour similitude de considérer la Chine comme incarnation de l'Orient et lieu reconnu pour le raffinement de ses tortures. Starr souhaite interroger les relations que de telles représentations axées sur la monstration de la violence et de la souffrance engendrent entre auteur, lecteur et texte. Elle en conclut que Mirbeau et Gautier créent des effets d'attente et de suspense pour provoquer un "plaisir du texte" à caractère masochiste. Comme dans le cinéma gore et porno, ces œuvres jouent aussi sur la répétition obsessionnelle de l'image afin d'accroître la délectation du lecteur-spectateur.

Pirjo Lyytikäinen poursuit la réflexion sur le rapport du naturalisme au mouvement décadent à travers l'examen d'une esthétique de la flore dans *Le Jardin des supplices*. Ce roman donne une représentation à rebours des fleurs, dont le paroxysme est atteint avec le jardin des supplices qui provoque des émotions aussi extrêmes que contradictoires. Le lecteur est tour à tour fasciné et révolté par cette horreur sublime qu'exhalent les fleurs du jardin dans un enchevêtrement de beauté, de pourriture, de violence et de mort. Comme dans les récits d'horreur, le contexte idyllique initial laisse présager d'un retournement de situation. Selon Lyytikäinen, *Le Jardin des supplices* renferme aussi une dimension satirique évidente qui résulte d'un décadentisme choquant par la crudité de ses descriptions naturalistes. Une conception matérialiste et darwiniste de la nature vient ici remplacer l'ancien imaginaire du mal. L'excitation sexuelle que ressent l'héroïne à la vue des diverses tortures a pour effet de forcer le lecteur à un décodage tout autant réaliste qu'allégorique. À cet égard, Zola fait figure de précurseur du mouvement décadent par sa façon d'érotiser les fleurs dans *La Curée* et *La Faute de l'abbé Mouret*, afin d'en laisser poindre la provocation et la menace. Pour le maître du naturalisme, la plénitude de la nature est un excès de fertilité accompagné d'une inévitable dégradation. Mais chez Zola comme chez Mirbeau, on sent une critique sous-jacente de ce jardin malsain et une volonté de s'en éloigner. C'est ce que confirme la parution de *Fécondité* à la fin du siècle.

Outre l'architecture, un autre aspect visuel inédit sur lequel se penche ce volume est celui de la caricature. Agnès Sandras se donne pour objectif de comparer la production satirique entourant Émile Zola et Octave Mirbeau. Ce dernier n'est pas croqué dans des postures risibles et ne se fait pas violemment ridiculiser comme c'est le cas de son aîné. Expliquer ces différences requiert de dépasser les évidences quantitatives ou qualitatives, pour recourir à une analyse anthropologique éclairant la nature du rapport que ces auteurs ont à la satire. Selon Sandras, les différences observées entre le traitement de Zola et celui de Mirbeau dans la presse s'expliquent essentiellement par la façon qu'ils ont de maîtriser leur identité d'homme et d'artiste. Tandis que le premier utilise les médias écrits pour construire son image en tant qu'auteur et cède aux sirènes de la gloire, Mirbeau se montre très critique face à cette attitude et prend très tôt du recul par rapport à son métier. Contrairement à Zola qui entretient soigneusement le culte de sa personne et reçoit les journalistes pour se montrer dans son intimité, Mirbeau préserve farouchement sa vie privée. Il n'a qu'une médiocre estime pour la caricature, alors que Zola

autorise les dessins de presse quitte à payer de sa personne comme ce sera le cas lors de l’Affaire Dreyfus.

Par son engagement politique, son talent de journaliste et ses convictions morales vigoureuses, Mirbeau, nous rappelle Robert April, a lui aussi contribué de façon significative à l’Affaire Dreyfus entre 1897 et 1900. Beaucoup d’anarchistes et socialistes étaient en effet indifférents à la condamnation du Capitaine Dreyfus car il appartenait à cette riche bourgeoisie incarnant les valeurs capitalistes. Mirbeau a réussi à convaincre un grand nombre d’entre eux de rejoindre le camp des modérés pour aider la cause dreyfusarde. April s’interroge également sur les motivations qui ont poussé cet écrivain originaire de la province et éduqué par des jésuites, à rejeter ses anciennes convictions antisémites. Mirbeau s’explique à ce sujet en revendiquant le droit d’évoluer et de penser librement. Pour lui, l’erreur judiciaire qu’est la condamnation de Dreyfus témoigne d’une oppression sociale de l’individu et représente un crime contre l’humanité. C’est cette indignation morale contre une société criminelle que l’auteur nous transmet dans *Le Jardin des Supplices*, sans toutefois proposer de remède au mal ou apporter de réponse quant à l’avenir de ce monde pourri à la base.

Un roman comme *Le Jardin des supplices* atteste de son emprunt parodique à l’écriture naturaliste caractérisée par une transparence totale de la représentation du corps et de ses désirs. Elle sexualise le texte dans un étalage de chair qui est aussi celui d’une exhibition de la nature humaine. Ainsi que le montre Leonardo Mendes, la fiction naturaliste, lorsqu’elle fait son apparition sur la scène littéraire, est perçue comme de la pornographie masquée sous des prétentions réalistes et scientifiques. Mendes se propose d’explorer le statut pornographique que revêt le naturalisme au Brésil à la fin du XIXe siècle. En exaltant le sexe comme force dominante, les romanciers lusophones suscitent les mêmes réactions hostiles que Zola, dans la presse conservatrice de ce pays. De même l’Église catholique se montre-t-elle choquée que le naturalisme aborde des formes de sexualité encore taboues à l’époque, tel le lesbianisme par exemple. *Nana*, du fait qu’il est considéré comme un ouvrage licencieux, contribue hautement à la popularité de Zola au Brésil et mousses la publicité de ses autres romans. Éditeurs et libraires tirent aussi profit de la situation en publiant et vendant à bas prix ces livres qu’on qualifie d’obscènes. Or la dimension pornographique de l’œuvre zolienne est novatrice en ce qu’elle ne tient pas de la représentation en soi, mais instaure un mode de lecture voyeuriste qui éveille le désir sexuel.

Les traductions et les scandales rapportés dans la presse sont deux autres facteurs qui contribuent à faire connaître Émile Zola dans ce pays, comme en attestent les articles consacrés aux procès de Vizetelly, reconnu coupable d’avoir traduit et vendu des romans du Maître de Médan. Celui-ci va bénéficier de ce contexte d’échanges internationaux pour imposer son œuvre. Au Brésil, cela aura un effet d’entraînement pour ce qui est d’adapter les romans de Zola au théâtre. Orna Messer Levin fait remarquer que l’auteur des *Rougon-Macquart* envisage ces adaptations théâtrales comme un moyen d’atteindre un public plus vaste. Messer Levin prend pour objet d’étude les représentations dramatiques de *Thérèse Raquin*, *L’Assommoir* et *Nana*, avec pour but de se pencher sur la critique brésilienne de ces spectacles et leur contribution à la diffusion du naturalisme. À cet égard, nous constatons le rôle majeur qu’ont joué plusieurs actrices comme la Portugaise, Lucinda Simões, ou la Brésilienne, Ismenia dos Santos, dans la réception de la dramaturgie zolienne. Rappelons que le jeu brillant de la comédienne Giacinta Pezzana dans son rôle de Thérèse Raquin sur la scène napolitaine l’a rendue célèbre jusqu’au Brésil. L’actrice italienne a sans nul doute stimulé l’adaptation du roman de Zola au théâtre avant de la faire perdurer au cinéma en incarnant le même personnage dans le film de Nino Martoglio en 1915. L’œuvre romanesque et théâtrale de Zola servira au bout du compte de modèle aux

écrivains brésiliens pour aborder, à travers des sujets spécifiques au naturalisme, de nouvelles formes d'émancipation qui seront à l'origine de l'implantation de la République en 1889.

J'aimerais d'abord exprimer ma gratitude à Sándor Kálai, puisqu'un certain nombre des articles du volume XXX d'*Excavatio* sont des versions remaniées des communications présentées au Colloque "Zola, Mirbeau et le naturalisme" que j'ai eu le plaisir d'organiser avec lui, et qui a eu lieu à Debrecen en Hongrie du 8 au 10 juin 2017. Qu'il me soit permis de remercier tous les membres de l'équipe d'*Excavatio* composée de Marie-Sophie Armstrong, de Carolyn Snipes-Hoyt, directrices adjointes, et de Lisa Ng, assistante à la rédaction, pour leur excellent travail et leur contribution au succès de notre revue. Merci aussi à Philip Hoyt qui s'occupe de la mise en ligne d'*Excavatio*. Mes remerciements sincères à tous les auteurs des articles publiés dans le présent volume. Je suis particulièrement reconnaissante aux jeunes chercheurs qui représentent la relève dans le domaine des études zoliennes et naturalistes, de manifester autant d'intérêt pour *Excavatio* et d'assurer la qualité de cette revue internationale par l'originalité de leur réflexion.

Anna Gural-Migdal
University of Alberta