

SOUNDOUSS ECH CHERIF EL KETTANI

Université Laval

La conscience artiste chez les auteurs du naturalisme : l'exemple de Zola et de Huysmans

En 1876, Joris-Karl Huysmans, reprenant une déclaration de Zola faite quelques années plus tôt, écrit : « Si un livre qui n'a pour lui que le style est un livre mort-né, un roman mal écrit n'existe pas¹ ». Pour l'auteur d'*À Rebours*, le roman ne sera manifestement jamais ce que *Le Roman expérimental* va tenter d'en faire, « une enquête générale sur la nature et sur l'homme² ». D'ailleurs, il prendra au piège le chef de file du naturalisme lui-même en lui prêtant le désir de « créer [...] une œuvre d'art³ » à travers *L'Assommoir*. Nous voudrions dégager ici chez Zola les traces d'une conscience artiste, d'une « intention esthétique », « définitoire [...] des œuvres d'art » selon Gérard Genette⁴, mais tare honteuse pour un porte-drapeau comme le chef de file du naturalisme.

En ce qui concerne l'œuvre zolienne, ces « marques qui attestent déictiquement l'opération productrice⁵ » sont particulièrement évidentes dans *Une page d'amour*. Dans ce court roman, écrasé dans la série des *Rougon-Macquart* entre deux monstres sacrés de la littérature naturaliste, *L'Assommoir* et *Nana*, l'artiste en Zola se veut présent, manifeste.

Tout d'abord, *Une page d'amour* étonne par une *composition* à la symétrie implacable. Le roman est ponctué par une vue de Paris, toujours la même, encadrée telle un tableau par les bords d'une fenêtre, elle aussi toujours la même, devant laquelle l'héroïne, Hélène, ou Jeanne, sa fille, viennent régulièrement s'installer en spectatrices fidèles. Cette *page* de Paris revient comme un leitmotiv et de façon tout à fait systématique à la fin de chacun des cinq chapitres du roman : choix esthétique évident, qui dompte dans l'art le chaos du monde, surtout quand ce monde est celui du Paris haussmannien en construction. Dans un article consacré au roman, Jean-Pierre Leduc-Adine⁶ met en lumière plusieurs points de comparaison entre la peinture – à laquelle Zola n'a jamais refusé le statut d'art – et *Une page d'amour*, évoquant notamment ce procédé de la série à travers lequel Paris est décrit et dont on sait qu'il est largement utilisé par les impressionnistes, tel Monet. Il signale également la ressemblance du paysage romanesque avec l'*Exposition universelle de 1876* de Manet et la *Vue de Paris des hauteurs du Trocadéro* de Berthe Morisot. Enfin, Leduc-Adine insiste sur la modernité du Paris découvert au premier abord par Hélène et célébré par les peintres de l'époque.

Toutefois, déjà le titre du roman renvoie à l'univers pictural : on peut évoquer *Une page d'amour* comme Zola parle des « pages » de Manet dans sa critique d'art. Ainsi, *La Chanteuse des rues* est « une *page* [dont] l'austérité [...] agrandit le cadre⁷ » et *Le Déjeuner sur l'herbe* « une *page* admirable dans laquelle un artiste a mis les éléments particuliers et rares qui étaient en lui⁸ ». Le terme « page », qui, chez Zola, appartient aux métalangages de la critique littéraire et de la critique d'art,

rèvole la conscience de créer et la volonté d'afficher un statut d'artiste, soigneusement contourné dans les écrits théoriques⁹, voire renié dans les derniers textes critiques¹⁰. On est loin ici de *Son Excellence Eugène Rougon*, de *La Faute de l'abbé Mouret*, de *La Fortune des Rougon*, titres qui installent les héros dans la réalité quotidienne et fondent les personnages, ces Nana, Mouret et Rougon, dans l'univers du lecteur. En fait, Zola ne s'apprête plus, dans *Une page d'amour*, à raconter *L'Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, il propose, il expose une « page », une œuvre d'art, qu'il incite, déjà par ce titre, à séparer du monde réel.

Paradoxalement, c'est avec ce roman, qui se distingue ainsi clairement des autres, que paraît pour la première fois l'arbre généalogique des Rougon-Macquart. Même si cet arbre généalogique n'était, comme l'affirmait son auteur, qu'une réponse aux accusations d'improvisation qui ont suivi *L'Assommoir*¹¹, il n'en demeure pas moins qu'*Une page d'amour* se trouve par là inextricablement reliée aux autres œuvres, se présentant comme une continuation du projet de narrer les péripéties de cette famille. Enfin, cet arbre généalogique, « dans [la] pensée [de Zola], est le résultat des observations de Pascal Rougon¹² », le héros du dernier roman de la série. Sortir l'arbre généalogique de l'œuvre, le placer dans le paratexte comme s'il s'agissait d'une préface signée par l'auteur, c'est briser les frontières entre le réel et la fiction, c'est replacer la fameuse « page » dans *L'Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, c'est rompre le cadre qui auparavant isolait l'art de l'histoire.

Le choc du titre, proclamant l'artiste, et de l'arbre généalogique, s'agrippant au réel, est assez caractéristique de l'œuvre zolienne dans son ensemble, œuvre qui tente de concilier le désir de l'art et la nécessité de la science. Ce choc exprime l'embarras de l'artiste piégé par ses propres discours, par d'impossibles systématisations et d'interminables fustigations contre ceux qui osent sortir des voies rigides tracées par la Méthode, le Naturalisme.

Cependant, cet arbre généalogique est aussi une construction synthétique où l'ensemble des personnages de la série est présenté comme formant un tout structurant et structuré. Cette *page* de l'arbre est l'annonce programmatique de l'œuvre qui l'isole, tel un cadre aux contours bien déterminés, de la continuité du réel. Si *Une page d'amour* demeure un moment dans la saga des Rougon-Macquart, cette saga elle-même s'avère une œuvre composée, entièrement préméditée. *Une page d'amour* est un fragment d'une totalité qui se veut inventée, tout comme ce fragment de vie que Des Esseintes se façonne dans *À Rebours*.

Le roman de Huysmans est un récit-parenthèse dans la vie d'un dandy qui décide de tourner la page et de s'enfermer hors de la réalité quotidienne du Paris mondain. Cet isolement qui est aussi celui de l'œuvre d'art, en retrait du monde réel, *à rebours* des tendances sociales dominantes, consiste en la création d'un univers autre, totalement pensé, construit, comme peut l'être le roman zolien, comme le serait une œuvre d'art dans laquelle Des Esseintes aurait décidé de vivre. De plus, cette démarche *à rebours* est aussi celle de l'auteur qui, par ce roman, s'est vu « libér[é] d'une littérature sans issue¹³ », c'est-à-dire du roman naturaliste, avec

lequel la rupture est désormais consommée. Huysmans déclare, avec *À Rebours*, son désir d'opter pour une démarche esthétique qui va à l'encontre de la tendance en vogue dans les milieux littéraires qu'il fréquentait. Ce titre-cadre de l'œuvre d'art apparaît donc, ainsi qu'*Une page d'amour*, comme un lieu de rencontre, voire de fusion, entre le réel et l'art.

Bien des liens viennent d'ailleurs à l'esprit lorsqu'on évoque *Une page d'amour* et *À Rebours*. Ce sont tout d'abord deux romans de l'intimité. Zola, qui a pour lui « le maniement prodigieux des foules¹⁴ », se contente ici, après *L'Assommoir* et avant *Nana*, de quelques personnages : Hélène, une veuve qui vit avec sa fille malade, au haut du Trocadéro, et qui devient amoureuse d'un voisin, un médecin marié qui a soigné sa fille. Les autres personnages de quelque importance sont une mendicante dont la présence ponctue les amours adultères d'Hélène et du médecin et un prêtre ami de la jeune femme dont elle finira par épouser le frère. Mais ce roman est en fait celui de cette fameuse vue de Paris. Ce tableau est le véritable « héros » du roman tout comme la maison de Des Esseintes envahit l'ensemble de la trame romanesque d'*À Rebours*. Le « drame intime¹⁵ » qu'il fallait à Zola pour faire *Une page d'amour* est donc poussé à l'extrême dans *À Rebours*, puisque Des Esseintes est le seul personnage à vraiment habiter ce roman.

Pour Zola comme pour Huysmans, le regard est à l'origine de toute création artistique, comme la qualité du regard de Manet est à la base de son talent, selon Zola, qui regrette que « sa main n'égalé pas son œil¹⁶ ». Huysmans, lui, ramène souvent le regard à son origine biologique, l'œil ou la rétine, Cézanne lui paraissant « un artiste aux rétines malades, qui, dans l'aperception

exaspérée de sa vue, découvre les prodromes d'un nouvel art¹⁷ ». À ce regard premier du créateur doit répondre le regard ultime du spectateur, qui intéresse Zola au plus haut point, même dans sa critique d'art, où il observe la foule presque autant que les tableaux dont il doit rendre compte. Dans *Une page d'amour*, c'est par le regard d'Hélène et de Jeanne, spectatrices attirées, que le lecteur découvre la vue de Paris du haut du Trocadéro, ce tableau n'étant jamais donné à voir sans la mise en scène de ce regard et la préparation des conditions de son exercice : « fenêtres [...] grandes ouvertes », « Hélène, allongée sur sa chaise longue [...], lisait devant une des fenêtres », « ne sachant que faire, elle avait ouvert un livre », puis, « prise d'une lassitude, [...] elle le laissait tomber de ses mains pendant de longues minutes, les regards fixés sur le vaste horizon¹⁸ ».

Une fois la spectatrice installée, le tableau mis sous son regard sort enfin du néant, commence enfin à exister et, de même que Des Esseintes « rêv[e] devant » les toiles de Gustave Moreau, Hélène, « rêv[e] » devant le paysage parisien. D'ailleurs, à bien des égards, l'attitude d'observatrice d'Hélène ou de sa fille peut évoquer celle de Des Esseintes. En fait de peinture, ce dont cherche à s'entourer celui-ci, connaisseur infail-
 lible, ce sont des « œuvres suggestives le jetant dans un monde *inconnu*, lui dévoilant les traces de *nouvelles conjectures*¹⁹ » ; il est en quête de ce que Jonathan Crary, paraphrasant une définition de John Ruskin, nomme une « vision primordiale [...] élaborée avec peine, qui s'efforce de placer l'œil dans une position où le poids des codes et des conventions historiques n'a plus de prise²⁰ ». Or cette vision-là, débarrassée de tout savoir préexistant au moment de l'observation, Hélène

et Jeanne n'ont besoin de nul effort pour y parvenir : elle leur est donnée par leur ignorance totale de ce Paris qui est pour elles « l'infini et l'inconnu » (p. 854), comme si Zola voulait ainsi mettre en scène « l'innocence de l'œil » que Ruskin a prônée pour la peinture, « c'est-à-dire une sorte de perception enfantine de ces aplats de couleur tels qu'ils sont tout simplement, sans avoir conscience de ce qu'ils signifient²¹ ». N'est-ce pas d'ailleurs à cette naïveté du regard qu'en appelle Zola lorsque, dans sa critique d'art, il affirme que le spectateur doit « procéder comme l'artiste [Manet] a procédé lui-même : oublier les richesses des musées et les nécessités des prétendues règles²² » ? S'adressant au peintre de l'*Olympia*, Zola ajoute : « il vous fallait des taches claires et lumineuses, et vous avez mis un bouquet ; il vous fallait des taches noires, et vous avez placé dans un coin une négresse et un chat. Qu'est-ce que tout cela veut dire ? Vous ne le savez guère, ni moi non plus²³ ». Hélène et Jeanne deviennent donc des sortes de spectatrices idéales ; pour elles, Paris n'est rien d'autre qu'un « spectacle » (p. 854), une « image » (p. 849), un « tableau » (p. 850) qui, précisément parce qu'il est un tableau, ne signifie rien de particulier, « non signifiante » que réclamait du reste Zola pour la peinture.

C'est effectivement à un « tableau » que l'on a affaire, tableau décrit en termes de plans et digne des œuvres de ces jeunes peintres auprès desquels batailla Zola ; ce tableau a « une simplicité, deux tons seulement, le bleu pâle de l'air et le reflet doré des toits » (p. 850), les passants n'y sont qu'« une foule active de points noirs » (p. 851) et une bonne en tablier blanc ne s'y trouve que pour « tach[er] l'herbe d'une clarté » (p. 851). Le

discours pictural envahit la description de ce paysage urbain tout autant que la vue rurale qui s'offre à Des Esseintes lorsqu'il ouvre sa fenêtre et voit de « hauts talus [qui] semblaient, au clair de la lune, gouachés avec de l'argent, sur un ciel sombre », une « plaine [qui] paraissait, à son milieu, poudrée de farine d'amidon et enduite de blanc cold-cream » et « des arbres frottés de craie par la lune²⁴ ». Huysmans pousse plus loin la picturalisation du discours que Zola, puisque l'écriture feint ici de remonter à la genèse de l'œuvre dont elle rend compte et semble suivre les traces du geste créateur à l'origine du tableau qu'elle a pour fonction de traduire. C'est là placer le regard focalisateur du personnage esthète dans une position particulière de critique d'art qui n'est pas étrangère à Huysmans et qu'il adopte vis-à-vis de certains peintres plutôt que d'autres. Ainsi, sur une toile de Manet, on peut voir une robe « qui semble faite à grands coups, au galop » et des mains « enlevées en quelques traits²⁵ ». Cette similitude du discours romanesque et du discours de la critique d'art concrétise le statut de tableau du paysage scriptural en lui donnant un passé d'œuvre d'art. Le processus d'esthétisation du discours par le pictural, fortement présent dans *Une page d'amour*, semble ainsi exacerbé dans ce passage d'*À Rebours*.

D'ailleurs, ce passage est le seul fragment de texte où le regard du personnage se trouve transporté vers l'extérieur de la maison, vers un objet *naturel* – mais qui se *dénaturelise* par l'écriture. Le héros consacre bien plus de temps aux œuvres d'art dont il pare les murs de sa maison. L'évocation de la galerie d'art personnelle de des Esseintes obéit à un mouvement de fusion progressive tout au long du chapitre qui lui est consacré.

Des premières descriptions picturales bien isolées du reste du texte, on aboutit aux dernières, parfaitement absorbées par le roman. Les œuvres de Gustave Moreau, servant d'entrée en matière dans ce Salon privé, sont encadrées, ainsi que beaucoup de peintures dans la critique d'art de Huysmans, par le texte qui les introduit et les conclut. La description du tableau de la Salomé est ainsi mise en relief par le discours et la typographie : « Il avait acquis ses [Gustave Moreau] deux chefs-d'œuvre, et pendant des nuits, il rêvait à l'un d'eux, le tableau de la Salomé ainsi conçu²⁶ ».

La description s'amorce seulement à la ligne suivante de façon à ce que le texte encadrant et l'œuvre encadrée soient clairement séparés. Une fois la description achevée, le narrateur descripteur doit commencer une nouvelle ligne pour commenter l'œuvre : « Ce type de la Salomé si hantant pour les artistes et pour les poètes, obsédait, depuis des années, des Esseintes²⁷ ».

Cependant, le discours ne tarde pas à rogner les frontières entre l'œuvre romanesque et l'œuvre picturale, affirmant ainsi sa maîtrise de l'œuvre étrangère, du document préexistant en même temps que se manifeste une certaine quête de l'unité, par l'interpénétration des éléments, par la fusion des fragments dans le tout. Les toiles d'Odilon Redon, par exemple, dont le narrateur décrit l'emplacement avant de les décrire elles-mêmes comme c'était le cas pour les œuvres de Moreau, sont vues dans leur ensemble, comme une accumulation d'images qui ne seraient pas séparées concrètement par des cadres :

Une tête d'un style mérovingien, posée sur une coupe, un homme barbu, tenant tout à la fois du

bronze et de l'orateur de réunion publique [...] une épouvantable araignée logeant au milieu de son corps une face humaine; [...] Ici, c'était un énorme dé à jouer où clignait une paupière triste; là des paysages secs, arides, des plaines calcinées²⁸...

Enfin, la galerie de tableaux se clôt par une ébauche, comme si l'inachèvement qui empêche d'encadrer une toile était seul garant d'un engloutissement total de l'œuvre autre dans le roman.

L'œuvre zolienne est par excellence une œuvre qui compose et qui se compose avec des documents préexistants, l'usage du déjà-lu faisant partie de la méthode naturaliste. Dans *Une page d'amour*, une scène de l'*Ivanhoé* de Walter Scott fait ainsi un écho troublant au mal d'amour d'Hélène qui ne peut alors poursuivre sa lecture. La voilà donc interrompue pour le personnage et pour le lecteur sans qu'il y ait pourtant de rupture dans le récit qui a parfaitement intégré l'œuvre seconde sans lui laisser quelque autonomie que ce soit qui aurait risqué de menacer sa propre unité :

Elle [Hélène] en était à cet épisode de l'attaque du château, lorsque Rébecca soigne Ivanhoé blessé et le renseigne sur la bataille, qu'elle suit par une fenêtre. Elle se sentait dans un beau mensonge, elle s'y promenait comme dans un jardin idéal, aux fruits d'or, où elle buvait toutes les illusions. Puis à la fin de la scène, quand Rébecca, enveloppée de son voile, exhale sa tendresse auprès du chevalier endormi, Hélène de nouveau laissa tomber le volume, le cœur si gonflé d'émotion qu'elle ne pouvait continuer (p. 848).

L'œuvre préexistante est ici fondue dès le départ dans l'œuvre première. Ainsi, le sujet principal commun à toutes les phrases de cet extrait reste Hélène, qui devient la ligne directrice de l'ensemble du passage, une sorte de seuil perméable entre les deux niveaux diégétiques. Ce sujet unique signale l'appropriation de l'*Ivanhoé* par le roman de Zola qui est dès lors placé sous le signe de la fusion et de l'interpénétration de ses composantes. Les notes du dossier préparatoire de ce roman soulignent la même tendance, et ce qui était « l'enfilade de la scène » dans les notes²⁹ devient dans le roman « la coulée » ou « la nappe » (p. 85). Le roman semble résolument aller vers une annulation des ruptures, un estompage des séparations. De même, les notes révèlent un passage des Eaux où murs et grilles, emblèmes par excellence d'un réel divisé, frappent avec insistance le regard premier de l'auteur-enquêteur à Passy : « Rampe de fer dans le mur. Entre mur de jardins percés de portes, des arbres par dessus les murs. [...] Au milieu à droite en descendant, une excavation, une sorte de puits, fermé par une grille dans le mur³⁰ ».

La transformation essentielle que subit le passage dans le roman consiste en la quasi-disparition des barrières, les murs des jardins n'y étant mentionnés qu'une seule fois, comme si la continuité du réel représenté voulait compenser la discontinuité intrinsèque du discours. C'est bien l'effet aussi de la métaphore de l'eau qui, dans la première partie du roman, relie les passages descriptifs de cet « océan de [...] toitures³¹ » qu'offre Paris au regard d'Hélène. En effet, bien que cette première description soit à plusieurs reprises interrompue par les pensées et les souvenirs de l'héroïne, elle est unifiée par la poursuite du même réseau

métaphorique. Paris est donc, dès le départ, « comme un océan » (p. 846) devant lequel Hélène « goût[e] toutes les mélancolies et tous les espoirs du large » (p. 846-847) et, plus tard, observe « des flocons pâles *nag[eant]* sur Paris » (p. 847). La description se clôt par la transformation de la ville en « un beau lac aux eaux blanches et unies » (p. 847) qui, abandonné pour qu'Hélène remonte vers son enfance, réapparaît avec le paysage : « à l'horizon, sur le lac dormant, de longs frissons cour[ent] » (p. 849). Malgré les interruptions multiples du discours descriptif, malgré ces découpages répétitifs, l'écriture, par cette cohésion de la métaphore filée, suggère non pas la fragmentation, mais l'unité.

Dans *À Rebours*, c'est par l'accumulation que procède l'écriture pour parvenir au même effet. L'accumulation des verbes, l'énumération d'actions, parfois la répétition donnent une impression d'infini, d'inachèvement et donc d'une continuation du discours même lorsqu'il s'arrête. Cette fin du discours continuellement retardée apparaît bien dans les descriptions : « La cuirasse des orfèvreries [la Salomé] dont chacune est une pierre, [...] grouille sur la chair mate, sur la peau rose thé, ainsi que des insectes splendides aux élytres éblouissants, *marbrés* de carmin, *ponctués* de jaune aurore, *diaprés* de bleu d'acier, *tigrés* de vert paon³² ».

Mais l'imprévisibilité de la description, la difficulté de statuer sur son achèvement ou son inachèvement, bien qu'exacerbées ici, sont, après tout, des données déjà établies et le lecteur s'attend à ce que « la description, de toute façon, excède³³ ». Là où Huysmans étonne, c'est lorsque la narration elle-même est contaminée par cette appréhension du moment de rupture, de clôture du discours. Ce moment est éloigné,

rejeté vers un plus tard pressenti et toujours mis en attente :

Il avait voulu, pour la délectation de son esprit et la joie de ses yeux, quelques œuvres suggestives *le jetant* dans un monde inconnu, *lui dévoilant* les traces de nouvelles conjectures, *lui ébranlant* le système nerveux par d'érudites hystéries, par des cauchemars compliqués, par des visions nonchalantes et atroces³⁴.

Toutefois, cette écriture qui repousse les limites de la phrase, qui tend vers l'annihilation de ses bornes, tombe très vite dans l'extrême inverse, c'est-à-dire dans la fragmentation du discours, car cette multitude d'éléments qui se greffent à chaque proposition finit par briser son éventuelle unité. La composition interne des chapitres d'*À Rebours* fait ainsi écho à sa structure d'ensemble : une série de vignettes séparées typographiquement où se trouve exposé, à chaque fois, un aspect *différent* de la nouvelle maison de des Esseintes.

Entre une écriture de l'infini et une écriture du morceau, du non-fini, *À Rebours* hésite, de même qu'*Une page d'amour*, mettant en abyme une autre page d'*Ivanhoé* de Walter Scott, hésite entre un idéal de continuité et une esthétique toute moderne du fragment. Huysmans n'avait-il pas touché du doigt cette ambivalence chez Zola lorsqu'il affirmait en 1876 que « deux de ses qualités foncières [sont] la création des personnages de second plan traités avec une ampleur inconnue jusqu'alors et le maniement prodigieux des foules³⁵ » ? C'est déclarer la force de l'écriture zolienne à la fois du détail (le personnage) et de l'ensemble (la foule). Zola lui-même, tout en définissant l'œuvre d'art comme « un *coin* de la nature vu à travers un

tempérament³⁶», voue une admiration sans bornes à Balzac qui n'a qu'un souci selon lui : «*tout regarder et tout dire*³⁷». Enfin, Sandoz, porte-parole de Zola dans *L'Œuvre*, s'extasie à l'idée de consacrer «son existence entière à *une* œuvre, où l'on tâcherait de mettre les choses, les bêtes, les hommes, l'arche immense», mais son projet consiste pourtant en une «*série* de bouquins³⁸», autrement dit en un morcellement de l'œuvre unique en plusieurs composantes. Auguste Dezalay expliquait comment Zola choisit d'«exprimer une totalité en faisant la somme des objets qui la composent³⁹». Cette famille des Rougon-Macquart, à la fois une et multiple, dont le créateur présente les membres l'un après l'autre et qui constitue l'Œuvre zolienne par excellence tout en motivant plusieurs romans séparés, est un parfait exemple de ce processus. L'énumération et la fragmentation ne seraient que les étapes d'une démarche visant à embrasser un tout. Mais il y a dans le «morceau» une rapidité de surgissement, une vitesse d'exécution qui séduisent Zola, car «poème et tableau doivent sortir d'un jet des cœurs du peintre et du poète⁴⁰». Or seules les esquisses, fragments d'œuvres à compléter, peuvent réaliser ce rêve de créateur ; Claude peut alors «ach[ever] d'un coup une *ébauche* superbe du corps entier⁴¹» de Christine.

Peut-être le paysage-refrain d'*Une page d'amour* est-il ainsi une réussite de plus grande envergure, où le *tout* Paris jaillit soudain à travers ce *morceau* de visible découpé par le cadre d'une fenêtre. *Une page d'amour* est le seul roman de Zola où Paris est véritablement un personnage, une entité qui ne se constitue pas, comme dans *La Curée*, par le dénombrement de ses parties – rues, boulevards, bois, cafés – mais dans l'éruption

instantanée, bien que répétée, de sa totalité. Ce bref roman aura permis à Zola de réaliser son grand rêve d'artiste, celui de « l'arche immense⁴² », dont Paris pourrait être une image, et qu'il insère dans un fragment plutôt que de le décomposer lui-même en fragments.

Notes

1. *En Marge*, textes réunis par Lucien Descaves, Boulogne, Éditions du Griot, 1991, p. 15.
2. Émile Zola, *Le Roman expérimental*, Paris, Garnier-Flammarion, 1971, p. 85.
3. *En Marge*, p. 34.
4. *L'Œuvre de l'art*, vol. 2, *La Relation esthétique*, Paris, Seuil, 1997, « Poétique », p. 7.
5. Bernard Vouilloux, *L'Art des Goncourt. Une esthétique du style*, Paris et Montréal, L'Harmattan, 1997, « Esthétique », p. 45.
6. « Roman de l'art et art du roman : à propos des descriptions de Paris dans *Une page d'amour* », dans Robert Lethbridge et Terry Keefe (dir.), *Zola and the craft of fiction. Essays in Honour of F. W. J. Hemmings*, Leicester, Leicester University Press, 1990, p. 89-97.
7. Émile Zola, « Édouard Manet », *Œuvres complètes*, Paris, Le Cercle du Livre Précieux, vol. 12, 1968, p. 836 (c'est nous qui soulignons).
8. *Ibid.*, p. 837.
9. Nous pensons bien évidemment au *Roman expérimental* dans lequel Zola pose les romanciers comme « des analystes de l'homme dans son action individuelle et sociale » (p. 70), ou encore comme « les ouvriers les plus utiles et les plus moraux du travail humain » (p. 76), mais jamais comme des artistes. D'ailleurs, dans ce texte célèbre, le roman, de même que la médecine, n'apparaît comme un art qu'à cause de l'ignorance du public, de sa méconnaissance des rouages du roman expérimental.
10. Henri Mitterand a cependant montré que, même dans *Le Roman expérimental*, le « puritanisme esthétique [de Zola] se détruit lui-même en s'affirmant », car ce « texte de recherche conceptuelle [...] ne sait pas se passer de l'écriture dramatique ni de l'écriture métaphorique » (« Textes en intersection : *Le Roman expérimental* et *Les Rougon-Macquart* », *Revue de l'université d'Ottawa*, n° 4, octobre-décembre 1978, p. 420).

11. Dans une note-préface au roman datée du 2 avril 1878, Zola déclare en effet : « ce document [l'arbre généalogique] sera ma réponse à ceux qui m'ont accusé de courir après l'actualité et le scandale. Depuis 1868, je remplis le cadre que je me suis imposé [...] » (*Les Rougon-Macquart*, vol. II, Gallimard, 1961, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 799).
12. *Ibid.*
13. « Préface écrite vingt ans après le roman », dans *À Rebours*, Paris, Garnier-Flammarion, 1978, p. 48.
14. Huysmans, « *L'Assommoir* et Zola », dans *En Marge*, p. 40.
15. Émile Zola, « Lettre aux éditeurs », lettre préface d'*Une page d'amour*, première édition illustrée, reproduite dans l'étude de l'œuvre par Henri Mitterand annexée au volume II des *Rougon-Macquart*, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1605.
16. *Salon de 1879, Œuvres complètes*, vol. 12, p. 1003.
17. « Certains », dans *L'Art moderne*, Paris, Union générale d'édition, 1975, « 10/18 », p. 271.
18. *Une page d'amour*, dans *Les Rougon-Macquart*, vol. II, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p. 845-846 (les citations sont extraites de cette édition).
19. Huysmans, *À Rebours*, p. 104.
20. *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1994, p. 141.
21. Cité par Jonathan Crary, *ibid.*, p. 140.
22. « Édouard Manet », p. 829.
23. *Ibid.*, p. 838.
24. Huysmans, *À Rebours*, p. 81.
25. *L'Art moderne*, p. 51-52.
26. *À Rebours*, p. 104.
27. *Ibid.*, p. 105.
28. *Ibid.*, p. 113.
29. *Carnets d'enquêtes : une ethnographie inédite de la France*, textes établis et présentés par Henri Mitterand, Paris, Plon, 1986, p. 41.
30. *Ibid.*, p. 42.
31. Lettre préface de l'édition illustrée du roman, citée par Henri Mitterand dans le volume II de la « Bibliothèque de la Pléiade ».
32. *À Rebours*, p. 105.

33. Raymonde Debray-Genette, « La Pierre descriptive », dans *Métamorphoses du récit. Autour de Flaubert*, Paris, Seuil, 1988, « Poétique », p. 209.
34. *À Rebours*, p. 104.
35. Huysmans, « *L'Assommoir* et Zola », p. 40.
36. « Proudhon et Courbet », dans *Mes Haines*, Genève, Slatkine, 1979 (réimpression de l'édition de Paris, 1879), p. 25.
37. *Ibid*, p. 186. Claude, dans *L'Œuvre*, veut lui aussi « tout voir et tout peindre » (*Les Rougon-Macquart*, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. IV, p. 46).
38. *L'Œuvre*, dans *Les Rougon-Macquart*, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 46.
39. « L'exigence de totalité chez un romancier expérimental : Zola face aux philosophes et aux classificateurs », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 24, mai 1972, p. 178.
40. *Mes Haines*, p. 215.
41. *L'Œuvre*, p. 114.
42. Lettre préface de l'édition illustrée de 1884, citée par Henri Mitterand dans le volume II de la « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1605.