

INTRODUCTION

Parler du rapport de Zola à l'Europe implique qu'il faille d'abord revenir à l'identité même de l'écrivain qui fut, si l'on peut dire, "européen" d'abord, avant de devenir français par naturalisation à l'âge de vingt-deux ans. Du côté paternel, la famille de Zola, issue d'une lignée d'officiers originaires de Zara en Dalmatie, atteste de son européanité par ses migrations et ses mariages mixtes. Antonio Zolla, arrière grand-père d'Émile, est déjà très mobile puisqu'en tant que capitaine d'infanterie, il séjourne à Céphalonie et à Corfou dans les années 1770 après avoir servi au Levant. Carlo Zolla, grand-père d'Émile, envoyé lui aussi en tant que militaire dans ces terres lointaines, convole en premières noces, avec une corfiote, Benedetta Kiriaki, puis se remarie avec une jeune fille elle aussi originaire de Corfou, Nicoletta Bondioli. De cette union naîtra, Francesco Zolla. Né à Venise, celui-ci quitte l'armée pour devenir ingénieur civil, ce qui l'amène à travailler en Autriche afin de superviser la construction de la première ligne de chemin de fer sur le continent européen. Il séjourne ensuite brièvement en Hollande et en Grande-Bretagne avant d'immigrer en France. Arrivé à Paris, il obtient le grade de lieutenant dans la Légion étrangère, ce qui l'oblige à rejoindre son corps en Algérie. Devenu François Zola, il épouse Émilie Aubert, mère d'Émile, et décide de s'installer avec sa famille à Aix-en-Provence pour y diriger les travaux du Canal Zola, ce premier barrage à voûte d'Europe qu'il a lui-même conçu. Il mourra dans une chambre d'hôtel à Marseille.

Évoquer l'histoire familiale d'Émile Zola permet d'en montrer les résonances européennes à travers la figure paternelle, alors que la branche maternelle semble incarner un ancrage français plus tourné vers l'ici que l'ailleurs. On constate de fait que Zola intériorise dans sa vie personnelle ce clivage spatial entre le chez-soi et le hors de chez soi puisqu'il partage sa vie entre deux foyers. Son œuvre romanesque ressortit aussi d'une dichotomie fondatrice avec, à la marge, un espace bordé de côtes et, au centre, un Paris qui aimante ce qui vient de l'extérieur. Ce n'est pas un hasard si un des premiers romans de Zola s'intitule *Les Mystères de Marseille*, ce port méditerranéen venant faire écho à l'enfance provençale de l'écrivain et à l'image de son père trop vite disparu. Cité grecque à l'origine, Marseille que l'on qualifie de "porte de l'Orient," n'incarne-t-elle pas au XIXe siècle un carrefour qui favorise les échanges interculturels et économiques, en particulier avec l'Europe du Sud? *Les Mystères de Marseille* contient par ailleurs une hétérogénéité de formes et de contenus qui permet au romancier de prendre la mesure de la vie réelle dans la diversité des individus, des milieux et des faits qui la composent. Pour écrire, il observe, se documente, préfigurant ainsi une méthode qui sera à la base des *Rougon-Macquart*.

Zola, s'il n'a pas l'âme d'un grand voyageur ni la tentation du pèlerinage oriental, ne s'en déplace pas moins pour conduire ses enquêtes sur le terrain comme ce sera le cas pour la préparation de *Rome*. Il séjourne six semaines en Italie fin 1894, désireux qu'il est d'offrir des descriptions de cette ville dans sa triple dimension antique, religieuse et moderne. La capitale italienne laisse en effet poindre sur ses ruines anciennes une conscience universelle en évolution au tournant du siècle. Est-il besoin de rappeler que Marseille et Rome ont entretenu des liens historiques solides et qu'elles ont contribué toutes deux à dessiner depuis l'Antiquité les contours de ce que l'on pourrait appeler aujourd'hui une zone d'échange "euro-méditerranéenne"? Mais, comme on le constate avec *Les Trois Villes*, Paris vient succéder à Rome et s'y substituer puisque dans le roman éponyme, le héros Pierre Froment trouve enfin un remède à ses maux dans la ville-lumière, "reine de l'univers et créatrice de l'avenir,"

pour reprendre les termes de Jacques Noiray.¹ De Marseille à Paris en passant par Rome, voilà peut-être un itinéraire littéraire qui n'est pas innocent puisqu'il fait résonner géographiquement l'identité composite d'Émile Zola. Et si l'écrivain, pour clore le cycle des *Trois Villes*, reprend à son compte la vision romantique du mythe de Paris, il n'en demeure pas moins que la capitale française lui permet d'offrir une chronique de la politique hexagonale et de sa corruption dans un contexte d'expansion coloniale.

Tandis que Zola ne se fait le romancier de Paris que dans la moitié des *Rougon-Macquart*, il revêt une identité parisienne à part entière dans ses chroniques journalistiques. Le brillant chroniqueur de la capitale se double souvent d'un reporter qui a l'art d'illustrer la vie quotidienne de Paris en la saisissant sur le vif pour en capter les aspects inédits et les teinter parfois de fiction. On peut se demander pourquoi dans sa pratique du journalisme Émile Zola souhaite rester parisien, même lorsque le destinataire auquel il s'adresse est étranger. C'est le cas par exemple des lecteurs du *Messenger de l'Europe*, revue russe pour laquelle Zola a écrit soixante-quatre chroniques significativement intitulées "Lettres de Paris." Il est clair que dans la perspective zolienne, Paris est emblématique d'un monde mobile dont "l'élan moderne" s'inscrit dans l'espace urbain. Moteur central de la civilisation européenne, la capitale française participe de cette ouverture au monde, de ce cosmopolitisme promulgué au XIXe siècle. Aussi allégorise-t-elle à travers ses habitants la vaste communauté des hommes.

L'activité journalistique de Zola en fait un acteur important de la culture médiatique de son époque surtout après "J'accuse...!", publication phare qui accroît la célébrité de l'écrivain dans le monde entier. Avec sa lettre au Président Faure et ses articles écrits pendant l'affaire Dreyfus, Zola devient le pionnier d'une nouvelle conception de l'écrit journalistique, à cheval entre un journalisme d'expertise qui se perçoit comme héritier de la neutralité scientifique et un journalisme d'engagement dont les visées démocratiques sont de pouvoir aller au bout de la vérité. En fait la quête du vrai ne peut être atteinte que lorsque des opinions fortes sont exprimées comme autant de subjectivités assumées. Et si, dans un besoin d'expansion de soi, Zola passe aisément d'une forme d'écriture à l'autre, sans toutefois perdre de vue sa méthode naturaliste, c'est à n'en pas douter parce qu'il conçoit l'écrit en termes de visibilité. Il sait jouer sur différents registres pour rejoindre le maximum de lecteurs et aborder des thématiques universelles à partir d'études de cas. Ainsi, sa défense du capitaine Dreyfus a-t-elle permis de changer la manière dont l'antisémitisme était évoqué ou perçu dans le domaine public et de promouvoir, à plus grande échelle, le "vivre ensemble." Toutefois, comme on pourra le constater en Europe, la réception de l'œuvre zolienne et du naturalisme, se heurtera à des résistances témoignant d'une volonté de préserver les particularités identitaires et culturelles des littératures nationales.

Vouloir appréhender la diversité *des* naturalismes permet paradoxalement de trouver des points de convergence entre eux, tant dans leurs soubassements thématiques qu'esthétiques. Plus encore les multiples polémiques engendrées par le mouvement naturaliste ont contribué à son rayonnement grandissant au sein de l'espace littéraire européen. Par ailleurs on ne saurait omettre de souligner l'influence importante de ce courant sur l'évolution des idées et le modernisme à la fin du XIXe siècle. Le volume XXXI d'*Excavatio* se penche donc sur *Émile Zola et le naturalisme en Europe* à travers onze articles qui se divisent en trois grands volets. Les trois premières études proposent des approches inédites sur deux aspects de la conception

¹ Voir la quatrième de couverture de Jacques Noiray, in Émile Zola, *Paris* (Paris: Gallimard, 2002).

du naturalisme: d'une part, le travail de la création dans sa dimension méthodologique et esthétique, d'autre part, les contenus géopolitiques qui émanent de l'écriture naturaliste qu'elle soit ou non fictionnelle. La deuxième section est composée de trois articles qui ont en commun d'examiner *Nana* selon une perspective interdisciplinaire et/ou comparatiste mettant à contribution des artistes ou des écrivains naturalistes européens comme Félicien Rops ou Henrik Ibsen. La troisième et dernière partie de ce volume examine la réception de Zola et du naturalisme en Europe du Sud et en Europe centrale, pour l'interroger selon de nouveaux paramètres. On découvre que de jeunes auteurs comme le Slovaque Ladislav Nádaši-Jégé ou le Hongrois Zsigmond Justh sont favorables au naturalisme même s'il importe de le considérer autrement que sous un angle français. Il en va de même des traductions et des adaptations théâtrales de Zola ou de Mirbeau en Europe, qu'on ne saurait scruter sans tenir compte des contextes culturels et socio-politiques où elles ont lieu.

L'article d'Anna Kaczmarek-Wiśniewska ouvre le présent volume pour s'arrêter sur ce pan peu connu de la création zolienne que sont les chroniques journalistiques de Zola. Dans quelle mesure répondent-elles à une méthode naturaliste qui dépassent les frontières imposées par les genres? Quel est leur part de naturalisme au niveau de la forme et du contenu? L'étude permet de constater qu'il existe un écart entre les chroniques zoliennes des débuts et l'œuvre romanesque qui les suit, car l'écrivain souhaite construire un éthos propre à son activité de journaliste. À cet égard l'hétérogénéité des chroniques se justifie du fait que leur auteur les conçoit comme un laboratoire qui l'autorise à expérimenter la forme et la substance du texte, voire à adopter des identités passagères et à signer sous des noms d'emprunt. De plus, en tant que jeune chroniqueur et futur romancier des *Rougon-Macquart*, Zola condense dans la capitale française la réalité socio-politique de son pays, ce qui lui permet d'accentuer le côté sombre du quotidien à Paris sous le Second Empire.

Julia Galmiche montre à son tour que Zola entend souligner les travers de ce régime qui a une obsession pour l'or et pour la chair. Afin de dénoncer les vices du règne de Napoléon III, le romancier a recours dans *La Curée* à des thèmes liés à l'étranger tels que l'exotisme et l'impérialisme; il s'appuie notamment sur l'évocation de la Guerre du Mexique (1860-1867) et des relations franco-britanniques. De manière plus implicite, il fait du personnage de Saccard un symbole des visées spéculatrices et expansionnistes de la France. Le dandy Maxime métaphorise de son côté la double thématique de l'Angleterre et de la débauche. Pour ce qui est de l'aristocrate Renée, l'espace de son corps est assimilé à un territoire colonisé et apparaît comme le lieu d'un rapport de force entre la France et la Grande-Bretagne. Ainsi une dynamique géopolitique globale permet-elle d'offrir dans *La Curée* une nouvelle clé de lecture à un contexte local qui recouvre le conflit entre les sexes et les classes sociales.

Un autre thème majeur tant chez les écrivains réalistes que naturalistes au XIXe siècle est celui de la création artistique. Myriam Kohnen se propose d'éclairer l'attention portée sur la représentation de l'artiste et de son atelier, en établissant une corrélation entre littérature et sculpture. Elle prend pour point de départ Balzac et sa conception "souple" de la création artistique, afin de montrer l'influence que l'auteur de *La Comédie humaine* a exercée sur la vision esthétique de Zola, Malot et Rodin. Le travail de ces trois artistes a en commun de pointer la valeur du mouvement humain pour donner voix à un art vivant. La profondeur attribuée aux gestes comme reflets de l'essence des êtres se retrouve aussi bien chez le

sculpteur que dans l'œuvre journalistique et romanesque des deux auteurs. Comme Rodin, Zola concède une grande importance à l'Antiquité puisqu'il se réfère à *La Danse* (1869) – groupe sculpté par Jean-Baptiste Carpeaux sur la façade de l'opéra Garnier – pour illustrer les “bacchanales” du Second Empire. Ainsi est-ce d'un art éloquent que jaillit la critique de la société.

S'appuyant pour commencer sur le roman *Nana* (1880) de Zola, Sayeeda Mamoon fait une étude comparée du discours de la prostitution et de la syphilis dans une variété de textes qui va d'une nouvelle patriotique de Maupassant à un essai de Mirbeau d'abord publié en Bulgarie, en passant par le *À Rebours* de Huysmans. Les œuvres de l'artiste belge Félicien Rops et du peintre Henri de Toulouse-Lautrec sont également mises à contribution pour analyser comment les diverses configurations du corps syphilitique informent la représentation et la perception de cette maladie vénérienne au tournant du siècle. On constate par exemple que la décomposition du visage de Nana réfère à une figuration nosologique de la grande vérole et non de la variole. La pathologisation du sexe de la courtisane reflète non seulement la maladie sociale de son temps mais encore l'expansion spatiale de la pourriture. De retour de l'étranger, Nana meurt dans une chambre d'hôtel, ce qui consacre son destin nomade et la transmission possible de son virus à petite ou grande échelle.

Le récit apparaît prémonitoire dans *Nana* en ce que la mort de l'héroïne coïncide avec la guerre franco-prussienne et laisse présager la chute du Second Empire. C'est ce que s'attache à montrer Russell Cousins par l'analyse du *son* en tant qu'élément de langage cinématographique, afin de souligner l'importance qu'il a dans ce roman. Outre que la répétition sonore déploie sa fonction anticipatoire au sein de la diégèse, elle permet de structurer la mise en place de motifs narratifs. Ainsi la scansion du nom de Nana fait-elle se confondre la femme et la pouliche lors de la course à Longchamps, avant que les voix ne s'éteignent à la fin du roman pour laisser résonner le nom de Berlin dans Paris. Zola sait mieux que quiconque installer un décor en créant des ambiances de fond qui servent à identifier les lieux de l'action. Dans *Nana*, la valeur symbolique des références acoustiques évoque de surcroît une décadence toujours plus marquée.

Riikka Rossi situe de son côté *Nana* dans le courant du naturalisme décadent. Si la célèbre prostituée de Zola est une allégorie de la nation, la fin horrible du personnage suggère une tristesse doublée de répulsion comme conséquence des excès du règne de Napoléon le Petit. Se dessine alors par le biais de l'écriture naturaliste une poétique du “dégoût-mélancolie” qui confère diverses formes à la combinaison de ces deux émotions, en fonction du type de texte et du contexte culturel où elles se déploient. D'où la comparaison du roman *Nana* avec la nouvelle de Huysmans, *À-vau l'eau* (1882) et la pièce de théâtre, *Les Revenants* [*Ghosts*] (1881), de l'auteur norvégien Henrik Ibsen. Et même si la mélancolie dépressive imprègne surtout le naturalisme nordique, les trois textes à l'étude ont en commun de traduire un certain rejet de la modernité.

Pour introduire la dernière section de ce volume consacrée à la réception de Zola et du naturalisme en Europe, Célia Vieira se propose de reconsidérer la notion d'influence à la lumière de la théorie du “système-monde” de Wallerstein, tel qu'elle est appliquée à la littérature mondiale par des chercheurs comme Moretti. L'étude prend pour cas de figure la réception de Zola dans la Péninsule ibérique afin d'identifier les stratégies d'autolégitimation du réalisme/naturalisme mises en place entre 1870 et 1890 au sein des littératures portugaise et espagnole, afin de contrer cette zone d'irradiation culturelle centrale qu'est la France. Cela amène bien évidemment à soulever la question du rapport entre le roman et l'identité nationale. Comment s'éloigner du paradigme zolien et de ses intertextes scientifiques ou philosophiques,

tout en intégrant les principes qui le guident au niveau de la forme et du contenu? Ce questionnement doublé d'une réflexion sur les modèles d'écriture a sans nul doute contribué à la recherche de sources alternatives renvoyant très souvent à des modèles idéaux et universels qui ont pour noms Goethe, Shakespeare, Cervantès ou Calderón. La tension entre littérature mondiale et littératures nationales révèle donc à travers le maître du naturalisme la complexité des processus de réception-crédation dans les rapports interlittéraires.

L'article de Areti Vasiliou présente un aspect peu connu de la réception de Zola en Europe, celle de l'adaptation pour la scène athénienne des pièces que l'auteur des *Rougon-Macquart* a tirées de ses romans. Ces adaptations nées quelque vingt-cinq ans après leurs premières parisiennes n'amènent pas de véritable révolution naturaliste en Grèce, ce qui semble relever d'un certain nombre de facteurs contextuels. Même si le scandale sans précédent de la première traduction grecque de *Nana* fait automatiquement connaître Zola dans ce pays, cela provoque une forte résistance au naturalisme chez les intellectuels soucieux de défendre l'idéalisme. Au début du XXe siècle, le public à Athènes est déjà familier avec certains genres théâtraux comme le boulevard, le mélodrame et la pièce à thèse. Or certains de ces genres partagent des traits stylistiques et thématiques avec le naturalisme. De plus, au moment où les pièces de Zola commencent à être adaptées, des mouvements tels que le symbolisme apportent un souffle nouveau au théâtre. Par conséquent, c'est grâce aux actrices Kyveli et Kotopouli devenues d'éminentes imprésarios, que des pièces allant du réalisme aux avant-gardes symbolistes peuvent être mises en scène. Ainsi le succès théâtral de *La Faute de l'abbé Mouret* en 1907 fait-il valoir l'influence de Zola sur une forme de décadentisme grec proche du répertoire de D'Annunzio.

En Slovaquie, durant les deux dernières décennies du XIXe siècle, le naturalisme zolien rencontrera des oppositions comme en témoigne la réflexion de Jana Truhlářová sur ce sujet. La majorité de la critique littéraire est en effet hostile au grand écrivain français, car la culture slovaque est encore orientée vers un idéalisme postromantique qui privilégie l'idée nationale et la fonction éducative de la littérature. C'est au nom de cette orientation que S.H. Vajanský, figure importante de la vie littéraire, refuse l'œuvre zolienne car elle représente un danger pour l'autodéfinition culturelle de la Slovaquie et l'évolution de la littérature dans ce pays. Cette polémique littéraire autour de Zola implique les jeunes écrivains Martin Kukučín et Ladislav Nádaši-Jégé qui participent tous deux aux rencontres de l'association Detvan à Prague, où l'on discute des nouvelles théories positivistes et du réalisme dans l'art. Tandis que Kukučín représente les valeurs traditionnelles slovaques éloignées de l'industrialisation et de l'urbanisation, Nádaši-Jégé se montre plus favorable à Zola et à la culture occidentale. Toutefois, même si son œuvre de fiction est redevable au naturalisme, jamais Nádaši-Jégé ne prononcera-t-il ce mot, soucieux qu'il est d'affirmer son rejet de toute influence étrangère. Les années 1960 représentent certes l'âge d'or de l'ouverture slovaque à la littérature moderne, mais au naturalisme on préfère cependant le réalisme socialiste jusqu'à la révolution de Velours en 1989. On ne saurait donc discuter de la notion d'influence sans considérer les spécificités nationales liées à la réception.

Sándor Kálai se propose de nous faire redécouvrir Zsigmond Justh, écrivain hongrois quelque peu oublié chez lequel on décèle une influence de Zola et du naturalisme. Pour mieux saisir la nature de cette empreinte sur son œuvre, on ne peut faire abstraction de la vie de ce gentilhomme tant elle témoigne de son implication sociale, politique, intellectuelle et artistique dans l'Europe de la deuxième moitié du XIXe siècle. Atteint de tuberculose, Justh voyage beaucoup, mais la France demeure son pays de prédilection puisque c'est à Paris qu'il

choisit d'étudier et de devenir écrivain. À cet égard, il se positionne dans le champ littéraire comme un catalyseur d'échange entre la France et la Hongrie. Cela l'incite à favoriser les connexions entre différents milieux et classes sociales, d'où son désir d'établir des liens entre la paysannerie et la noblesse hongroise pour trouver des solutions aux problèmes de son pays. C'est cette conception qui transparait dans son œuvre romanesque parue entre 1893 et 1895. Zsigmond Justh envisage cette dernière comme un cycle même si, contrairement à Zola, il n'adopte pas la méthode de la reprise des personnages. Il considère, à l'instar de l'auteur des *Rougon-Macquart*, que les romans sont des études et que le corps social doit être scruté à partir des sciences contemporaines, notamment la biologie. Ce qui rapproche le romancier hongrois du naturalisme, c'est le besoin qu'il a d'analyser toutes les classes sociales afin de prendre la mesure de leur évolution ou de leur décadence en fonction d'un élément stable, le peuple.

Et pour clore cette section, un article sur Octave Mirbeau, écrivain dont les textes de fiction contiennent une dimension naturaliste même s'il demeure ambivalent face à ce mouvement. Jolanta Rachwalska Von Rejchwald s'interroge sur la réception polonaise de trois romans de Mirbeau, *Sébastien Roch* (1890), *Le Jardin des supplices* (1899) et *Le Journal d'une femme de chambre* (1900), à partir de leurs traductions. Dans quelle mesure les contextes géopolitiques où sont effectuées ces traductions influent-ils sur leur qualité? Comment informent-ils sur les difficultés rencontrées pour opérer le transfert d'une culture à l'autre? Dans le cas présent force est de constater que les aléas de la réception de l'œuvre mirbellienne en Pologne, entre le début et la fin du XXe siècle, n'éclairent pas tant le processus traductionnel que le pays d'acculturation où il a eu lieu. Le caractère paradoxal de cette réception résulte du fait que les traductions polonaises sont plutôt de l'ordre de l'adaptation, puisqu'elles dénaturent les romans de Mirbeau et ne les respectent pas dans leur intégralité. Étant donné que le texte ne peut être restitué dans son entièreté qu'au fil des rééditions successives entreprises par de nouveaux traducteurs soucieux de se conformer aux changements des mentalités, il faut en conclure que cette réception en est une *in process*. C'est sans doute la réception de *Sébastien Roch*, traduit en 1960, qui atteste de façon la plus convaincante du rôle que peut jouer le contexte dans la traduction. L'idée d'une possible instrumentalisation de ce roman par le régime communiste montrerait que l'acculturation des textes littéraires dans le pays cible se fait parfois par des voix détournées. Ce qui importe au bout du compte est que la réception puisse se réajuster et s'actualiser sans cesse.

Comme ce volume d'*Excavatio* est le dernier sous ma direction, je tiens à remercier chaleureusement tous les membres de mon équipe composée de Marie-Sophie Armstrong, de Carolyn Snipes-Hoyt, directrices adjointes, et de Lisa Ng, assistante à la rédaction, pour leur remarquable travail qui a permis de maintenir la rigueur intellectuelle et stylistique de notre revue. Après avoir dirigé *Excavatio* pendant vingt ans, j'ai le sentiment de la mission accomplie car les objectifs de la revue sont désormais amplement atteints. D'une part, il s'agissait d'explorer le texte zolien à la lumière de nouvelles théories et selon diverses perspectives comparatistes et multidisciplinaires, un accent tout particulier étant mis sur la composante visuelle de l'écriture en rapport avec les beaux-arts et le cinéma. D'autre part, on se devait de cerner les spécificités du naturalisme à l'échelle mondiale et de faire découvrir des textes demeurés dans l'ombre du fait de leur appartenance à des littératures étrangères et lointaines. Je

remercie la nouvelle équipe d'*Excavatio* de prendre la relève et de poursuivre notre tâche afin de renouveler et d'élargir sans cesse les études zoliennes et naturalistes.

Merci aussi à Philip Hoyt qui continuera de mettre en ligne *Excavatio*. J'aimerais exprimer ma gratitude à Sándor Kálai, puisqu'un certain nombre des articles publiés ici 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. Mes remerciements sincères vont également à tous les auteurs qui ont contribué à ce volume d'*Excavatio* pour en assurer la richesse et la teneur hautement internationale.

Anna Gural-Migdal
University of Alberta