

Université de Montréal

**Apocalypse culturelle et temps cyclique dans *La Débâcle* d'Émile Zola**

Par

Marc-Antoine Bernier

Département des Littératures de langue française  
Faculté des Arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des Études supérieures et postdoctorales  
en vue de l'obtention du grade de Maître ès Arts (M.A.)  
en Littératures de langue française

Avril 2024

© Marc-Antoine Bernier

Université de Montréal

Département des Littératures de langue française, Faculté des Arts et sciences

Ce mémoire intitulé

*Apocalypse culturelle et temps cyclique dans La Débâcle d'Émile Zola*

Présenté par

**Marc-Antoine Bernier**

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

**Stéphane Vachon**

Président-rapporteur

**Sophie Ménard**

Directrice de recherche

**Alicia Viaud**

Membre du jury

# RÉSUMÉ

---

Ce mémoire propose une lecture ethnocritique de *La Débâcle* (1892), l'avant-dernier volume des *Rougon-Macquart* d'Émile Zola, comme d'un « roman de l'ultime », soit une œuvre dont l'action, située à un moment de rupture sociale, marque un effondrement tant historique que culturel (Fabre, 2013). Il étudie les représentations des fins, autant la grande fin du Second Empire zolien que celles à l'échelle des personnages (deuil, mort, dépossession), qui prennent la forme d'interdiscours particuliers (Privat, 2005). Le premier chapitre porte sur la réactualisation d'imaginaires collectifs constitutifs de la France du XIX<sup>e</sup> siècle et d'avant, tels que l'historiographie micheletienne (le mythe national), le cycle Carnaval-Carême ou les célébrations pascales, qui ont en commun leur adhésion à des logiques cycliques. L'historiographie micheletienne sert à placer la chute du régime dans le cycle des nations, notamment en opposant les règnes des deux Napoléon. Les logiques carnavalesques et quadragésimales gravitent autour du personnage de Napoléon III, qui, dans le « carnaval permanent » du Second Empire (Scarpa, 2000), incarne un étrange roi de carnaval quadragésimal. Les célébrations pascales, elles, se confondent aux logiques quadragésimales, en ce qu'elles représentent autant la mort que la résurrection de la patrie avec la Commune de Paris. Le second chapitre établit la trajectoire complète de Jean Macquart depuis sa présence dans *La Fortune des Rougon* (1871), roman des « Origines » jusqu'au *Docteur Pascal* (1893) qui clôt le cycle des *Rougon-Macquart*. Ce personnage qui a la charge de rebâtir la France à la fin de *La Débâcle* est une réminiscence d'une logique traversant le cycle zolien, celle de l'Éternel retour de la nature. Ainsi, la vie romanesque de ce personnage est étudiée dans les quatre romans de la série dans lesquels il apparaît afin de comprendre comment se justifie ce cahier des charges singulier du héros civilisateur.

**Mots clés:** Émile Zola, *La Débâcle*, Littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle, ethnocritique, apocalypse culturelle

# ABSTRACT

---

This thesis provides an ethnocritical reading of *La Débâcle* (1892), the penultimate volume of Émile Zola's *Les Rougon-Macquart*, as a "novel of the ultimate", that is a work whose action is set at a moment of social rupture marking both a historical and cultural collapse (Fabre, 2013). It studies the representations of endings in the novel, including both the downfall of the zolian Second French Empire and the personal hardships of the characters (including mourning, death, dispossession), which take the form of particular interdiscourses (Privat, 2005). Thus, the first chapter of this thesis focuses on the resurgence of collective imaginaries typical of 19<sup>th</sup> century France, such as Micheletian historiography, the Carnival-Lent cycle or Easter celebrations, which share their adherence to cyclical logics. Micheletian historiography makes it possible to read the fall of the Second French Empire as part of the cycle of nations, by comparison between the reigns of the two Napoleons. The carnivalesque and quadragesimal logics revolve around the character of Napoleon III, who, in the "permanent carnival" of the Empire (Scarpa, 2000), embodies a strange carnival king in Quadragesima. The Easter celebrations merge with the Lenten logics, in that they both represent the death and resurrection of the country during and after the Paris Commune. The second chapter focuses on the complete trajectory of Jean Macquart, from his start in *La Fortune des Rougon* (1871) – the "Origins" of the *Rougon-Macquart* – to his epilogue in *Le Docteur Pascal* (1893), the last volume of the series. This character, who oversees rebuilding France at the end of *La Débâcle*, is a reminiscence of a logic crossing the length of the Zolian cycle, that of the Eternal return of nature. Thus, the narrative "life" of this character is studied in the four novels in which he appears, this to understand how the series justify his power as a civilizing hero.

**Keywords:** Émile Zola, *La Débâcle* (*The Downfall*), 19<sup>th</sup> century French literature, ethnocriticism, cultural apocalypse

# TABLE DES MATIÈRES

---

Résumé .....	I
Abstract .....	II
Table des matières .....	III
Remerciements.....	V
<b>Introduction .....</b>	<b>7</b>
Naissance et fin programmée des <i>Rougon-Macquart</i> .....	8
<i>La Débâcle</i> , un « roman de l'ultime ».....	10
Vers une ethnocritique de <i>La Débâcle</i> .....	13
<b>Chapitre premier. La réactualisation d'imaginaires collectifs dans <i>La Débâcle</i> .....</b>	<b>17</b>
1.1. Le mythe national comme substrat historiographique au roman .....	18
1.1.1. Les deux Napoléon .....	21
1.1.2. Les Marianne .....	31
1.1.2.1. Miette-Marianne ( <i>La Fortune des Rougon</i> ).....	33
1.1.2.2. Les deux Marianne de <i>La Débâcle</i> .....	34
1.2. Le cycle Carnaval-Carême comme substrat folklorique au roman .....	38
1.2.1. Napoléon III, un Roi de Carnaval quadragésimal .....	42
1.2.1.1. Le cortège alimentaire de l'empereur affamé.....	43
1.2.1.2. Le fard de Napoléon III comme mascarade.....	45
1.2.1.3. Jugement et expulsion du Carnaval .....	47
1.2.1.4. Napoléon, un « personnage liminaire ».....	50
1.2.2. Du Carême à la Résurrection : interdiscursivité biblique.....	54
1.2.2.1. Décors apocalyptiques .....	54
a) Le Jugement dernier .....	55
b) Paris corrompu .....	55
c) Le Déluge .....	56
1.2.2.2. Le fratricide civilisateur – Le sacrifice de l'Agneau pascal .....	57
<b>Chapitre deuxième. Trajectoire(s) de Jean Macquart .....</b>	<b>62</b>
2.1. La pensée sauvage de l'Éternel retour.....	65
2.1.1. L'éternelle lutte de la vie et de la mort à travers quelques romans .....	66
2.1.2. Jean comme agent de l'Éternel retour .....	72
2.2. La genèse de Jean – Avant <i>Les Rougon-Macquart</i> .....	74
2.2.1. Onomastique.....	75
2.3. Échec de la socialisation à Plassans – le Jean de <i>La Fortune des Rougon</i> .....	77
2.3.1. Jean entre fille et garçon.....	79
2.4. Agrégation ratée à Rognes – le Jean de <i>La Terre</i> .....	82
2.4.1. Jean et Françoise, une quadruple mésalliance .....	85
2.4.2. Une micro-fin : la mort de Françoise et l'expulsion de Jean.....	89
2.5. Altérité à Sedan et Paris ( <i>La Débâcle</i> ).....	91

2.5.1. Jean endeillé (l'est-il ?).....	92
2.5.2. Jean ensauvagé (l'est-il ?).....	95
2.5.3. Jean comme symbole.....	98
2.6. Le Retour à la Provence ( <i>Le Docteur Pascal</i> ).....	100
<b>Conclusion. Vers une ethnocritique des <i>Rougon-Macquart</i> comme un cycle de l'ultimité .</b>	<b>103</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>106</b>

## REMERCIEMENTS

---

Je souhaite en premier lieu remercier ma directrice de recherche, Sophie Ménard. Sa patience et ses lectures attentives auront permis la réalisation d'un travail dont je suis fier. Merci pour ces années terriblement enrichissantes.

Je veux ensuite dire merci à ma famille, qui m'a supporté de *là-bas*, les profondeurs glaciales de la Côte-Nord. L'été enfin est de retour, et je reviendrai vous voir bientôt.

Je veux remercier Nathalie de m'avoir épargné, par sa générosité, de ne manger que du riz blanc pendant deux ans. Merci pour tout, vraiment.

À mes olympiennes, qui se reconnaîtront, sans qui les moments d'isolement auraient été insupportables.

Et finalement, à Shany, sans qui cela perdrait tout son sens. Ce mémoire est pour nous, et tout ce qui vient après.

*À mon pire ennemi, le syndrome de l'imposteur*



## INTRODUCTION

---

Émile Zola, qui prépare alors *La Débâcle*<sup>1</sup> pour sa parution en feuilleton, écrit le 26 janvier 1892 à Jacques Van Santen Kolff pour lui parler de ce roman, qui est une conclusion partielle à ses *Rougon-Macquart* : « Le titre [...] dit très bien ce que veut être mon œuvre. Ce n'est pas la guerre seulement, c'est l'écroulement d'une dynastie, c'est l'effondrement d'une époque<sup>2</sup>. » C'est que ce roman, l'avant-dernier d'une série sur « l'histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire », a pour sujet les événements ayant mené à la fin de la période historique qu'elle souhaite décrire : la guerre franco-prussienne de 1870 et la Commune de Paris en 1871, avec pour conséquences la chute des Bonaparte et l'avènement de la Troisième République. Ces quelques lignes, programmatiques s'il en est, font résonner, en filigrane, la célèbre préface des *Rougon-Macquart*, écrite plus de vingt ans auparavant pour la parution en volume du premier roman de la série, *La Fortune des Rougon*, en 1871 :

la chute des Bonaparte, dont j'avais [Zola] besoin comme artiste, [...] est venue me donner le dénouement terrible et nécessaire de mon œuvre. Celle-ci est, dès aujourd'hui, complète ; elle s'agite dans un cercle fini ; elle devient le tableau d'un règne mort, d'une étrange époque de folie et de honte<sup>3</sup>.

Dès l'acte de création du cycle, l'ombre de la catastrophe est manifeste ; la naissance et la fin des *Rougon-Macquart* sont programmées, le cycle romanesque comme validé par son dénouement à venir. *La Débâcle* devient un climax obligé, présent très tôt dans les notes préparatoires<sup>4</sup>, comme le pont entre le régime malade du Second Empire et la France régénérée de la Troisième République.

---

<sup>1</sup> Émile Zola, *La Débâcle. Œuvres complètes - Les Rougon-Macquart, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, éd. David Baguley, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque du XIX<sup>e</sup> siècle », 2012 [1892]. Références au roman désormais abrégées par *D*, suivi du numéro de page.

<sup>2</sup> Émile Zola, « Lettre à Jacques Van Santen Kolff [26.01.1892] », *D*, 794.

<sup>3</sup> Émile Zola, « Préface », *La Fortune des Rougon*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1981 [1871], p. 28.

<sup>4</sup> Dans une liste des romans prévus, Zola mentionne en vouloir un « sur la guerre, le siège et la Commune » (Émile Zola, *Notes préparatoires des Rougon-Macquart*, Paris, Bibliothèque nationale de France, NAF 10345, f<sup>o</sup> 129.) La datation de cette liste est floue. Considérant les romans qui y sont directement nommés

## **Naissance et fin programmée des *Rougon-Macquart***

Au moment de la chute, Zola avait déjà terminé *La Fortune des Rougon*, dont la parution en feuilleton est mise en pause à l'annonce de la guerre en juillet 1870 ; les dernières publications auront lieu en mars 1871. Pendant la même période, il cesse et reprend la rédaction de *La Curée*, qui paraît dans *La Cloche* de fin septembre à début novembre 1871. Ainsi, l'effondrement du régime le force à réviser son projet pourtant déjà entamé : l'action des *Rougon-Macquart* doit minimalement s'étendre de 1851 à 1871, « du guet-apens du coup d'État à la trahison de Sedan<sup>5</sup>. » L'approche de la guerre est annoncée plusieurs fois dans la série (notamment dans les *excipit* – en fin de roman – de *Nana*<sup>6</sup> et *La Bête humaine*<sup>7</sup>) ; et Zola consacre plusieurs textes à ce sujet, dont des nouvelles, comme *L'Attaque du moulin*<sup>8</sup>. *La Débâcle* est donc, d'une certaine manière, l'un des seuls textes obligatoires du cycle avec *La Fortune des Rougon* (« les Origines<sup>9</sup> »). En disant de son œuvre qu'elle « s'agite dans un cercle fini », Zola fait du Second Empire qu'il représente et imagine, une « époque de folie et de honte », un cycle naissant et mourant dans la violence ; *La Débâcle* se situe à ce second moment, il est « l'épilogue naturel de [son] œuvre<sup>10</sup>. »

Considérer *La Débâcle* dans le lien intime qu'il entretient avec l'Histoire n'a rien de novateur, bien entendu ; l'auteur lui-même disait de son livre qu'il ne voulait pas « en faire

---

(de *La Fortune des Rougon* à *La Faute de l'abbé Mouret*), nous pouvons penser qu'elle date au plus tard de 1874.

<sup>5</sup> Émile Zola, « Préface », *La Fortune des Rougon*, *op. cit.* Zola transgresse ce mandat avec le tout dernier *Rougon-Macquart*, *Le Docteur Pascal* (1893). Si *La Débâcle* marque bien la conclusion historique de la série, ce roman fait plutôt l'inventaire des trajectoires des personnages survivants de la famille Rougon-Macquart.

<sup>6</sup> Nous y reviendrons dans la section 1.1.2. du mémoire.

<sup>7</sup> Un train, laissé sans conducteur, mène les soldats au front : « Qu'importaient les victimes que la machine écrasait en chemin ! N'allait-elle pas quand même à l'avenir, insoucieuse du sang répandu ? Sans conducteur, au milieu des ténèbres, en bête aveugle et sourde qu'on aurait lâchée parmi la mort, elle roulait, elle roulait, chargée de cette chair à canon, de ces soldats, déjà hébétés de fatigue, et ivres, qui chantaient. » (Émile Zola, *La Bête humaine*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1977 [1890], p. 531)

<sup>8</sup> Cette nouvelle, parue d'abord en 1877 dans une revue russe, *Le Messager de l'Europe*, est recueillie dans *Les Soirées de Médan* (1880) avec d'autres nouvelles écrites par les compatriotes naturalistes de Zola (Guy de Maupassant, Joris-Karl Huysmans, Henry Céard, Léon Hennique et Paul Alexis).

<sup>9</sup> Émile Zola, « Préface », *La Fortune des Rougon*, *op. cit.*

<sup>10</sup> Henri Bryois, « Entretien avec Zola. Les trois derniers livres des *Rougon-Macquart* », *Le Figaro*, 2 avril 1890.

un roman», et c'est la force de son thème qui aura intéressé (et fâché) la critique contemporaine du roman. *La Débâcle* a également déçu ses contemporains à cause de sa représentation de la Commune de Paris<sup>11</sup> ; Zola, connu pour la mesure presque parfaite de ses parties et chapitres, n'accorde qu'une trentaine de pages à la guerre civile<sup>12</sup> tandis que la marche des soldats et la bataille de Sedan ont chacun eu droit à une partie complète. Le roman, alors, frustré son lectorat sur tous les points : il n'est pas un récit patriotique d'héroïsme. L'historicité des faits et détails rapportés par Zola est constamment mise en doute<sup>13</sup>, bien que le romancier se soit protégé en rassemblant une quantité impressionnante de sources pour ses dossiers préparatoires, qui sont encore plus fournis que d'habitude<sup>14</sup>. L'intrigue, d'ordinaire travaillée dans les *Rougon-Macquart*, est ici en retrait, sans non plus être absente, et sert directement la thèse du texte, qui cherche à expliquer les causes et effets de la défaite. Les personnages sont plus typés<sup>15</sup>, autant Jean que Maurice et les autres soldats de leur escouade, et entièrement à la merci des événements tragiques auxquels ils participent. Ainsi, dans les mots de Zola lui-même, il fallait « lier ces personnages avec les autres et nouer une petite intrigue romanesque, ne gênant pas les faits<sup>16</sup>. » Même si nombre

---

<sup>11</sup> Voir l'article d'Eugène-Melchior de Vogüé, paru dans *La Revue des Deux Mondes* (15 juillet 1892), qui qualifie l'ajout de la Commune dans le roman de « rallonge » qui fait « l'effet d'un raccord artificiel, ajouté après coup par quelque continuateur » (de Vogüé, *D*, 802).

<sup>12</sup> Dans la réponse à l'article de de Vogüé, Zola admet n'avoir « qu'un regret, [celui] d'avoir épuisé en une trentaine de pages un sujet aussi vaste que celui de la Commune. Il y aurait là un volume nouveau à écrire » (*D*, 822).

<sup>13</sup> Un article du *Figaro*, paru le 3 septembre 1892, invite même « les lecteurs à faire dans ses colonnes la quête de la petite bête dans le roman de Zola. » (cité par David Baguley, *D*, 60) À la suite de cet appel, une série d'articles de militaires paraissent dans le journal, avec pour but de relever toute incohérence dans l'œuvre. Voir notamment l'article d'un certain capitaine Tanera, paru le 19 septembre 1892 (dans *D*, 826-833), à l'origine d'une polémique : le choix de Zola de faire porter un fard à Napoléon III est critiqué, et l'auteur doit se défendre contre ses détracteurs dans un article du 10 octobre 1892, également paru dans *Le Figaro* (« Retour de voyage », *D*, 833-839).

<sup>14</sup> Les dossiers préparatoires cumulent plus de mille feuillets réunis en trois volumes, plus que n'importe quel autre *Rougon-Macquart*. Le neuvième et dernier volume prévu de *La Fabrique des Rougon-Macquart* (éd. Colette Becker, Honoré Champion, à paraître), sera entièrement consacré à *La Débâcle* ; le huitième est dédié aux dossiers préparatoires de *L'Argent* et *Le Docteur Pascal*, qui respectivement précède et suit *La Débâcle* dans la série. Colette Becker a dû sauter *La Débâcle* à cause de la longueur des dossiers à éditer.

<sup>15</sup> David Baguley, *D*, 31. Le critique indique également que les personnages, à l'exception de Jean, Maurice et Henriette, ne sont pas nommés avant le f° 49 des *Dossiers préparatoires*, ce qui témoigne selon lui de la « difficulté qu'éprouve le romancier de combiner et d'harmoniser l'histoire et la fiction. »

<sup>16</sup> Émile Zola, *Dossiers préparatoires à La Débâcle*, Paris, Bibliothèque nationale de France, NAF 10286, 1891, f° 17. Désormais abrégé par *Dp* dans le corps du texte, suivi du numéro de feuillet.

de scènes des *Rougon-Macquart* s'inspirent d'événements réels<sup>17</sup> ou en transcrivent directement certains<sup>18</sup>, aucun autre roman de la série n'a pour sujet un moment aussi précis de l'histoire du Second Empire. La particularité de l'intrigue de *La Débâcle* est qu'elle « est justement faite d'un ensemble de données historiques<sup>19</sup> » qui se veulent exactes. Or, l'étude de la représentation de l'Histoire – du moins celle de la guerre franco-prussienne – n'est pas directement l'objet de ce mémoire, même si elle nourrit notre réflexion<sup>20</sup>. Bien que le roman soit assujéti à des événements historiques, ce qui nous intéresse est plutôt le réseau interdiscursif permettant au texte de produire une véritable polyphonie eschatologique. En fait, le texte, qui doit décrire « l'effondrement d'une époque », réactualise de nombreux discours, parmi eux l'historiographie micheletienne, le carnavalesque, le biblique et l'Éternel retour, qui l'inscrivent dans son rôle charnière de fin d'un cycle autant historique que romanesque : c'est la coïncidence de la fin de l'Empire et de la fin des *Rougon-Macquart* qui nous interroge.

### ***La Débâcle*, un « roman de l'ultime »**

*La Débâcle* est l'histoire de fins multiples. En partant de cette idée, non pas d'une grande fin du monde, mais d'une série d'ultimités, notre mémoire étudiera les représentations des fins dans le roman zolien : fin historique de la chute du Second Empire (avec la défaite de Sedan et la Commune de Paris), ainsi que l'épuisement de la dynastie

---

<sup>17</sup> L'insurrection républicaine de *La Fortune des Rougon* et les révoltes ouvrières de *Germinal*, par exemple. Derrière les événements à Plassans et Montsou se cachent ceux survenus à Lorgues (1851) et Anzin (1884).

<sup>18</sup> À titre d'exemple, le défilé de Napoléon III et l'Impératrice Eugénie à l'occasion du baptême du prince Louis-Napoléon est le sujet d'une scène de *Son Excellence Eugène Rougon* (1876).

<sup>19</sup> David Baguley, « Le personnel de *La Débâcle* », dans Alain Pagès et Vincent Jouve (dir.), *Les lieux du réalisme. Pour Philippe Hamon*, Paris, L'Improviste, « Les aéronautes de l'esprit », 2005, p. 195.

<sup>20</sup> La représentation de l'Histoire dans *La Débâcle* a été largement travaillée par la critique zolienne. Voir l'ouvrage de Sophie Guermès, *La Fable documentaire. Zola historien*, Paris, Honoré Champion, 2017 ; deux articles de David Baguley, « L'Histoire en délire : à propos de *La Débâcle* », dans Jean-Pierre Leduc Adine et Henri Mitterand, *Lire/Dé-lire Zola*, Paris, Nouveau Monde, 2004, p. 61-77 ; « Histoire et fiction : *Les Rougon-Macquart* de Zola », dans Christophe Reffait (dir.), *Romanesque et histoire*, Amiens, Centre d'Études du Roman et du Romanesque de l'Université de Picardie-Jules Verne, 2008, p. 68-82 ; et les travaux d'Éléonore Reverzy, « *La Débâcle* de Zola. L'écriture de la guerre ou la rhétorique de l'histoire », dans Michel Arrous (dir.), *Napoléon, Stendhal et les romantiques. L'armée, la guerre, la gloire*, Paris, Eurédit, 2002, p. 349-366 ; *La Chair et l'idée. Poétique de l'allégorie dans les Rougon-Macquart*, Genève, Droz, 2007.

Bonaparte, qui se reflète dans la trajectoire romanesque de Napoléon III ; fin de la gloire de l'Armée impériale, qui est placée en comparaison avec la Grande Armée ; fin du cycle romanesque et familial des *Rougon-Macquart* (*La Débâcle* forme, avec le vingtième et dernier volume, *Le Docteur Pascal* [1893], une double clausule) ; et, enfin, un nombre de « petites » fins qui ordonnent la trajectoire des personnages, avec les morts de Maurice et de Rochas, les deuils accumulés de Jean et le veuvage d'Henriette. Finalement, c'est Paris qui brûle pendant la Commune, dans « un feu purificateur » (*D*, 710), signe de régénération à venir. Ces fins multiples structurent l'intrigue du texte, et leur traitement prend des formes particulières. Elles sont traitées à l'aune d'une variété de logiques culturelles communes à la France du XIX<sup>e</sup> siècle, qui caractérisent les multiples phases de transition présentes dans le roman, le passage d'un régime à un autre, d'une France à une autre, voire, à l'échelle des personnages, du rite de passage, comme nous l'expliquerons. De plus, ces éléments se comprennent spécifiquement dans leur cyclicité, répétant mort et renaissance : l'historiographie micheletienne fait apparaître, périodiquement dans l'Histoire de France, des héros assurant la pérennité de la nation lorsqu'elle est menacée ; le carnavalesque se comprend dans son rapport au Carême, et ensemble ils composent un cycle répété menant à Pâques, fête de la résurrection ; le livre de l'Apocalypse culmine avec l'apparition de la nouvelle Jérusalem, venue des cieux ; l'Éternel retour, finalement, est cyclique par définition, autant dans sa définition stoïcienne que nietzschéenne. Zola lui-même, dans un article de *La Tribune* paru le 29 novembre 1868, fait un constat pointant vers le caractère cyclique de l'histoire : « nous vivons sur les ruines d'un monde<sup>21</sup> ». Ainsi, *La Débâcle* est aussi le point de départ d'un renouveau, celui de la Troisième République zolienne, qui doit se construire sur les ruines du Second Empire. L'écrivain en est conscient, comme il l'écrit dans un article intitulé « Sedan », qui paraît le 1<sup>er</sup> septembre 1891 pour la commémoration des vingt-et-un ans de la bataille décisive<sup>22</sup> :

---

<sup>21</sup> Émile Zola, *Œuvres Complètes*, éd. Henri Mitterand, Paris, Cercle du livre précieux, t. X, 1969, p. 771.

<sup>22</sup> Cet article paraît alors que Zola a terminé le quatrième chapitre du roman. Il prépare en quelque sorte les lecteurs à la thèse darwiniste du roman, en faisant de la guerre un mal nécessaire ; pour le romancier, la défaite a des « causes premières, physiologiques et psychologiques, qui décident de l'existence d'une nation. » (Émile Zola, « Sedan », *D*, 785).

Je crois la retrouver à cette heure, dans toutes les poitrines, cette régénération par la douleur, née de l'excès même de nos revers ; et je voudrais, à la date noire, dire toute la lumière qui en a jailli, tout ce qui a germé dans le champ de nos ruines. Oui, il y a eu là un bain de sang nécessaire<sup>23</sup>.

Cette image, associant la nécessité de la mort et de la ruine pour affirmer la vie, trouve son écho dans *La Débâcle* et d'autres textes de Zola<sup>24</sup>. Et, ce que l'on remarque, en faisant la citation de tous ces ouvrages, autant des romans que des articles et autres mots de l'auteur, c'est à quel point cette vision de la fin est présente dans son œuvre. *La Débâcle*, de fait, ne constitue qu'un point de départ pour une analyse plus large des logiques crépusculaires qui organisent l'œuvre zolienne, point de départ que représente ce mémoire. Les nombreuses fins (historiques, cosmiques, sociales, collectives, personnelles) du roman, de la plus grande à la plus petite, entraînent une remise en question du rapport au monde des personnages ; ils subissent une transition, tant bien que mal, et sont laissés dans une Histoire qui, dans son « mouvement progressif », produit « inexorablement des vaincus, des victimes, des disparitions et donc des situations de “fin du monde” répétées, des situations d’“ultimité” répétées<sup>25</sup>. » Ce mémoire voudrait montrer que *La Débâcle* est bien un « roman de l'ultime », puisqu'il se situe « à un moment de rupture sociale, à un moment précis [...] qui marque un effondrement historique<sup>26</sup>. » En effet, la fin du Second Empire est la fin d'un monde, ce qui ne signifie pas la fin du monde, mais plutôt la fin d'un monde de demain potentiel<sup>27</sup>, ce qui est vécu comme une crise pour les personnages laissés derrière. Il s'agit alors, à partir de ce roman (et en nous appuyant sur d'autres romans du cycle des *Rougon-Macquart*), de détailler ces fins et renouvelles cycliques mentionnées ci-haut, pour faire l'hypothèse que la chute du Second Empire zolien constitue une

---

<sup>23</sup> *Idem*.

<sup>24</sup> « Peut-être faut-il du fumier pour que la civilisation fleurisse. Il faut que la mort affirme la vie, et la guerre ressemble à ces cataclysmes du monde antédiluvien qui préparaient le monde de l'homme. » Émile Zola, « Les Trois Guerres », cité à partir de Colette Becker (éd.), *Les Rougon-Macquart V. La Bête humaine, L'Argent, La Débâcle, Le Docteur Pascal*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2005, p. 1619-1620. Nous verrons des exemples puisés au long du cycle dans la section 2.1.

<sup>25</sup> Daniel Fabre, « Le dernier des guépards. Que partagent l'anthropologie et la littérature ? », *Recherches et Travaux*, n° 83, 2013, p. 19.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>27</sup> Ernesto de Martino, *La fin du monde. Essai sur les apocalypses culturelles*. Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2016 [1977], p. 66.

« apocalypse culturelle » soit la fin d'un monde<sup>28</sup> sans *eschaton* (sans volet religieux), notion tirée des travaux de l'anthropologue Ernesto de Martino, et qui signifie

la perte des modèles culturels dans une situation où l'on ne peut plus utiliser les modèles familiers, [et qui] induisent des crises spectaculaires et posent de manière dramatique les problèmes élémentaires du rapport au monde<sup>29</sup>.

Cette perte des modèles culturels constitue l'un des « moments essentiels de l'expérience apocalyptique » ; cet « effondrement, dans le monde occidental, des valeurs attachées à une conception progressiste et finalisée de l'histoire<sup>30</sup> » se reflète dans *La Débâcle*, où la fin du régime (et les autres fins qui en découlent) est vécue comme la fin d'un réseau de valeurs typiques à la culture française du siècle. Si l'imaginaire de la fin a déjà été le sujet d'études en littérature, particulièrement du côté de la sémiotique<sup>31</sup>, nous proposons d'analyser les cycles et séries d'ultimités à l'œuvre dans le texte (voire parfois dans le cycle) zolien à partir d'une méthode particulière pouvant prendre en compte leurs particularités ethnologiques, l'ethnocritique de la littérature.

### **Vers une ethnocritique de *La Débâcle***

L'ethnocritique, qui travaille à « articuler une poétique des textes littéraires à une ethnologie du symbolique<sup>32</sup> », nous permettra d'étudier les logiques socioculturelles liées aux fins du monde qui structurent le roman. Le mariage entre l'ethnocritique et Zola allait de soi, en ce que la méthode naturaliste du romancier se rapproche déjà de l'ethnographie<sup>33</sup>. Cependant, si ce constat initial a permis la naissance de l'ethnocritique zolienne, il doit être

---

<sup>28</sup> Nous entendons par « monde » une « société construite autour de valeurs communes » (*ibid.*, p. 61)

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>30</sup> Daniel Fabre, « Ernesto de Martino, *La fin du monde* et l'anthropologie de l'histoire », *Archives de sciences sociales des religions*, n° 161, janvier-mars 2013, p. 149-150.

<sup>31</sup> Bertrand Gervais, *Logiques de l'imaginaire III. L'imaginaire de la fin : temps, mots et signes*, Montréal, Le Quartanier, « Erres Essais », 2009.

<sup>32</sup> Jean-Marie Privat et Marie Scarpa, « L'ethnocritique de la littérature », *Sociopoétiques*, n° 3, 2018, [DOI : 10.52497/sociopoetiques.181](https://doi.org/10.52497/sociopoetiques.181)

<sup>33</sup> Voir le troisième chapitre de l'essai fondateur de Marie Scarpa, « Zola, ethnologue du quartier des Halles », *Le Carnaval des Halles. Une ethnocritique du Ventre de Paris de Zola*, Paris, CNRS Éditions, « Littérature », 2000, p. 93-152. Ce même ouvrage offre la première analyse ethnocritique de *La Débâcle*, celle de la mort de Goliath, saigné comme un cochon (*ibid.*, p. 229-230).

relativisé<sup>34</sup>. Il n'est pas nécessaire à l'ethnocritique de prendre pour objet un texte possédant une dimension ethnologique ; l'approche cherche à relever la « culture du texte », non pas la « culture dans le texte<sup>35</sup>. » En prenant en compte qu'une fin du monde est une rupture, on peut solliciter d'autres notions ethnocritiques, par exemple la catégorie de « personnage liminaire<sup>36</sup> », qui nous offre d'excellents outils pour décrire les « passages » et transitions d'états symboliques. Cette notion nous permettra de définir le rapport des personnages à la mort et la renaissance de son monde, particulièrement dans le premier chapitre, portant en partie sur Napoléon III. Si la critique zolienne a déjà remarqué la tendance de Zola à décrire la marge<sup>37</sup> et la dimension cyclique des *Rougon-Macquart*<sup>38</sup>, l'ethnocritique, dans la mesure où elle fait interface entre littérature et ethnologie du symbolique, permet d'articuler l'étude du texte avec les notions anthropologiques de l'apocalypse culturelle et de l'« ultimité », étudiées par les anthropologues Ernesto de Martino et Daniel Fabre. Si, depuis la perspective ethnocritique, l'ultimité a été articulée au rite funéraire<sup>39</sup> et à la figure du dernier<sup>40</sup>, l'ultimité de *La Débâcle* que nous voudrions

---

<sup>34</sup> Pour faire le point sur les travaux ethnocritiques portant sur l'œuvre de Zola, voir le dossier *Ethnocritiques zoliennes*, Marie Scarpa, Véronique Cnockaert, Sophie Ménard (dir.), *Les Cahiers naturalistes*, n° 92, 2018.

<sup>35</sup> Marie Scarpa, « L'ethnocritique de la littérature. Présentation et situation », *Multilinguales*, n° 1, 2013, p. 8. De plus, l'ethnocritique peut également prendre pour sujet d'autres arts que la littérature : voir Sophie Ménard (« Le don des objets et des restes de vie (Raphaëlle de Groot). Pour une ethnocritique de l'œuvre d'art », *Techniques et culture*, n° 64, 2015).

<sup>36</sup> Voir Marie Scarpa, « Le personnage liminaire », *Romantisme*, n° 145, 2009, p. 25-35 ; Sophie Ménard, « Le personnage liminaire. Une notion ethnocritique », *Litter@Incognita*, n° 8, automne 2017. Le personnage liminaire est personnage pris dans une marge symbolique. Il se comprend à partir de la définition tripartite du rite de passage d'Arnold van Gennep. Nous expliquerons en détails ces notions en section 1.2.

<sup>37</sup> Voir un numéro d'*Études françaises* dirigé par l'ethnocriticienne Véronique Cnockaert (« Zola, explorateur des marges », *Études françaises*, vol. 39, n° 2, 2003) regroupant, entre autres, des articles d'éminents zoliens tels Colette Becker ou J.-P. Leduc Adine qui, sans mentionner l'ethnocritique, traitent de la marge.

<sup>38</sup> L'ouvrage majeur d'Auguste Dezalay (*L'Opéra des Rougon-Macquart. Essai de rythmologie romanesque*. Paris, Klincksieck, 1983) constitue le point de départ de l'analyse des *Rougon-Macquart* dans leur dimension cyclique. L'ouvrage beaucoup plus récent de Thomas Conrad (*Poétique des cycles romanesques de Balzac à Volodine*, Paris, Classiques Garnier, 2016) approfondit la question en proposant une « poétique de la totalité », à contre-courant de la « poétique classique de l'unité » (*op. cit.*, p. 11), qui a inspiré notre analyse en section 2.

<sup>39</sup> Sophie Ménard, « L'héroïsme napoléonien déchu. Tombeau carnavalesque des “Vieux de la vieille” de Théophile Gautier », *Cahiers Remix*, n° 13, Montréal, Figura, 2020, en ligne : <https://oic.uqam.ca/publications/article/lheroisme-napoleonien-dechu-tombeau-carnavalesque-des-vieux-de-la-vieille-theophile-gautier>

<sup>40</sup> Simon Lanot, *Faire le deuil des mondes. Une ethnocritique de trois récits de Chateaubriand*, Paris, Classiques Garnier, « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2023.



dévoiler et étudier se décrit plutôt dans les termes du retour, de la résurgence de mythes collectifs français et d'interdiscursivités variées. Le caractère cyclique du retour travaille la chute de Napoléon III et le passage à la Troisième République pour en faire quelque chose qui ressemble au cycle des nations, la domination française du début du siècle faisant place au génie prussien du tournant du XX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, nous retenons des travaux ethnocritiques les notions d'interdiscursivités culturelles<sup>41</sup>, de carnavalisation littéraire<sup>42</sup>, de personnage liminaire, du paradigme des derniers et de l'ultimité.

D'abord, *La Débâcle* actualise « le retour de nombreux discours de la culture occidentale<sup>43</sup> », que nous avons nommés déjà : les interdiscursivités historiographique (l'œuvre reprend le roman national français) et biblique (elle réécrit l'Apocalypse et, dans une certaine mesure, la Genèse). De plus, les « configurations socio-historiques » du cycle Carnaval et Carême organisent la narration zolienne de la guerre : c'est le « buissonnement symbolique<sup>44</sup> » de celle-ci tout comme ses logiques carnavalesques et quadragésimales que nous étudierons ; l'armée française en déroute est laissée sans roi de Carnaval, Napoléon III étant plutôt une sorte de roi de Carême. Ces deux objets, dans la mesure où ils sont liés aux imaginaires collectifs constitutifs de la culture française du XIX<sup>e</sup> siècle et d'avant, sont étudiés dans le premier chapitre. Le second chapitre élargit l'analyse à d'autres romans de la série, particulièrement *La Fortune des Rougon*, *La Terre* et *Le Docteur Pascal*, puisque ces œuvres ont, en commun avec *La Débâcle*, de décrire la trajectoire de Jean Macquart – porte-étendard de l'Éternel retour dans notre roman de la guerre – qui agit, au cours du cycle romanesque, comme une annonce non pas de la chute à venir, mais de la régénération de la France. Ce personnage, qui, à notre connaissance, n'a jamais été étudié à l'échelle du

---

<sup>41</sup> Jean-Marie Privat, « *Le Retour* et ses discours. Une ethnocritique des intersignes », dans Jean-Michel Adam et Ute Heidmann (dir.), *Sciences du texte et analyse de discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, Genève, Slaktine, 2005, p. 197-227.

<sup>42</sup> Marie Scarpa, « La carnavalisation littéraire : de Bakhtine à l'ethnocritique », dans Sophie Ménard et Jean-Marie Privat (dir.), *À l'œuvre, l'ouvrier*, Nancy, Éditions universitaires de Lorraine, « EthnocritiqueS », 2017, p. 21-34.

<sup>43</sup> Jean-Marie Privat, *op. cit.*, p. 197.

<sup>44</sup> Marie Scarpa, *op. cit.*, p. 26.

cycle<sup>45</sup> est un soldat-laboureur médiocre à qui est assigné « toute la grande et rude besogne de toute une France à refaire » (*D*, 716) dans l'*excipit* du roman. Il représente spécifiquement ce que nous souhaitons relever avec notre analyse : la mort et la renaissance de la France, vécue selon une logique cyclique.

Notre souhaitons restituer à ce texte trop peu analysé<sup>46</sup>, souffrant d'un sujet et d'une genèse ayant dévoré toute considération sur son esthétique, un peu de sa grande richesse interne, qui mérite toujours d'être interrogée. Ainsi, notre mémoire a pour objectif de relire la chute du Second Empire dans *La Débâcle* à l'aune de tensions et de renversements activés par les séries d'ultimités culturelles, qui travaillent à montrer, voire à justifier, la mort du régime. De décrire l'imaginaire de la fin dans sa dimension anthropologique permet de rendre compte de l'ampleur que prend la chute dans l'œuvre zolienne ; la désagrégation complétée, la seule avenue possible pour ceux restant parmi les ruines est de rebâtir un monde meilleur dénué de la « folie » du Second Empire.

---

<sup>45</sup> De plus, la critique a tendance à s'intéresser au Jean de *La Terre* plutôt que celui de *La Débâcle*. Des exemples sont donnés en section 2.

<sup>46</sup> Nous saluons cependant la parution, lors de l'écriture de ce mémoire, d'un petit dossier sur *La Débâcle* dans le n° 96 des *Cahiers naturalistes* (2022). Les quelques articles reposent à côté d'un plus gros dossier sur *La Curée*.

## CHAPITRE PREMIER.

### LA RÉACTUALISATION D'IMAGINAIRES COLLECTIFS DANS *LA DÉBÂCLE*

---

Malgré l'ancrage de son action dans des faits historiques, *La Débâcle* produit un réseau d'interdiscursivités<sup>1</sup> complexe, grâce auquel la chute du Second Empire prend son sens comme apocalypse culturelle : elle marque un point de rupture historique et culturel. Le récit que fait *La Débâcle* de la guerre et de la chute de la nation réactualise certains des imaginaires collectifs français les plus importants. De fait, l'écriture de la fin fait non seulement resurgir, mais coexister de multiples discours de la culture française du XIX<sup>e</sup> siècle. Tour à tour le texte prend des caractéristiques de divers mythes et légendes ; parmi eux, l'historiographie romantique micheletienne et le cycle populaire du Carnaval-Carême, qui passent tous deux au travers du filtre de l'idéologie chrétienne. Nous retenons ceux-ci puisqu'ils se rattachent directement à la notion du temps cyclique, fondamentale à notre analyse de l'apocalypse culturelle dans le roman. En raison de leur importance dans la logique interne du texte, il nous semble que le mythe national et le cycle Carnaval-Carême soient tous deux des substrats au roman. Et, même si le temps cyclique est miroité dans les récits folkloriques, historiques et bibliques réactualisés par le texte, son sens change sous l'influence de l'un ou l'autre d'entre eux. Notre objectif ainsi est d'exposer la façon singulière dont chacune de ces interdiscursivités permet au texte zolien de décrire la chute du Second Empire et l'apparition de la Troisième République.

*La Débâcle* s'attache donc autant à intégrer ces discours qu'à les subvertir ou à les bâtardeiser, et ce désordre symbolique semble se traduire dans la diégèse par une perte de repères culturels pour les personnages du roman. Ainsi, les conséquences de l'effondrement ne se textualisent pas seulement dans la composante purement historique

---

<sup>1</sup> La notion d'interdiscursivité s'intéresse à la présence et/ou la résurgence de discours particuliers dans un texte. La description de la pluralité des discours (parfois très variés ; discours juridique, folklorique, épique, religieux, etc.) et de leurs interactions permet d'« analyse[r] la mémoire longue d'une communauté discursive et la productivité culturelle singulière d'une réécriture aux "significations propres et nouvelles" (Heidmann 2003 : 63) », Jean-Marie Privat, « *Le Retour* et ses discours. Une ethnocritique des intersignes », *op. cit.*, p. 198.

que fut la défaite militaire, mais également dans la ruine de logiques culturelles constitutives du Second Empire zolien. Cela permet au texte de montrer un « processus de désagrégation<sup>2</sup> » total : la défaite, dans *La Débâcle*, c'est la fin du mythe national, mais aussi la fin du « carnaval permanent<sup>3</sup> » qui structure *Les Rougon-Macquart*.

### 1.1. Le mythe national comme substrat historiographique au roman

Parmi les interdiscursivités travaillant à décrire l'ultimité dans *La Débâcle*, celle liant le roman au mythe national français est probablement l'une des plus saillantes et, pour sûr, l'une des plus développées. Le mythe national, plus communément appelé « récit » ou « roman » national<sup>4</sup>, est un mouvement majeur de l'historiographie française du XIX<sup>e</sup> siècle visant à promouvoir l'idéologie républicaine au sein de la société française. Ainsi,

[le] récit national est défini comme la mise en récit d'un passé historique dont la nation est le référent central, produite pour le présent et l'avenir de la collectivité nationale, et destinée à être partagée par l'ensemble des membres de ladite nation<sup>5</sup>.

Les historiens romantiques de la première moitié du siècle, dont le plus grand acteur est Jules Michelet<sup>6</sup>, contribuent donc à instaurer une véritable « religion de la France<sup>7</sup> »,

---

<sup>2</sup> Daniel Fabre, « Le dernier des guépards : que partagent l'anthropologie et la littérature ? », *op. cit.*, p. 20.

<sup>3</sup> L'affirmation vient de Marie Scarpa dans son ouvrage *Le Carnaval des Halles*, *op. cit.*, p. 155. Cette idée, fondamentale à notre analyse du cycle Carnaval-Carême dans *La Débâcle*, est explicitée dans la deuxième partie du présent chapitre.

<sup>4</sup> Voir Suzanne Citron, *Le Mythe national. L'histoire de France revisitée*. Paris, Éditions de l'Atelier, 2019 [1987]. Nous préférons le terme « mythe national » puisque la polysémie du nom expose la double face de ce modèle historiographique : il relève d'une foi quasi-religieuse envers la Nation, ainsi que d'une réécriture mythomane de l'Histoire. Citron détaille comment les travaux de Jules Michelet (1798-1874), principalement connu pour son *Histoire de France* (1833-1867) et son *Histoire de la Révolution française* (1847), sont adaptés par Ernest Lavis (1842-1922) pour l'enseignement national de la Troisième République. Les manuels de Lavis sont réédités jusqu'en 1950 et, encore aujourd'hui, des mythes nés de la plume de Michelet restent constitutifs de l'imaginaire français malgré la résistance de beaucoup d'historiens et historiennes.

<sup>5</sup> Sébastien Ledoux, « Récit national », *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des Publics*, février 2022. <http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/recit-national/>.

<sup>6</sup> Nous savons que Michelet est, avant même Taine et Balzac, l'un des « père[s] nourricier[s] [...] de l'esthétique théorique de Zola [et] de sa stratégie romanesque. » (Henri Mitterand, *Zola et le naturalisme*, Paris, Presses universitaires de France, « Que sais-je ? », 2012, p. 12). Son influence sur l'œuvre de jeunesse de Zola est considérable.

<sup>7</sup> Suzanne Citron, *op. cit.*, p. 19.

une idéologie qui se caractérise par « l'amour religieux de la patrie et le culte de la Révolution<sup>8</sup>. » La conception micheletienne de l'Histoire, née et participante du nationalisme français, est issue des cendres de l'état théocratique<sup>9</sup> de l'Ancien Régime et propose un nouveau contrat social : le peuple, désormais à l'avant-scène politique, est redevable à la France, tout comme elle l'est envers lui. Puisque les œuvres de Michelet prennent pour les républicains de l'époque l'allure de textes sacrés<sup>10</sup>, il est possible de considérer le mythe national comme le pendant laïque d'un mythe des origines. Plutôt que de naître de l'acte d'une divinité ou d'un envoyé salutaire, la France est engendrée dans la résistance et la liberté, par des héros tels que Jeanne d'Arc et Vercingétorix surgissant du peuple pour en défendre « la vieille terre » (*D*, 114). Ceci fait de l'Histoire républicaine un puissant véhicule idéologique qui s'imisce dans la vie sociale et culturelle des Français, particulièrement à travers le culte du héros, à l'inverse du droit divin de la royauté absolutiste, qui lui devait aller de soi. Ceci permet autant de justifier la Révolution, en présentant l'acte de la révolte comme une caractéristique innée du peuple français, que de placer celui-ci au centre de l'Histoire de la France. En effet, le peuple et ses héros sont les personnages principaux de cette historiographie, de façon telle que Michelet lui consacre un ouvrage entier, *Le Peuple* (1846), qui influence le Zola de *La Débâcle* autant que *L'Amour* (1858), *La Femme* (1859) et *Du Prêtre, de la femme et de la famille* (1845) ont pu l'influencer avant *Les Rougon-Macquart*.

Le mythe national, dans la mesure où il se doit de consolider le présent et le futur de la nation tout en tenant compte de la richesse historique du pays, aborde nécessairement la question de la fin, ou plutôt de la finalité, si on considère la fin comme une conclusion réelle à l'existence commune et la finalité comme le *risque* d'un anéantissement. C'est ainsi que le cadre interprétatif de l'Histoire change au XIX<sup>e</sup> siècle : « les guerres, crises et autres événements dramatiques sont transposés par les dirigeants des États dans un tissu narratif qui célèbre la pérennité de la nation et le triomphe des valeurs qu'elle incarn[e]

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>9</sup> Le pouvoir royal, en ce qu'il provient du divin, est nécessairement empreint d'une religiosité.

<sup>10</sup> *Ibid.*, voir chapitre I, « La France est une religion », p. 23-32 et chapitre II, « Théologie : la France, être incréé », p. 33-48.

(Civilisation, Bien, Progrès, Liberté, Égalité, Démocratie, etc.)<sup>11</sup> ». Le mythe national « gomme » les situations d'ultimité<sup>12</sup>, les insérant plutôt dans une continuité où la France ne peut chuter, résistant à tous les envahisseurs, toujours capable de tirer une victoire d'une défaite. Cette logique historiographique, qui fait du passé une succession de cycles dont chaque boucle contient un effondrement et une régénération, trouve un écho dans la notion demartinienne du temps cyclique :

Le temps cyclique des mythes d'origines et de fondation n'est pas seulement un horizon de reprise et de réinterprétation du mauvais passé qui fait retour de manière incontrôlée, cryptée, méconnaissable : c'est aussi un temps protecteur de l'historicité du devenir, en tant qu'il résout les moments critiques de l'existence en solutions exemplaires déjà advenues *in illo tempore*<sup>13</sup>.

Il n'est alors pas tout à fait étonnant que cette historiographie soit réactualisée et, surtout, détournée dans *La Débâcle*, roman de la guerre certes, mais aussi de la Commune. Ainsi, Zola, dès les toutes premières pages de l'ébauche du roman, précise sa vision, que Henri Mitterand décrit comme une « philosophie de la défaite », caractérisée par la « croyance naïve [des Français] aux mythes du chauvinisme<sup>14</sup> » :

La destinée s'abattant sur une nation. Mais il y a eu des causes, et c'est justement l'étude des causes que je désire faire. Comment une nation qui, au commencement du siècle, s'est promenée par le monde en victorieuse, a-t-elle pu se laisser écraser ainsi. Ses victoires avaient ses raisons, ses défaites doivent en avoir ; et étudier comment elle a été menée mathématiquement au désastre de Sedan. (*Dp*, f° 1)

On sent d'abord, en surface de la réflexion de Zola, l'influence qu'a pu avoir le darwinisme social sur l'écriture des derniers *Rougon-Macquart*, telle que le remarque David Baguley<sup>15</sup>.

---

<sup>11</sup> Sébastien Ledoux, *op. cit.*

<sup>12</sup> Elles sont nombreuses dans l'histoire d'un pays vieux comme la France. Pour un homme de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle comme Zola, il suffit de penser aux multiples changements de régimes opérés entre la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et 1870.

<sup>13</sup> Ernesto de Martino, *op. cit.*, p. 110.

<sup>14</sup> Henri Mitterand, « L'Ébauche. Première partie », *Les Rougon-Macquart V, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire. L'Argent, La Débâcle, Le Docteur Pascal*, Paris, Gallimard, La Pléiade, édition de Henri Mitterand, 1967, p. 1375.

<sup>15</sup> Le darwinisme social est essentiel à la conception de Maurice en particulier (mais apparaît également dans la notice de personnage du lieutenant Rochas), qui doit être le véhicule de cette idéologie dans le roman. Son

Mais, la façon dont est racontée « l’histoire vraie » du désastre et « l’effroyable nécessité [du] bain de sang » (qui a permis à la France de se « régénér[er] et grandi[r]<sup>16</sup> ») dévoile bien plus. Le texte décrit certes un monde renversé, où la nation est dominée plutôt que dominante ; la guerre franco-prussienne est une vengeance des Prussiens, en réponse à l’écrasement brutal subit sous le Premier Empire au début du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>17</sup>. Au-delà même de la poétique du roman, la guerre de 1870 est un clair exemple de la perpétuation d’un cycle de la violence qui produit, à l’échelle de l’Histoire, des situations d’ultimités. C’est dans ce processus, ce renversement de l’ordre établi décrit par le roman, que peut bien s’expliquer partiellement la désagrégation du mythe national. Le renversement est progressif et s’articule surtout autour de la figure de l’Empereur Napoléon III, nécessairement comparé à son oncle.

### 1.1.1. *Les deux Napoléon*

Soulignons d’abord dans le texte zolien une opposition majeure entre les deux Napoléon<sup>18</sup>, deux figures historiques<sup>19</sup> dont l’opposition est travaillée à l’aune de la tension entre sacralisation et désacralisation, entre collectivité (public) et individualisme (privé), entre mythe (épopée) et réalité (réalisme ou naturalisme). Le Napoléon III zolien pervertit les idéaux du mythe national, causant par le fait même sa propre mise en retrait – sa

---

influence se sent également dans *L’Argent* et *Le Docteur Pascal*, les volumes qui précèdent et suivent *La Débâcle* (David Baguley, *D*, note, 120-121).

<sup>16</sup> Ces extraits sont tirés d’une lettre de Zola au directeur du journal *Le Radical*, dans lequel est publié en feuilleton *La Débâcle*. La lettre paraît dans le journal comme explication de la morale de l’œuvre. Cité à partir de David Baguley, « Réception », *D*, p. 46.

<sup>17</sup> La bataille d’Iéna du 14 octobre 1806 est une victoire décisive pour Napoléon Bonaparte. Le 24 octobre, Berlin est capturée, saccagée et pillée par l’armée impériale. Cet événement est célébré en France, avec des peintures d’Horace Vernet ou encore de Charles Meynier, dans un exemple du mythe national qui se constitue alors, sous pinceau et plume.

<sup>18</sup> La comparaison est déjà présente dans l’ébauche du roman : « Victorieuse avec un Napoléon, battue et détruite avec un autre Napoléon. Ce qui s’est passé entre. Toute la destinée des Napoléon, le châtiment. » (*Dp*, § 2.) On entend derrière cela une « réminiscence hugolienne », observée déjà par plusieurs chercheurs, parmi eux Henri Mitterand dans son édition de *La Débâcle* et Bernadette C. Lintz dans un article (« L’Empereur fardé. Napoléon III des *Châtiments* à *La Débâcle* », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 35, n° 3-4, 2007, p. 610-627).

<sup>19</sup> Les personnages historiques sont rarement mis en scène dans *Les Rougon-Macquart*. Napoléon III est l’un des seuls à intervenir dans les romans : il apparaît dans *La Curée* (1871) et *Son Excellence Eugène Rougon* (1876) avant *La Débâcle*.

liminarisation. Si Napoléon Bonaparte, le plus grand des héros de France, ne fait qu'un avec sa Grande Armée, Napoléon III, lui, entretient un mauvais rapport avec son armée, mauvais rapport qui sert, dans l'imaginaire zolien, de justification à la défaite de Sedan et, plus largement, à sa chute et celle de l'Empire. De fait, « la paralysie lente [est] partie de haut, de l'empereur malade, incapable d'une résolution prompte, et qui [envahit] l'armée entière, la désorganis[e], l'annihil[e], la [jette] aux pires désastres, sans qu'elle [ne puisse] se défendre. » (*D*, 123-124) Ce rapport fracturé s'explique par un profond décalage symbolique entre les soldats et l'Empereur. Ce dernier, malade et purgé de ses pouvoirs, se désagrège autant physiquement que symboliquement, jusqu'à devenir « une inutilité sans nom » (*D*, 440).

Le point de départ de la comparaison entre les deux Napoléon se situe au début du roman, dès le troisième chapitre, qui montre bien le choc entre le discours historico-mythique nationaliste et ce que Zola appelle l'écriture de l'histoire « sans chauvinisme<sup>20</sup> », une recherche « mathématique » des fautes ayant menées à la défaite de Sedan. Le 106<sup>e</sup> régiment<sup>21</sup> arrive à Courcelles, un village limitrophe de Reims<sup>22</sup>, et Maurice s'arrête dans une auberge pour manger et boire « dans la joie d'une nappe très blanche » (*D*, 172). L'hôtesse de l'établissement lui apprend que Napoléon III est terré dans une maison, cachée derrière un grand mur jaune, surplombée par des arbres (*D*, 170). Le seul signe de la présence de l'Empereur est l'imposant cortège impérial, composé de plusieurs voitures, trop grand pour être dissimulé derrière les murs. Maurice, curieux, observe le mur jaune et y remarque une inscription :

Vive Napoléon ! à côté d'obscénités maladroites, démesurément grossies. La pluie avait lavé les lettres, l'inscription, évidemment, était ancienne. Quelle singulière chose, sur cette muraille, ce cri du vieil enthousiasme guerrier, qui acclamait sans doute l'oncle, le conquérant, et non le neveu ! Déjà, toute son enfance renaissait,

---

<sup>20</sup> Émile Zola, « Plan des *Rougon-Machard* 1868-1869 », imprimé pour la première fois dans Jules Lermina, *Dictionnaire universel illustré de la France contemporaine*, Paris, L. Boulanger, 1885, p. 1254.

<sup>21</sup> Il s'agit du régiment dont fait partie l'escouade de Maurice et Jean, qui est composée de Chouteau, Lapouille, Loubet, Pache et dirigée par Rochas.

<sup>22</sup> Le choix de placer l'action de ce chapitre à Courcelles n'est pas anodin, puisque Reims et sa fameuse cathédrale sont visibles de l'auberge où reste Maurice. Reims est le lieu où sont sacrés les rois de France, et la cathédrale est décorée par un impressionnant statuaire représentant rois et héros de la patrie.



chantait dans ses souvenirs, lorsque [...] dès le berceau, il écoutait les histoires de son grand-père, un des soldats de la grande armée. (*D*, 172)

Une fois le décor posé, la suite du chapitre est consacrée aux oppositions entre Napoléon Bonaparte et son neveu, évaluation exposant le premier comme un héros sacralisé et le second comme, au mieux, un mauvais successeur, indigne d'un enthousiasme guerrier déjà vieux de deux générations et, surtout, de la consécration au rang des héros du mythe national. L'inscription « Vive Napoléon ! » sur le mur jaune active la mémoire de Maurice, mémoire située à mi-chemin entre le mythe et l'Histoire, à travers un double filtre : les souvenirs de Maurice et ceux de son grand-père. En effet, celui qui était un ancien soldat de la Grande Armée apparaît ici en figure de conteur, transmettant à ses petits-enfants, Maurice et sa sœur jumelle Henriette, tous ces « récits homériques de batailles » (*D*, 172). Le discours historique bascule alors vers une mémoire orale de l'ordre de la transmission générationnelle qui force une double comparaison entre l'oncle et le neveu, et entre la Grande Armée et l'Armée impériale. C'est que la description des campagnes napoléoniennes est de registre épique, fourmillant de formules hyperboliques toutes faites, rappelant la façon dont Michelet pouvait parfois écrire ses propres travaux :

Les temps se confondaient, cela semblait se passer en dehors de l'histoire, dans un choc effroyable de tous les peuples. [...] Mais, en fin de compte, tous étaient battus, inévitablement battus à l'avance, dans une poussée d'héroïsme et de génie qui balayait les armées comme de la paille. C'était Marengo, la bataille en plaine, avec ses grandes lignes savamment développées, son impeccable retraite en échiquier, par bataillons, silencieux et impassibles sous le feu, la légendaire bataille [...] où Desaix arriva pour mourir et pour changer la déroute commençante en une immortelle victoire. C'était Austerlitz, avec son beau soleil de gloire dans la brume d'hiver, Austerlitz débutant par la prise du plateau de Pratzen, [...] tandis que le dieu Napoléon, qui avait naturellement tout prévu, hâtait le désastre à coups de boulets. C'était Iéna, le tombeau de la puissance prussienne, [...] l'impatience de Ney qui manque de tout compromettre, puis l'entrée en ligne d'Augereau qui le dégage, le grand choc dont la violence emporte le centre ennemi, [...] que nos hussards sabrent ainsi que des avoines mûres, semant la vallée romantique d'hommes et de chevaux moissonnés. C'était Eylau, [...] rouge de sang sous sa tempête de neige, avec son morne et héroïque cimetière, Eylau encore tout retentissant de sa foudroyante charge des quatre-vingts escadrons de Murat, qui traversèrent de part en part l'armée russe, jonchant le sol d'une telle épaisseur de cadavres, que Napoléon lui-même en pleura. C'était Friedland, [...] le chef-d'œuvre de stratégie de l'empereur qui savait tout et

pouvait tout [...]. C'était enfin la Moskowa, où le clair soleil d'Austerlitz reparut pour la dernière fois, une terrifiante mêlée d'hommes, [...] un tel acharnement de bravoure de la garde russe, qu'il fallut pour la victoire les furieuses charges de Murat, le tonnerre de trois cents canons tirant ensemble et la valeur de Ney, le triomphal prince de la journée. (*D*, 172-174)

Le passage, ici fortement réduit, est de très longue haleine, justifiant chacune des victoires de Napoléon Bonaparte dans un style particulièrement surprenant pour Zola, qui jusqu'alors dans le roman (comme dans son œuvre, bien souvent) évite le plus possible les effluves poétiques au profit d'une écriture qui se souhaite objective sans l'être réellement. Le premier empereur des Français était un « dieu » qui « savait et pouvait tout », « malin et titanique » (*D*, 173), et ses victoires, qui s'enchaînent à un rythme frénétique occasionné par la cascade de démonstratifs phrastiques, sont à la fois pleines « d'héroïsme et de génie » ; chaque ligne ou presque porte une hyperbole. Cette façon de représenter l'enchaînement constant des victoires et exploits n'est pas unique à Zola, elle est même plutôt convenue dans l'imaginaire du siècle, et déjà présente en littérature chez Hugo et Balzac, parmi d'autres<sup>23</sup>. Cette caractérisation distille l'*épos* napoléonien, défini par Daniel Fabre comme « l'association antithétique de l'énergie avec la permanente conscience de la mort qui détermine un parcours appréhendé comme totalité<sup>24</sup>. » Ainsi, dans l'imaginaire du récit, Napoléon est infatigable, *toujours* prêt à combattre ou à préparer des stratégies *toujours efficaces* en pleine connaissance des risques encourus, à la fois rapide et audacieux. Il reste sur le champ de bataille, prêt à mourir s'il le faut, en pleine conscience du danger, car – nous l'avons dit – il ne fait qu'un avec son armée : les exploits de celle-ci sont les siens, et c'est bien une héroïsation collective qui s'opère dans le mythe napoléonien, héroïsation qui reste tout de même contrebalancée par l'exaltation de l'individu<sup>25</sup>. La gloire de Napoléon est la gloire de tous et toutes. L'extrait présente ainsi

---

<sup>23</sup> Daniel Fabre, « L'atelier des héros », dans Pierre Centlivres, Daniel Fabre et Françoise Zonabend, *La fabrique des héros*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, « Ethnologie de la France », Paris, 1999, p. 188-189.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 189. Napoléon III ne répond pas à cette définition, comme nous le verrons dans la section 2.

<sup>25</sup> Pour Daniel Fabre, « Napoléon est, sans doute, le premier chef d'État moderne qui ait inventé et conduit une véritable politique d'héroïsation. » Il « veille personnellement à mettre en scène la représentation de ses

la coordination parfaite des bataillons de l'armée, les sacrifices prévus des généraux ; même les cimetières sont « héroïques[s] » (*D*, 173), car ils sont remplis de ses soldats morts pour la cause. Surtout, cette séquence fait état d'un Napoléon sacralisé, présent dans une culture orale modélisée par un imaginaire légendaire né de la transmission du souvenir pendant des veillées ritualisées ; l'Histoire devient mythe.

Ces fabulations rêvées par Maurice sont certes celles de son grand-père, mais elles présentent un mythe dépassant la perception d'un seul individu – en témoignent « [l]es temps [qui] se confond[ent] [...] en dehors de l'histoire », ou encore les généralisations répétées qui font de la collectivité des homogénéités : « tous les peuples » sont « battus à l'avance », ce sont « tous [les] corps d'armée » qui s'effondrent sous « le tonnerre de trois cents canons tirant ensemble » (*D*, 174). Ce passage relève de la mémoire légendaire : c'est une « déformation d'un substrat [...] historique, altéré – ou transfiguré – par l'exagération, la confusion, l'oubli. [...] [C'est] une mauvaise mémoire, une mémoire oublieuse, qui ne conserve les faits du passé qu'au prix de leur altération<sup>26</sup>. » Ainsi, la mémoire d'un unique homme se déforme pour devenir la mémoire de toute une armée ou de toute une société – de tous les Français élevés dans la foi du récit national<sup>27</sup>. Ce qui perdure dans le mythe, c'est donc la légende napoléonienne, une essence distillée, caractérisée par la suprématie de la collectivité représentée dans la Grande Armée<sup>28</sup> et la prescience de son grand héros, qui ensemble assurent la continuité de la nation ; collectivement, soldats et Empereur sont

---

exploits », en faisant la commande de peintures ou de statues, sans hésiter à se réapproprier les actions de ses généraux et maréchaux. Voir *ibid.*, p. 186-187.

<sup>26</sup> Claude Millet, *Le légendaire au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 119.

<sup>27</sup> Ainsi, un homme anonyme, dans une lettre à Zola, écrit : « l'histoire de votre Maurice m'a singulièrement rappelé la mienne. Ses émotions, ses pensées furent exactement mes émotions et mes pensées d'alors. Je reconnaissais jusqu'à son grand-père, qui fut le mien et qui avait bercé mon enfance au récit des batailles d'Austerlitz et d'Eylau. » Cité à partir de Henri Mitterand, « Étude », *Les Rougon-Macquart V, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire. L'Argent, La Débâcle, Le Docteur Pascal*, *op. cit.*, p. 1418.

<sup>28</sup> Les soldats de la Grande Armée sont peu présents dans les *Rougon-Macquart* et aucun d'entre eux ne correspond au modèle héroïque présenté dans l'extrait ci-haut. Maurice Descotes, dans son essai *Le personnage de Napoléon III dans les Rougon-Macquart*, observe que les personnages vivants ayant combattu dans la Grande Armée, comme Antoine Macquart (*La Fortune des Rougon, La Conquête de Plassans, Le Docteur Pascal*) ou le commandant Sicardot (*La Fortune des Rougon*), sont montrés sous un angle négatif ; le premier est un opportuniste fainéant et alcoolique, porteur des tares des Macquart, alors que le second est qualifié de « glorieuse ganache de la Grande Armée » (Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, *op. cit.*, p. 129). Il n'y a, à notre connaissance, aucun exemple vivant des héros de la légende napoléonienne dans la série.

« hors du temps ». Le texte offre une scène d'oralité déterminée par la transmission d'un imaginaire quasi-religieux dont le personnage principal est le « dieu Napoléon ». C'est le mythe national à l'œuvre.

En plus du registre utilisé, qui peut rappeler l'épopée, on reconnaît dans ce passage toute une variété de scènes immortelles, prises en peinture ou en mots, qui reflète ce qui est pour Daniel Fabre une caractéristique fondamentale des héros voués à incarner la France : « chaque héros est l'acteur d'un petit nombre de scènes – parfois réduites à un geste, une réplique – qui manifestent moins ses vertus personnelles que l'indéfectible vouloir-être de la France<sup>29</sup>. » Les exploits racontés dans cette longue description ont tous été immortalisés dans le mythe, notamment par des œuvres d'art, et constituent ensemble le fond de la mémoire collective de la nation française postrévolutionnaire. Certaines scènes concernent directement l'empereur, d'autres plutôt ses commandants :

- Desaix qui meurt à Marengo pour « changer la déroute commençante en une immortelle victoire » est le sujet d'une peinture de Jean Broc en 1806 ;
- Le « beau soleil de gloire dans la brume d'hiver » d'Austerlitz se voit dans une peinture de François Gérard (1805), dans laquelle quelques rayons percent le ciel gris pour éclairer Napoléon ;
- Une peinture célèbre d'Horace Vernet (1836), l'un des plus grands peintres nationalistes, montre Napoléon réprimandant l'impatience d'un soldat de Ney à Iéna ;
- La description de la bataille d'Eylau<sup>30</sup> comme la bataille « la plus sanglante » trouve son écho dans une peinture d'Antoine-Jean Gros (1807) où l'on aperçoit un monticule de cadavres sur le sol en avant-plan.

Ce ne sont que quelques exemples ; plusieurs de ces événements sont représentés à de multiples reprises (pensons notamment à la mort de Desaix). Ces images que Zola reprend

---

<sup>29</sup> Daniel Fabre, « L'atelier des héros », *op. cit.*, p. 205.

<sup>30</sup> À l'époque de Zola, Eylau est déjà consacrée en littérature pour sa violence inouïe. *Le Colonel Chabert* (1832) de Balzac raconte le retour du personnage éponyme passé pour mort après la bataille ; un long poème de Hugo, « Le Cimetière d'Eylau », paru dans *La Légende des siècles* (1877) fait d'un cimetière « la clef de la bataille » (v. 248).

sont déjà toutes faites dans l’imaginaire du mythe national, et il semble peu crédible que le grand-père de Maurice ait pu assister à chacun de ces événements, même s’il était un soldat de la Grande Armée – en fait, son rôle est même entièrement effacé, la voix narrative ne laissant transparaître aucune individualité. Or, tel que dit ci-haut, les exploits sont collectifs, car il y a métonymie entre Napoléon, les généraux et les petits soldats : ainsi, le passage fourmille de patronymes, sans mention des sous-divisions organisationnelles nécessaire au fonctionnement de l’armée (et dont la description est centrale à la poétique de *La Débâcle*), et chaque nom semble contenir tout un pan d’armée. C’est « l’entrée en ligne d’Augereau » et « les furieuses charges de Murat » qui permettent les victoires, entre autres, et les soldats apparaissant sous le commandement de ces personnages désormais légendaires sont réduits, par métonymie, à des bataillons « silencieux et impassibles sous les feux », des « canons » et des « hussards ». Tous ensemble, sous l’égide de l’Empereur, ils balaient l’Europe comme une force divine, semant des vallées, foudroyant des armées entières de leur tonnerre.

Ces images cristallisent la légende napoléonienne, en faisant d’elle une suite de scènes et d’événements montrant la suprématie française. Il n’est donc pas étonnant que l’énumération place dans l’ordre chronologique chacune des scènes la constituant, mais qu’elle s’arrête au début de la guerre de la Sixième Coalition, avec la bataille de la Moskowa, dernière grande victoire napoléonienne, qui marque néanmoins le début de la chute de 1814. Rien, au-delà de cet affrontement, ne fait référence à la défaite définitive de Waterloo en 1815 ni aux événements qui y ont mené. C’est plutôt un univers alternatif qui nous est montré, à la temporalité floue, dans lequel la gloire napoléonienne bat toujours son plein : « quelle que fût la bataille, les drapeaux flottaient avec le même frisson glorieux dans l’air du soir, les mêmes cris de : Vive Napoléon ! retentissaient [...], la France était partout chez elle, en conquérante qui promenait ses aigles invincibles d’un bout de l’Europe à l’autre » (*D*, 174). C’est une mémoire consacrée, des voix d’outre-tombe hurlant une gloire éternelle, et une mémoire directe qui s’oublie peu à peu, avec la disparition des soldats de la Grande Armée. Néanmoins, l’énergie fulgurante générée par ce récit de batailles qui s’enchaînent à toute vitesse, dans une cascade de « C’était » qui fait tout pour consacrer à l’Histoire l’*epos* napoléonien. Toute mention, dans le roman, du premier

empereur des Français s'accompagne d'un inventaire de ses victoires, et seulement de ses victoires<sup>31</sup>. L'effacement de la défaite est l'un des dangers qui sert d'exemple à notre affirmation précédente : l'héroïsation et, plus largement, le mythe national, gomme des situations d'ultimité. Mémoire collective d'une part, amnésie collective de l'autre, l'ignorance de la possibilité d'une chute est ce qui rend d'autant plus brutal la défaite de Sedan. Ainsi, dans le roman, la victoire prussienne, pressentie dès les premières pages, cause une incrédulité anxieuse dans le camp français, particulièrement chez Maurice et le lieutenant Rochas. Pour le second, soldat depuis trente ans, le renversement est carrément impossible :

— L'Autriche rossée [...] ! la Prusse rossée [...] ! la Russie rossée [...] ! l'Espagne, l'Angleterre rossées partout ! la terre entière rossée, rossée de haut en bas, de long en large !... Et, aujourd'hui, c'est nous qui serions rossés ! Pourquoi ? comment ? On aurait donc changé le monde ? (*D*, 133)

Et nous sentons derrière cette interrogation – « on aurait donc changé le monde ? » –, un monde révolu, indice d'une situation d'ultimité. En effet, le renversement des rapports de pouvoirs en Europe est un « rapid[e] processus de transition » et une « perte des modèles culturels dans une situation où l'on ne peut plus utiliser les modèles familiers », ce qui « indui[t] des crises spectaculaires et pos[e] de manière dramatique les problèmes élémentaires du rapport au monde<sup>32</sup>. » Rochas est particulièrement affecté par ceci, car il répond à l'archétype du chauvin, nécessaire pour Zola dans l'écriture de son roman, en représentant le soldat impérial directement tiré de la légende, bien que le lieutenant ne se soit jamais battu pour le Premier Empire, bien entendu<sup>33</sup>. Notons que le chauvinisme de Rochas naît de l'influence extérieure du roman national, puisqu'« il n'[a] jamais épelé qu'un volume des victoires de Napoléon, tombé au fond de son sac de la boîte d'un colporteur » (*D*, 132). Encore une fois, la mémoire de l'individu naît de la mémoire

---

<sup>31</sup> Toutes les références à Napoléon Bonaparte et ses campagnes militaires reprennent ce qui est dit dans le long passage cité dans cette section, généralement dans la narration accompagnant Rochas, ou encore dans ses dialogues.

<sup>32</sup> Ernesto de Martino, *op. cit.*, p. 63.

<sup>33</sup> Rochas s'est engagé à 18 ans et a participé à 19 ans au siège de Mazagran, qui a lieu en 1840 pendant la conquête d'Algérie (*D*, 131).

collective, transmise par des récits oraux, des pamphlets ou encore des peintures. Le déclin de la puissance française surprend Rochas (et bien d'autres encore, autant dans le roman que dans la réalité), car il a été entièrement ignoré dû à la persistance de la culture chauvine facilitée par le mythe national, à un point tel que Rochas ignore lui-même être le dernier des troupiers de la légende napoléonienne. Ainsi, après la reddition française, le lieutenant Rochas meurt bêtement, en souhaitant à tout prix sauver un drapeau sur le champ de bataille, ignorant la défaite. Entouré par les Prussiens, il est surpris : « quoi donc ? quoi donc ? », répète-t-il (*D*, 478). Ne sachant quel futur possible peut suivre la chute, Rochas s'arrête à cette interrogation incrédule, dans l'incompréhension de la fin ; ces « donc » miroitent les propos du lieutenant au début du roman<sup>34</sup>. Il est confronté à ce monde « changé » (*D*, 133). Il maintient tout de même que « la victoire est là-bas » (*D*, 479), à Sedan. Puis, ne voulant pas que l'ennemi capture le drapeau, il tente de le cacher mais trébuche à cause de la hampe : le tissu se déchire, et il « s'afaiss[e] parmi ces lambeaux tricolores. [...] Avec lui, finissait une légende » (*D*, 479). C'est donc « toute la vieille gaieté militaire française » qui tonne dans le « rire de triomphe » de Rochas, et il représente « la légende, le troupier français parcourant le monde, entre sa belle et une bouteille de bon vin, la conquête de la terre faite en chantant des refrains de goguette. » (*D*, 131) À cela ajoute Zola, dans l'ébauche : « si quelque chose est mort à Sedan, que nous ne devions pas regretter, c'est cette légende coupable, le troupier ne rêvant que plaies et bosses, entre sa belle et un verre de bon vin<sup>35</sup>. » Sedan marque ainsi la fin du soldat chauvin, personnage-type.

Le texte ne tarde pas à mettre en scène la détérioration de ce système de créances<sup>36</sup> : il le fait une ou deux pages après l'immense inventaire des guerres du début du siècle. La comparaison (ou le choc plutôt) entre deux régimes discursifs – épique et réaliste – est aussitôt visible, puisque la scène de veillée est suivie directement par un autre récit,

---

<sup>34</sup> Voir la page précédente.

<sup>35</sup> *Dp*, f° 4-5.

<sup>36</sup> Nous préférons cette appellation, parce qu'« elle ne suppose pas, contrairement à la 'croyance', une axiologie fondée sur le sacré ni liée à des formes magico-religieuses. » (Sophie Ménard, « Les Créances du roman : le revenant dans *Thérèse Raquin* de Zola », *@analyses. Revue de critique et de théorie littéraire*, vol. 9, n° 1, hiver 2014, p. 330.)

occasionné par une rencontre fortuite que fait Maurice à l'auberge. En effet, deux soldats d'un autre corps d'armée rejoignent le jeune homme à sa table ; ceux-ci, contrairement aux soldats du 106<sup>e</sup> régiment, ont combattu contre les Prussiens. Maurice prend pitié en voyant qu'ils sont sales et affamés, et les invite à le rejoindre (*D*, 174). Les deux hommes, désormais attablés, partagent avec lui « le cauchemar de leurs souvenirs » (*D*, 178). Ainsi, la distance se creuse entre la conception fantasmée des campagnes napoléoniennes et la réalité brutale de la guerre de Napoléon III :

— Moi, je *lavais* ma chemise, tandis qu'on *faisait la soupe*... Imaginez-vous un *sale* trou, un vrai *entonnoir*, avec des bois tout autour, qui avaient permis à ces *cochons* de Prussiens de s'approcher à quatre pattes, sans qu'on s'en doute seulement... Alors, à sept heures, voilà que les obus se mettent à tomber dans nos *marmites*. Nom de dieu ! ça n'a pas traîné, nous avons sauté sur nos flingots, et jusqu'à onze heures, vrai ! (*D*, 175, nous soulignons)

Le langage employé par les soldats est antithétique de celui utilisé pour décrire les guerres napoléoniennes. C'est toujours une transmission orale, mais ici relevant de la goguette plutôt que du récit de veillée ; et, cette fois, le discours n'est pas appuyé par tout un historique ou un héritage artistique, ni non plus par l'hyperbole épique. Il est purement conversationnel, il existe par lui-même. Son sujet, bien qu'il soit pourtant, en son fond le plus simple, le même que celui de la page précédente – une bataille –, est présenté dans une forme qui nous interroge. Car, avec l'usage d'un tel lexique de la cuisine et de la lessive, l'existence corporelle des personnages est le sujet même du discours, en comparaison des soldats et généraux de la Grande Armée, qui sont essentialisés et désincarnés. L'hygiène et la faim sont centraux dans le discours des soldats ; si, d'un côté l'on lave les chemises, de l'autre les Prussiens passent dans un « sale » trou, un entonnoir pour « cochons » comme on se servait autrefois pour faire du boudin, peut-être. Et c'est ainsi qu'on se mange, au milieu des obus, dans les marmites, car la métaphore alimentaire est filée tout au long du témoignage des soldats : à Wœrth, ils se battent ainsi pour un clocher « qui a l'air d'un poêle » (*D*, 178) et, à Frœschwiller, ce ne sont plus des hommes qui se battent, ce sont des « bêtes qui se mangent » (*D*, 178).

Bien que la faim soit une problématique très réelle (les soldats sont affamés et préparent de la soupe alors que les ennemis les menacent) et l'une des raisons majeures de



la désorganisation de l'armée, elle contamine aussi le discours des soldats, qui passe ainsi d'un sens littéral à un autre symbolique. C'est le cas également pour la lessive, comme on peut le voir dans le récit de la bataille de Wissembourg, dans lequel un des soldats décrit la mort peu glorieuse du général Abel Douay : « le pauvre bougre de général Douay, pas une *bête* ni un capon, celui-là, qui *gobe une prune* et qui s'étale, les *quatre fers en l'air*. *Nettoyé*, plus personne ! » (*D*, 174, nous soulignons). La guerre est construite par le texte zolien comme une période d'ensauvagement, car on se « mange » en grand groupe, en chair à canon, dans une mise en scène qui relève de l'orgie alimentaire. C'est la multiplication des métaphores culinaires qui permet de faire cette comparaison. La description est tout à fait grotesque et violente ; et sa position dans le roman, quelques lignes après la description des victoires du Premier Empire, exacerbe le décalage entre elles. En associant à l'armée des activités traditionnellement féminines (la cuisine et la lessive) – Zola déplore que les « hommes deviennent des femmes<sup>37</sup> » – et à des caractéristiques animalières, le texte met à mal l'idéal viril de la légende, où l'homme est un guerrier parfait, « silencieux et impassibl[e] » (*D*, 172). Ce sont finalement les soldats Prussiens qui ressemblent le plus à ceux du mythe national : « l'ennemi [...] apparaissait fort et solide, innombrable, avec une discipline et une tactique parfaites. » (*D*, 180) Et Zola de sceller le caractère cyclique de l'Histoire : c'est « un âge guerrier qui fin[it] [et] un autre qui commenc[e] » (*D*, 181). Comme tous les peuples s'étant opposés autrefois à Napoléon Bonaparte, la France est ainsi « inévitablement battu[e] à l'avance » (*D*, 172).

### 1.1.2. *Les Marianne*

Le mythe national cherche à faire du peuple le soubassement de la patrie, lui insufflant l'amour de la France en échange de la promesse d'une suprématie complète et justifiée des Français. Ainsi, les héros de la nation sont « ceux qui ont contribué à sa préservation, à sa croissance “naturelle” et à sa consolidation institutionnelle<sup>38</sup> », comme Charlemagne ou Bonaparte. Leur chute ne fait qu'ajouter à leur légende : la résistance

---

<sup>37</sup> Émile Zola, « La fin de l'orgie », *La Cloche* [13.02.1870], cité à partir de Émile Zola, *Œuvres complètes*, Paris, Cercle du livre précieux, t. XIII, 1967, p. 260.

<sup>38</sup> Daniel Fabre, *op. cit.*, p. 201.

gauloise de Vercingétorix est considérée prototypique de la propension des Français à la révolte, par exemple. Cette nouvelle historiographie, née de la France postrévolutionnaire désormais laïque, nécessite un « transfert de sacralité<sup>39</sup> », puisque le roi et Dieu ne sont plus synonymiques de la nation. Ainsi, c'est avec les monuments, les statues, la toponymie, les musées, les fêtes et funérailles nationales que sont solidifiés le récit de la nation et ses idées<sup>40</sup>. Des figures plus ou moins abstraites, aux significations changeantes, émergent également au temps de la formation des nationalismes. La destruction du mythe national et des modèles qu'il sollicite est reflétée dans le traitement accordé dans *La Débâcle* à ce qui est l'un des plus importants symboles de la nation française : la Marianne. Celle-ci apparaît au cours du XIX<sup>e</sup> siècle comme personnification de la France républicaine<sup>41</sup> et de ses valeurs, remplaçant le roi, qui incarnait l'État<sup>42</sup> sous l'Ancien Régime. Elle est généralement présentée avec certaines ou chacune de ces caractéristiques, essentielles pour notre analyse : affublée d'un bonnet<sup>43</sup> et d'une toge romaine laissant paraître sa poitrine, elle porte le drapeau français ou républicain dans une main (parfois une épée) et la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen dans l'autre. Elle apparaît deux fois dans *La Débâcle* et à d'autres moments dans *Les Rougon-Macquart*<sup>44</sup>, particulièrement dans *La Fortune des Rougon*. Ces figures méritent d'être interrogées, puisqu'elles peuvent être analysées comme faisant partie d'un continuum cohérent d'intersignes – qui « sont, en ethnographie, des signes concrets annonciateurs d'événements (souvent dramatiques) à venir<sup>45</sup> » – dans le cycle romanesque. En effet, si la

---

<sup>39</sup> Daniel Fabre, « Le rite et ses raisons », *Terrain*, n° 8, 1987, p. 5.

<sup>40</sup> Sébastien Ledoux, *op. cit.*

<sup>41</sup> Pour plus d'informations sur Marianne et son avènement dans la vie politique et sociale française, voir Maurice Agulhon, *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris, Flammarion, 1979.

<sup>42</sup> Rappelons la célèbre apocryphe attribuée à Louis XIV : « L'État, c'est moi », qui, au-delà d'être un adage politique traduisant l'absolutisme, reflète un imaginaire dans lequel le roi est plus un symbole qu'une figure réelle.

<sup>43</sup> Le bonnet phrygien est un symbole de liberté : il « était à Rome mis sur la tête des esclaves affranchis », Maurice Agulhon, *op. cit.*, p. 8.

<sup>44</sup> Mentionnons par exemple la Brûlé dans la scène suivant l'émasculatation de Maigrat : « La Brûlé, alors, planta tout le paquet au bout de son bâton ; et, le portant en l'air, le promenant ainsi qu'un drapeau, elle se lança sur la route, suivie de la débandade hurlante des femmes » (Émile Zola, *Germinal*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1978 [1885], p. 508).

<sup>45</sup> Jean-Marie Privat, *op. cit.*, p. 221.

Marianne du premier *Rougon-Macquart* est, en dehors de son sort morbide, relativement en adéquation avec l'image de son modèle, celle de *La Débâcle* est vieillie et affaiblie, symptôme et symbole de la nation qui se meure alors.

#### 1.1.2.1. *Miette-Marianne* (La Fortune des Rougon)

La première Marianne des *Rougon-Macquart* est Miette, la jeune fille<sup>46</sup> dont l'idylle avec Silvère Mouret est au centre de la trame sentimentale de *La Fortune des Rougon* : elle rejoint l'insurrection républicaine (qui cherche à contrer le coup d'État du prince Louis-Napoléon, futur Napoléon III) et est chargée d'en porter le drapeau. Elle guide les insurgés jusqu'à ce qu'ils soient écrasés par l'armée : elle échappe le drapeau qu'elle tient « comme un grand cierge [...] criblé de balles<sup>47</sup> », tuée alors qu'elle et Silvère sont paralysés sur place, pendant que les révoltés s'enfuient et tombent sous le feu des soldats. Comment comprendre cette mort ? Miette, qui incarne une *Liberté guidant le Peuple*, célèbre tableau de Delacroix, ne triomphe pas et devient plutôt une nouvelle victime du coup d'État – cette Miette-Marianne meurt en 1852 chez Zola. Cette mort coïncide dans l'Histoire à l'apparition de politiques interdisant l'effigie : un décret du 3 janvier 1852, un mois après le coup d'État, ordonne de « remplacer sur les monnaies et sur les timbres-poste l'effigie de la République par celle du président<sup>48</sup> ». L'enfant tuée tombe sur le drapeau échappé, qui l'enveloppe comme une « nappe rouge<sup>49</sup> », un linceul ; sa mort se confond avec un rite funéraire, le « grand cierge » parlant de lui-même. Silvère (l'insurgé républicain dont le destin est aussi une mort prématurée) vient au chevet de la morte pour pleurer leur futur impossible : il met « à nu [la] poitrine » et admire le « visage blanc » de

---

<sup>46</sup> Nous entendons « jeune fille » ici dans sa définition ethnologique, travaillée en ethnocritique notamment par Marie Scarpa dans son essai fondateur, *L'Éternelle jeune fille. Une ethnocritique du Rêve de Zola*, Paris, Honoré Champion, 2009. Miette, diminutif de Marie (ce n'est pas anodin), est un personnage bloqué dans la marge adolescente – morte vierge car en attente de Silvère, elle est un personnage liminaire. Voir Marie Scarpa, qui analyse Miette comme une « éternelle jeune fille » (« La pensée sauvage du récit. Pour une ethnocritique de Zola », dans Aurélie Barjonet et Jean-Sébastien Macke (dir.), *Lire Zola au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 317-331.

<sup>47</sup> Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, *op. cit.*, p. 317.

<sup>48</sup> Maurice Agulhon, *op. cit.*, p. 158.

<sup>49</sup> Émile Zola, *Ibid.*

Miette, qui baigne dans ses « cheveux dénoués<sup>50</sup> ». De fait, dans le roman autant que dans l'Histoire, le passage de la République à l'Empire est synonyme de la mise à mort de symboles qui font partie de l'identité nationale à travers le prisme de l'historiographie républicaine. Le régime impérial naît et meurt dans le sang du peuple. Miette, malgré qu'elle ne soit pas une Marianne parfaite<sup>51</sup>, correspond tout de même, par sa jeunesse et sa bonté, à une figure positive porteuse d'un espoir pour les républicains – bien que cet espoir soit écrasé par l'Empire. Il n'en va pas de même pour les Marianne de *La Débâcle*.

#### 1.1.2.2. Les deux Marianne de La Débâcle

La première Marianne apparaît au début du roman, dans la scène de l'engagement de Maurice dans l'armée. Elle est rapportée de façon indirecte dans un souvenir porteur de l'imaginaire micheletien :

[Un] grand frisson avait traversé Paris, il revoyait la soirée ardente, les boulevards charriant la foule, les bandes qui secouaient des torches en criant : À Berlin ! À Berlin ! Devant l'Hôtel de Ville, il entendait encore, montée sur le siège d'un cocher, une grande belle femme, au profil de reine, dans les plis d'un drapeau et chantant la Marseillaise. Était-ce donc menteur, le cœur de Paris n'avait-il pas battu ?  
(D, 120-122)

Le mouvement collectif pousse Maurice à croire naïvement que la France est unie ; la Marianne *performs* la République, qu'elle porte et chante fièrement. Curieusement, ce passage présente également une superposition de régimes politiques pourtant incompatibles : cette Marianne a un « profil de reine ». Puis, suivant cela, l'interrogation de Maurice laisse sous-entendre un danger insidieux, celui d'un mensonge : « Était-ce donc menteur ? » Le déguisement républicain de la Marianne reprend-t-il le déguisement de l'Empire libéral, qui fut d'abord République alors que le futur Napoléon III s'appelait encore le Président Louis-Napoléon ? Bien entendu, cette scène est reprise de l'Histoire<sup>52</sup>,

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 318.

<sup>51</sup> Miette, cependant, est une Marianne circonstancielle, voire accidentelle : elle est bel et bien un personnage de régime naturaliste. Son origine problématique détermine une trajectoire de vie marginale : elle est orpheline de mère, son père est emprisonné pour meurtre et elle vit emmurée chez sa tante.

<sup>52</sup> François Roth, *La guerre de 70*, Paris, Fayard, 1990, p. 38.

mais elle est aussi autoréférentielle ; elle reprend le célèbre *excipit* de *Nana*, dans lequel le personnage éponyme, symbole de la corruption du Second Empire, meurt de la variole qui lui remonte au visage comme un poison :

Il semblait que [...] ce ferment dont elle avait empoisonné un peuple, venait de lui remonter au visage et l'avait pourri.

La chambre était vide. Un grand souffle désespéré monta du boulevard et gonfla le rideau.

— À Berlin ! à Berlin ! à Berlin<sup>53</sup>!

La mort de Nana coïncide donc avec l'entrée en guerre de la France le 15 juillet 1870 et agit en quelque sorte comme un mauvais présage, une prévision par l'auteur de l'effondrement à venir. C'est dans ce contexte que Maurice s'engage. Agissant comme une passeuse, la pseudo-Marianne engage Maurice à s'engager et à accomplir son destin : aller à la guerre est, pour lui et pour tant d'autres garçons, un rite de passage vers le statut d'homme. En adéquation avec la composante collective du mythe national, c'est tout Paris qui scande « À Berlin ! », alors que, dans la réalité, il n'y avait que quelques milliers de personnes à cette manifestation, qui n'était « pas représentiv[e] de la population française<sup>54</sup> » dans son ensemble. Cette vision exagérée mais grisante de l'unicité française trouve son écho dans un passage du *Peuple* de Michelet :

Un autre jour, plus tard, quand l'homme s'est un peu fait en lui, son père le prend ; grande fête publique, grande foule dans Paris. [II] lui montre le peuple, l'armée qui passe, les baïonnettes frémissantes, le drapeau tricolore [...] il se penche, il lui dit : « Tiens, mon enfant, regarde ; voilà la France, voilà la Patrie ! Tout ceci c'est comme un seul homme. Même âme et même cœur. Tous mourraient pour un seul ; et chacun doit aussi vivre et mourir pour tous... [...] Tu en feras autant, tu n'oublieras jamais que ta mère est la France<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> Émile Zola, *Nana*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1977 [1880], p. 518.

<sup>54</sup> François Roth, *op. cit.*, p. 38.

<sup>55</sup> Jules Michelet, *Le Peuple*, Paris, Calmann Lévy, 1877 [1846], p. 297-298.

Parmi les points communs entre Michelet et Zola, nous pouvons observer l'allure de fête publique accompagnant l'annonce d'une guerre, la parade<sup>56</sup> et la présence de symboles républicains (le drapeau ou le chant, par exemple) et, surtout, l'idée d'un peuple uni : celui-ci est en effet « comme un seul homme », avec une « même âme » et un « même cœur ». C'est justement cette idée d'unicité, nécessitant et obligeant que la collectivité lève les armes, qui est remise en cause dans *La Débâcle* : le roman écrit la défaite, mais aussi la Commune, une grande déchirure où toutes les illusions d'une nation homogène, travaillant pour un même futur, sont dissipées. Dès l'engagement de Maurice, le grandiose de la machine française est remis en question :

Et puis, comme toujours chez lui, après cette exaltation nerveuse, des heures de doute affreux et de dégoût avaient suivi : son arrivée à la caserne, [...] la chambrée empestée et d'une crasse repoussante, la camaraderie grossière avec ses nouveaux compagnons, l'exercice mécanique qui lui cassait les membres et lui appesantissait le cerveau. (*D*, 122).

Nous sommes loin alors des élucubrations épiques dessinées par les plumes républicaines : c'est plutôt la bassesse, représentée par la saleté et la vulgarité, qui s'écrit sous la plume du naturaliste, d'une façon similaire aux descriptions prosaïques de cuisine et de lessive citées ci-haut. Zola, effectivement, désenchante voire désacralise la guerre et le mythe national en sa capacité de religion civile, ce qui explique peut-être pourquoi la critique à la sortie du roman, même vingt ans après la guerre, est aussi divisée<sup>57</sup>.

Quelques pages seulement après l'apparition de cette première Marianne idéalisée, une autre figure similaire fait un court passage, dans une scène mémorable. Les soldats, démotivés par des marches incessantes ponctuées de changements d'ordre constants (ils viennent d'ailleurs de jeter leurs sacs et leurs armes dans une tranchée car ils sont trop fatigués pour les porter), sont contraints de retourner sur leurs pas après avoir pourtant

---

<sup>56</sup> La marche et la parade sont des composantes de la fête républicaine dans l'écriture de Michelet. Voir Mona Ozouf, *La fête révolutionnaire : 1789-1799*, Paris, NRF Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1976, p. 24-25.

<sup>57</sup> Voir les articles de François Veuillot (20 juillet 1892, *L'Univers*, voir *D*, 53-54) et d'E.-M. de Vogüé (15 juillet 1892, *Revue des Deux Mondes*, voir *D*, 801-818). La critique, qu'elle soit positive ou négative, évoque généralement une « douleur » liée au souvenir de la guerre et de la Commune.

voyagé pendant des heures. En passant près d'une ferme, habitée par un paysan qui n'a pas voulu l'évacuer pour rester près de sa terre, les soldats sont calomniés par une vieille femme. La description fait d'elle une Marianne vieillie et inquiétante, une Marianne de la fin :

Mais, tout d'un coup, dans le cadre de la porte violemment ouverte, parut la grand'mère, une très vieille femme, haute, maigre, avec des bras nus, pareils à des cordes noueuses, qu'elle agitait furieusement. Ses cheveux gris, échappés de son bonnet, s'envolaient autour de sa tête décharnée, et sa rage était si grande, que les paroles qu'elle criait, s'étranglaient dans sa gorge, indistinctes.

[...] D'une voix de plus en plus perçante, elle leur crachait l'insulte de lâcheté, à toute volée. Et les rires cessèrent, un grand froid avait passé dans les rangs. [...]

— Lâches ! lâches ! lâches !

Brusquement, elle parut encore grandir. Elle se soulevait, d'une maigreur tragique, dans son lambeau de robe, promenant son long bras de l'ouest à l'est, d'un tel geste immense, qu'il semblait emplir le ciel.

— Lâches, le Rhin n'est pas là... Le Rhin est là-bas, lâches, lâches ! (*D*, 154-155)

Tous les éléments du symbole sont repris dans ce passage, mais tous sont déconstruits : c'est une Marianne sombre. « Très vieille » et animée par la colère, elle est une Furie, ses cheveux gris flottant hors de son bonnet comme ceux d'une apparition ; elle ne chante pas, elle hurle au point où ses paroles « s'étrangl[ent] » dans sa gorge. Sa force quasi-surnaturelle (sa voix ne cesse de devenir plus perçante et elle semble grandir constamment) est telle qu'elle fait passer un « grand froid » parmi les soldats, en spectre vengeur. Et, finalement, le mouvement de bras, si important dans les représentations de Marianne car il donne au peuple son élan, sa force pour la marche à la victoire, est ici à sens inverse des contingents de soldats, qui opèrent un demi-tour. Cette Marianne, maigre portant un lambeau de robe, c'est ce qui reste du mythe national entièrement révolu : elle a entièrement perdu sa capacité à rassembler les foules autour d'un même objectif. Ainsi, elle est contrainte à l'injure, à maudire les soldats pour les convaincre de combattre (ce qui ne fonctionne pas), ne pouvant le faire par l'exaltation de la nation par le drapeau ou le chant.

Le Second Empire, précédé et suivi par une République, signale la corruption ou la destruction de ses idées et idéaux. C'est donc, entre *La Fortune des Rougon* et *La Débâcle*, tout un cycle de vie pour les Marianne du Second Empire : ce sont trois âges représentant,

de l'enfant à la vieille femme en passant par la belle jeune femme, des Moires qui encadrent, définissent et scellent le destin du régime impérial corrompu. Ainsi, le discours de la fin du régime impérialiste en cache un autre, celui du régime républicain mort pour son avènement ; c'est le cycle des nations, reflété dans le cycle des politiques de la France.

Le roman, et plus largement le cycle romanesque, s'attache à montrer le « processus de désagrégation » total du mythe national sous le régime du Second Empire, processus vu comme une émancipation par Zola. Ainsi, dans sa *Lettre à la jeunesse*, publiée dans *Le Voltaire* du 17 mai 1879 (plus tard recueillie dans *le Roman expérimental*), l'auteur écrit que « le véritable patriotisme est de voir que des temps nouveaux sont venus et d'accepter la formule scientifique, au lieu de rêver je ne sais quel retour en arrière vers les bocages littéraires de l'idéal<sup>58</sup>. » Il nous semble que l'expression *bocages littéraires de l'idéal* pointe partiellement vers le mythe national comme imaginaire collectif dominant ; Zola travaille donc à le déconstruire dans *La Débâcle*. Cela se fait, comme nous l'avons vu, par une réduction du champ collectif à un niveau individuel de l'idée de la Légende<sup>59</sup>. La chute de Marianne se décrit selon la même logique ; la vieille et mourante Marianne n'a aucun pouvoir sur la collectivité. Le désordre symbolique engendré par cette rupture se trouve également dans le traitement de la deuxième interdiscursivité structurant le texte zolien, soit le cycle-Carnaval-Carême.

## 1.2. Le cycle Carnaval-Carême comme substrat folklorique au roman

Le paradigme de la fin dans *La Débâcle* dévoile un système de logiques socioculturelles qui fait l'hybridation de deux temps précis du calendrier chrétien traditionnel : Carnaval et Carême. Si l'on entendra en fond de notre réflexion les études fondatrices de Mikhaïl Bakhtine<sup>60</sup>, c'est plutôt à travers le prisme de l'ethnocritique – qui

---

<sup>58</sup> Émile Zola, *Lettre à la jeunesse*, cité à partir d'Henri Mitterand, *Les Rougon-Macquart V, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire. L'Argent, La Débâcle, Le Docteur Pascal, op. cit.*, p. 1368.

<sup>59</sup> D'une part, les guerres napoléoniennes font état d'une Grande Armée homogène menée par l'Empereur ; d'autre part, Rochas est un unique individu, paraissant ridicule dans son rôle de dernier soldat de la Légende.

<sup>60</sup> Bakhtine détaille sa théorie dans *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, « Points », 1970 [1929] et poursuit son travail dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire sous le Moyen Âge et la Renaissance*, Paris, Seuil, « Points », 1970 [1965].



apporte de nombreuses innovations et révisions à la théorie bakhtinienne<sup>61</sup> – que nous proposons une analyse des logiques carnavalesques à l'œuvre dans ce roman de la fin du monde.

Commençons par « reculturaliser » le Carnaval à partir de ses assises anthropologiques. Pour les anthropologues et, par extension, les ethnocriticiens, le Carnaval ne peut être défini convenablement que dans la paire qu'il fait avec le Carême : ils forment ensemble un cycle, qui commence quarante-sept jours avant Pâques, décrit par Arnold Van Gennep dans le troisième volume du premier tome de son *Manuel de folklore français contemporain*<sup>62</sup>. Dans la tradition ouest-européenne, l'on restreint le Carnaval à une période d'une durée d'une semaine, pendant laquelle la consommation de la viande est permise, période venant avec nombre de réjouissances codifiées (mascarades, défilés, orgies alimentaires, etc.) et un renversement temporaire de l'ordre social. Ainsi, le Carnaval « met à mal l'individu, le secret, la rétention ; il exhibe, explore et explose souvent les limites (sociales, spatiales, langagières, artistiques) de la communauté<sup>63</sup>. » Cela peut se traduire concrètement dans les réjouissances, comme un brouillement identitaire joué par les participants : les vieux sont jeunes à nouveau, les garçons sont filles, les morts sont vivants, vice-versa, le tout réalisé par le costume ou le masque. Cette « fête à l'envers<sup>64</sup> » culmine avec le Mardi gras, à la fin duquel a lieu l'expulsion d'un roi de Carnaval (choisi parmi les participants) ou l'incinération d'une effigie remplissant la même fonction, soit celle de représenter l'excès de la fête, ou, autrement dit, la marge, puis sa fin.

---

<sup>61</sup> L'ethnocritique élargit sa lecture de la carnavalisation pour inclure, au-delà de Bakhtine, les travaux contemporains des historiens, folkloristes et anthropologues afin d'« entrer davantage encore [...] dans la logique des configurations socio-historiques du rite [...], tout est question en somme de *rito-logique* et d'*ethno-poétique*, toujours relative à la culture singulière du corpus travaillé. » (Marie Scarpa, « La carnavalisation littéraire : de Bakhtine à l'ethnocritique », dans Sophie Ménard et Jean-Marie Privat (dir.), *À l'œuvre, l'ouvrier*, Nancy, Éditions universitaires de Lorraine, « EthnocritiqueS », 2017, p. 26. Souligné dans le texte).

<sup>62</sup> Arnold Van Gennep, *Manuel de folklore français contemporain*, Paris, A. et J. Picard, t. I, vol. III, 1947. Parmi d'autres ouvrages majeurs ayant traité de la question, nous retenons particulièrement celui d'Alain Faure (*Paris Carême-prenant. Du Carnaval à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle. 1800-1914*, Paris, Hachette, « Littérature & sciences humaines », 1978).

<sup>63</sup> Sophie Ménard et Marie Scarpa, « Carnaval », *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, septembre 2015. <https://publictionnaire.huma-num.fr/notice/carnaval/>

<sup>64</sup> L'expression est de Daniel Fabre (*Le Carnaval ou la fête à l'envers*, Paris, Gallimard, « Découvertes », 1992).

Le Carême, qui vient tout juste après le Carnaval, est marqué par un retour à l'ordre social et par l'alternance de jours de jeûne et de jours maigres (durant lesquels la consommation de viande n'est pas permise, à l'exception du poisson) ; c'est une période fondée « sur des valences de spiritualité, d'abstinence, d'ascétisme et de pénitence<sup>65</sup>. » Il dure quarante jours, débute avec le mercredi des Cendres<sup>66</sup> (au lendemain de Mardi gras) et se termine avec la Semaine sainte, sa dernière partie, introduite par le dimanche des Rameaux. Le Carême est donc une période solennelle qui précède Pâques dans l'Europe chrétienne ; fête de la mort et surtout de la résurrection du Christ, deux éléments qui structurent les apocalypses culturelles de *La Débâcle*.

L'opposition Carnaval-Carême dans *Les Rougon-Macquart* a d'abord été décrite par Marie Scarpa dans son ouvrage fondateur de l'ethnocritique zolienne, *Le Carnaval des Halles*<sup>67</sup>, qui poursuit la réflexion établie par Jean-Marie Privat dans le tout premier essai d'ethnocritique, *Bovary Charivari*<sup>68</sup>. Scarpa montre comment le « système de personnages [du *Ventre de Paris*] [s'organise] de façon allégorique à partir de la lutte des Gras et des Maigres<sup>69</sup> », représentée par les reines des Halles que sont Lisa Macquart et Louise Méhudin (la Normande) en opposition à l'étranger Florent, roi des Maigres. Chez Zola, le Second Empire est, pour Scarpa, un « carnaval permanent », une idée construite à partir d'une phrase du *Ventre de Paris*<sup>70</sup>, qui trouve son écho au long des *Rougon-Macquart*, mais aussi dans les articles journalistiques de Zola. Véronique Cnockaert, dans un article sur *La Curée*<sup>71</sup>, s'appuie sur quelques articles de l'auteur parus au début de l'année 1870, soit

---

<sup>65</sup> Sophie Ménard et Marie Scarpa, *op. cit.*

<sup>66</sup> Van Gennep note qu'il y a une « confusion » entre les cendres de l'effigie exécutée à la fin du Carnaval et « celles que le célébrant bénit, puis impose au front des fidèles » au mercredi des Cendres (Arnold Van Gennep, *op. cit.*, p. 1049.) Les cendres sont, parmi d'autres, un symbole de mort et de renaissance ; pensons notamment à la formule célèbre, « renaître de ses cendres ».

<sup>67</sup> Marie Scarpa, *Le Carnaval des Halles, op. cit.*, p. 155.

<sup>68</sup> Jean-Marie Privat, *Bovary Charivari. Essai d'ethno-critique*, Paris, CNRS Éditions, « CNRS Littérature », 1994. Le charivari, décrit dans cet ouvrage, est une pratique rituelle collective qui était courante pendant le carnaval.

<sup>69</sup> Marie Scarpa, *op. cit.*, p. 14.

<sup>70</sup> « La nuit heureuse de carnaval avait donc continué pendant sept ans. » Émile Zola, *Le Ventre de Paris*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1979 [1873], p. 47.

<sup>71</sup> Véronique Cnockaert, « Renée Saccard ou la vieille de la Mi-Carême », *Cahiers électroniques de l'imaginaire*, n° 3, 2005, p. 49-63.

quelques mois avant le début de la guerre franco-prussienne. Une « lecture attentive<sup>72</sup> » de ces textes dévoile l'un des reproches majeurs de Zola envers la dégradation progressive de la pratique du Carnaval<sup>73</sup> : il déplore « que la liesse populaire et les mises en scène encadrées des jours gras [ait] laissé la place à un carnaval permanent : le carnaval du Second Empire, à l'intérieur duquel la lutte des “gras” et des “maigres” se poursuit sans que les seconds ne destituent jamais les premiers<sup>74</sup> ». À cela Véronique Cnockaert ajoute : « Zola déplore que, sous l'Empire, les inversions s'affichent dans leur permanence<sup>75</sup>. » C'est certainement pour cela que, comme nous l'avons vu, les soldats impériaux sont dévirilisés.

*La Débâcle* présente des structures et personnages rappelant l'opposition entre Carnaval et Carême, autant dans son écriture de la fin du Second Empire français que dans la caractérisation de Napoléon III et de l'Armée impériale. Comme nous l'avons établi précédemment, l'action du roman se situe à une frontière à la fois historique et romanesque – celle du régime bonapartiste zolien et des *Rougon-Macquart*. Dans ce roman, le cycle Carnaval-Carême se confond avec le cycle des nations : la fin du Carnaval permanent du Second Empire et le début de la Troisième République sont analogues au passage progressif d'une période symbolique à une autre. Cependant, ce que nous pourrions appeler le Carnaval de la guerre est comme contaminé par le Carême, représenté dans la figure de l'Empereur, un roi quadragésimal dont l'incapacité à diriger est donnée comme l'une des raisons majeures de la défaite : sa double désagrégation, physique et symbolique, se reflète dans le régime impérial à l'agonie. Cela mène à l'apocalypse de la Commune – et à une résurrection de la France dans les toutes dernières lignes du texte. Ces observations marquent le point de départ de notre réflexion, qui s'intéresse à un Napoléon III comme un mauvais roi de Carnaval. Nous verrons qu'il est plutôt une sorte de roi de Carême. Cette hypothèse ouvre donc la voie à une analyse des logiques carnavalesques et quadragésimales

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>73</sup> Le Carnaval change au long du XIX<sup>e</sup> siècle avant de presque disparaître dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. Il est en déclin pendant la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Voir A. Faure, « Le Carnaval des comités ou la revanche de Robert Macaire », *Paris Carême-Prenant*, *op. cit.*, p. 127-165.

<sup>74</sup> Véronique Cnockaert, *op. cit.*, p. 49.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 50.

de l'œuvre. En effet, bien au-delà des nécessités du corps, qui ne sont qu'un indice préliminaire de l'existence potentielle d'une carnavalisation littéraire, *La Débâcle* présente dans son traitement de Napoléon III des logiques et structures du Carnaval et du Carême, entraînant et expliquant le destin malheureux de l'Empereur et plus largement de l'armée et la France. Le texte fait du Carnaval de la guerre un Carnaval noir, dont l'accent est placé sur la porosité entre le monde des morts et des vivants ; et l'Empereur, bifrons, a un pied dans chacun d'entre eux.

Ainsi, dans le roman, le cycle Carnaval-Carême se confond avec la notion de nation et, comme nous l'avons vu déjà, le mythe national est aux fondations de la chute ; une nation qui s'effondre vient avec l'essor d'une autre, une dynastie qui s'écroule vient avec l'avènement d'une nouvelle<sup>76</sup>. Or, les logiques carnavalesques et quadragésimales précisent la phase de transition quasi-apocalyptique donnée dans l'avant-dernier *Rougon-Macquart*.

### *1.2.1. Napoléon III, un Roi de Carnaval quadragésimal*

La trajectoire romanesque de Napoléon III réactualise nombre de scénarios carnavalesques, « construits autour [d']éléments constitutifs<sup>77</sup> » : les défilés et cortèges ; la mascarade ; la publicisation du privé (et vice-versa) et finalement le jugement ou l'expulsion du Carnaval. Ces scénarios qui concernent dans le roman zolien directement l'Empereur font de lui un pseudo-roi de Carnaval faisant Carême, ce qui cause une tension d'ordre symbolique. Ainsi, si Napoléon III incarne le régime impérial à l'agonie – ce qui a déjà été observé auparavant<sup>78</sup> –, nous faisons l'hypothèse que sa désagrégation physique et symbolique se fait dans les termes d'un rite de consécration raté et carnavalisé ; là se trouve l'originalité de notre démonstration. Il est l'acteur d'un Carnaval pathétique culminant avec la régression de la nation, un retour aux origines tel qu'annoncé à la toute fin du roman,

---

<sup>76</sup> La chute du Second Empire français mène à la proclamation de l'Empire allemand, prononcée par Otto von Bismarck dans la galerie des Glaces du château de Versailles, le 18 janvier 1871, pendant le siège de Paris. Guillaume I<sup>er</sup>, roi de Prusse, devient le premier empereur allemand.

<sup>77</sup> Marie Scarpa, « La carnavalisation littéraire. De Bakhtine à l'ethnocritique », *op. cit.*, p. 27.

<sup>78</sup> Voir Maurice Descotes, *op. cit.*, et Bernadette C. Lintz, *op. cit.*

lorsque Jean Macquart observe dans les ruines enflammées de Paris « toute une France à refaire » (*D*, 716).

#### *1.2.1.1. Le cortège alimentaire de l'empereur affamé*

Les défilés et cortèges sont essentiels à la pratique du Carnaval. Ils sont, sous le Second Empire, des parades organisées, de plusieurs chars à la file, chacun décoré pour l'occasion. Le peuple, lui, regarde la cavalcade traverser les boulevards : ce « “grand spectacle” [est] bien différent des fêtes carnavalesques d'antan au puissant contenu populaire<sup>79</sup>. » *La Débâcle* présente un tel cortège dans plusieurs scènes, la première se situant d'ailleurs dans le même chapitre ayant permis la comparaison entre les deux Napoléon. Maurice, toujours assis à la table garnie d'une fameuse « nappe très blanche » (nous y reviendrons, elle est importante) aperçoit, à la suite de son rêve éveillé des guerres napoléoniennes, dans un chemin près de la maison murée, tout un « matériel de voitures et de fourgons » et un « va-et-vient continu d'hommes et de chevaux » (*D*, 171). L'Empereur voyage, comme « un paquet gênant » (*D*, 440), avec un cortège dont l'opulence est plus qu'excessive, où chaque élément est quantifié, dans un grand défilé qui rappelle, à première vue, les excès alimentaires carnavalesques :

[...] l'état-major composé de vingt-cinq officiers, les soixante cent-gardes et le peloton de guides du service d'escorte, les six gendarmes du service de la prévôté ; *puis*, la maison, comprenant soixante-treize personnes, des chambellans, des valets de chambre et de bouche, des cuisiniers, des marmitons ; *puis*, quatre chevaux de selle et deux voitures pour l'Empereur, dix chevaux pour les écuyers, huit pour les piqueurs et les grooms, sans compter quarante-sept chevaux de poste ; *puis*, un char à bancs, douze fourgons à bagages, dont deux, réservés aux cuisiniers, avaient fait son admiration par la quantité d'ustensiles, d'assiettes et de bouteilles qu'on y apercevait, en bel ordre. (*D*, 171, nous soulignons)

L'escorte de Napoléon III remplit en apparence le rôle de cortège du roi Carnaval, avec sa surabondance de chars et fourgons : les chambellans, valets « de bouche », cuisiniers (qui reviennent même deux fois dans ce court passage) et marmitons, armés d'une « quantité

---

<sup>79</sup> A. Faure, *op. cit.*, p. 127

d'ustensiles » et de casseroles. De fait la narration les place dans un défilé imaginaire, par la répétition des « puis » qui passe en revue chacune des voitures dans l'ordre.

Cette longue énumération, exagérée tout comme la description des guerres napoléoniennes quelques pages auparavant, permet de travailler la tension entre l'État-major et l'armée, tension présentée par Zola comme l'une des principales causes du désastre de Sedan. Ainsi, pendant que « les gens de l'empereur » ont tout ce qu'il faut « pour donner une fameuse noce » (*D*, 172) ou « [faire] flamber les cuisines » (*D*, 264), les soldats sont « dénués de tout » et « se serr[ent] le ventre » (*D*, 264). On s'attendrait alors à ce que Napoléon III soit construit comme un roi de Carnaval, puisqu'il est en toute logique à la tête de tout ce contingent. Or, il est très malade et ne mange presque plus : « [lorsqu'il] eut porté à ses lèvres deux bouchées, il repoussa tout le reste de la main. Il avait dîné. » (*D*, 231) Ce jeûne, bien qu'obligé par la maladie, place Napoléon III du côté du Carême et le marginalise par rapport à ses subordonnés. L'abondance du cortège carnavalesque devient une *surabondance*, puisque celui qui a le droit d'en profiter ne le fait pas. De fait, bien que le texte utilise le cortège carnavalesque comme motif culturel structurant, celui-ci est bel et bien un cortège *quadragésimal*. Le Carême, rappelons-le, signale un retour à l'*ordre*, en opposition au désordre occasionné par les renversements du Carnaval. Tout est à sa place dans le défilé impérial, et l'abondance (voire l'excès) numératienne – le texte fait l'inventaire exact du personnel et des voitures – est beaucoup plus en adéquation avec les logiques discursives du Carême, antithétiques des réjouissances carnavalesques. L'inventaire exact indique peut-être que rien ne manque à l'appel, que tout est exactement à sa place et y restera, malgré la possibilité de « donner une fameuse noce ».

De plus, le cortège limite les déplacements de l'armée, en bloquant les avancées car il est trop large et trop lent<sup>80</sup>. Superposé ainsi à la faim des soldats, rappelée tout au long du roman, ce scénario d'un cortège gargantuesque pour un empereur frugal peut définir une des grandes dysfonctions symboliques contribuant, dans l'imaginaire zolien, à la défaite de la France. En effet, dans le Carnaval de la guerre, l'ordre du Carême crée du

---

<sup>80</sup> « Tout de suite, la nouvelle circula. On affirmait que l'embarras venait du passage de la maison impériale, qui coupait la colonne. » (*D*, 263-264)

désordre non voulu, non codifié, qui n'entre pas en adéquation avec la nécessité pour l'armée de faire de la guerre une fête de conquérants en goguette.

#### 1.2.1.2. *Le fard de Napoléon III comme mascarade*

La dégradation de Napoléon III est progressive. Déjà dans *La Curée*, il a un « pas pénible et vacillant », avec un « visage blême », « une face dissoute ». Il est « mou et voilé, [...] une apparition<sup>81</sup> ». En somme, il est un fantôme. Zola prépare en effet, dès les débuts de la série, la grande chute de l'empereur. Dans *Son Excellence Eugène Rougon*, celui-ci a la « face vague » et une « fatigue morne, l'humeur chagrine d'un malade souffrant en silence<sup>82</sup> ». Ces traits agissent comme un mauvais présage de la fin de l'homme et, métonymiquement, de l'Empire qui se meurt doucement, déjà corrompu, tel que le montre ce sixième roman dans la série des *Rougon-Macquart*, avec les manigances d'Eugène et ses alliés, et tel que le montrera plus tard *Nana*. Ces traits sont aussi anachroniques ; Napoléon III, au début du régime impérial tel que décrit dans *La Curée* et *Son Excellence Eugène Rougon*, n'est pas encore tant affecté par sa maladie, qui s'aggrave seulement à partir de 1865<sup>83</sup>. Ce sont donc des intersignes purement romanesques, qui préparent *La Débâcle*. L'Empire est pourri de l'intérieur comme l'Empereur l'est, tué à petit feu par sa maladie de pierre.

La face de Carême atteint son apogée dans *La Débâcle* ; l'Empereur porte un fard pour le masquer. Ce fard, qui fait polémique à la sortie de roman, est un autre exemple de carnavalisation littéraire inversée dont est victime le personnage ; en effet, il remplit le rôle d'une mascarade<sup>84</sup>, en brouillant les limites symboliques entre des identités contraires<sup>85</sup>.

---

<sup>81</sup> Émile Zola, *La Curée*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1981 [1872], p. 167-168

<sup>82</sup> Émile Zola, *Son Excellence Eugène Rougon*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1982 [1876], p. 290

<sup>83</sup> Françoise Deherly, « Napoléon III et la maladie de la pierre », Blog Gallica, Bibliothèque nationale de France, 9 janvier 2023, <https://gallica.Bibliothèque nationale de France.fr/blog/09012023/napoleon-iii-et-la-maladie-de-la-pierre?mode=desktop>

<sup>84</sup> Le costume et la mascarade sont déjà présents dans *La Curée*. L'image contribue à décrire le Second Empire et ses excès.

<sup>85</sup> Bernadette C. Lintz, dans son article « L'Empereur fardé. Napoléon III des *Châtiments* à *La Débâcle* » fait état des différents jeux identitaires permis par le fard de l'Empereur mais n'aborde pas le caractère culturellement déterminé de la question, en dehors de l'influence qu'a eu Hugo sur l'image de Napoléon III dans la littérature de son époque – et, par extension, sur l'écriture de Zola.

Dans la tradition du Carnaval, le masque rappelle « *le fait* que les morts reviennent<sup>86</sup> », en transgressant les limites entre le monde des vivants et celui des morts. Dans le cas du fard de Napoléon III, tout comme dans le cas de son cortège, le scénario carnavalesque est perverti :

Sûrement, [l'Empereur] s'était fait peindre, pour ne pas promener, parmi son armée, l'effroi de son masque blême, décomposé par la souffrance, au nez aminci, aux yeux troubles. Et, [...] il était venu, de son air silencieux et morne de fantôme, aux chairs ravivées de vermillon. (*D*, 332-333)

La situation carnavalesque est renversée. Le masque, normalement porté par le vivant pour représenter le mort, est ici plutôt porté par un « fantôme », « morne » et « décomposé », pour donner l'illusion de la vie. Masque de mort cachant le vivant, masque de vie cachant le mort ; par le double-jeu de la mascarade, Napoléon III est mort-vivant, dans un état d'entre-deux, que l'on pourrait qualifier de liminaire. C'est aussi ce que dit Zola pour défendre le choix du fard, rappelant dans un article, que l'image recherchée était celle d'un Napoléon III « [paré] pour la mort », qui « [sort] du tombeau pour une victoire possible encore<sup>87</sup>. » L'Empereur chez Zola est mort depuis sa première apparition dans *La Curée*, un fantôme non-consacré au rang des héros, et *Les Rougon-Macquart* finalement contribuent à la contre-héroïsation du personnage, que l'on appelle aujourd'hui la légende noire de Napoléon III<sup>88</sup>.

D'un autre côté, si le masque, au sein des réjouissances du Carnaval, a pour fonction de théâtraliser la différence ou l'étrangeté, et ce, de façon à effrayer ou à divertir, le fard du dirigeant, lui, sert plutôt à épargner à son armée « l'effroi de son masque blême ». C'est un masque par-dessus un autre, le masque de vie sur le masque mortuaire. Ce masque tombe après la bataille de Bazeilles : « le fard s'en était allé des joues [et] la face terreuse avait pris l'hébètement douloureux d'une agonie » (*D*, 381). Ce moment est parfaitement en adéquation avec les logiques carnavalesques et quadragésimales sous-jacentes à

---

<sup>86</sup> Jean-Claude Schmitt, « Jouer avec la mort, risquer sa vie », dans Daniel Fabre, *Carnaval ou la fête à l'envers*, op. cit., p. 134.

<sup>87</sup> Émile Zola, « Retour de voyage », *Le Figaro* [10.10.1892], cité à partir de *D*, 834.

<sup>88</sup> Voir l'ouvrage majeur d'Éric Anceau, *Napoléon III. Un Saint-Simon à cheval*, Paris, Tallandier, 2012.



l'œuvre. En effet, cette bataille vient tout juste avant celle de Sedan, elle est un prélude à la défaite décisive : l'armée française, battue à Bazeilles, se replie à Sedan, où elle capitule le matin du 2 septembre. Ainsi, la perte du masque carnavalesque de Napoléon III correspond avec le temps de la chute ; le Carnaval maudit du Second Empire se termine finalement et sonne l'arrivée d'un Carême, incarnée par le corps maigri, mortifère de l'empereur démasqué. La fin de cette mascarade et le début d'un Carême symbolique confère à l'Empereur une brève autorité, qui peut donner son premier et seul ordre, celui de hisser le drapeau blanc. Et cette face « terreuse » – d'un homme prêt à être enterré et qui devrait l'être – montre sa propre agonie, et celle de l'Empire.

### 1.2.1.3. Jugement et expulsion du Carnaval

Dans la culture européenne du Carnaval, le rôle de roi de la fête est défini par sa fugacité : l'élu est adoubé en pleine conscience que la fin du Carnaval culminera avec son jugement et de son expulsion symbolique – qui signifie aussi un retour à la vie normale après les festivités, ainsi que le début du Carême. Ce scénario est problématique dans le roman, car l'Empereur est déjà écarté avant le début de l'action. Il est démis de ses fonctions avant l'action du roman, et son pouvoir est « usurpé » par l'impératrice-régente Eugénie<sup>89</sup>, qui lui refuse même la retraite de l'armée à Paris : « pour tenter le suprême sauvetage de la dynastie » (*D*, 188), Napoléon III ne peut « [arriver] vivant aux Tuileries. » (*D*, 168). L'Impératrice et l'État-major sont chargés de la prise de décision, au détriment de l'Empereur. Que celui-ci, dans la défaite, ne puisse revenir à Paris implique, dans la logique d'un récit héroïque, qu'il doive mourir au combat – donc que sa légende soit consolidée. L'Impératrice, en refusant une retraite peu glorieuse, espère conserver la légitimité de la dynastie, symbolisée par le fils du couple. Le lecteur assidu sait cependant que le prince impérial, qui « commen[ce] sa légende » (*D*, 124) dans le roman, meurt

---

<sup>89</sup> C'est l'idée que semble appuyer le texte. En réalité, la maladie de l'Empereur et sa médication le rendent inapte à diriger. De plus, l'absence de l'Empereur à Paris fait de l'Impératrice régente *de facto*, tel qu'expliqué dans le Sénatus-consulte du 17 juillet 1856 sur la régence de l'Empire (Jean Étèveaux, « Les trois régences de l'Impératrice Eugénie », *Revue du Souvenir Napoléonien*, n° 492, juillet-septembre 2012. <https://www.napoleon.org/histoire-des-2-empires/articles/les-trois-regences-de-limperatrice-eugenie/>)

quelques années après la chute de l'Empire (et avant la parution du roman) ; la désagrégation de la dynastie est inévitable.

La poursuite de la guerre est confiée aux généraux de l'armée. Il est donc obligatoire de poursuivre la guerre, d'aller jusqu'à la Prusse. Le rejet de l'Empereur par sa femme et ses plus proches alliés semble s'étendre jusqu'à l'héritage du mythe national. Napoléon III est emporté « comme un inutile paquet, [...] condamné à traîner avec lui [...] toute la pompe de son manteau de cour semé d'abeilles » (*D*, 264). Les abeilles ici font référence au symbole dynastique des Bonaparte, qui fait écho au mythe : le choix des abeilles est dû à la découverte de bijoux taillés retrouvés dans le tombeau du roi Childéric I<sup>er</sup>, père de Clovis et fils de Mérovée<sup>90</sup> ; Napoléon Bonaparte, en choisissant cet insecte comme symbole, se rattache à la vieille France tout en évinçant l'image des Bourbon. Ainsi, il nous semble que l'adversité à laquelle fait piètrement face Napoléon III est donc à la fois composé du présent et du passé, il est rejeté par son gouvernement et rejeté par l'Histoire : ce qu'on peut voir dans la polysémie du verbe « semer », faisant des abeilles un piège dans lequel il est tombé, chassé. Bien sûr, « pompe » est également polysémique, rappelant des pompes funèbres autant que le cortège. Alors le roi de Carnaval est démasqué, révélé comme roi de Carême : « l'ombre d'Empereur, indéfinie et vague » (*D*, 169) se retrouve à errer avec son cortège, comme dans les limbes, délaissé par tous. Le cortège sombre de Napoléon III, dans la mesure où il actualise le retour des morts dans le monde des vivants, peut s'apparenter à la légende de la Mesnie Hellequin. L'Empereur spécifiquement pourrait être comparé à Hellequin, qui peut « personnifier le diable et la mort à la tête d'un cortège de revenants<sup>91</sup> », de la même manière que Napoléon Bonaparte a pu être comparé à Abaddon, l'ange de l'Apocalypse, dont le nom grec est Apollyon<sup>92</sup>. La différence entre les

---

<sup>90</sup> Ces abeilles ont été retrouvées par les archéologues de Louis XIV en 1651, à Tournai. Cela fait des abeilles le plus ancien symbole des souverains de la France. Voir Jean Tulard, « Abeille », *Dictionnaire amoureux de Napoléon*, Paris, Plon, « Dictionnaire amoureux », 2012, p. 17-18.

<sup>91</sup> Karin Ueltschi, « Hellequin bi-frons : à propos du sacré, du comique et du théâtral », dans Chantal Connochie-Bourgne (dir.), *Façonner son personnage au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2007, p. 329.

<sup>92</sup> Jean-Wendel Wurtz (1760-1826), vicaire à la paroisse Saint-Nizier de Lyon, écrit en 1816 *L'Apollyon de l'Apocalypse, ou la Révolution française prédite par Saint Jean l'Évangéliste*, un ouvrage théologique ramenent Napoléon Bonaparte à l'Antéchrist.

deux empereurs est que Napoléon Bonaparte est véritablement accompagné par une armée fantomatique ; Napoléon III, lui, est laissé seul. Napoléon III, dont le retour à Paris est refusé, ne peut pas mourir en bonne et due forme ; ainsi, symboliquement, il n'est ni mort ni vivant. Les espaces permettant son agrégation ou sa consécration lui sont interdits ; il n'est pas voulu sur le champ de bataille dans le monde des vivants, ni n'a sa place au sein des morts agrégés<sup>93</sup> de la cathédrale de Reims. Le sacrifice courageux, peut-être l'un des éléments les plus importants de la consécration des héros<sup>94</sup>, lui est même refusé<sup>95</sup> ; ainsi, « n'ayant pu mourir au milieu de [ses] troupes, il ne [lui] reste qu'à remettre son épée entre les mains de [Guillaume I<sup>er</sup>] » (*D*, 461). De plus, il est généralement confiné à des environnements limitrophes de ceux des « vivants », dans des cloîtres, comme au matin de la capitulation, où il reste dans la maison en écoutant le bruit des canons, apparaissant seulement devant la fenêtre avec son air de « fantôme » (*D*, 804). Il nous semble donc que dans la logique du texte ce roi de Carême est un roi du privé et de la privation à l'opposition d'un roi de Carnaval qui, lui, pourrait consolider la collectivité à travailler à un même but, la fête de la guerre. Et, considérant cette inversion, il paraît peut-être moins paradoxal que l'Empereur soit *déjà* jugé au début du roman (ou même, au début du cycle).

Une scène supplémentaire nous interroge, celle de la fin de la bataille de Sedan. La capitulation française ordonnée par Napoléon III est particulière puisqu'elle reprend un motif déjà présent dans le troisième chapitre du roman, le même ayant servi de point de départ à notre analyse comparative des deux Napoléon. Nous parlons en effet d'une simple nappe de table présentée de façon plutôt singulière, affublée d'un adjectif la rendant saillante : la « nappe *très* blanche » (*D*, 171), sur lequel Maurice mange et boit avec les soldats rencontrés peu après avoir rêvé les guerres napoléoniennes. Cette nappe est donc le point de rencontre des récits des Empires.

---

<sup>93</sup> Ces morts sont « accomplis ». Ils ont fait l'objet d'un rite funéraire complet qui permet leur agrégation dans la phase ultime de la vie humaine qu'est la mort.

<sup>94</sup> Napoléon Bonaparte, qui est exilé, est une exception. La vaste majorité des héros de France meurent pour elle.

<sup>95</sup> Et, tout seul, il s'avança, au milieu des balles et des obus, sans hâte, de sa même allure morne et indifférente, allant à son destin. [...] Il continua d'attendre. [...] Alors, après cette attente infinie, l'empereur, avec son fatalisme résigné, comprenant que son destin n'était pas là, revint tranquillement [...]. Les régiments [...] le regardaient venir et disparaître comme un spectre (*D*, 333-334)

Puis, à Sedan, lorsque Napoléon III donne son seul et unique ordre, celui de se rendre à l'armée prussienne, Delaherche ne parvient pas à trouver un drapeau. Il hisse plutôt à sa place une nappe blanche. Dressons un petit inventaire de ces nappes : la première du roman est celle sur laquelle mange Maurice en imaginant les victoires de Bonaparte ; la deuxième est celle sur laquelle (ne) mange (pas) Napoléon III ; la dernière est celle utilisée pour la reddition. Il nous semble que, dans cette séquence, il y a le mythe qui se désagrège peu à peu. Maurice mange sainement et se remémore la gloire d'antan. Napoléon III, entouré de vivres et de cuisiniers, ne parvient à se nourrir convenablement, pendant que son armée autour de lui meurt de faim. Et finalement, dans l'effondrement, le mythe est mort, et la nappe est hissée par un empereur de la fin et de la faim. Et, si l'Empereur peut donner un ordre, s'il a enfin la chance d'agir directement sur le monde par ses mots et actions – n'oublions pas qu'il est textualisé dans le roman comme un spectre qui apparaît et disparaît à son gré, confiné à des espaces qu'il hante<sup>96</sup> – c'est parce que son fard est tombé, « fondu » à la fin de la bataille et qui dévoile son visage mort ; le jeu est terminé, il n'est plus mort-vivant, seulement mort quoique sans une « belle mort » qui l'agrègerait au panthéon des héros de la nation. Le fantôme du Carême prend l'emprise de l'Empire qui se meurt, et sa décision signale la chute du Carnaval permanent. La France, officiellement, entre dans une nouvelle ère, qui se décidera après l'apocalypse de la Commune, comme nous le verrons sous peu.

#### 1.2.1.4. Napoléon, un « personnage liminaire »

Le personnage de Napoléon III est construit selon des logiques culturelles correspondant au cycle Carnaval-Carême, mais leur traitement est problématique : en effet, plutôt que de présenter une temporalité linéaire menant du Carnaval au Carême, c'est une concomitance de ces deux temps qui s'opère dans la trajectoire romanesque de l'Empereur. En ressort une chimère, un roi de Carnaval qui souffre de Carême, dont la désagrégation physique est le reflet de sa désagrégation symbolique. Napoléon III est placé dans une

---

<sup>96</sup> « Alors, voilà qu'en passant dans la pièce qui touche au cabinet de toilette, [Rose a] entendu des gémissements, oh ! des gémissements, comme si quelqu'un était en train de mourir. Et [elle est] restée tremblante, le cœur glacé, en comprenant que c'était l'empereur... » (D, 368)

marge à deux faces : cet être bifron est dans une phase liminaire entre la vie et la mort, en plus d'être confiné physiquement à des lieux cloîtrés (parmi eux la maison murée près de la cathédrale de Reims, où sont exaltés ses prédécesseurs, et la maison qu'il investit à Sedan – des lieux privés). L'ethnocritique travaille la liminarité à partir du schéma tripartite du rite de passage tel qu'établi par Arnold Van Gennep<sup>97</sup>. Ce modèle s'attache à décrire les trois phases du rite de passage que sont les phases de séparation, de marge et d'agrégation, et qui ensemble constituent l'initiation<sup>98</sup>. Un rite se déploie ainsi :

- Il débute avec une phase de séparation, « où l'individu est séparé de son groupe (par une réclusion temporaire, un exil, un voyage, etc.) [qui] se caractérise par des rites marquant la rupture d'avec un état antérieur » ;
- Ensuite, il y a la phase de marge (ou liminaire), « où le sujet proprement liminaire change d'état et fait l'expérience de l'altérité [en mettant] en place des rites de transition (c'est un espace-temps du passage) » ;
- Il se termine avec la phase d'agrégation, composée de rites d'intégration, « où l'initié est réintroduit dans sa communauté (ou dans une nouvelle communauté, comme c'est le cas lors d'un mariage)<sup>99</sup> ».

Napoléon III, du fait qu'il est pris dans une phase de marge, a une trajectoire problématique. Cette opposition entre le dirigeant et les vivants, mais également avec les héros du mythe national – des *toujours-vivants* sacralisés, qui existent dans l'imaginaire national hors de l'Histoire, fait de Napoléon III un personnage liminaire et de sa trajectoire romanesque un rite de passage raté ; son agrégation au panthéon héroïque du mythe national est un échec. Le conflit de cosmologies – ici représenté par les situations carnavalesques impliquant Napoléon III et les caractéristiques quadragésimales le

---

<sup>97</sup> Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, Paris, Éditions A. et J. Picard, 1981 [1909]. Ses travaux ont par la suite été approfondis par Victor Turner dans *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, New Jersey, Aldine Transaction, 1969.

<sup>98</sup> L'initiation du personnage est « à entendre dans son acception anthropologique de processus de socialisation de l'individu en matière d'apprentissages des différences de sexe, d'état et de statut » (Marie Scarpa, « Présentation », *Les Cahiers naturalistes*, n° 92, 2018, p. 12.)

<sup>99</sup> Sophie Ménard, « Le personnage liminaire. Une notion ethnocritique », *Littera@Incognita*, n° 8, 2017, <https://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2017/09/24/le-personnage-liminaire-une-notion-ethnocritique/>.

définissant – est au centre même du malheur annoncé<sup>100</sup> de l'Empereur, malheur qui s'étend nécessairement à la nation puisque le corps du dirigeant est synonyme de celle-ci. Napoléon III, dans le raté du rite qui aurait fait de lui un héros, détermine le recul de la France. La première phase du rite de passage, qui correspond à la séparation dans le schéma tripartite de Van Gennep, a lieu peu avant l'action du roman, avec ce que nous avons assimilé au scénario carnavalesque du jugement et de l'expulsion. La séparation de Napoléon III n'est pas volontaire, elle est forcée plutôt par l'Impératrice. C'est pour ceci que nous préférons le définir comme *désagrégé*, ce qui, en plus de prendre en compte sa dégradation physique, montre que le stade liminaire auquel l'Empereur est réduit lui est imposé, dans un processus de désagrégation symbolique qui lui fait perdre son pouvoir, pourtant déjà acquis, de force, vingt ans plus tôt. Napoléon III dérive sur le champ de bataille, confronté à deux possibilités : l'héroïsation – une nouvelle agrégation – ou l'oubli. Son existence individuelle, profondément marquée par ses manquements physiques – il souffre du ventre, subissant un jeûne forcé par la maladie –, le rend incapable de participer à la collectivité guerrière dans le rôle qui lui est dédié. En effet, si l'on considère que, dans ce roman, la guerre est une sorte de Carnaval, celle-ci viendrait avec une exigence de « faire collectif et public », à l'inverse du Carême, qui demande plutôt à « se replier sur le *privatus* et la privation<sup>101</sup> ». L'Empereur dévirilisé (sa femme a pris le pouvoir) cache son mal, tente de se camoufler près d'une église, ne mange pas et ne daigne pas donner un ordre, préférant rester terré dans des maisons, caché loin de son armée. En somme, il fait une sorte de Carême et ne répond pas du tout aux attentes d'un roi de Carnaval. On peut relier la reddition de Napoléon III – son seul acte décisionnel – à un élément fondamental de la description que fait Daniel Fabre des personnages héroïques qui sont « voués à incarner la France » : « chaque héros est l'acteur d'un petit nombre de scènes – parfois réduites à un geste, une réplique – qui manifestent moins ses vertus personnelles que l'indéfectible

---

<sup>100</sup> La première apparition directe de l'Empereur est accompagnée d'une annonce faite par le major Bouroche : « Foutu ! » Ce diagnostic, fait d'un « œil de praticien » (*D*, 186), semble purement intuitif. En effet, plus loin dans le roman, lorsque le major est pris pour un médecin, il « rugit » et affirme qu'il n'est pas « monsieur le docteur » (*D*, 226). Pas besoin d'une connaissance scientifique pour prévoir la fin de Napoléon III, elle va de soi.

<sup>101</sup> Sophie Ménard et Marie Scarpa, « Carnaval », *op. cit.*

vouloir-être de la France<sup>102</sup>. » Lorsque, pour la première fois acteur principal d'une scène dans le roman, l'Empereur ordonne ce qui est essentiellement contraire à ce que le héros doit exalter, cet « indéfectible vouloir-être de la France », en la condamnant plutôt à la chute. C'est bel et bien l'échec d'une agrégation au rang des héros : Napoléon III n'aura pas réussi à assurer la pérennité de la France. Il est une figure quadragésimale, une face de carême, dans l'incapacité de remplir son rôle de roi du Carnaval de la guerre.

Ce qui reste des structures carnavalesques dans le roman fait du Carnaval de la guerre un Carnaval noir, défini en premier par un accent sur la porosité entre le monde des morts et des vivants. En confondant Carnaval et Carême, le roman place en suspens l'évolution cyclique du temps : « Carnaval sous son apparence frivole est une fête sacrée qui nous parle de vie, de mort, de résurrection ; elle nous parle de la régénérescence du Temps<sup>103</sup>. » Le Second Empire zolien est arrêté sur un carnaval permanent, ce qui implique un profond désordre symbolique puisqu'il est « dirigé » par un roi quadragésimal déguisé en pseudo-roi de Carnaval, textualisé au long du cycle romanesque par toute une variété de scénarios et personnages qui causent ou sont des inversions perverses. La fin de Napoléon III, métonymie de l'Empire, c'est la conclusion historique des *Rougon-Macquart*, le retour au cours normal des choses : le mort-vivant disparaît entièrement de la diégèse, il est exorcisé. Il est naturel donc que la dernière partie du roman, qui traite de la Commune, soit à la fois une sorte d'Apocalypse, de Résurrection et de Carême.

---

<sup>102</sup> Daniel Fabre, « L'atelier des héros », *op. cit.*, p. 201.

<sup>103</sup> Karin Ueltschi, « Clochettes, sonnestes et campenelles : la parure de Carnaval », dans Fabienne Pomel (dir.), *Cloches et horloges dans les textes médiévaux. Mesurer et maîtriser le temps*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 128.

### 1.2.2. *Du Carême à la Résurrection : interdiscursivité biblique*

Zola entretient avec le Livre saint<sup>104</sup> un lien particulier, parfois difficile à cerner<sup>105</sup>. L'imaginaire biblique traverse l'entièreté de son œuvre<sup>106</sup>, et *La Débâcle*, en roman de l'ultime, réactualise l'Apocalypse de Saint-Jean, mais également, et de façon plus intéressante sûrement, certains épisodes de la Genèse<sup>107</sup>. Ces références et discours sont superposés de façon similaire aux logiques carnavalesques et quadragésimales qui construisent, on vient de le voir, la figure de Napoléon en étrange roi de Carnaval-Carême, ce qui rend l'ultimité qu'ils décrivent plus déroutante et tragique encore. Le discours biblique de fait est concomitant à l'arrivée du Carême. Quittant l'Empereur, nous voudrions désormais nous consacrer aux deux « héros » du roman, Jean et Maurice, dont les trajectoires puisent dans une riche interdiscursivité biblique plantée dans un décor quadragésimal. L'Apocalypse et le Jugement dernier, Sodome et Gomorrhe, le Déluge, la Résurrection et le Mythe d'Abel et Caïn, en plus de quelques épisodes de la Genèse, sont mobilisés par le texte zolien. Nous espérons ainsi prouver que, toujours selon l'idée du temps cyclique demartinienne, le texte traite de la fin et de la renaissance comme deux revers d'une même médaille discursive.

#### 1.2.2.1. *Décors apocalyptiques*

Le roman, pour décrire la guerre civile entre les Versaillais et la Commune de Paris, réactualise une variété de décors apocalyptiques dont nous dressons un bref inventaire ici.

---

<sup>104</sup> Zola consultait la Bible de Tours, traduite à partir de la Vulgate par Jean-Jacques Bourassé et Pierre Janvier en 1866. Par conséquent, c'est à partir de cette traduction que nous travaillons. Voir la référence complète en bibliographie.

<sup>105</sup> Bien qu'il soit anticlérical (*La Conquête de Plassans*, *La Faute de l'abbé Mouret*), une grande partie de la mythologie composée par Zola est dépendante de son héritage culturel catholique.

<sup>106</sup> Voir Clélia Anfray, *Zola biblique. La Bible dans les Rougon-Macquart*, Paris, éditions du Cerf, « Littérature », 2010.

<sup>107</sup> L'univers de la Genèse revient dans plusieurs autres romans de Zola. *La Fortune des Rougon*, les origines ; *La Faute de l'abbé Mouret*, le péché originel ; *Le Docteur Pascal*, le début d'une nouvelle ère post Second Empire.



a) Le Jugement dernier

Assailli par les Prussiens puis déchirée par les combats entre les Communards et les Versaillais, Paris représente un décor de fin du monde *littéral*. La lumière intense des feux éclaire les rues comme au grand jour ce qui, en opposition aux ténèbres de la nuit, donne l'impression que « Paris [est] séparé du monde » (*D*, 653), une « prison » dans un « camp retranché » (*D*, 654) – qui flotte dans un « abîme noir » (*D*, 697), un enfer. Ainsi, Paris et ses habitants sont condamnés à subir le Jugement dernier : les « pluies de tisons », le « ciel [qui] s'embras[e] d'une immense lueur rouge » (*D*, 684) font le décor des derniers chapitres de *La Débâcle*. La représentation de la destruction de la ville est presque ostentatoire, les deux derniers chapitres travaillant de façon incessante les descriptions de la sauvagerie des feux. Le texte, dans sa manière de décrire l'intensité des brasiers, réactualise autant la figure de la Bête de l'Apocalypse que de la fureur carnavalesque : les fenêtres « vomiss[ent] » (*D*, 686) des flammes, le pavillon de Flore flambe « dans un ronflement formidable » (*D*, 695), Paris est « dévoré » (*D*, 697). De la France « il n'en resterait que des cendres » (*D*, 501). Or, sa destruction n'est pas définitive, elle entre en adéquation avec le temps cyclique : c'est une résurrection à venir, car le texte « ensevel[it] la vieille humanité pourrie sous les cendres d'un monde, dans l'espoir qu'une société nouvelle repouss[e] » (*D*, 705). Le texte alors, dans la finale du Carnaval permanent, nous donne un mercredi des Cendres.

b) Paris corrompu

Dès l'incipit du roman, les signes précurseurs de l'Apocalypse sont présents : l'action s'ouvre « sous le jour finissant [...], au ciel trouble, traversé de lourds nuages » avec des « brumes violâtres » dans le « lointain horizon » (*D*, 111). Ce temps inquiétant – de l'ombre – qui place le mal à venir dans l'horizon cachant les Prussiens, fait office de mauvais présage, sans toutefois être le seul élément annonciateur de la chute. En effet, Paris est présenté dans le texte – et dans les *Rougon-Macquart* – comme une ville corrompue, dont la décadence et la perversion explique d'autant plus la brutalité de sa destruction « divine ». Paris est mis en comparaison directe avec les villes dissolues de la Genèse et de l'Apocalypse, qui sont ultimement détruites pour leurs fautes. En premier, Paris est Sodome et Gomorrhe, de la Genèse, punie pour les « galas [...], les jouissances

monstrueuses, les palais crevant de telles débauches, éclairant l'abomination des nudités d'un tel luxe de bougies qu'ils s'étaient incendiés eux-mêmes. » (*D*, 697) Paris donne également « le spectacle de la Babylone en flammes » (*D*, 691), puni « pour ses siècles de vie mauvaise » (*D*, 690). Pour Clélia Anfray, « la plupart des mythes trouvent leur racine dans la création, l'évocation ou la destruction d'une cité : Thèbes, Troie, Rome, Hénoch, Sodome ou Babylone évoquent d'emblée tous les récits fondateurs auxquels elles se rattachent<sup>108</sup>. » L'image de ces villes corrompues entre en adéquation avec la façon dont Paris et le Second Empire en général sont traités dans *Les Rougon-Macquart*<sup>109</sup>.

Si la superposition de Sodome, Gomorrhe et Babylone peut paraître convenue d'un point de vue eschatologique, elle nous semble curieuse en ce qu'elle confond l'ordre chronologique biblique. En effet, la destruction de Sodome et Gomorrhe a lieu dans la Genèse, alors que celle de Babylone survient dans l'Apocalypse, comme un point de départ et une fin, deux moments distincts. C'est un temps accéléré, passant entièrement par-dessus ce qui vient entre l'une et l'autre des fins, faisant de Paris une ville à purifier deux fois, peut-être de l'horreur de l'Histoire et de l'horreur du romanesque qui sont, dans le cycle, deux éléments constamment imbriqués, hybridés l'un dans l'autre. Ainsi, si la destruction de 1870 était une nécessité historique à traiter, elle est aussi une nécessité littéraire<sup>110</sup>. Le Paris corrompu est le lieu commun où se rejoignent ces deux nécessités, où les Rougon et les Maquart écrivent et subissent l'Histoire.

### c) Le Déluge

L'appareillage textuel servant à décrire la destruction de Paris donne également des images rappelant peut-être le Déluge, l'autre situation d'ultimité majeure tirée de la Genèse. Les armées saccage Paris par de multiples points d'entrée, rendant l'origine des flots confus, signe de la pluralité des causes du désastre : ce sont « les deux armées

---

<sup>108</sup> Clélia Anfray, *op. cit.*, p. 103.

<sup>109</sup> Nous pensons aux bals de *La Curée* et de *Son Excellence Eugène Rougon*, à Nana en Putain de Babylone corruptrice, aux abus de consommation de *L'Assommoir* et à tant d'autres romans du cycle. À noter également que les excès caractéristiques de Paris, Sodome et Babylone sont des excès permis par le Carnaval – réjouissances, consommation, sexualité – ce qui appuie la conception du Second Empire zolien comme un « carnaval permanent ».

<sup>110</sup> Voir l'introduction du mémoire.

allemandes [...] [qui roulent] leurs flots d'hommes vers Paris » (D, 653). Plus tard, on retrouve le Déluge dans les espoirs oniriques de Maurice, qui espère voir la France repousser l'ennemi : il imagine une « sortie torrentielle, [...] Paris rompant ses digues, noyant les Prussiens sous le flot colossal de son peuple » (D, 662). Et plus loin encore, quand les Versaillais entrent à Paris pour écraser la Commune, la métaphore est réutilisée : « Pendant la nuit entière, des troupes avaient coulé, d'un flot ininterrompu. » (D, 680) Ces multiples déluges balayent Paris, noyant tour à tour les acteurs de la chute, qu'ils soient Allemands ou Français. Le Déluge, nous le rappelons, élimine sans discrimination, aux moindres soupçons d'un mal commis, ce qui rappelle les exécutions sommaires des Parisiens : « [des] hommes, des enfants, condamnés sur un indice, les mains noires de poudre » (D, 707). Ces déluges, c'est-à-dire des mares de Prussiens, Versaillais et Communards s'entrechoquent dans Paris ; l'appareillage biblique ici montre le choc des différentes armées et idéologies qui se réunissent dans la ville. Ce décor apocalyptique permet de mieux exprimer la grande réactualisation biblique présente dans ce roman, le lien de fraternité entre Jean et Maurice, analogue de celui d'Abel et Caïn. Le meurtre, bien que source de malheur autant pour Caïn que pour Jean, a une portée civilisatrice, signalant le progrès ou du moins le renouveau de la société.

#### 1.2.2.2. *Le fratricide civilisateur – Le sacrifice de l'Agneau pascal*

En prenant toujours en compte le caractère cyclique des ultimités – qui sont immanquablement placées en rapport avec les origines –, il faut rappeler le lien entre Pierre Rougon et Antoine Macquart, au centre de l'intrigue de *La Fortune des Rougon*<sup>111</sup>. Ces demi-frères entretiennent une rivalité qui, sans mener au meurtre de l'un ou l'autre, fait tout de même couler le sang, duquel jaillit un nouveau monde, celui de l'Empire. En effet, ce sont leurs manigances qui permettent la première conquête de Plassans et, surtout, le

---

<sup>111</sup> La présence du mythe d'Abel et Caïn dans *La Fortune des Rougon* et *La Débâcle* a déjà été analysée auparavant. Voir notamment Henri Mitterand, « Le mythe et l'idéologie », *Zola et le naturalisme*, Paris, Presses universitaires de France, « Que sais-je ? » 2002, p. 83-101. De plus, Abel et Caïn sont mentionnés textuellement dans *Le Ventre de Paris* : « Pour sûr, dit-il, Caïn était un Gras et Abel un Maigre. Depuis le premier meurtre, ce sont toujours les grosses faims qui ont sucé le sang des petits mangeurs... C'est une continuelle ripaille, du plus faible au plus fort, chacun avalant son voisin et se trouvant avalé à son tour... » (*op. cit.*, p. 331)

déplacement des Rougon et des Macquart dans le Second Empire zolien. Cet événement fondateur n'est pas sans rappeler le mythe d'Abel et Caïn<sup>112</sup>, ce dernier devant s'exiler après le meurtre d'Abel : si Antoine ne tue pas Pierre Rougon, il trahit ses alliés, ce qui l'oblige à quitter la France pendant quelques années, revenant en Provence pour les événements présentés dans *La Conquête de Plassans*. De la même manière, Caïn est contraint d'aller vivre à l'est d'Éden, où il fonde Hénoch, nommée d'après le premier-né d'une descendance responsable de la fondation de nombreuses villes. Les déplacements forcés de Caïn lui permettent d'étendre la civilisation, faisant du meurtre d'Abel un événement déterminant dans le processus de domestication du monde<sup>113</sup>. Selon l'hypothèse de l'ethnologue Salvatore D'Onofrio, chacun des doubles comportent une part civilisée et une part sauvage, malgré qu'ils s'opposent naturellement en des camps opposés. Ainsi, Caïn, le sauvage, a tout de même une force civilisatrice<sup>114</sup>.

*La Débâcle*, tout comme *La Fortune des Rougon*, rappelle une machine à doubles qui fait état d'une continuité entre le héros civilisateur et le sauvage. Jean, en sa guise de paysan près de la terre, est perçu comme rustre et mal éduqué, sauvage. S'il est « moins » civilisé que Maurice, porteur de connaissances et idées bourgeoises et républicaines Jean détient néanmoins un pouvoir civilisateur, auquel nous reviendrons dans le deuxième chapitre de ce mémoire.

La fin de *La Débâcle* est ponctuée par une description des événements clés de la Semaine Sanglante<sup>115</sup>, en faisant une sorte de Création violente qui culmine avec

---

<sup>112</sup> À noter que la rivalité fratricide se retrouve dans les mythologies de nombreuses cultures. Elles sont souvent aux origines de la civilisation : pensons à la fondation de Rome par Romulus après le meurtre de Rémus, ou encore aux fondements de la religion de l'Égypte antique, travaillée dans l'opposition souvent violente entre Osiris et Seth.

<sup>113</sup> Voir notamment le premier chapitre de Salvatore d'Onofrio, *Le sauvage et son double*. Paris, Les Belles-Lettres, « Vérité des mythes », 2011.

<sup>114</sup> « L'anthropologie – et l'on peut ajouter à la série Castor et Pollux, Jésus et Jean-Baptiste, Valentin et Orson, etc. -, les qualifie de « jumeaux inégaux » : dans leurs ressemblances et leurs différences se lisent les assises culturelles des mondes dépeints, l'un des éléments du couple étant toujours, à première vue au moins, plus sauvage et plus nomade (qu'il soit éleveur, chasseur-cueilleur, ermite dans le désert etc.) que l'autre », Marie Scarpa, « Figures du sauvage dans *La Fortune des Rougon* », dans Béatrice Laville et Florence Pellegrini (dir.), *La Fortune des Rougon d'Émile Zola. Lectures croisées*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2015.

<sup>115</sup> La semaine sanglante, qui a lieu du 21 au 28 mai 1871, est le dernier épisode de la Commune, marquée par la force de la répression exercée contre les Communards.

l'avènement d'une France neuve. Les dernières scènes du roman, soient celles entourant la mort de Maurice, ont lieu le dimanche à la fin de la journée, jour de repos associé au septième jour de la création :

Le dimanche soir, au déclin du jour, lorsque Jean monta le sombre escalier de la maison, rue des Orties, un affreux pressentiment lui serrait le cœur. Il entra, et tout de suite il vit l'inévitable fin, Maurice mort sur le petit lit, étouffé par l'hémorragie que Bourouche redoutait. (D, 713)

La mort de Maurice au soir du 28 mai 1871 correspond avec la fin de la Commune, soit la victoire de ce qui deviendra sous peu la Troisième République. Puis, dans la scène finale précédant la séparation d'Henriette et de Jean, le soleil commence à se lever sur le huitième jour, fermant la semaine avec ce qui s'apparente à une résurrection de la France :

Alors, Jean eut une sensation extraordinaire. Il lui sembla, dans cette lente tombée du jour, au-dessus de cette cité en flammes, qu'une aurore déjà se levait. [...] Et pourtant, par-delà la fournaise, hurlante encore, la vivace espérance renaissait, au fond du grand ciel calme, d'une limpidité souveraine. C'était le rajeunissement certain de l'éternelle nature, de l'éternelle humanité, le renouveau promis à qui espère et travaille, l'arbre qui jette une nouvelle tige puissante, quand on en a coupé la branche pourrie, dont la sève empoisonnée jaunissait les feuilles. (D, 715)

À noter ici le vocabulaire employé, grandiose mais sans *epos* contrairement aux descriptions des guerres napoléoniennes, et qui s'inscrit parfaitement dans un univers biblique : « espérance », « renaissance », « éternel ». Ainsi, le sang de Maurice – et des Communards – nettoie et purifie la France, ce qui entre en conflit direct avec le traitement que fait la Genèse du sang du meurtre, lorsque Caïn tue Abel :

[...] Qu'avez-vous fait ? La voix du sang de votre frère crie de la terre vers moi. / Vous serez donc maintenant maudit sur la terre, qui a ouvert sa bouche et a reçu de votre main le sang de votre frère. (Gs. 4.10/11)

Le sang d'Abel, qui n'aurait dû couler car il n'était pas un sacrifice permis, est tari, contrairement au sang de Maurice, ce qui semble alors, avec les éléments que nous venons d'exposer, un dernier exemple qui détache l'image du jeune Communard de celle d'Abel. Cette réécriture du Premier meurtre a un pouvoir civilisateur, car le « mythe du fratricide

est indissociable de la construction de la cité<sup>116</sup>. » Ce meurtre permet le passage cyclique du temps et donne des fondations neuves à la France qui naît des cendres du Second Empire. En effet, si la Genèse de *La Fortune des Rougon* est détournée<sup>117</sup>, ce qui introduit le mal dans la nation, celle de *La Débâcle* est plutôt purificatrice. De fait, la mort de Maurice est présentée comme un sacrifice nécessaire, le rattachant, à notre avis, à la figure de l'agneau, présente à la fois dans la Genèse et dans l'Apocalypse<sup>118</sup>. L'agneau sacrificiel, nommé agneau pascal puisqu'il donne naissance à une tradition culinaire consistant à servir cette viande le dimanche de Pâques, place la mort de Maurice à la fin du cycle carnavalesque représenté par les *Rougon-Macquart*. Au lendemain de l'accident, alors que Maurice est toujours mourant, on dénote néanmoins une « amélioration brusque » de son état, et « [tout] sembl[e] fini » à Paris ; « on ne fusill[e] plus personne » (*D*, 711). Bien que la journée suivante – un dimanche –, le « dernier jour de l'exécrable semaine » dévoile nombre d'atrocités, des massacres et des prises d'otages, elle est marquée par un « triomphal lever de soleil » et une « limpide et chaude matinée de jour de fête » (*D*, 711). La France renaît ainsi : « Paris ensoleillé, endimanché, paraissait en fête, une foule énorme encombrait les rues reconquises, des promeneurs aillaient d'un air de flânerie heureuse voir les décombres fumants des incendies » (*D*, 712). Puis, Jean, remontant dans la maison où se repose Maurice, a un « pressentiment » ; « il [voit] l'inévitable fin » (*D*, 713), ce qui culmine avec une exclamation intérieure : « Ah ! quelle mort, sous l'effondrement de tout un monde ! » (*D*, 714). L'apocalypse culturelle de *La Débâcle*, la fin du carnaval permanent du Second Empire, résonnent dans cette réplique. Maurice, en tant qu'Agneau sacrificiel et dernier symbole de la « folie » (*D*, 714) de l'Empire, s'éteint en même temps que celle-ci.

---

<sup>116</sup> Clélia Anfray, *op. cit.*, p. 104

<sup>117</sup> Elle est aussi fondamentalement politique, « la lutte politique entre la République et l'Empire [trouvant son] écho dans le conflit entre les frères ennemis que sont Pierre Rougon et Antoine Macquart » (Clélia Anfray, *ibid.*, p. 81). En comparaison, la Genèse de *La Débâcle* nous semble apolitique, Zola ne semblant pas prendre position pour ou contre une idéologie, condamnant plutôt la brutalité de la violence perpétrée par chacun des camps, que l'on parle des Prussiens, des Versaillais ou des Communards.

<sup>118</sup> L'Agneau de l'Apocalypse est la figure christique mettant fin au Jugement dernier.

Ainsi, à cause de la superposition de logiques caractéristiques de la Genèse et de l'Apocalypse, la fonction du sacrifice de Maurice est double, signifiant la fin du Second Empire et le début de quelque chose de nouveau. Le mythe zolien cependant est singulier, mélangeant à la fois des imaginaires culturels et le discours scientifique moderne : c'est bien une « saignée » de la France qui était nécessaire, au sens de la pratique médicale en usage à l'époque<sup>119</sup>.

Ce roman textualise la désagrégation du mythe national et les graves conséquences du carnaval permanent exécuté par Zola. Ces deux éléments, en interdiscours du texte, surdéterminent l'écriture de la fin du roman ; ils donnent sens à l'apocalypse culturelle du texte, en plus d'être marqués par un discours historiographique fondé sur la cyclicité. C'est donc un véritable renouveau que propose le roman, plutôt qu'un simple retour à la terre et aux vieilles mœurs. Notre prochain chapitre, consacré spécifiquement à la trajectoire de Jean Macquart au long des *Rougon-Macquart*, montrera à quel point cette idée est importante dans la lecture du temps cyclique dans *La Débâcle*.

---

<sup>119</sup> Voir Christophe Reffait, « La renaissance de la nation selon *La Débâcle* d'Émile Zola », *Dix-Neuf*, vol. 6, n° 1, 2006, p. 42-54.

## CHAPITRE DEUXIÈME.

### TRAJECTOIRE(S) DE JEAN MACQUART

---

*La Débâcle* impose à son personnel romanesque des rôles symboliques précis dont la définition se fait par métonymie : les personnages portent en eux des ensembles sociaux beaucoup plus grands qu'eux. Par exemple, si l'effondrement de la nation est la conséquence à la fois des fautes de l'Empire et de la « dégénérescence de la race » (D, 493), ces données sont mieux représentées – distillées – en Napoléon III et Maurice Levasseur, l'un malade et l'autre fou, plutôt que dans les groupes impersonnels que sont l'État-major et le « Paris alcoolisé » (D, 666) de la Commune. Jean Macquart<sup>1</sup>, qui fut déjà le protagoniste de *La Terre*, accède lui aussi au rang de symbole, à la fois positif et particulier à l'intérieur du texte, puisqu'il représente l'espoir et le renouveau de la France au lendemain de la catastrophe. Jean, c'est « la partie saine de la France, la raisonnable, la pondérée, la paysanne, celle qui [est] restée le plus près de la terre » : c'est à lui de « prend[re] la pioche [et prendre] la truelle [pour] retourner le champ, et rebâti[r] la maison [...] » (D, 710) Or sa « grande et rude besogne de toute une France à refaire » (D, 716) qui lui est imposée comme un cahier des charges peut laisser le lecteur des *Rougon-Macquart* perplexe, car le personnage semble bien mal équipé pour faire le boulot.

En effet, *La Terre* se solde par le départ forcé de Jean, vu en étranger même par sa femme Françoise qui, sur son lit de mort, lui refuse l'héritage de sa parcelle de terre. Laisse sans champ à labourer et violemment rejeté de la communauté paysanne, il se résigne à défendre la France et se réengage dans l'armée : « Ah ! bon sang ! puisqu'il n'avait plus le cœur à la travailler, il la défendrait, la vieille terre de France<sup>2</sup> ! » Celui qui sème dans l'*incipit* du roman paysan devient observateur du même acte dans l'*excipit*, humilié et

---

<sup>1</sup> Jean Macquart est le personnage principal de *La Terre* (1887) et de *La Débâcle* (1893). Il apparaît également dans le premier roman de la série (*La Fortune des Rougon*, 1870) et est mentionné dans le tout dernier (*Le Docteur Pascal*, 1893).

<sup>2</sup> Émile Zola, *La Terre*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1980 [1887], p. 691. Désormais abrégé en T suivi du numéro de la page dans le corps du texte. Cette pensée finale de Jean est répétée presque mot pour mot au début de *La Débâcle* (D, p. 114).



dépossédé, jeté hors de la boucle même du texte ; les « labours sans fin » (*T*, 691) continuent sans lui. Jean n'est que de passage dans le monde des paysans de *La Terre*<sup>3</sup>. Que Zola le présente comme un idéal de celui-ci semble au pire incohérent et au mieux révisionniste, ce qui explique peut-être pourquoi la critique s'intéresse généralement au personnage dans l'un ou l'autre des romans dont il est le protagoniste<sup>4</sup>. Quoi en faire ? Sa trajectoire dans les *Rougon-Macquart* se rectifie à son départ à la fin de *La Terre*, avec l'annonce de la guerre à venir, moment qui, de l'avis de Jean-Marie Privat, se caractérise par une « déflation de l'imaginaire romanesque » et « l'affadissement dans une philosophie au réalisme plat et béat<sup>5</sup> » : « la terre seule demeure l'immortelle, la mère d'où nous sortons et où nous retournons » (*T*, 552).

Certes. C'est aussi le moment où Jean va reprendre les armes et devenir un symbole : le laboureur devient soldat-laboureur<sup>6</sup>. Et, contre toutes attentes considérant la fin de *La Terre*, Jean pourra remplir le rôle de (re)bâtitteur qui lui est donné à la fin de *La Débâcle*. Du moins, *Le Docteur Pascal* le présente ainsi, en quelques lignes seulement :

[Jean] épous[e] une forte fille, Mélanie Vial, la fille unique d'un paysan aisé, dont il faisait valoir la terre ; et sa femme, grosse dès la nuit des noces, accouchée d'un garçon en mai, était grosse encore de deux mois, dans un de ces cas de fécondité pullulante qui ne laissent pas aux mères le temps d'allaiter leurs petits<sup>7</sup>.

Sa destinée semble s'accomplir sous la Troisième République : ce Jean du futur incarne les symboles du « travail » et la « fécondité », et représente l'ordre des choses attendues pour un « bon » soldat-paysan comme lui. Ce n'est pas tout : rappelons les interrogations de

---

<sup>3</sup> Plusieurs romans de la série imposent une situation similaire à leur personnage principal : *Le Ventre de Paris* (1873) s'ouvre et se ferme sur l'arrivée et le départ de Florent, *Germinal* (1885) suit la même structure avec Étienne, etc.

<sup>4</sup> Comme l'explique Thomas Conrad, « même à une échelle restreinte, peu d'études se donnent pour objet le lien qui existe entre deux ou trois romans, du type "le diptyque des *Parents pauvres*", "la place de *Mort d'un personnage* dans le *Cycle du Hussard*" ou "Jean Macquart de *La Terre* à *La Débâcle*". » (*Poétique des cycles romanesques de Balzac à Volodine*, *op. cit.*, p. 24.)

<sup>5</sup> Jean-Marie Privat, « "Le chapeau de l'arpenteur". Polylogie, dialogie, hétérophonie », dans Sophie Ménard et Jean-Marie Privat (dir.), *À l'œuvre, l'ouvrier*, Nancy, Presses universitaires de Lorraine, « EthnocritiqueS », 2017, p. 79.

<sup>6</sup> Gérard de Puymège, *Chauvin, le soldat-laboureur. Contribution à l'étude des nationalismes*, Paris, Gallimard, « NRF – Bibliothèque des Histoires », 1993.

<sup>7</sup> Émile Zola, *Le Docteur Pascal*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1993 [1893], p. 177.

Clotilde sur l'avenir de son fils avec Pascal Rougon : « Que serait-il [...] ? Un savant qui enseignerait au monde un peu de la *vérité* éternelle [...] ou mieux encore un de ces pasteurs de peuple qui apaisent les passions et font régner la *justice*<sup>8</sup> ? » Est préfiguré ici et là le dernier cycle romanesque de l'auteur, *Les Quatre Évangiles*, resté incomplet, constitué de *Fécondité* (1899), *Travail* (1901), *Vérité* (1903, posthume) et *Justice* (inachevé)<sup>9</sup>. Cela fait preuve d'une cohérence interne à l'œuvre de Zola, alors que le cycle de vieillesse, qualifié d'utopique voire carrément de moralisant, est généralement détaché le plus possible des *Rougon-Macquart*, d'autant qu'il y a la trilogie des *Trois Villes* entre les deux<sup>10</sup>. Mais Jean fait comme le pont entre le cycle naturaliste et celui utopique : il a droit à une bonne fin, ce qui est extrêmement rare chez les Rougon-Macquart : il est un des seuls à avoir une descendance, qui est même le « plus solide espoir<sup>11</sup> » pour la famille, d'après l'analyse de Pascal Rougon. Cette conclusion est une réalisation de celle annoncée par *La Débâcle* : la trajectoire de Jean est achevée et réussie, déterminée par la famille et l'humble travail, un idéal dans l'imaginaire social du XIX<sup>e</sup> siècle, et la France s'est remise de la chute du Second Empire, la Troisième République battant son plein à la fin du *Docteur Pascal*.

Néanmoins, les trajectoires romanesques de Jean sont problématiques : avant d'atteindre son idéal et de l'incarner, il essaie à répétition de s'intégrer à une communauté, autant à Plassans (*La Fortune des Rougon*) qu'à Rognes (*La Terre*), sans succès : ce sont ces ratés, ces malheurs, ces difficultés qui sont racontés comme une série de petites fins et de recommencements. Évoluant dans des entre-deux, des espace-temps liminaires aux frontières diégétiques (chaque roman représentant sa propre phase de marge pour Jean), Jean passe, au fur et à mesure de son avancée dans le cycle des *Rougon-Macquart*, d'un

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 426, nous soulignons. *Le Docteur Pascal* se clôt sur la naissance du fils de Clotilde et Pascal, après la mort de ce dernier.

<sup>9</sup> Pour plus d'informations sur la genèse et la signification de ces textes dans l'œuvre zolienne, voir Henri Mitterand, *Le Roman à l'œuvre. Genèse, motifs et valeurs*, Paris, Presses universitaires de France, « Écriture », 1998, p. 214-231.

<sup>10</sup> La trilogie est commencée en 1893 directement après la fin des *Rougon-Macquart*, et est composée de *Lourdes* (1894), *Rome* (1896) et *Paris* (1898).

<sup>11</sup> Émile Zola, *ibid.*, p. 178. En plus de Jean et Pascal, Étienne Lantier et Octave Mouret sont les seuls à avoir des enfants à la fin des *Rougon-Macquart*. Cela fait des enfants pour chacune des branches de la famille (Macquart, Rougon, Lantier et Mouret).

personnage naturaliste typiquement zolien à un héros idéaliste ou même utopique qui annonce les cycles zoliens plus tardifs. Cela se reflète dans l'épuration du personnage dans *La Débâcle*, qui perd – en apparence seulement, peut-être – ses caractéristiques typiquement naturalistes, comme le désir sexuel ou même la violence. C'est cette hypothèse qui guidera ce chapitre, lequel étudiera les trajectoires de Jean pour démontrer que celles-ci dévoilent un cycle de micro-fins, avant une agrégation finale au crépuscule du cycle romanesque. Pour mieux les comprendre, nous pensons qu'il faut examiner attentivement le symbole que ce personnage représente : le renouveau ou la régénérescence par la terre.

## 2.1. La pensée sauvage de l'Éternel retour

Le renouveau et la régénérescence par la terre apparaît tout au long du cycle romanesque, bien avant que sa charge soit donnée à Jean. Elle doit donc être définie au préalable. En effet, les trajectoires romanesques de ce Macquart, autant celles où il est protagoniste (*La Terre*, *La Débâcle*) que celles où il n'est que figurant (*La Fortune des Rougon*, *Le Docteur Pascal*) sont définissables selon les mêmes modalités, qui nous semblent très cohérentes avec l'ensemble des *Rougon-Macquart*. Dans cette terre qui est « immortelle », de laquelle nous « sortons » et nous « retournons », nous entendons l'Éternel retour<sup>12</sup>, qui, tel que montré par de Martino dans son analyse sur l'à-venir d'un monde particulier et de celui qui vient après, s'exprime « par la répétition rituelle d'un mythe des origines et d'un récit de fondation<sup>13</sup> ». Dans le cas des *Rougon-Macquart*, nous ne parlons pas seulement d'une répétition « rituelle » : c'est aussi une répétition textuelle qui se glisse un peu partout dans les romans de la série, une pensée sauvage<sup>14</sup> plaçant

---

<sup>12</sup> Ce concept d'origine stoïcienne est repris par Friedrich Nietzsche dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Le Livre de Poche, 1972 [1885]. Il stipule originellement que le Temps est cyclique, et que tout ce qui est déjà arrivé arrivera de nouveau. La notion a déjà été travaillée dans les études zoliennes, notamment par Auguste Dezalay dans son essai fondateur (*L'Opéra des Rougon-Macquart. Essai de rythmologie romanesque*, Paris, Klincksieck, 1983), mais jamais du point de vue de l'ethnocritique qui, nous espérons le montrer, rend le champ des *Rougon-Macquart* encore plus fertile.

<sup>13</sup> Ernesto de Martino, « Éternel retour et symbolisme mythico-culturel », *op. cit.*, p. 108-127, ici p. 109.

<sup>14</sup> Nous faisons référence à la notion de Claude Lévi-Strauss issue de l'ouvrage de même nom et à son application à la littérature par l'ethnocritique. Voir les articles de Jean-Marie Privat, « La Fortune des Chats »,

systématiquement en relation la vie et la mort<sup>15</sup> – à lire comme la fin et le (re)nouveau dans une analyse de l’ultimité.

La répétition, qui apparaît comme un « effet de retour<sup>16</sup> », est chez Zola multiforme : elle peut être la répétition littérale du texte<sup>17</sup> ou une reprise de la structure narrative de l’œuvre<sup>18</sup>. Pour mieux nous préparer à l’analyse de la trajectoire de Jean Macquart, donnons quelques exemples issus du reste du cycle des *Rougon-Macquart*. Ainsi, nous pourrions mieux illustrer ce propos, tout en la rattachant au discours demartinien, ce qui permettra de montrer que Jean incarne le modèle de l’Éternel retour structurant la série.

### 2.1.1. L’éternelle lutte de la vie et de la mort à travers quelques romans

Rappelons que *La Fortune des Rougon* (qui pour Zola doit « s’appeler de son titre scientifique : *les Origines*<sup>19</sup> ») s’ouvre sur la description de l’aire Saint-Mittre, un ancien cimetière situé à l’extérieur de Plassans, avant les faubourgs. L’une des toutes premières images du cycle est celle du « sol gras » – qui annonce le sol fertile de *La Terre* – dans lequel on « ne [peut] [...] donner un coup de bêche sans arracher quelque lambeau humain », d’une grande fertilité, en dessous duquel on sent « le terreau humide qui bouill[e] et suint[e] la sève<sup>20</sup> ». La mort nourrit la vie et agit même comme une marieuse pour Silvère et Miette<sup>21</sup> ; c’est d’ailleurs au même endroit que les jeunes amants découvrent l’inscription de mauvaise augure « *Cy gist... Marie... morte*<sup>22</sup>... », puisqu’elle « déclare par avance la

---

*Les Cahiers Naturalistes*, n° 92, 2018, p. 33-48 et « “Le chapeau de l’arpenteur”. Polylogie, dialogie, hétérophonie », *op. cit.*

<sup>15</sup> La tension entre les deux, naturellement dichotomique, a déjà été travaillée à de maintes reprises par la critique zolienne. Voir Jean Borie (*Zola et les mythes, ou de la nausée au salut*, Paris, Seuil, 1971) ou Colette Becker (*Zola, le saut dans les étoiles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002), par exemple.

<sup>16</sup> Auguste Dezalay, *op. cit.*, p. 125.

<sup>17</sup> Voir Éliane Delente et Dominique Legallois, « La répétition littérale dans *Les Rougon-Macquart* : présentation d’un phénomène peu connu », *Excavatio*, n° 28, 2016, En ligne : <https://hal.science/hal-03446776>.

<sup>18</sup> Voir la note 3 ci-dessus.

<sup>19</sup> Émile Zola, « Préface », *La Fortune des Rougon*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>21</sup> « [Miette et Silvère] s’expliquaient les haleines tièdes passant sur leur front, les chuchotements entendus [...] : c’étaient les morts qui leur soufflaient leurs passions disparues au visage, les morts qui leur contaient leur nuit de noces, les morts qui se retournaient dans la terre, pris du furieux désir d’aimer, de recommencer l’amour. [...] Les morts, les vieux morts, voulaient les noces de Miette et Silvère. » (*Ibid.*, p. 303-305).

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 305, souligné dans le texte. Marie est le vrai prénom de Miette.

mort des deux amants<sup>23</sup> » réalisée à la toute fin du roman, qui se clôt sur le « fond de l'aire Saint-Mittre, [où] sur la pierre tombale, une mare de sang se caill[e]<sup>24</sup> ». L'aire Saint-Mittre est un lieu de marge, activé par la présence dans le texte d'une cyclicité à la fois anthropologique et romanesque : elle signifie autant la frontière entre la vie et la mort que le passage dans et hors de la lecture. Que les *Rougon-Macquart* s'ouvrent sur une description d'un tel lieu témoigne de l'importance de la cyclicité, mais aussi de l'entre-deux dans la poétique zolienne.

Prenons ensuite le cinquième roman de la série, *La Faute de l'abbé Mouret*, qui, pour Jean-Philippe Arrou-Vignod, montre l'éternel « combat de la vie et de la mort. Éros contre Thanatos<sup>25</sup> ». Nous précisons que ce combat se développe autour de l'Éternel retour de la nature. Par exemple, à la fin de la messe au troisième chapitre, le soleil réinvestit subtilement l'église, seulement après le départ de Serge :

[Le soleil alluma] d'une splendeur la porte du tabernacle, célébrant les fécondités de mai. [...] Les murailles badigeonnées, la grande Vierge, le grand Christ lui-même, prenaient un frisson de sève, comme si la mort était vaincue par l'éternelle jeunesse de la terre<sup>26</sup>.

L'un des thèmes centraux de ce roman est l'opposition entre la nature et la religion<sup>27</sup>, cristallisée dans la confrontation finale entre Albine et Serge<sup>28</sup> tout en étant textualisée dès les tout premiers chapitres. La nature est associée dans ce roman à la vie et au

<sup>23</sup> Auguste Dezalay, *op. cit.*, p. 61. C'est sur cette tombe que se répand la cervelle de Silvère à la fin du roman : « [Silvère] reconnaissait bien leurs murmures discrets, [Les morts] étaient joyeux, ils lui disaient de venir, ils promettaient de lui rendre Miette dans la terre. » Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, *op. cit.*, p. 447.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 451.

<sup>25</sup> Jean-Philippe Arrou-Vignod, « Préface », *La Faute de l'abbé Mouret*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1991 [1875], p. 14.

<sup>26</sup> Émile Zola, *La Faute de l'abbé Mouret*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1991 [1875], p. 43.

<sup>27</sup> Zola voulait faire une étude naturaliste du célibat des prêtres, qui pour lui est équivalent à aller contre la nature – humaine ou non. Dans la deuxième partie du roman, l'amour de Serge pour Albine est développé au même titre que l'amour qu'il découvre pour la nature du Paradou. Comme dans *La Terre*, l'amour du sol se confond dans l'amour de la femme, et vice-versa.

<sup>28</sup> « Tu avais raison, c'est la mort qui est ici, c'est la mort que je veux, la mort qui délivre, qui sauve de toutes les pourritures... Entends-tu ! je nie la vie, je la refuse, je crache sur elle. Tes fleurs puent, ton soleil aveugle, ton herbe donne la lèpre à qui s'y couche, ton jardin est un charnier où se décomposent les cadavres des choses. La terre sue l'abomination. [...] Tes arbres distillent un poison qui change les hommes en bêtes [...] » *Ibid.*, p. 348.

non-domestiqué ; la religion, à la mort et au sacr(alis)é. Cette nature est une menace pour le « civilisé » ; cette menace se lit dans la façon dont l'intégrité de la chapelle est mise en danger par le monde sauvage qui reprend ses droits : « En mai, une végétation formidable [...] crevait ce sol de cailloux. [...] La première poussée de la sève menaçait d'emporter l'église [...]»<sup>29</sup>. » Ce combat symbolique revient vers la fin du roman lors d'une hallucination de Serge, où les Artaud, cette communauté qui « recommen[ce] le temps<sup>30</sup> », détruisent son église<sup>31</sup>. On peut voir dans cette sorte de pensée sauvage de l'Éternel retour ce que de Martino appelle une « représentation *culturelle historiquement déterminée*<sup>32</sup> » de la fin potentielle d'un monde. Cette possibilité d'un effondrement, qui peut signifier soit un retour en arrière, soit l'avènement d'un nouveau monde, vient avec un « *risque anthropologique permanent*<sup>33</sup> », ce qui, pour un individu ou une collectivité, correspond au « *finir* », qui « est simplement le risque de ne pouvoir être-là en aucun monde culturel possible, la perte de toute présence active au monde, [...] l'effondrement de toute projectualité communautaire guidée par des valeurs<sup>34</sup>. » Le *finir*, c'est l'impossibilité de s'agréger, c'est en somme une désagrégation, ou une situation d'ultimité qui se réalise.

L'Éternel retour persiste dans le fond des *Rougon-Macquart* comme un palimpseste. Il est la menace (ou l'annonce, ou même l'espoir) d'un basculement d'un ordre du monde à un autre, la préfiguration d'une situation d'ultimité inexorable à-venir, qui est la chute du Second Empire. Zola, rappelons-le, le dit lui-même : il lui fallait l'effondrement pour que l'œuvre puisse débiter<sup>35</sup>. La tension entre « Vie » et « Mort » reste tout au long du cycle. Elle se traduit par exemple dans cette nature éternelle et sauvage (la « vie » pour le narrateur, en opposition à la « mort », la religion) qui s'incruste dans un univers

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>31</sup> Voir chapitre IX de la troisième partie, *ibid.*, p. 350-370.

<sup>32</sup> Ernesto de Martino, *op. cit.*, p. 108. Souligné dans le texte.

<sup>33</sup> *Idem.* Souligné dans le texte.

<sup>34</sup> *Idem.*

<sup>35</sup> Pour un rappel de cette citation importante, déjà donnée en introduction du mémoire : « Depuis trois années, je rassemblais les documents de ce grand ouvrage, et le présent volume était même écrit, lorsque la chute des Bonaparte, dont j'avais besoin comme artiste, et que toujours je trouvais fatalement au bout du drame, sans oser l'espérer si prochaine, est venue me donner le dénouement terrible et nécessaire de mon œuvre. » Émile Zola, « Préface », *La Fortune des Rougon*, *op. cit.*, p. 28.

domestiqué ; c'est la menace d'un « retour en arrière » qui domine dans les premiers *Rougon-Macquart*. Cependant, cette peur de la perte d'un monde se défait peu à peu dans les romans plus tardifs et la plume zolienne vient jusqu'à suggérer plutôt un renouveau de la civilisation – qui sera réalisé par Jean Macquart à la fin du cycle. Jean tout de même risquera le « finir », puisqu'il reste un « inachevé<sup>36</sup> » jusqu'au *Docteur Pascal*. Néanmoins la belligérance narrative entre des frontières anthropologiques adverses persiste. Une métaphore récurrente permet de mieux définir ce renouveau potentiel : celle des humains surgissant de la terre pour se venger<sup>37</sup>. L'exemple le plus connu de ce *topos* est l'*excipit* de *Germinal*, décrivant le départ d'Étienne, grisé par l'idée d'une révolte à venir :

Du flanc nourricier jaillissait la vie, les bourgeons crevaient en feuilles vertes, les champs tressaillaient de la poussée des herbes. [...] Un débordement de sève coulait avec des voix chuchotantes [...]. Aux rayons enflammés de l'astre, par cette matinée de jeunesse, c'était de cette rumeur que la campagne était grosse. Des hommes poussaient, une armée noire, vengeresse, qui germait lentement dans les sillons, grandissant pour les récoltes du siècle futur, et dont la germination allait faire bientôt éclater la terre.<sup>38</sup>

À force, nous remarquons comment le lexique zolien est répétitif : c'est constamment la « jeunesse » de la terre qui revient, « éternelle » ou « féconde ». La répétition est un mécanisme du retour, une façon de le dire. C'est encore la « sève<sup>39</sup> », analogique au sang qui coule dans un corps, ou encore les hommes qui « pouss[ent] » pour les « récoltes du siècle futur » et qui *bientôt* feront éclater la terre. Pour rappel, *Germinal* paraît en 1885 et son action a lieu au milieu des années 1860. Que Zola situe la projection de la révolte au « siècle futur » plutôt qu'à l'éventuelle chute de l'Empire nous paraît intéressant et ajoute

---

<sup>36</sup> Nous y reviendrons.

<sup>37</sup> Pour une lecture de ce *topos* dans *La Débâcle*, voir Christophe Reffait, « La renaissance de la nation selon *La Débâcle* d'Émile Zola », *op. cit.*, p. 42-54.

<sup>38</sup> Émile Zola, *Germinal*, *op. cit.*, p. 700.

<sup>39</sup> Notre analyse pourrait laisser penser que le mot revient souvent dans la série. Ce n'est pas le cas : il apparaît trois fois dans *La Débâcle* et dans *La Fortune des Rougon*, une seule fois dans *Germinal* et dans *La Terre*. Le mot est également utilisé pour anthropomorphiser la nature : « De toutes parts, des troncs gisaient, dénudés, troués, fendus, ainsi que des poitrines ; et cette destruction, ce massacre de branches pleurant leur sève, avait l'épouvante navrée d'un champ de bataille humain. » (*D*, 522) Seul *La Faute de l'abbé Mouret* présente un nombre d'occurrences anormal du mot, plus d'une douzaine, ce qui s'attribue au conflit central de l'œuvre.

au caractère quasi-mystique de la fin du roman. Il y a une continuité entre cette nature vengeresse et une situation d'ultimité inconnue – le risque anthropologique en termes demartinien, et certains voient en ces quelques lignes le présage des grandes révoltes/révolutions prolétaires du XX<sup>e</sup> siècle, ce qui aura porté la critique à qualifier *Germinal* de roman socialiste ou marxiste. Il nous semble plutôt, dans notre perspective, que l'image de ces hommes vengeurs, aussi forte soit-elle, est d'abord activée par la répétition des métaphores agraires présentes tout au long du cycle. Il s'agit ici, comme ailleurs dans la série, d'une nature tenace et sauvage qui se venge du viol de la domestication. C'est cette répétition qui politise le discours zolien ; le conflit, plus lointain et impliquant des belligérants archaïques, est aux fondements de la civilisation. Que la nature reprenne ses droits en envoyant dans le monde ses spadassins implique un changement de paradigme sociétal, mais aussi un retour en arrière, total ou partiel, pour repartir sur de meilleures « bases », celles d'un monde plus égalitaire peut-être, ou carrément utopique sous la plume du Zola d'après les *Rougon-Macquart*. Ces bases, ces vieilles assises sont celles de la tradition ancienne. C'est le retour d'une nature *toujours* éternelle, une situation d'ultimité annoncée par ou dans l'extase d'Étienne. La terre prend et donne la vie, on tue pour elle ; le terrible Voreux et le sol fertile de Rognes possèdent les mêmes pouvoirs, et les personnages de *Germinal* et de *La Terre* sont à leur merci. L'idée est, pensons-nous, plus conservatrice que progressiste, même si elle se tourne vers l'avenir.

Cette vision de l'Éternel retour subsiste bien entendu à la clause historique des *Rougon-Macquart*, à l'apogée du désastre de Sedan. Rappelons le terreau de l'aire Saint-Mittre qui, gorgé de cadavres, « suinte de sève », et le « frisson de sève » qui prend l'église des Artaud à l'entrée du soleil. À la toute fin de *La Débâcle*, après la mort de Maurice, Jean aperçoit Paris enflammé par la guerre civile :

À cette fin si claire d'un beau dimanche, le soleil oblique, au ras de l'horizon, éclairait la ville immense d'une ardente lueur rouge. On aurait dit un soleil de sang, sur une mer sans borne. [...] Et n'était-ce pas la gerbe finale, le gigantesque bouquet de pourpre, Paris entier brûlant ainsi qu'une fascine géante, une antique forêt sèche, s'envolant au ciel d'un coup, en un vol de flammèches et d'étincelles ? [...] Alors, Jean eut une sensation extraordinaire. Il lui sembla, dans cette lente tombée du jour, au-dessus de cette cité en flammes, qu'une aurore déjà se levait. [...] C'était le



rajeunissement certain de l'éternelle nature, de l'éternelle humanité, le renouveau promis à qui espère et travaille, l'arbre qui jette une nouvelle tige puissante, quand on en a coupé la branche pourrie, dont la sève empoisonnée jaunissait les feuilles<sup>40</sup>.

Ce long passage est riche en imageries fortes et sa position au zénith du texte le rend particulièrement saillant. Il nous intéresse pour une variété de raisons. Premièrement, il a déjà été noté que la métaphore de l'arbre revitalisé reflète l'arbre généalogique des *Rougon-Macquart*<sup>41</sup>. Cela fait sens lorsque l'on considère que Jean voyait Maurice comme un frère à la fin du roman et que celui-ci représente la branche pourrie d'une sève empoisonnée. Or, ce passage, à l'aune de notre lecture du cycle, fonctionne plus haut qu'au niveau de *La Débâcle* seul ; il relève d'une interdiscursivité avec l'Éternel retour, traversant le cycle entier. Deuxièmement, c'est l'interdiscursivité biblique, déjà décrite au chapitre précédent, spécifiquement avec le livre de l'Apocalypse – de *Saint-Jean* –, dans la destruction et la régénération de la Paris qui, brûlant, « s'envol[e] au ciel d'un coup », comme la nouvelle Jérusalem<sup>42</sup>, qu'on appelle même plus communément la Jérusalem céleste, lieu à laquelle les chrétiens doivent vivre leur éternité à la fin du Jugement dernier. Paris est effectivement purifié par le feu. Troisièmement, nous retenons la répétition des motifs auxquels les romans précédents nous ont habitué, comme le soleil rouge qui se jette partout sur Paris, ou les mots du Retour, qui sont même ici dédoublés : « éternelle » revient plusieurs fois dans la même phrase et « nouveau » est décliné en « renouveau » et « nouvelle ». Cette fois, l'élément discordant dans le processus de régénération de la patrie est clairement donné : on a coupé de l'arbre de la vie une branche pourrie pleine de sève empoisonnée<sup>43</sup>.

---

<sup>40</sup> *D*, 714-715. Le passage est réduit ici, mais il intéresse dans sa totalité.

<sup>41</sup> Pour une source récente, voir Claudie Bernard, « Régénération familiale ? *Le Docteur Pascal* de Zola », *Le jeu des familles dans le roman du XIX<sup>e</sup> siècle*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, « Le XIX<sup>e</sup> siècle en représentation(s) », 2014, p. 133-161.

<sup>42</sup> Voir Apocalypse de Saint-Jean, chapitre 21.

<sup>43</sup> Cela, encore une fois, peut surprendre le lecteur des *Rougon-Macquart*. En effet, Jean appartient à la mauvaise branche de la famille, les Macquart. Néanmoins, nous le verrons, Jean est particulier parmi les Macquart.

### 2.1.2. Jean comme agent de l'Éternel retour

Ainsi, bien qu'elle témoigne peut-être d'un « romantisme résigné<sup>44</sup> », l'idée de cette nature éternelle démontre une certaine cohérence au sein du cycle romanesque et semble être une des métaphores constitutives de ce qu'on oserait nommer le discours eschatologique zolien. Jean se trouve être le porteur de croix de ce modèle cyclique du retour, ce qui se voit dans ses trajectoires au sein des quatre romans dans lesquels il joue un rôle majeur ou mineur : il « passe » de menuisier à Plassans (*La Fortune des Rougon*), à soldat en Italie, à menuisier (encore) puis paysan à Rognes (*La Terre*), puis soldat (encore) à Sedan (*La Débâcle*) et finalement paysan (encore) à Valqueyras, tout près de son point de départ, Plassans (hors-texte, *Le Docteur Pascal*). Le passage, que l'ethnologue Martin de la Soudière définit comme un processus, « est, successivement et à la fois, un avant et un après, un ici et un là-bas, séparation mais adhésion, perte mais gain, désidentification mais identification<sup>45</sup> » entre des états et milieux différents. En effet, Jean est probablement l'un des meilleurs exemples de ce que Philippe Hamon appelle un personnage « territorialisé<sup>46</sup> » ; ses trajectoires romanesques se terminent toujours par son départ vers un nouveau milieu dans lequel il exerce soit une fonction nouvelle ou ses anciennes fonctions. C'est un personnage mobile, et sa manière de « passer » dans l'univers des *Rougon-Macquart* se fait toujours dans un mouvement elliptique, en va-et-vient constant.

L'ethnocritique nous offre d'excellents outils pour décrire les « passages » de Jean. En ethnologie, ils s'expliquent dans les termes du rite, suivant le modèle de la séquence tripartite de l'ethnologue et folkloriste français Arnold van Gennep que nous avons vu précédemment<sup>47</sup>. Un rite de passage peut être raté, la majorité du temps à cause de fautes commises pendant les phases de marges, ce qui empêche l'agrégation. C'est le cas de Jean, pour qui les rites sont discordants jusqu'à la fin du cycle. Ainsi l'historique romanesque de Jean est en adéquation avec l'observation que

---

<sup>44</sup> Jean-Marie Privat, *op. cit.*, p. 79.

<sup>45</sup> Martin de la Soudière, « Le paradigme du passage », *Communications*, n° 70, 2000, p. 8.

<sup>46</sup> Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, Genève, Droz, 2011 [1983], p. 35.

<sup>47</sup> Voir page 53.

[la] dynamique narrative et la production de l'intérêt romanesque s'accommodent mal de la description d'un rite qui serait strictement conforme aux règles coutumières dans son déroulement ou dans ses effets attendus. [...] Les rites sans histoire n'entrent donc point dans les vraies histoires : « Ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants<sup>48</sup>. »

Nous verrons dans notre analyse linéaire de la « vie » romanesque de Jean qu'il accumule les fautes et les ratés initiatiques jusqu'à la finale de *La Débâcle*, qui permet son agrégation telle que présentée dans *Le Docteur Pascal* et qui reprend le modèle du rite sans histoire de la citation ci-haut : il se marie et a beaucoup d'enfants (c'est une fin de conte de fées). Ses échecs se font malgré « [sa] volonté tenace de se créer un jour une position indépendante<sup>49</sup> », Jean est fait et défait à répétition, dans une longue suite cyclique, voire circulaire, où chaque roman correspond pour lui à une révolution sur lui-même car il ne sait faire face à l'altérité. Nous postulons donc qu'il y a dans le long parcours de Jean une homologie entre rite et récit (voire entre rite et cycle romanesque), c'est-à-dire qu'on peut observer

la présence du rite dans le récit comme un marqueur de narrativité et comme un indicateur typologique (il en dit long sur le degré de « socialisation » du personnage et du même coup aussi sur le « réalisme » ou non des récits analysés). [...] [Il] est possible et plausible de poser l'hypothèse théorique d'une homologie fonctionnelle et structurelle entre récit et rite de passage.<sup>50</sup>

C'est selon cette logique que se dynamisent et se problématisent les trajectoires de Jean, sans qu'il soit pour autant un « personnage liminaire<sup>51</sup> ». En effet, les passages du personnage dans la diégèse des romans suivent presque toujours la même structure : il tente au long des intrigues de s'agréger à un milieu sans y parvenir, et chaque fin de roman correspond à une nouvelle séparation.

---

<sup>48</sup> Jean-Marie Privat, « Le micmac des rites », dans Daniel Fabre et Marie Scarpa (dir.), *Le moment réaliste. Un tournant de l'ethnologie*, Nancy, Presses universitaires de Lorraine, « EthnocritiqueS », 2010, p. 225.

<sup>49</sup> Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, *op. cit.*, p. 192.

<sup>50</sup> Marie Scarpa, *L'Éternelle jeune fille*, *op. cit.*, p. 188.

<sup>51</sup> Marie Scarpa, « Le personnage liminaire », *op. cit.*, p. 25-35

L'ultimité est pertinente dans la lecture des passages de Jean car il y a un accent mis sur les séquences initiatiques inachevées – ce sont bel et bien des micro-fins qui déraillent, ralentissent notre Macquart, et ce n'est que dans la résolution de la grande fin du cycle qu'il peut enfin s'agrèger. Jean revient à son/ses point(s) de départ pour mieux recommencer, de la même manière qu'à la fin du Second Empire zolien la France revient en arrière, brûlée jusqu'à ses fondations, pour mieux se rebâtir. Il sera donc possible de prouver que ce personnage, tout comme dit Zola sur son œuvre, « s'agite dans un cercle fini [...] »<sup>52</sup>, car la trajectoire de Jean suit celle du cycle. Celle de l'Éternel retour.

## 2.2. La genèse de Jean – Avant *Les Rougon-Macquart*

Jean existe dès les notes préparatoires aux *Rougon-Macquart* (1869), où il est donné dans le deuxième plan de la série comme le protagoniste d'un roman possible sur la campagne d'Italie<sup>53</sup>. Apparaissant dans la courte liste qui constitue le premier plan de Zola, avant que les personnages soient conçus, ce roman ne sera jamais écrit, bien que Jean participe tout de même hors-texte à la seconde guerre d'indépendance italienne, tel que relaté dans *La Terre*. Aucune mention n'indique qu'il doit participer à un roman paysan (qui n'existe pas dans les plans initiaux de la série) ni même qu'il doit apparaître dans un « roman sur la guerre, le siège et la Commune »<sup>54</sup>. Jean est conçu en premier pour raconter la guerre « sans chauvinisme »<sup>55</sup>, ce qui est peut-être incompatible avec le projet de faire le compte rendu de la campagne d'Italie, qui est l'une des victoires les plus importantes du Second Empire. La conclusion de ce roman possible mais non advenu aurait permis à Jean de participer à une victoire historique comme aucune autre n'est racontée dans le cycle. Mais ce roman sur la campagne d'Italie est en porte-à-faux avec le projet d'écriture à la base des *Rougon-Macquart*, centré autour de la friction entropique entre des personnages

---

<sup>52</sup> Émile Zola, « Préface », *La Fortune des Rougon*, op. cit., p. 28.

<sup>53</sup> Émile Zola, *Notes préparatoires des Rougon-Macquart*, Paris, Bibliothèque nationale de France, NAF 10345, f° 129. La campagne d'Italie (1859), aussi appelée la seconde guerre d'indépendance italienne, est un moment important de l'unification de l'Italie. Le Royaume de Sardaigne, avec le Second Empire français pour allié, vainc l'Empire d'Autriche.

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> Émile Zola, « Plan des *Rougon-Macquart* 1868-1869 », imprimé pour la première fois dans Jules Lermina, *Dictionnaire universel illustré de la France contemporaine*, Paris, L. Boulanger, 1885, p. 1254.

déracinés, leurs milieux et l'Histoire, qui facilite la chute. La défaite de Sedan, plutôt que la campagne d'Italie qui mènerait potentiellement à la glorification de la force passée du Second Empire, permet à Zola d'exposer les fautes et les travers ayant mené à la ruine du régime<sup>56</sup> ; les événements historiques rapportés dans les *Rougon-Macquart* servent typiquement cet objectif. Cela permet aussi à l'auteur de mieux explorer la guerre non chauvine, ou du moins de déconstruire le discours chauvin.

*Les Rougon-Macquart* sont bel et bien axés sur la fin qui les a vus naître : ils sont en ce sens un cycle de l'ultimité. Jean travaille déjà cette idée, à commencer par son prénom, choix conscient de l'auteur, qui détermine son rôle dans l'œuvre ; nous prenons l'onomastique comme point zéro de l'analyse de ce personnage.

### 2.2.1. Onomastique

Nous savons que Zola accorde une importance particulière aux étymologies des prénoms qu'il donne à ses personnages, notamment ses personnages principaux<sup>57</sup> : « [leurs] caractéristiques et/ou [leurs] destins [...] sont contenus [en eux]<sup>58</sup>. » C'est le cas aussi pour Jean, provenant du nom hébreu *Yohanan*, signifiant « dieu a pitié, dieu est miséricorde » : il est « bien le personnage de la confiance en l'avenir, de la bonté à toute épreuve malgré les souffrances qu'il endure<sup>59</sup>. » Cependant, le prénom réactualise un des connotés importants, allant bien au-delà de son étymologie. Le prénom « Jean » a également des référents populaires et bibliques qui agissent comme marqueurs identitaires, déclinés dans les caractéristiques et trajectoires du personnage.

Jean, étant l'un des prénoms populaires les plus communs dans la France du XIX<sup>e</sup> siècle, subit un nombre de dérivations moqueuses<sup>60</sup>. Certaines s'appliquent à notre

---

<sup>56</sup> Son œuvre est « le tableau d'un règne mort, d'une étrange époque de folie et de honte. » (Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, *op. cit.*, p. 38).

<sup>57</sup> Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 109.

<sup>58</sup> Julie Lama, « Personnages *Rougon-Macquart* : des prénoms, un programme », *Les Cahiers naturalistes*, n° 92, 2018, p. 146.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>60</sup> Nicolas Bourguinat en fait une brève synthèse dans son article « Jean Macquart, un soldat-laboureur entre guerres et paix », *Les Cahiers naturalistes*, n° 93, 2019, p. 35-46.

sujet : en premier, il y a la simple répétition du prénom, *Jean-Jean*, désignant un « conscrit fraîchement incorporé dans l'armée, à qui l'expérience fait défaut » évoluant en adjectif signifiant « niais et maladroit<sup>61</sup> ». En effet, Zola indique dans ses plans pour *La Terre* que Jean est « tiré au sort en 51 [et] reste à l'armée jusqu'en 59<sup>62</sup> ». Jean est conscrit et ne se bat pas vraiment ; il revient avec une fausse expérience de la guerre. En effet, de Solférino, il ne se souvient que de la pluie, ce qui déçoit ses auditeurs : « On attendait toujours, mais il n'ajouta rien, il n'avait vu que ça de la bataille. » (T, 121) De son expérience de la guerre, on s'arrête à la « vie somnolente des casernes » (T, 149).

On peut le décliner en *Jean-Peuple* pour souligner ses racines roturières, ou encore *Jean-Bête* pour en accentuer sa lourdeur d'esprit : bien qu'il « fréquente assidument l'école et s'y cass[e] la tête », il lui faut quand même « un jour pour apprendre ce que d'autres [apprennent] en une heure<sup>63</sup> ». Même employé seul, « Jean » désigne le cocu<sup>64</sup>, ce que Jean est à répétition : dans *La Fortune des Rougon*, Antoine – son propre père – lui « vole » une « petite blanchisseuse [qu'il] poursuivait plus vigoureusement que les autres<sup>65</sup> », et, dans *La Terre*, Françoise est violée par Buteau, ce qui culmine avec l'horrible réalisation que celle-ci « aim[e] Buteau, elle n'en avait jamais aimé, elle n'en aimerait jamais un autre. » (T, 596) Ainsi, Jean incarne, à certains moments de sa vie, les dérivations populaires de son prénom, qui se neutraliseront à peu près toutes en chemin vers son agrégation à la fin du cycle romanesque : il fait l'expérience de la guerre franco-prussienne, devient un « paysan sage » (D, 685) et fonde une famille avec Mélanie Vial, qui est constamment enceinte de lui.

Son prénom s'inscrit également dans un paradigme biblique, qui existe déjà dans le premier plan de la série, où Jean est d'abord nommé « Paul », nom qui sera plus tard

---

<sup>61</sup> « Jean-Jean », *Le Trésor de la langue française informatisé*, CNRTL. En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/jean-jean>

<sup>62</sup> Émile Zola, *Documents préparatoires à La Terre*, Paris, Bibliothèque nationale de France, NAF 10329, f° 3

<sup>63</sup> Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, op. cit., p. 192.

<sup>64</sup> Nicolas Bourguinat, dans son article susmentionné, souligne la proximité entre Jean et saint Joseph, patron des menuisiers et des maris trompés.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 196.

envisagé pour Maurice dans les dossiers préparatoires de *La Débâcle*. D'ailleurs, il semble que la référence biblique soit intégrale à la conception des personnages principaux de ce roman : Henriette, la jumelle de Maurice, est d'abord nommée « Marie » dans les dossiers préparatoires (*Dp*, f° 17). La connotation biblique du prénom « Jean » est double, étant à la fois le nom d'un des douze apôtres de Jésus-Christ (Jean l'Évangéliste) et de saint Jean le Baptiste. Ces homonymes se miroitent dans notre protagoniste. En effet, si le Jean de *La Fortune des Rougon* et de *La Terre* est niais et cocu, celui de la fin du cycle est un mentor (un « passeur » peut-être) pour Maurice, comme l'a été saint Jean le Baptiste pour le Christ. L'acte de Jean le Baptiste fait entrer Jésus en communion avec Dieu, ce qui amorce son pèlerinage ; les premiers apôtres rejoignent le Christ alors qu'ils sont eux-mêmes au Jourdain. Jean tente de « guider » sa petite escouade, constamment à risque de se révolter, et surtout Maurice. Si les référents populaires sont ceux qui semblent prédominer dans les deux premiers romans dans lesquels Jean Macquart apparaît, c'est véritablement le référent biblique qui est structurant dans *La Débâcle*. Jean l'Évangéliste est l'auteur canonique de l'Apocalypse, dans lequel il est témoin d'une vision qui présente certes la destruction du monde mais également l'avènement d'un nouveau, avec de nouvelles terres et une nouvelle Jérusalem, mentionnés ci-haut. La vision apocalyptique de saint Jean elle est similaire à celle de Macquart à la fin de *La Débâcle*. Ces deux homonymes renforcent le lien de Jean au mythe du Retour, puisque l'œuvre de l'un et de l'autre représente respectivement le commencement et la fin.

### 2.3. Échec de la socialisation à Plassans – le Jean de *La Fortune des Rougon*

L'unique apparition de Jean dans *La Fortune des Rougon*<sup>66</sup> survient au quatrième chapitre, consacré à l'historique d'Antoine Macquart et de Joséphine Gavaudan<sup>67</sup> : il est le

---

<sup>66</sup> *La Fortune des Rougon* commence à paraître en feuilleton à la fin juin 1870 et sa publication est interrompue par la guerre franco-prussienne en juillet. Le quatrième chapitre du roman a été publié avant la guerre ; le personnage a donc été conçu en ignorant la débâcle à venir.

<sup>67</sup> Ironiquement surnommée Fine, elle « était une grande et grosse gaillarde », avec une « face carrée, d'une ampleur masculine » et « elle travaillait avec un entêtement de bête. Elle faisait trois ou quatre métiers [...] » (Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, *op. cit.*, p. 187-188).

dernier de la fratrie, l'unique garçon, né après Lisa et Gervaise<sup>68</sup>. Comme tout membre de la famille des Macquart, Jean est soumis aux lois de l'hérédité : c'est « un fort gaillard [...] qui [tient] de sa mère, [...] sans avoir sa ressemblance physique. Il apport[e], le premier, chez les Rougon-Macquart, un visage aux traits réguliers, et qui [a] la froideur grasse d'une nature sérieuse et peu intelligente.<sup>69</sup> » Il hérite de la force et de l'ardeur au travail de sa mère, qu'Antoine a marié pour vivre en fainéant, sans hériter toutefois de l'alcoolisme de l'un ou de l'autre de ses parents, qui condamnera Gervaise. Il ne tient rien du père, semble-t-il, à l'exception du physique. Il n'a ni perversion ni tare caractéristique de la branche Macquart, comme le dit de manière laconique Zola : « C'est la descendance illégitime par Macquart qui est la moins bonne. Et pourtant, il y a Jean<sup>70</sup>. » L'adverbe établit une distinction, écarte Jean de la trajectoire héréditaire typique des Macquart ; en cela, le personnage se démarque, tout comme Pascal Rougon par exemple, du personnel naturaliste des romans zoliens.

Ainsi, le fait que Jean soit aussi ordinaire le rend exceptionnel, compte tenu sa famille d'origine. En effet, avoir un « visage aux traits réguliers » est porteur de sens dans les *Rougon-Macquart*, dans lesquels Zola porte une attention particulière à la physiognomonie<sup>71</sup>. Ces traits réguliers reflètent la droiture de Jean, droiture qui sera la matrice à la fois de sa naïveté dans *La Terre* et de sa sagesse paysanne dans *La Débâcle*. Le texte précise également qu'il est « le premier » à avoir une telle physiologie, dans un roman qui s'attache à faire l'arbre généalogique de la famille en prévision du cycle à venir.

---

<sup>68</sup> Lisa est l'aînée Macquart et elle est l'un des personnages principaux du *Ventre de Paris* (1873). Elle apparaît également dans *La Fortune des Rougon* (1871). Sa mort est relatée dans *La Joie de vivre* (1884) – roman dont sa fille Pauline est au centre – mais reste confinée au hors-texte. Gervaise est, de son côté, l'héroïne de *L'Assommoir* (1876), qui raconte sa déchéance. Elle est la mère de quatre personnages majeurs de la série : Nana Coupeau (*Nana*, 1879) et la fratrie Lantier : Claude (*L'Œuvre*, 1886), Étienne (*Germinal*, 1885) et Jacques (*La Bête humaine*, 1890). Tous ces personnages, à l'exception d'Étienne, ont un dénouement tragique conditionné par celui de leur mère, conçue et morte dans l'ivresse.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>70</sup> Émile Zola, *Documents préparatoires au Docteur Pascal*, Paris, Bibliothèque nationale de France, NAF 10290, f° 180. L'entrée de Jean dans l'arbre généalogique des *Rougon-Macquart* fait état d'une « élection de la mère » et d'une « ressemblance physique du père », mais aussi d'une « innéité ».

<sup>71</sup> La physiognomonie est une pseudo-science en vogue au XIX<sup>e</sup> siècle, basée sur l'idée que l'apparence du visage d'une personne trahit son caractère et sa personnalité. Elle est développée surtout par le criminologue Cesare Lombroso dans son ouvrage *L'Homme criminel* (1876) et s'incruste dans la poétique de Zola au long de sa carrière, particulièrement dans *La Bête humaine* (1890).



Il est aussi le premier (et seul) enfant légitime d'Antoine, conçu dans les limites du mariage. Mais la posture sociale de Jean est marginale, en raison d'une part de son manque d'intelligence<sup>72</sup> et d'autre part de sa « une timidité invincible<sup>73</sup> ». Pour ces raisons, il est mis à l'écart des autres jeunes<sup>74</sup>. En dehors de ces deux traits problématiques, le portrait de Jean est donc plutôt positif : la seule ambition du jeune homme est l'indépendance. Le garçon est à la fois terriblement ordinaire et singulier, puisqu'il naît dans une famille dont les membres seront exceptionnels ; contrairement à ses sœurs, ses cousins et cousines, son parcours n'a rien de particulier, être soldat-laboureur n'est pas inattendu pour un garçon peu éduqué comme Jean. C'est un point de départ humble pour un personnage destiné à être ordinaire, « normal » au sens premier signifiant dans la « norme ». Or, sa trajectoire est fortement affectée par une influence extérieure qui met à mal sa socialisation : l'emprise d'Antoine sur lui l'empêche de faire l'expérience de la virilité et donc de passer à l'âge adulte.

### 2.3.1. Jean entre fille et garçon

En effet, Antoine fait mener à son fils une « vie de petit garçon<sup>75</sup> » et jure, comme une malédiction, « [qu'il] ne serait jamais un homme<sup>76</sup> ». Jean, à l'adolescence, doit travailler, tout comme sa sœur Gervaise (Lisa est déjà partie) et sa mère, pour faire vivre son père. Ainsi, « [Antoine] [tient] [...] son fils dans un état de dépendance<sup>77</sup> » : bien que celui-ci ait appris le métier de menuisier, ce qui lui donnerait, en toute logique, la chance de s'émanciper de sa famille<sup>78</sup>, il est contraint de donner ses paies à son père et de rester à la maison sans pouvoir sortir avec des amis ou rencontrer des jeunes filles. Le contrôle d'Antoine est tel qu'il empêche même Jean de lire :

---

<sup>72</sup> Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, op. cit., p. 192.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>74</sup> « Lui, il n'allait jamais au café » ; « Si le malheureux, entraîné par des camarades, perdait une journée, [...] son père s'emportait [...] » (*Ibid.*, p. 195).

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>78</sup> Il gagne « trois à quatre francs par jour », bien plus que Gervaise qui ramène « soixante francs par mois » (*ibid.*, p. 194). Ce salaire est suffisant pour vivre seul à l'époque.

Si Jean, après le dîner, prenait un journal :

– Tu ferais mieux d’aller te coucher. Demain tu te lèveras tard, et ce sera encore une journée de perdue...<sup>79</sup>

Jean ne peut pas affiner son « âme virile<sup>80</sup> », car il est peu instruit et il doit préserver son énergie pour le travail physique (et ainsi, ne pas participer aux « passages obligés » de la « formation virile », comme les plaisanteries ou les bagarres<sup>81</sup>). Il ne peut gagner en indépendance ni accéder au statut d’adulte ; il est contraint malgré lui à rester à la charge (dans la *domus* familiale) de son père. Le garçon, émasculé par son propre père, devient en quelque sorte la troisième fille Macquart : « Antoine le traitait en jeune fille, [...] lui demandant compte de l’emploi exact de son temps<sup>82</sup>. » L’emploi du temps de Jean est fortement réglé (on vient de le voir avec la scène du journal), ce qui rappelle le contrôle général imposé aux jeunes filles alors que les garçons ont normalement la permission de sortie. En effet, la nuit est le moment où ceux-ci règnent et font des mauvais coups. Les filles, elles, restent cloîtrées<sup>83</sup>. De plus, Jean a à la maison un rôle féminin, qui se révèle surtout lors des soirs de beuverie où il doit gérer la maisonnée et « coucher sa sœur qui, sans lui, aurait dormi sur le carreau<sup>84</sup>. » Sa « puberté sociale<sup>85</sup> » est retardée, ce qui fait de lui, au point de départ des *Rougon-Macquart*, un mal-initié contraint de rester sur un seuil identitaire, entre divers statuts symboliques : il est entre le garçon et l’homme, mais aussi entre le garçon et la fille. « Inachevé », il ne peut devenir homme, « au sens sexué et social du terme<sup>86</sup>. »

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 216. Nous reviendrons dans la prochaine section sur le rapport de Jean avec la lecture.

<sup>80</sup> Ivan Jablonka, « L’enfance ou le voyage vers la virilité », dans Alain Corbin (dir.), *Histoire de la virilité. 2. Le triomphe de la virilité. Le XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, « Points », p. 39. On entend par « âme virile » l’éducation sociale du garçon, qui doit avant tout apprendre à aimer sa famille et sa patrie. La discipline au collège et à l’apprentissage d’un métier est fondamentale à ce développement. Jean, bien que discipliné, a une éducation lacunaire, autant à cause de ses capacités intellectuelles moindres que de la mauvaise influence d’Antoine.

<sup>81</sup> *Ibid.*

<sup>82</sup> Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, *op. cit.*, p. 195.

<sup>83</sup> Voir l’analyse comparative de Marie Scarpa sur Cendrillon et Angélique (*Le Rêve*), dans Marie Scarpa, *L’Éternelle jeune fille*, *op. cit.*

<sup>84</sup> Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, *op. cit.*, p. 197.

<sup>85</sup> Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>86</sup> Marie Scarpa, *op. cit.*, p. 180.

La trajectoire de Jean dans *La Fortune des Rougon* est essentiellement liminaire : bien que très court, son passage dans la diégèse du roman correspond à une phase de marge problématique. Jean est dépourvu de virilité<sup>87</sup>, rangé au statut de spectateur dans les conquêtes sexuelles de son père, qui lui dérobe sous les yeux les amies de Gervaise car il est trop timide, « sevré de tout plaisir », les « yeux luisants de convoitise » à ne pouvoir « à peine [...] effleurer du bout des doigts » les « camarades de sa sœur<sup>88</sup> ». Le ratage initiatique, en grande partie conditionné par le désinvestissement d'Antoine, a pour seule « résolution » un retour en arrière. En effet, l'unique issue pour Jean, qui ne peut s'agréger à l'âge adulte à Plassans, ni économiquement ni sexuellement, est de mettre fin à sa phase liminaire en entamant une nouvelle phase de séparation : il quitte Plassans, car « il ne [veut] plus nourrir son fainéant de père<sup>89</sup> ». C'est un premier rite de passage raté pour Jean Macquart, dont la non-agrégation est double : familiale et sociale. En effet, même si quitter le nid familial est une étape nécessaire à l'entrée dans la vie adulte, Jean est contraint de fuir Plassans alors qu'il tente de s'y agréger ; il doit entamer une nouvelle phase de séparation, marquée par ce départ de sa ville natale, pour espérer s'installer ailleurs. Cette fin individuelle marque une étape de sa trajectoire identitaire et sociale qui est somme toute mal complétée.

*La Fortune des Rougon* ne fait pas de Jean le symbole de l'Éternel retour, ni même de la nature immortelle, pourtant évoquée dans l'*incipit* du roman des origines. Nous l'expliquons par deux idées. Premièrement, comme nous l'avons dit déjà, le destin de Jean n'était tout simplement pas prévu à la rédaction du premier volume : il devait être soldat pendant la guerre d'Italie certes, mais Zola n'avait pas encore imaginé qu'il serait paysan. *La Terre* n'existait pas non plus dans les plans de l'époque, ni même dans une forme prototypique. Deuxièmement, il y a l'occupation principale du personnage dans la diégèse :

---

<sup>87</sup> « Il est aussi grave de manifester une virilité précoce que d'en être dépourvu » dans la France du XIX<sup>e</sup> siècle. La précocité rend les enfants agressifs, son contraire les féminise ou fait d'eux des « invertis », soit des homosexuels dans le vocabulaire de l'époque. (I. Jablonka, *op. cit.*, p. 54 et suivantes)

<sup>88</sup> Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, *op. cit.*, p. 194.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 225.

il est menuisier et son émancipation d'Antoine ne laisse pas transparaître un changement d'occupation. Il est donc inéligible à remplir le rôle symbolique du soldat-laboureur.

#### 2.4. Agrégation ratée à Rognes – le Jean de *La Terre*

Jean apparaît ensuite dans *Les Rougon-Macquart* comme personnage principal de *La Terre*. Il est présent dès l'*incipit* :

Jean, ce matin-là, un semoir de toile bleue noué sur le ventre, en tenait la poche ouverte de la main gauche, et de la droite, tous les trois pas, il y prenait une poignée de blé, que d'un geste, à la volée, il jetait. Ses gros souliers trouaient et emportaient la terre grasse, dans le balancement cadencé de son corps ; tandis que, à chaque jet, au milieu de la semence blonde toujours volante, on voyait luire les deux galons rouges d'une veste d'ordonnance, qu'il achevait d'user. Seul, en avant, il marchait, l'air grandi ; et, derrière, pour enfouir le grain, une herse roulait lentement, attelée de deux chevaux, qu'un charretier poussait à longs coups de fouet réguliers, claquant au-dessus de leurs oreilles. (*T*, 33)

Et dès ces premières lignes, le cahier des charges du personnage prend forme : il incarne le soldat-laboureur<sup>90</sup> – jetant la semence en terre tout en portant sa vieille veste de caporal – et l'Éternel retour, dans son mouvement cadencé du bras qui prend la poignée de blé et la jette. Auguste Dezalay explique avec justesse le rôle de Jean à partir de cet *incipit* : « [Il] manifeste sa fidélité profonde à la loi du retour, en inaugurant par ses allées et venues dans le champ des germinations successives un dernier cycle, celui des fécondités renaissantes<sup>91</sup> ». C'est que Jean revient de la guerre d'Italie au début du roman, portant toujours même sa veste :

[...] les premières pages [du roman] le présentent [...] dans l'acte de l'éternel retour : « Et toujours, et du même pas, avec le même geste, il allait au nord, il revenait au midi, enveloppé dans la poussière vivante du grain ». « Midi », dans le texte, est le

---

<sup>90</sup> Comme auteur de la fin du siècle, Zola est nécessairement en contact avec les discours nationalistes et a pu voir la transition de Chauvin de personnage folklorique à totem politique, comme l'atteste l'ébauche de *La Débâcle* : « le patriotisme à la [Pierre-Jean de Béranger], l'exécrable légende propagée par les Horace Vernet, toute l'imagerie et la poésie chauvine, qui faisait de nous les troupiers vainqueurs du monde. » (*Dp*, f° 2)

<sup>91</sup> Auguste Dezalay, *op. cit.*, p.79

mot du retour. [...] [C'est] l'heure décisive, qui marque la limite du travail [...].  
Enfin, le Midi, c'est la Provence [...]<sup>92</sup>.

Cette remarque expose les mouvements elliptiques de Jean, qui respectent bien les limites qui lui sont imposées : en tant que soldat-laboureur, il est attendu qu'il se déplace du champ de bataille au champ agricole, et qu'il ne déroge pas à la loi de l'un ou l'autre. Et Jean, dans ce passage, paraît être un nouveau personnage, émancipé d'Antoine, car son mouvement dans le champ, c'est la métaphore de ses déplacements – de ses passages – allé du berceau familial de la Provence à Solférino, puis *partiellement* revenu, arrêté en Beauce : Jean ne sera vraiment agrégé que lorsqu'il sera retourné dans les environs de Plassans.

Ce Jean qu'on voit dans l'*incipit* est bien différent du garçon sans agentivité ayant fui son bercaïl. L'image des « galons » usés brillant à travers la semence dorée est saisissante, autant peut-être que l'est l'attitude de Jean lui-même, avec son « air grandi », seul à l'avant pour guider le charretier. Le garçon est un homme désormais, car l'action du laboureur n'est pas sans rappeler l'acte sexuel : « all[ant] et ven[ant] », il « fécon[de] la terre » (*T*, 48) du blé de son semoir. La référence est littérale : « semence » vient du grec *sperma*, qui a aussi donné « sperme » et, dès le premier chapitre, le texte compare l'accouplement du taureau et de la vache à « un coup de plantoir qui enfonce une graine » (*T*, 45). Et encore, les paysans de Rognes ont un « amour » de la terre qui mène jusqu'à la violence, ils s'entretuent pour elle comme pour les femmes – l'idée est bien au centre de l'œuvre. Cela est parfaitement en adéquation avec les paysans les mieux agrégés de sa communauté, comme le père Fouan, qui a une passion de « la terre, fécondée de son effort, passionnément aimée et désirée pendant cette intimité chaude de chaque heure [...] » (*T*, 131). Or, dès le second paragraphe de la première page, le texte neutralise tout l'effet grandiloquent qu'il a jusqu'alors construit, car Jean travaille sur un tout petit bout de terre :

---

<sup>92</sup> *Idem*. L'action de *La Terre* débute en octobre 1860, un peu plus d'un an après l'arrivée de Jean en Beauce. L'intrigue s'étend sur environ dix ans ; elle termine en mars 1870.

La parcelle de terre, d'une cinquantaine d'ares à peine, [...] était si peu importante, que M. Hourdequin, le maître de la Borderie, n'avait pas voulu y envoyer le semoir mécanique, occupé ailleurs. (*T*, 33)

C'est le choc de la modernité : la machine laboure mieux que l'homme, et le propriétaire bourgeois donne les ordres aux employés. Le travail est précipité, fait dans la peur du gel – de la nature – qui menace les semailles (*T*, 35). Tout cela avec un Jean « grandi » qui jure dans le décor, même si « l'envolée de la semence » reste comme « une onde de vie » dans la plaine « aux lointains noyés » (*T*, 36), comme faussement infinie... car faisant moins d'un hectare carré. Bien que Jean soit présenté comme un « bon » paysan dans *l'incipit*, le roman s'attache déjà à déconstruire cette image et annonce son « peu d'importan[ce] » à Rognes dont il sera, à la fin du roman, exclu : sa séquence initiatique échouera de façon spectaculaire, voire carrément humiliante<sup>93</sup>. La trajectoire de Jean dans *La Terre* est plutôt particulière : il est dans une phase liminaire qu'il ne sait reconnaître comme telle, car il ne comprend ni ne perçoit sa propre marginalité. Persuadé que son bon travail est suffisant, il ne sait pas qu'il est un étranger en examen pour son agrégation dans la communauté endogamique de Rognes, examen qu'il échouera puisqu'il ne maîtrise pas les codes culturels de la communauté<sup>94</sup>. Ainsi sa trajectoire est cyclique, tout comme le calendrier agricole<sup>95</sup> qui règle la vie paysanne : le roman s'ouvre et se ferme sur la même scène de semence, montrant autant le cycle éternel des saisons que les dix années « perdues » par Jean : il repart de la Beauce comme il y est arrivé, avec seulement ses vêtements de soldat sur le dos. Le roman présente Jean comme un soldat-laboureur, mais atténue les caractéristiques les plus chauvines du stéréotype, pour en faire une version idéalisée plutôt qu'un modèle du vieux troupière français comme l'est le lieutenant Rochas dans *La Débâcle* qui en incarnera le type. En guise de comparaison, *La Terre* donne deux

---

<sup>93</sup> Nicolas Bourguinat, « Jean Macquart, un soldat-laboureur entre guerres et paix », *op. cit.*

<sup>94</sup> Voir l'article de Roxane Maiorana, « Jean Macquart, ou le déploiement de la figure de l'étranger dans *La Terre* », *Les Cahiers naturalistes*, n° 91, 2017, p. 231-240. Cet article est l'amorce d'une étude ethnocritique du personnage, et se fonde spécifiquement sur ses échecs matrimoniaux. Nous recommandons sa lecture, qui est très pertinente dans le contexte de ce sous-chapitre.

<sup>95</sup> Jean-Marie Privat fait une analyse du calendrier dans la première partie de son article sur *La Terre* cité plus haut ( « “Le chapeau de l'arpenteur”. Polylogie, dialogique, hétérophonie », *op. cit.* )

autres exemples de mauvais « soldats-laboureurs » : Jésus-Christ et le fils de M. Hourdequin. Le premier est un fainéant, qui n'est allé à la guerre que pour violer des Bédouines ; le second devient soldat, car il a horreur du travail de la terre. *La Terre* est effectivement une parenthèse dans la vie de Jean, lui qui n'était prévu que pour le roman militaire : c'est un espace-temps liminaire, dans lequel il fait l'expérience de l'altérité, qui prend la forme d'un rival en Buteau<sup>96</sup>.

#### 2.4.1. Jean et Françoise, une quadruple mésalliance<sup>97</sup>

L'échec de l'agrégation de Jean est défini surtout dans la mésalliance entre lui et Françoise : leur couple est impossible au vu des conventions imposées par la communauté de Rognes. Le texte s'efforce de le dire et de le répéter, dès la rencontre préliminaire entre les deux personnages, dans l'*incipit* du roman :

Il continuait de la tutoyer, la traitant en gamine, tellement elle était fine encore pour ses quatorze ans. Elle, le menton levé, regardait d'un air sérieux ce gros garçon châtain, aux cheveux ras, à la face pleine et régulière, dont les vingt-neuf ans faisaient pour elle un vieil homme. (T, 38)

Et, quelques pages plus loin, Françoise lui dit ouvertement ainsi : « vous pourriez être quasiment mon père » (T, 47). Plus tard dans le roman, il continue à tutoyer Françoise, qui à quinze ans est pour lui « une gamine » (T, 180) ; elle-même délaisse le vouvoiement, puisque Jean est pour elle un « ami très âgé et bonhomme » (T, 181). Le texte insiste sur cette différence d'âge d'une quinzaine d'années, perçue comme inacceptable dans le milieu endogamique de Rognes. Surtout, la mésalliance est économique, car Jean priverait la jeunesse du village « d'une épouse potentielle » qui du point de vue des règles de l'échange

---

<sup>96</sup> Buteau est le dernier des enfants Fouan, derrière Hyacinthe (Jésus-Christ) et Fanny. Il doit son surnom à son obstination, qui est la cause de la guerre d'héritage qui mènera à la mort de son père, de sa mère et de Françoise.

<sup>97</sup> Nous passons rapidement sur cette question de la mésalliance, dont les détails sont déjà donnés par Véronique Cnockaert dans les dernières pages de son article (« Les amours paysannes. *La Terre* d'Émile Zola », *Les Cahiers naturalistes*, n° 90, 2016) et par Roxane Majorana dans son article susmentionné (« Jean Macquart, ou le déploiement de la figure de l'étranger dans *La Terre* », *op. cit.*)

matrimonial nécessiterait dédommagement<sup>98</sup>, mais Macquart n'a « que [sa] peau à [apporter] » (*T*, 191), ce qui placerait le couple à risque de subir un charivari<sup>99</sup>. Il n'apporte rien d'autre dans le mariage que ses bras, alors que les nécessités économiques règlent l'union. En effet, on se marie entre paysans pour agrandir sa terre, en combinant les parcelles héritées. Ainsi, il tente de négocier un mariage avec Lise, la sœur de Françoise. Pourquoi ? Car il assume qu'elle est importunée par sa grossesse illégitime<sup>100</sup>, sans savoir que, en réalité, la coutume à Rognes admet qu'il n'est pas problématique pour elle qu'elle soit enceinte de Buteau et non mariée. Cela seulement à condition qu'une date de mariage soit avancée : « Si [une] relation amoureuse amenait une grossesse, [...] l'union n'était pas contestée, car elle n'entraînait pas ni mésalliance ni rupture de l'ordre social<sup>101</sup>. » C'est ce qui se réalise peu de temps après, lorsque Buteau demande Lise en mariage. Jean, alors, démontre encore une fois qu'il ne comprend pas les codes de la culture paysanne de Rognes.

En plus d'être trop vieux, il est un étranger, ce qui est nommé dès les premières pages du texte :

- « Alors, Caporal, c'est Jean tout court qu'on vous nomme ?  
 — Mais non, Jean Macquart.  
 — Et vous n'êtes pas de nos pays ?  
 — Non, je suis provençal, de Plassans, une ville, là-bas. »  
 Elle avait levé les yeux, surprise qu'on pût être de si loin. (*T*, 42-43)

Nous retenons ici deux éléments de différenciation : le surnom et le lieu de provenance. En effet, Jean est nommé « Caporal » à Rognes, signe permanent qu'il est d'une occupation étrangère ; il n'est pas un paysan « de naissance », il est « le menuisier qui est resté »

---

<sup>98</sup> Martine Segalen, *Amours et mariages de l'ancienne France*, Paris, Berger-Levrault, « Arts et traditions populaires », 1981, p. 102.

<sup>99</sup> Voir Jean-Marie Privat (« *La Mare au Diable* ou comment faire le populaire », dans Daniel Fabre et Jean-Marie Privat (dir.), *Savoirs romantiques. Une naissance de l'ethnologie*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, « EthnocritiqueS », 2011, p. 257-289) pour une analyse des charivaris qui devraient avoir lieu, ici dans un texte de Sand et qui en sont absents.

<sup>100</sup> « Si lui ne possédait rien, elle avait l'embarras de son mioche : cela égalisait les parts », *T*, p. 187.

<sup>101</sup> Martine Segalen, *op. cit.*, p. 33.



(*T*, 38). Le fait qu'il précise ensuite son nom complet le rattache d'autant plus à ce lieu si éloigné qu'est Plassans. Roxane Maiorana explique bien le problème :

Le nom de famille vient contrecarrer la possibilité d'agrégation. Soulignons que les hommes du village sont nommés à partir de leur surnom ou de leur nom de famille seul ; « Caporal » suit donc cette tradition nominale. Jean contribue en fait à se détacher lui-même par la distinction identitaire à laquelle il tient<sup>102</sup>.

Ce n'est que sa propre maladresse à lire les codes de la communauté qui cause son expulsion bout du compte<sup>103</sup> : l'endogamie de la campagne est certes très forte, mais les fautes accumulées le place encore plus en marge du groupe, car ses fautes répétées lui sont reprochées. Ainsi, alors qu'il songe à marier Lise (dans l'ignorance encore de son attirance pour « la gamine », Françoise), la Frimat lui rapporte les commérages du village, qui sont tous en lien avec les erreurs qu'il a commises depuis son arrivée à Rognes :

on [l']avait exécré, parce qu'il était ouvrier, qu'il sciait et rabotait du bois, au lieu de labourer la terre. Ensuite, quand il s'était mis à la charrue, on l'avait accusé de venir manger le pain des autres, dans un pays qui n'était pas le sien. Est-ce qu'on savait d'où il sortait ? N'avait-il point fait quelque mauvais coup, chez lui, qu'il n'osait seulement pas y retourner ? (*T*, 189-191)

En plus de cela, il offre un foulard à chacune des filles Mouche, ce qui porte le village à croire qu'il entretient des relations sexuelles avec les deux, car le don est un engagement<sup>104</sup>. Cela fait donc de son ultime mariage avec Françoise une quadruple mésalliance. Résumons les écarts culturels :

1. Il est un étranger ;
2. Il n'est pas né paysan ;
3. Il est de quinze ans son aîné ;
4. Il n'est pas un héritier<sup>105</sup>.

---

<sup>102</sup> Roxane Maiorana, *op. cit.*, p. 232.

<sup>103</sup> « Le dérèglement [du rite] peut être aussi le produit d'une déculturation brutale et précoce. » Jean-Marie Privat, « Le *micmac* des rites », *op. cit.*, p. 231.

<sup>104</sup> Roxane Maiorana, *op. cit.*, p. 232.

<sup>105</sup> Véronique Cnockaert, *op. cit.*, p. 295.

Ce n'est pas tout : d'autres caractéristiques conditionnent aussi le malheur de Jean. En effet, il est encore et toujours « pris » entre des états, soit celui de garçon, de fille et d'homme. Les modalités de ces dualités surprennent, car elles semblent héritées directement de son temps à Plassans dans *La Fortune des Rougon*. Il conserve son côté garçon, qui se traduit encore en timidité : il l'est trop pour demander la main de Françoise. Ainsi, même s'il est allé à la guerre mais, comme nous l'avons déjà sous-entendu plus haut, il n'en fait pas la pleine expérience (il se rappelle « la vie somnolente des casernes » [T, 148] et ne mentionne que très vaguement les batailles<sup>106</sup>), il n'en devient pas un homme pour autant : il est un « garçon que même le régiment avait laissé capon avec les femmes » (T, 187). Et, bien que cela ne l'empêche pas d'avoir des relations sexuelles avec la Cognette et d'autres femmes du village, aucune n'aboutit au mariage. Il se positionne en ami pour Françoise et Lise, mais également en ménagère<sup>107</sup> : à la mort de leur père, il « consac[r]e les heures que ne lui prenaient pas ses travaux [chez M. Hourdequin] » (T, 178) pour les aider à tenir la maison. Il aide même à nettoyer la chambre du défunt, et s'efforce de ne pas dépasser la cuisine, qui est la pièce principale de la maison patrimoniale, pour éviter la chambre des sœurs (T, 179). On reconnaît là le Jean de *La Fortune des Rougon*, trop timide pour parler aux filles et contraint par Antoine à rester à la maison et à prendre soin de la famille. Cette fois, c'est volontaire, car il souhaite se rendre utile, mais l'homme ne comprend pas qu'il s'embarrasse.

Malgré cela, son humilité est présentée comme une grande qualité, qui fait de lui un bon paysan. Sa charge est donnée dès les dossiers préparatoires au roman : « C'est lui qui peut et qui doit juger la campagne<sup>108</sup> ». Et comment ? La marginalité de Jean permet de le poser en opposition avec les hommes du village. L'intérêt n'est pas de trouver là-dedans un jugement embourgeoisé que l'auteur porterait sur la paysannerie, mais plutôt de montrer que le Jean de la fin du cycle est déjà présent dans *La Terre*, sous une forme bien

---

<sup>106</sup> « — Ah ! oui, battu, pour sûr ! » Il s'était remis à sucer sa pipe, il ne se pressait pas [...] « À Solférino, ça chauffait dur, et il pleuvait [...] nous avons été mouillés ! » On attendait toujours, mais il n'ajouta rien, il n'avait vu que ça de la bataille. (T, 121)

<sup>107</sup> « Ce qui le rapproche plus, dans la culture paysanne, d'une définition de l'homme de maison que d'un simple camarade. » Roxane Maiorana, *op. cit.*, p. 235.

<sup>108</sup> E. Zola, *Dossiers préparatoires à La Terre*, *op. cit.*, f° 2.

naturaliste seulement, car son idéalisme est présenté comme naïf, carrément appris dans les livres :

[À son arrivée à Rognes] [il] fut ravi d'abord, il goûta la campagne que les paysans ne voient pas, il la goûta à travers des restes de lectures sentimentales, des idées de simplicité, de vertu, de bonheur parfait, telles qu'on les trouve dans les petits contes moraux pour les enfants. (*T*, 150)

Bien qu'encore infantilisé et féminisé (les lectures sentimentales ont cette réputation machiste) en tant que « demi-cultivé<sup>109</sup> », car il sait lire et écrire, sans pourtant prétendre avoir une instruction, le texte lui donne déjà une certaine sagesse, presciente. Il voit ce « que les paysans ne voient pas », avec dans le crâne des « idées de félicité champêtre » (*T*, 134). Puis, à une veillée, on lui demande de lire un petit pamphlet de propagande bonapartiste, dont le titre est « Les Malheurs et le triomphe de Jacques Bonhomme » (*T*, 123). On y retrouve « une histoire dramatisée du paysan, avant et après la Révolution », mais aussi l'ombre de l'Éternel retour, dans le « martyr de Jacques Bonhomme, l'ouvrier de la terre, exploité, exterminé, à travers les siècles » (*T*, 123), qui ne triomphe finalement que par le travail et la quiétude procurée par la chute de l'Ancien Régime. De la même manière, les malheurs de Jean se termineront avec le Second Empire, et la paix de la Troisième République sera son triomphe. Malheureusement, *La Terre* se solde autrement.

#### 2.4.2. Une micro-fin : la mort de Françoise et l'expulsion de Jean

Jean n'a pas le choix de quitter la communauté à la mort de Françoise, quasi-expulsé, et ce même s'il peut techniquement dénoncer Buteau et Lise. Le mariage avec Françoise devait lui donner une terre, mais la loi endogamique du paysan lui refuse ce droit lorsque Françoise meurt : « La terre, la maison n'étaient pas à cet homme, qui venait de traverser son existence par hasard, comme un passant » (*T*, 606). Jean est, pendant la durée du Second Empire, un nomade qui n'arrive pas à se sédentariser : il est reconnu comme n'étant que de passage. Son existence suit le court de la loi du Retour ; il doit poursuivre sur la « ligne » qui lui fait traverser le pays, entre les champs de culture et les champs de

---

<sup>109</sup> Émile Zola, *Dp*, f° 10.

batailles. Ce n'est qu'à la fin de *La Terre* qu'il comprend que la loi du notaire, du scriptural n'a aucune force dans un tel milieu : il abandonne tous ses biens, renonce à dénoncer les meurtriers sur le bon conseil du père Fouan<sup>110</sup>. Jean subit un retour en arrière, il retourne au même état symbolique qu'à son arrivée en Beauce, ou presque. Cette micro-fin signifie que son agrégation est, encore une fois, recalée, rétrogradée à une toute nouvelle phase de séparation : il se réengage dans l'armée. De plus, l'annonce de la guerre franco-prussienne dans le texte vient en mars, ce qui est prématuré historiquement puisque la querelle de succession d'Espagne<sup>111</sup> et la dépêche d'Ems<sup>112</sup> n'ont pas encore eu lieu. Cependant, le choix de ce mois ne semble pas anodin, car il renvoie à la fois à la culture romaine sous-jacente aux cultures européennes – Mars est le dieu de la guerre – et au calendrier agricole : les semailles de printemps se font à ce moment de l'année, et le mois de mars marque le début de la saison de la guerre. De plus, rappelons que, dans le calendrier républicain, germinal s'étend de mi-mars à mi-avril ; germination, guerre et renouveau vont ensemble, et l'*excipit* de *Germinal*, que nous avons vu, sous-entend tout autant ces éléments. Semailles et guerre se confondent, dans un renouveau cyclique, et l'engagement de Jean à la fin de ce roman correspond en sa mutation en un symbole. Des origines humbles et de la persécution du père (comme souvent dans la mythologie) à la réalisation prophétique de son rôle dans l'avènement de l'Éternel retour, on voit en lui un héros, suivant la définition grecque du mot. Son départ pour la guerre signale pour lui une nouvelle séparation, après avoir passé très près d'une sédentarisation à Rognes, grâce à son mariage avec Françoise. C'est son veuvage prématuré, venant avec la mort d'un enfant à naître et la perte de son bien (qui n'a jamais été sien) qui le force à prendre la route de nouveau, en nomade de nouveau. Ainsi, celui qui jadis fut soldat puis laboureur, débute une « boucle » en

---

<sup>110</sup> Sans surprise, le vieux paysan ne donne pas pour option d'aller chercher les gendarmes.

<sup>111</sup> Le trône d'Espagne est laissé vacant après la révolution de 1868. La Prusse dépose la candidature d'un prince de la dynastie des Hohenzollern, mais la France demande de la retirer. Par la suite, l'ambassadeur de France accoste Guillaume I<sup>er</sup>, le roi de Prusse, à Bad Ems alors que ce dernier est en vacances.

<sup>112</sup> La dépêche d'Ems est envoyée le 13 juillet 1870 par Otto von Bismarck, détaille l'entretien entre l'ambassadeur français et le roi de Prusse, en le présentant comme insultant et en omettant la retraite de la candidature du prince Hohenzollern. Bismarck donne à la France un *casus belli* contre la Prusse : la guerre est déclarée le 19 juillet.

*redevenant* soldat ; il devient alors soldat-laboureur, en devenant un exemple du cycle de vie de ce personnage type.

## 2.5. Altérité à Sedan et Paris (*La Débâcle*)

*La Débâcle* débute dans un camp militaire français, dressé près de Mulhouse dans une « plaine fertile », et Jean y est introduit alors qu'il « consolid[e] la tente » (*D*, 113) des soldats de son escouade, de laquelle il est le sous-officier. Cette responsabilité d'installer l'abri de ses compagnons montre déjà que ce Jean est différent ; celui qui peine à s'installer, peu importe où il va, a désormais pour responsabilité de monter une *domus*, aussi rudimentaire et provisoire soit-elle. C'est une petite touche de domestication dans l'univers sauvage du champ fertile, menaçant de devenir champ de bataille. Quelques pages plus loin, après avoir appris que Jean a repris ses galons de caporal en s'engageant après la mort de Françoise, le texte donne à lire une reprise exacte de la fin de *La Terre* :

Quand on n'a plus de métier, qu'on n'a plus de femme ni bien au soleil, que le cœur vous saute dans la gorge de tristesse et de rage [...] Autant vaut-il cogner sur les ennemis, s'ils vous embêtent. (*D*, 114)

Ce passage, situé à l'une des limites extrêmes du roman, semble vouloir donner le programme de Jean pour la durée de *La Débâcle*. Il place le personnage dans une double situation : il est endeuillé de sa femme et son engagement à la guerre est une réponse directe à la conclusion brutale de *La Terre*. Ainsi, il nous semble que Jean est dans une phase liminaire (pendant laquelle il doit se « faire » veuf en réalisant son deuil<sup>113</sup>) et que celle-ci est marquée par une phase d'ensauvagement, l'appel à « cogner sur les ennemis ». Le roman ne tient pas ses promesses. Jean, dans *La Débâcle*, n'agit ni comme un endeuillé ni comme un ensauvagé, dans un brouillage flagrant entre ce qui serait attendu et ce qui est représenté dans le texte. De plus, l'historique du personnage, contenant deuils, tromperies et violence, est presque entièrement éliminé. Ces vides narratifs et culturels – qui surprennent,

---

<sup>113</sup> « [Le deuil est] un état de marge pour les survivants, dans lequel ils entrent par des rites de séparation et d'où ils sortent par des rites de réintégration dans la société générale (rites de levée du deuil) », Arnold Van Gennep, *op. cit.*, p. 92-93.

dans la mesure où *Les Rougon-Macquart* sont construits autour des idées de la filiation et de la mémoire – doivent d’abord être interrogés, avant de revenir aux éléments conservés par le texte, qui permettent à Jean de devenir le curieux symbole d’une force civilisatrice.

### 2.5.1. Jean endeuillé (l’est-il ?)

Les quelques lignes que nous avons citées à la page précédente constituent l’une des très rares mentions de Françoise dans *La Débâcle* : le deuil de Jean est dans les faits presque entièrement occulté par le texte. L’épouse décédée n’est jamais mentionnée par son nom au-delà du tout premier chapitre du roman, et la présence d’un personnage secondaire du même nom, la veuve d’un maçon mourant fusillée, facilite encore son oubli. Bien que le protagoniste soit « tout saignant du drame » (*D*, 113), il n’en est pas marqué. Les dossiers préparatoires du roman, cependant, donne un indice intéressant au sujet de l’impact qu’a le deuil sur la trajectoire de Jean : « [Il] a perdu sa femme dans le drame que l’on sait. Cela l’écarterait des femmes, le donnerait tout entier à l’amitié [pour Maurice]. » (*Dp*, f° 10) Et c’est vrai : le Jean de ce roman, contrairement à celui de *La Fortune des Rougon* et de *La Terre*, semble dépourvu de tout désir pour les femmes. Il nous semble que son deuil se fasse non pas par l’ensauvagement annoncé au début du roman, mais par l’amitié qu’il entretient avec Maurice.

Le lien entre les deux soldats est au centre de l’intrigue romanesque du texte, en opposition à l’intrigue historique qui prend une plus grande place. Au début du roman, les deux personnages sont confrontés à leurs différences de classes et d’éducation ; Jean le paysan peu éduqué ne s’entend pas avec Maurice, l’avocat bourgeois. Rapidement cependant, la relation évolue, en venant à une amitié profonde dont la représentation est équivalente à une relation amoureuse, qui rappelle les couples homoérotiques des mythologies<sup>114</sup>. Ce développement survient assez tôt dans le texte, à la fin de sa première partie, alors que l’armée impériale arrive à Sedan. Jean aide un Maurice exténué, le soutenant de son bras :

---

<sup>114</sup> Nous pensons notamment à Achille et Patrocle ou à Oreste et Pylade, des couples dont le lien a été réécrit en amitié profonde dans des lectures effaçant l’amour homosexuel.

Jamais bras de femme ne lui avait tenu aussi chaud au cœur. Dans l'écroulement de tout, au milieu de cette misère extrême, avec la mort en face, cela était pour lui d'un réconfort délicieux, de sentir un être l'aimer et le soigner ; et peut-être l'idée que ce cœur tout à lui était celui d'un simple, d'un paysan resté près de la terre, dont il avait eu d'abord la répugnance, ajoutait-elle maintenant à sa gratitude une douceur infinie. N'était-ce point la fraternité des premiers jours du monde, l'amitié avant toute culture et toutes classes, cette amitié de deux hommes unis et confondus, dans leur commun besoin d'assistance, devant la menace de la nature ennemie ? Il entendait battre son humanité dans la poitrine de Jean, et il était fier pour lui-même de le sentir plus fort, le secourant, se dévouant ; tandis que Jean, sans analyser sa sensation, goûtait une joie à protéger chez son ami cette grâce, cette intelligence, restées en lui rudimentaires. Depuis la mort violente de sa femme, emportée dans un affreux drame, il se croyait sans cœur, il avait juré de ne plus jamais en voir, de ces créatures dont on souffre tant, même quand elles ne sont pas mauvaises. (*D*, 261-262)

On repère, dans ce long passage, une série de formules un peu toutes faites du discours sentimental : « chaud au cœur », « cœur tout à lui », « douceur infinie », par exemple. De plus, le texte ne cache pas la nature homoérotique du lien entre les deux personnages, avec la phrase d'ouverture qui nous semble particulièrement évocatrice : « Jamais bras de femme ne lui avait tenu aussi chaud au cœur ». La proximité physique des deux hommes permet à l'un d'entendre battre son cœur contre la poitrine de l'autre. Puis, le passage se termine sur la *toute dernière mention* dans le roman de Françoise, dans une phrase qui « règle » en quelque sorte le deuil, car Jean peut finalement aimer de nouveau... À condition, cependant, que cet amour soit homosexuel : « il avait juré de ne plus jamais en voir, de ces créatures dont on souffre tant », où « créatures » renvoie à une exécution du genre féminin qui aurait bien sa place dans certains chapitres du *Portrait de Dorian Gray*.

Cette condition est respectée dans ce roman. Jean s'attache à Henriette certes, mais son affection est sans dimension sexuelle, voire carrément chaste : « Ce qu'il éprouvait pour elle, c'était une reconnaissance infinie, une sorte de respect dévot, qui lui aurait fait écarter, comme sacrilège, toute pensée d'amour » (*D*, 603). Et, effectivement, la narration se réserve de toute sentimentalité : lui est d'un « esprit si réfléchi », « bon et raisonnable », et ensemble font « un excellent ménage » (*D*, 602-603). Alors, bien qu'ils s'entendent très bien, leur relation semble se fonder non pas sur une passion, mais sur une amitié « réfléchie ». Nous sommes bien loin de l'amour physique décrit plus haut. De plus,

Henriette n'est pas disponible sur le marché matrimonial, puisqu'elle porte le grand deuil, son mari étant mort pendant la bataille de Sedan. Ainsi, « [t]oujours en noir, dans ses vêtements de veuve, [Henriette] semblait avoir cessé d'être une femme » (*D*, 603), sans pour autant causer un renversement où elle remplirait un rôle masculin. De plus, le deuil risque d'être long, car le cadavre est brûlé, ce qui l'empêche de pouvoir procéder à un rite funéraire ; la veuve ne peut avoir la « consolation d'aller reprendre et d'ensevelir son cher mort, dont le vent disperserait les cendres » (*D*, 496). Elle le porte toujours des mois après, à Paris, et même à la mort de Maurice, elle pleure à genoux, « dans ses vêtements de veuve qu'elle n'avait pas quittés » (*D*, 713).

Ce n'est pas que *La Débâcle* évacue tout discours sur le deuil, cependant. Celui d'Henriette est notre exemple principal, mais le texte donne des indices sur les modalités du veuvage aux alentours de Sedan. Ainsi, bien que le roman évacue presque entièrement le deuil de Jean, il s'attache tout de même à raffermir l'importance de ce rite dans la circulation des femmes à marier. De fait, le texte donne quelques lignes sur le mariage de Delaherche :

[Il] s'était amouraché d'une jeune veuve de Charleville [Gilberte], sur laquelle on chuchotait des histoires, et [...] avait fini par [l']épouser [...] malgré les remontrances de sa mère. Sedan, très puritain, a toujours jugé avec sévérité Charleville, cité de rires et de fêtes. D'ailleurs, jamais le mariage ne se serait conclu, si Gilberte n'avait eu pour oncle le colonel de Vineuil, en passe d'être promu général. (*D*, 293)

Ainsi, le texte rappelle que le veuvage peut être problématique, mais aussi peut-être, de façon plus significative, que Sedan est « très puritain », signe potentiel d'un milieu qui soit endogamique, de la même manière que l'était Rognes dans *La Terre*. Dans cet ordre de pensées, Jean, dans la mesure où il est un étranger sans possession, ne pourrait probablement pas marier Henriette à peine veuve. En tout cas, la relation entre Jean et Henriette est impossible, pour une variété de raisons ; la gémellité avec Maurice et le deuil problématique étant les plus importantes. L'impossibilité de la relation entre Jean et Henriette est donnée dès les dossiers préparatoires : « Jamais un baiser entre Jean et Henriette » (*Dp*, f° 489).



Mais un baiser entre Maurice et Jean, oui. Au début de la troisième partie du roman, alors que les deux soldats se sont échappés du camp de prisonniers, ils s'embrassent dans une scène à force homoérotique :

Et ils se serraient d'une étreinte éperdue, dans la fraternité de tout ce qu'ils venaient de souffrir ensemble ; et le baiser qu'ils échangeaient alors leur parut le plus doux et le plus fort de leur vie, un baiser tel qu'ils n'en recevraient jamais d'une femme, l'immortelle amitié, l'absolue certitude que leurs deux cœurs n'en faisaient plus qu'un, pour toujours. (*D*, 574)

Et encore une fois, le texte met autant l'accent sur la passion que sur la nécessité qu'elle soit masculine ; l'« étreinte éperdue » donne sur un « baiser tel qu'ils n'en recevraient jamais d'une femme ». Plus tard, Jean rêve même d'une « intimité à trois » (*D*, 711) avec Maurice et Henriette, ce qui nous paraît, compte tenu de la différence des liens liant le paysan à ces deux personnages, comme une tentative du texte d'effacer la relation homosexuelle comme possible à la fin du récit<sup>115</sup>. La trajectoire de Jean se rectifie, du point de vue d'un XIX<sup>e</sup> siècle encore fondé sur les valeurs de la famille et de l'hétéronormativité, lorsque Maurice meurt et qu'il se sépare d'Henriette. Après avoir fait le détour par l'altérité (l'autre du masculin, l'autre de la mort), il peut se marier dans *Le Docteur Pascal*, car le deuil de *La Débâcle* n'est pas un deuil « officiel ». Ce n'est pas un second veuvage pour Jean.

### 2.5.2. Jean ensauvagé (l'est-il ?)

Contraint à faire face à l'altérité que représente à la fois la guerre et le deuil, Jean annonce vouloir « cogner » sur les Prussiens, ce qui fait de cette période de marge une phase d'ensauvagement *ipso facto*<sup>116</sup>. L'on s'attendrait, à cause de cette volonté nommée

---

<sup>115</sup> Pour plus d'information sur la relation homosexuelle de Jean et Maurice, voir Michael Rosenfeld, « Zola et l'homosexualité, un nouveau regard », *Les Cahiers naturalistes*, vol. 89, 2015, p. 213-228.

<sup>116</sup> L'ensauvagement a une force initiatique qui contribue à « faire l'homme ». À différents âges, le garçon puis l'homme explorent et apprennent à catalyser leur sauvagerie. Par exemple, le garçon peut s'ensauvager en « explorant les marges du territoire » ou en suivant la « voie des oiseaux », en poursuivant ceux-ci, en grimant aux arbres et dénichant des œufs. Apprendre à faire « couler le sang » vient plus tard, avec l'initiation à la chasse puis à la guerre, qui permettent au garçon et à l'homme d'apprendre à maîtriser la violence. Voir Sophie Ménard (« Profils ethnocritiques d'un ensauvagé – *Mauprat* de Sand », dans Fabienne

de faire couler le sang des ennemis, à ce que la trajectoire de Jean dans *La Débâcle* soit marquée par la sauvagerie. En effet, la guerre est une période pendant laquelle la violence est non seulement autorisée, mais encouragée. Ce n'est pas le cas. Jean est, à répétition, salué pour son « beau calme » (D, 243) et « son air sage » (D, 145), en « paysan réfléchi » (D, 197) qui est « resté près de la terre » (D, 543). Malgré ses dires de vouloir vaincre les Prussiens, il cherche plutôt à garder en vie l'escouade dont il est responsable, et « son expérience » rend « de grands services » ; « son escouade », même si elle n'est pas « si bien nourrie », ne meurt pas de faim, « comme tant d'autres » (D, 243). En sa guise d'« ancien soldat d'expérience » (D, 195), Jean est présenté comme mesuré et compétent<sup>117</sup>. Cet ensemble de qualités lui vaut l'écoute de ses camarades, à l'exception de celle de Chouteau, qui lui fait perdre patience à de multiples occasions.

En effet, Chouteau cherche à se révolter contre les dirigeants mal organisés et il réussit à influencer ses camarades, par exemple dans l'épisode des fusils jetés<sup>118</sup>. Cependant, le texte montre les remontrances de Jean comme un signe de ses qualités, de sa sagesse de soldat expérimenté, car Chouteau<sup>119</sup> est un « lâche » qui « ne veu[t] pas se battre et [qui] cherch[e] à empêcher les autres de se battre » (D, 161). C'est dans ces tirades contre la lâcheté des uns et des autres que Jean fait preuve du plus de violence, en menaçant par exemple de « casser la gueule au premier de son escouade qui parlerait de ne pas se battre » (D, 162). Or, ses menaces ne se réalisent pas, ce qui achève de mettre en doute cette question de l'ensauvagement de Jean.

Et, de la même manière que le roman met en relief le vide narratif qu'est le deuil de Jean par rapport à ceux d'Henriette et Mme Delaherche, il présente lieux et situations qui ne sont pas sans rappeler le sauvage ou la sauvagerie... ce que l'on ne retrouve pas chez

---

Bercegol, Didier Philippot et Éléonore Reverzy (dir.), *Relire Mauprat*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 185-202) et Bertrand Hell (*Le Sang noir. Chasse et mythe du sauvage en Europe* Paris, Flammarion, 1994).

<sup>117</sup> Comme exemple supplémentaire, Jean est le seul à apercevoir les obus ennemis à Sedan : « [Chouteau] n'avait jamais vu le feu, ni Pache, ni Lapoulle non plus d'ailleurs, personne de l'escouade, excepté Jean » (D, 354).

<sup>118</sup> Voir le deuxième chapitre du roman. Les personnages, exténués après une marche interminable, jettent leurs sacs et leur fusil sous les encouragements de Chouteau.

<sup>119</sup> Cela préfigure les derniers chapitres du roman. Chouteau devient précisément le type de communard que Jean exécère, celui qui « [brûle] les maisons » (D, 685).

notre héros. Pensons notamment à la scène du meurtre de Goliath, « saigné comme un cochon » par des francs-tireurs vivant dans les bois de Dieulet<sup>120</sup>, ou encore les nombreux passages qui font de la lisière des forêts un lieu inquiétant. La lisière, en ce qu'elle constitue une frontière entre le monde domestiqué et la forêt sauvage, est le lieu par excellence dans lequel se cache potentiellement les « cochons de Prussiens » (*D*, 284). Ainsi, la première fois que Jean utilise son chassepot, c'est pour tirer à la lisière d'un bois duquel la compagnie Beaudoin voit quelques Prussiens sortir. Or, ceux-ci disparaissent aussi rapidement qu'ils sont apparus, et Jean et son escouade tirent « sur les arbres immobiles » :

La lisière du bois restait morne, pas une feuille ne bougeait, pas un Prussien n'avait reparu ; et l'on tirait toujours sur les arbres immobiles. [...] Et Maurice, et tous les autres, s'enrageaient, brûlaient leur poudre, à fusiller le bois lointain, où tombait une pluie lente et silencieuse de petites branches. (*D*, 363-364)

Cet épisode pathétique, qui n'implique pas seulement Jean, mais toute l'escouade, montre bien l'ineptie des troupes françaises qui est au centre de la thèse du roman certes, mais également l'étanchéité de la forêt, impassible sous le feu des balles. La lisière reste « morne », les feuilles ne bougeant pas, et le vacarme attendu par la fusillade est amorti par les branches en une « pluie lente et silencieuse de petites branches ». La forêt sauvage est impénétrable et continue de cacher ses Prussiens... et ainsi Jean ne blesse personne, empêché en quelque sorte par les exigences du roman d'émasculer les troupes françaises.

Car Jean ne tue personne pendant la durée de *La Débâcle*, à l'exception, nous le savons, de Maurice, dans les vingt dernières pages du roman, *après* la guerre franco-prussienne. Et, étonnamment, cet unique acte de violence marque le seul indice, à notre connaissance, d'un ensauvagement chez Jean. En effet, en colère contre la Commune, il voit rouge sur la barricade, et il fonce sur l'homme qu'il ne sait être Maurice :

Mais surtout, dans cette colère grandissante, qui emportait jusqu'à ses plus tendres préoccupations, les incendies étaient venus l'affoler. [...] Et lui dont les exécutions

---

<sup>120</sup> Pour deux lectures de ce passage, voir Marie Scarpa (*Le Carnaval des Halles, op. cit.*, p. 229-230) et Jeanne Bem (« L'épisode du meurtre de Goliath. Lecture "ritologique" », dans Monique Gosselin-Noat et Anne-Simone Dufief (dir.), *La Représentation du réel dans le roman. Mélanges à Colette Becker*, Paris, Oséa, 2002, p. 139-148).

sommaires, la veille, avaient serré le cœur, ne s'appartenait plus, farouche, les yeux hors de la tête, tapant, hurlant.

Violamment, Jean déboucha dans la rue. [...] Puis, là-bas, entre deux sacs de terre, il aperçut un Communard qui remuait, qui épaulait, tirant encore dans la rue de Lille. Et ce fut sous la poussée furieuse du destin, il courut, il cloua l'homme sur la barricade, d'un coup de baïonnette. (*D*, 685)

Ici, l'ensauvagement de Jean est limpide ; il est affolé par les feux, un peu comme un animal peut l'être, au point où ses traits faciaux sont déformés (il a les yeux hors de la tête de rage). Néanmoins, derrière cet air « farouche » – adjectif dont le sens premier renvoie à l'animal sauvage –, l'homme mesuré persiste. Le texte, dans les phrases précédant directement le passage cité ci-haut, s'efforce de neutraliser l'ensauvagement de Jean, qui de fait ne dure que quelques lignes seulement dans ce très long roman et semble organisé par le destin plutôt que par le besoin de faire l'expérience de l'altérité. Si Jean ne « s'appart[ient] plus », c'est parce qu'il agit sous la « poussée furieuse du destin », mais, « [il] [reste] le fond même de la nation, le paysan sage, désireux de paix, pour qu'on recommenc[a] à travailler, à gagner, à se refaire du sang » (*D*, 685). Quelques pages plus loin, Jean met en mots ses regrets d'avoir blessé Maurice, dans une réplique qui nous semble très évocatrice : « J'étais donc soûl, que je ne t'ai pas reconnu, oui ! Soûl comme un cochon, d'avoir déjà trop bu de sang ! » (*D*, 693). Étrangement, le texte construit l'ensauvagement de Jean comme une éclipse momentanée qui a davantage pour but de créer du pathos (il tue l'ami aimé) et de mettre fin, en faisant couler un sang régénérateur, à la boucle de la guerre, ce qui signale, pour notre soldat-laboureur, le début d'une nouvelle boucle dans son cycle de vie.

### 2.5.3. *Jean comme symbole*

Pourquoi le texte écarte-t-il le deuil et l'ensauvagement de Jean ? Peut-être parce que le personnage n'en est plus un : il est un « symbole », « l'âme de la France » (*Dp*, f° 59-60). Le personnage, au cours de *La Débâcle*, s'émancipe de ses caractéristiques les plus réalistes pour devenir un pastiche fortement idéalisé de lui-même, un soldat-laboureur devant reconstruire la nation. Jean est un personnage à multiples facettes, dont la face visible dépend du statut de celui ou celle qui pose son regard sur lui ; ainsi, pour les paysans de Rognes, il est le « Caporal », alors que, pour les soldats de *La Débâcle*,

et plus précisément Maurice, l'avocat bourgeois, il est le « paysan ». La malléabilité du personnage et la combinaison de ces deux facettes lui confèrent un grand pouvoir, celui d'être une force civilisatrice ; il est plus puissant en soldat-laboureur qu'en soldat ou laboureur seulement.

Nous pouvons dès lors revenir à notre idée originelle : Jean incarne le Retour de la nature qui apparaît au long des *Rougon-Macquart*. Déjà, il y a la proximité générale qu'il entretient avec la nature, un trait qu'il conserve depuis *La Terre* jusque dans *La Débâcle*. De même, ce dernier roman ajoute l'expérience de soldat de Jean pendant la campagne d'Italie, notamment en précisant qu'à Solférino, Jean et ses camarades sont « restés cinq heures, le nez par terre » dans un champ de carottes (*D*, 356). Cette scène est miroitée dans le long épisode où Jean et Maurice attendent couchés dans un champ de choux, pendant la bataille de Sedan. Ainsi, l'expérience de Jean sur le champ de bataille se confond dans celle du champ agricole ; même à la guerre, le personnage se retrouve près de la terre. Néanmoins, *La Débâcle* ne revient pas autrement sur l'expérience de Jean en Italie, pourtant facilement remise en doute à la lecture de *La Terre*.

Une hypothèse possible, d'après nous, de l'occultation du deuil et de l'ensauvagement de Jean a à voir spécifiquement avec le mythe du soldat-laboureur. En effet, Jean s'engage dans l'armée (*La Débâcle*), alors qu'il a autrefois été conscrit. Nicolas Bourguinat précise que le type du soldat-laboureur est « censé lâcher ses intérêts privés pour obéir à son devoir : il est supposé ne pas aimer la guerre pour elle-même, et *symétriquement* être charnellement attaché à ses champs<sup>121</sup> ». On le sait, Jean n'a pas de terre, et il s'engage en réponse au deuil de sa femme, dans le but premier de faire couler le sang. C'est en désaccord avec le devoir de « lâcher ses intérêts privés », et de rester attaché à ses champs. Zola, en souhaitant faire de Jean le symbole ultime du retour à l'ordre après le désastre de Sedan, a dû éluder les éléments problématiques de la trajectoire biographique de son personnage, éléments rituels (deuil, ensauvagement liminaire) qui auraient pu remettre en cause cette fin grandiose. Cela contribue à l'effacement de Françoise et de la

---

<sup>121</sup> Nicolas Bourguinat, *op. cit.*, p. 37.

violence de Jean, mais aussi à réécrire le parcours de paysan du personnage. Ainsi, malgré qu'il n'ait plus de champ, Jean s'invective à l'idée de le perdre : « [M]on champ ne serait plus à moi ? Je laisserais les Prussiens me le prendre, quand je ne suis pas tout à fait mort que j'ai encore mes deux bras ? » (*D*, 493).

Si jusque maintenant l'analyse linéaire de la vie romanesque de Jean permettait de mettre en relief les nombreux ratés initiatiques qui la déterminait, *La Débâcle* efface plutôt les conséquences de ces écarts. Ce personnage fait et défait à répétition, toujours incapable de s'agréger, y parvient dans la chute. Autrement dit, bien que les trajectoires du personnage dans les romans précédents se soldaient en micro-fins personnelles, la grande fin du Second Empire est celle qui permet un dernier passage, son Retour en Provence, dans le même « cercle fini<sup>122</sup> » qui définit l'œuvre de Zola.

## 2.6. Le Retour à la Provence (*Le Docteur Pascal*)

Le dernier *Rougon-Macquart* ne présente pas Jean en action ; le personnage, comme la plupart des membres de la famille étendue des Rougon et des Macquart, apparaît seulement dans les comptes rendus faits par Pascal Rougon. Ce roman présente le futur (hors-texte et hors-série) de Jean et de sa famille à Valqueyras, « près de Plassans<sup>123</sup> ». Pour rappel, il épouse une fille de paysan, Mélanie Vial, et hérite des terres de son beau-père. Cette fois-ci, le mariage d'un homme sans bien et d'une héritière ne semble plus poser problème. Ensemble, le couple a deux enfants, et Mélanie est enceinte d'un troisième, ce qui est « là assez de sève nouvelle et de travail pour refaire un monde<sup>124</sup>. » Cette fin de conte de fées réactualise l'Éternel Retour tel que montré au long du cycle romanesque, et que nous avons explicité au début de ce chapitre. Ainsi, on retrouve dans chacune des quelques mentions de Jean et sa famille les termes du Retour, tel que la « sève », la « jeunesse », ou encore « l'éternelle nature ». Le résumé de la trajectoire de Jean dans *La Terre* et *La Débâcle* regroupe, à lui seul, une variété d'exemples : « la terre [...] seule demeure l'immortelle, la mère d'où l'on sort et où l'on retourne » ; « Jean apportait

---

<sup>122</sup> Émile Zola, « Préface », *La Fortune des Rougon*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>123</sup> Émile Zola, *Le Docteur Pascal*, *op. cit.*, p. 177.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 424.

l'inépuisable réserve, le fonds d'éternel rajeunissement que la terre garde<sup>125</sup>. » La famille de Jean vit dans un « coin de fécondité », où les enfants sont la « sève jeune des races qui vont se retremper dans la terre<sup>126</sup>. » De même, les enfants de Jean sont le « plus solide espoir » de Pascal, sous-entendant qu'il soit possible que la branche familiale commencée par Jean soit la « branche saine<sup>127</sup> » recherchée par le scientifique. En effet, les enfants « poussent gaillardement au grand soleil, en pleine terre grasse<sup>128</sup>. » En somme, la vie de Jean est finalement celle qu'il avait voulu à Rognes, avec Françoise ; le scénario est tout à fait le même. Pourquoi cette fois fonctionne-t-il ?

Le texte ne s'interroge pas sur sa fécondité tardive, lui qui a pourtant déjà quarante ans à son retour de Sedan ; on peut assumer qu'il y a donc une différence d'âge entre lui et Mélanie Vial. Jean peut aussi hériter de la terre de son beau-père, malgré le fait que ce veuf, pauvre et âgé, ne peut en aucun cas être un bon parti pour une jeune fille qui possède de la terre, c'est la leçon de *La Terre*. Plus, il renie le serment qu'il s'était fait à lui-même, après la mort de sa première épouse. Rappelons la phrase déjà citée de *La Débâcle* : « il avait juré de ne plus jamais en voir, de ces créatures dont on souffre tant, même quand elles ne sont pas mauvaises. » (*D*, 262) Malgré ce cumul des désordres symboliques et sociaux qui devraient mener à un énorme charivari, pourquoi l'union est-elle ici célébrée comme pouvant incarner le renouveau de la famille des Rougon et des Macquart et plus globalement le renouveau d'un monde ? D'après nous, la réussite est liée au retour que Jean effectue à son point d'origine, en Provence près de Plassans. Ce personnage, dont la trajectoire est cyclique, est finalement revenu après être allé. C'est le mouvement de l'Éternel retour, qui persiste dans les allées et venues du labour de Jean. Les grossesses également s'accumulent, un retour du même qui, sans contre-indication dans le roman, est voué à se perpétuer. Surtout le personnage est désormais idéalisé. Il semble que, l'agrégation ayant été forcée par le sang à la fin de *La Débâcle*, la trajectoire naturaliste du personnage s'arrête ; il ne reste vraiment que le symbole de fécondité et travail qu'il

---

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 173-174.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 424.

représente. La réalisation, dans *Le Docteur Pascal*, du scénario tant espéré par Jean dans *La Terre* s'explique par le passage du rite au mythe, du naturalisme à l'idéalisme. *La Terre*, roman par excellence du naturalisme violent et provocateur<sup>129</sup>, ne pouvait autoriser un dénouement tel que celui du *Docteur Pascal*. Or, le Second Empire naturaliste désormais mort et la Troisième République utopique battant son plein, Jean peut enfin jouir de cette agrégation différée. Jean Macquart est un personnage resté liminaire pendant près de vingt ans, entre la parution de *La Fortune des Rougon* et *Le Docteur Pascal*.

Il nous paraît naturel d'en finir ici avec l'analyse préliminaire de Pascal Rougon sur sa propre famille, tant elle colle bien à la vie romanesque de Jean Macquart : « [I]es origines, [...] elles sont parties de Plassans ; et nous voici à Plassans encore, au point d'arrivée<sup>130</sup>. » Jean, agent du Retour déterminé par ses allées et venues, par la répétition incessante de rites initiatiques échoués, puis portant la charge d'une France à refaire, se retrouve enfin là d'où il est venu, à Plassans – « en place » à la fin de son mouvement cyclique, après avoir été « sans place » dans les romans précédents.

---

<sup>129</sup> Le roman est même dénoncé par cinq jeunes naturalistes, amis d'Edmond de Goncourt. Ils publient un pamphlet, intitulé le *Manifeste des cinq*, dans *Le Figaro* du 18 août 1887

<sup>130</sup> Émile Zola, *Le Docteur Pascal*, *op. cit.*, p. 174-175.



## CONCLUSION.

### VERS UNE ETHNOCRITIQUE DES *ROUGON-MACQUART* COMME UN CYCLE DE L'ULTIMITÉ

---

L'ethnocritique, en permettant l'articulation entre la poétique du texte littéraire et les discours culturels relevant de l'eschatologie, parvient à rendre compte de toute la complexité du réseau interdiscursif à l'œuvre dans un roman comme *La Débâcle*. Ce roman, en ce qu'il doit à la fois faire l'état de la fin du régime historique du Second Empire et de la fin des *Rougon-Macquart*, réactualise et se réapproprie mythes, rites et symboles, de façon à représenter, par la dysfonction de ceux-ci, un discours de l'ultime qui lui est propre. Les discours travaillant à la poétique de la fin dans *La Débâcle* présentent tous une caractéristique commune, reflétée dans le titre de ce mémoire : leur caractère cyclique. En effet, l'apocalypse culturelle telle que décrite dans le roman vient naturellement avec la possibilité d'un *après* – car, après tout, Zola écrit *La Débâcle* plus de vingt ans après la chute. Que le texte thématise des pratiques calendaires traditionnelles (le cycle carnaval-carême), le cycle des nations (le mythe national) ou encore l'Éternel retour de la nature n'est peut-être pas si surprenant ; d'autant que les deux premiers éléments sont constitutifs de la culture française de l'époque de Zola et le troisième est observé dès la philosophie stoïcienne.

Ce qui peut surprendre cependant, c'est que ces éléments soient également présents à l'échelle des *Rougon-Macquart* : le mythe national et l'Éternel retour sont deux interdiscours ayant structuré tout un éventail de passages dans *Les Rougon-Macquart*, des plus célèbres, tel l'*excipit* de *Germinal*, aux plus discrets – la description de l'église des Artaud de *La Faute de l'abbé Mouret*. Le « carnaval permanent » est le sceau culturel sous lequel s'inscrit le régime impérial chez Zola<sup>1</sup>, et nous avons montré combien la figure de Napoléon III était ambivalente : elle oscille entre celle du roi de carnaval et celle du roi de

---

<sup>1</sup> Voir Marie Scarpa, *Le Carnaval des Halles*, *op. cit.* et Véronique Cnockaert, « Renée Saccard ou la vieille de la Mi-Carême », *op. cit.*

carême. Ainsi, pour faire l'état de ces discours dans *La Débâcle*, il était important de considérer ce roman comme la double finalité qu'il représente. Fin historique certes, mais aussi fin du cycle romanesque.

Notre travail s'est intéressé en grande partie à deux personnages du roman. Si le personnage de Napoléon III a déjà fait, il y a déjà plus de cinquante ans, le sujet d'un essai de Maurice Descotes<sup>2</sup>, celui-ci ne prend pas en compte les dernières avancées de la recherche. Notre lecture, de fait, est doublement innovatrice, en ce qu'elle décrit la (fausse) figure de proue du « carnaval permanent » décrit par l'ethnocritique, tout en considérant les travaux récents sur le personnage zolien, notamment ceux s'étant intéressés au fard de l'Empereur<sup>3</sup>, que nous interprétons comme un masque qui le transforme en un vivant-mort : en effet, il ne parvient pas à s'agréger à aucun des mondes des vivants et des morts. Dans la mesure où sa désagrégation physique et symbolique suit celle de l'Empire, ce Napoléon III zolien, tout à la fois mort et vivant, carnavalisé et carémisé, devait nécessairement être analysé dans notre lecture de l'apocalypse que fut Sedan.

Pour analyser les situations d'ultimité liées à Jean, il fallait le saisir à l'échelle du cycle. Que, bien souvent dans la critique zolienne, l'unité de chaque œuvre prévale sur celle du cycle nous semble être un possible angle mort de la recherche. Par conséquent, notre analyse de Jean Macquart, en s'intéressant à sa trajectoire – ou plutôt ses trajectoires – romanesque(s), offre une vision nouvelle de la poétique zolienne. Notre lecture de Jean Macquart est une première tentative d'établir le portrait complet de ce personnage au long des *Rougon-Macquart*, et c'est spécifiquement à cause de la charge symbolique que lui impose *La Débâcle* que nous nous sommes intéressés à retracer la trajectoire de ce « héros », qui n'en est pas vraiment un. Fait et défait à répétition, dans une longue suite de rites ratés ou du moins redémarrés, Jean incarne le Retour du même dans la série, rôle qui devient civilisateur lorsqu'il « devient » soldat-laboureur dans *La Débâcle*.

---

<sup>2</sup> Maurice Descotes, *Le personnage de Napoléon III dans Les Rougon-Macquart*, Paris, Lettres modernes, « Archives des lettres modernes », 1970.

<sup>3</sup> Bernadette C. Lintz, « L'Empereur fardé. Napoléon III des *Châtiments* à *La Débâcle* », *op. cit.*

Si nous n'avons pas eu la chance de nous intéresser à Maurice Levasseur dans notre mémoire (au-delà de quelques mentions), il n'en est pas moins important dans la lecture de la fin de *La Débâcle*, principalement par son lien avec Jean Macquart. Maurice, dans le roman, est le dernier né d'une famille de bonapartistes et, s'il fait au départ preuve d'une certaine raison, sa chute dans la folie dit quelque chose de la désagrégation de l'idéal napoléonien. Ainsi, le personnage entre tout à fait en adéquation avec notre lecture, en ce qu'il pourrait permettre, moyennant un peu plus d'espace, de la renforcer, notamment à l'aide la notion du paradigme des derniers<sup>4</sup>, déjà travaillée en ethnocritique auparavant<sup>5</sup>.

Notre description de l'imaginaire de la fin, dans sa dimension anthropologique, nous a permis de rendre compte de l'ampleur de la débâcle. La question de l'ultimité dans *La Débâcle* est extrêmement complexe, en particulier parce que le discours de la fin ce roman est indissociable de l'univers romanesque étayé au cours des vingt années le précédant. Ainsi, nous n'avons pu nous empêcher d'étendre notre analyse, au point où celle-ci fait office pour nous de chantier, le point de départ d'une réflexion plus large sur la série des *Rougon-Macquart* comme d'un cycle de l'ultime. En effet, il nous a semblé, à la préparation de ce mémoire, que le sujet premier du cycle romanesque n'est pas de représenter de manière exhaustive – le fameux « tout dire », « tout voir » et « tout montrer » de Zola – l'Histoire du Second Empire, mais bien sa désagrégation lente, laquelle est souvent présentée à partir des agrégations ratées ou différées – entendues au sens initiatique du terme – des personnages. La série présente nombre d'exemples de situations d'ultimité qui méritent d'être interrogées. Par le passage des Rougon et des Macquart dans la société changeante du Second Empire, Zola donne à voir des transitions brutales qui laissent derrière individus et mondes, comme l'urbanisation haussmanienne (*La Curée*) ou encore l'avènement du grand magasin (*Au Bonheur des Dames*). Pour nous, tout cela est un champ à cultiver.

---

<sup>4</sup> Voir Daniel Fabre, « Chinoiserie des Lumières. Variations sur l'individu-monde », *L'Homme*, n° 185-186, 2008, p. 269-299.

<sup>5</sup> Voir Simon Lanot, *Faire le deuil des mondes. Une ethnocritique de trois récits de Chateaubriand*, Paris, Classiques Garnier, « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2023.

## BIBLIOGRAPHIE

---

### 1. Corpus primaire

ZOLA, Émile, *La Débâcle, Œuvres complètes - Les Rougon-Macquart, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, éd. David Baguley, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque du XIX<sup>e</sup> siècle », 2012 [1892].

ZOLA, Émile, *Dossiers préparatoires à La Débâcle*, Paris, Bibliothèque nationale de France, NAF 10286, 1891.

### 2. Autres éditions de *La Débâcle*

ZOLA, Émile, *Œuvres complètes*, éd. Henri Mitterand, Paris, Cercle du livre du précieux, t. X, 1969.

ZOLA, Émile, *Les Rougon-Macquart V. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire. L'Argent, La Débâcle, Le Docteur Pascal*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », éd. Henri Mitterand, 1967.

ZOLA, Émile, *Les Rougon-Macquart V. La Bête humaine, L'Argent, La Débâcle, Le Docteur Pascal*, éd. Colette Becker, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2005.

### 3. Corpus secondaire – Ordre chronologique

ZOLA, Émile, *Notes préparatoires à la série des Rougon-Macquart*, Paris, Bibliothèque nationale de France, NAF 10345, 1868.

ZOLA, Émile, « La fin de l'orgie. *La Cloche* [13.02.1870] », *Œuvres complètes*, Paris, Cercle du livre précieux, t. XIII, 1967, p. 260.

ZOLA, Émile, *La Fortune des Rougon*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1981 [1871].

ZOLA, Émile, *La Curée*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1981 [1871].

ZOLA, Émile, *Le Ventre de Paris*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1979 [1873].

ZOLA, Émile, *La Faute de l'abbé Mouret*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1991 [1875].

ZOLA, Émile, *Son Excellence Eugène Rougon*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1982 [1876].

- ZOLA, Émile, *Nana*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1977 [1880].
- ZOLA, Émile, « L'Attaque du moulin », *Les Soirées de Médan*, Paris, Charpentier, 1880, p. 1-50.
- ZOLA, Émile, *Germinal*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1978 [1885].
- ZOLA, Émile, *Documents préparatoires à La Terre*, Paris, Bibliothèque nationale de France, NAF 10329, 1887.
- ZOLA, Émile, *La Terre*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1980 [1887].
- ZOLA, Émile, *Documents préparatoires au Docteur Pascal*, Paris, Bibliothèque nationale de France, NAF 10290, 1893.
- ZOLA, Émile, *Le Docteur Pascal*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1993 [1893].

#### 4. Études zoliennes

- ANFRAY, Clélia, *Zola biblique. La Bible dans les Rougon-Macquart*, Paris, Éditions du Cerf, « Littérature », 2010.
- BAGULEY, David, « Histoire et fiction. *Les Rougon-Macquart* de Zola », dans Christophe Reffait (dir.), *Romanesque et histoire*, Amiens, Centre d'Études du Roman et du Romanesque de l'Université de Picardie-Jules Verne, 2008, p. 68-82.
- BAGULEY, David, « L'Histoire en délire : à propos de *La Débâcle* », dans Jean-Pierre Leduc Adine et Henri Mitterrand (dir.), *Lire/Dé-lire Zola*, Paris, Nouveau Monde, 2004, p. 61-77.
- BAGULEY, David, « Le personnel de *La Débâcle* », dans Alain Pagès et Vincent Jouve (dir.), *Les lieux du réalisme. Pour Philippe Hamon*, Paris, l'Improviste, « Les aéronautes de l'esprit », 2005, p. 191-199.
- BECKER, Colette, *Zola, le saut dans les étoiles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002.
- BEM, Jeanne, « L'épisode du meurtre de Goliath, Lecture "ritologique" », dans Monique Gosselin-Noat et Anne-Simone Dufief (dir.), *La Représentation du réel dans le roman. Mélanges à Colette Becker*, Paris, Oséa, 2002, p. 139-148.
- BERNARD, Claudie, « Régénération familiale ? *Le Docteur Pascal* de Zola », *Le jeu des familles dans le roman du XIX<sup>e</sup> siècle*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, « Le XIX<sup>e</sup> siècle en représentation(s) », 2014, p. 133-161.
- BORIE, Jean, *Zola et les mythes, De la nausée au salut*, Paris, Seuil, 1971.

- BOURGUINAT, Nicolas, « Jean Macquart, un soldat-laboureur entre guerres et paix », *Les Cahiers naturalistes*, n° 93, 2019, p. 35-46.
- CNOCKAERT, Véronique (dir.), « Zola, explorateur des marges », *Études françaises*, vol. 39, n° 2, 2003.
- DELENTE, Éliane et Dominique LEGALLOIS, « La répétition littérale dans *Les Rougon-Macquart* : présentation d'un phénomène peu connu », *Excavatio*, n° 28, 2016, En ligne : <https://hal.science/hal-03446776>
- DESCOTES, Maurice, *Le personnage de Napoléon III dans les Rougon-Macquart*, Paris, Lettres modernes, « Archives des lettres modernes », 1970.
- DEZALAY, Auguste, *L'Opéra des Rougon-Macquart. Essai de rythmologie romanesque*, Paris, Klincksieck, 1983.
- GUERMÈS, Sophie, *La Fable documentaire. Zola historien*, Paris, Honoré Champion, 2017.
- HAMON, Philippe, *Le personnel du roman*, Genève, Droz, 2011 [1983].
- LAMA, Julie, « Personnages Rougon-Macquart : des prénoms, un programme », *Les Cahiers naturalistes*, n° 92, 2018, p. 144-155.
- LINTZ, Bernadette C., « L'Empereur fardé. Napoléon III des *Châtiments* à *La Débâcle* », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 35, n° 3-4, 2007, p. 610-627.
- MAIORANA, Roxane, « Jean Macquart ou le déploiement de la figure de l'étranger dans *La Terre* », *Les Cahiers naturalistes*, n° 91, 2017, p. 213-240.
- MITTERAND, Henri, *Le Roman à l'œuvre, Genèse, motifs et valeurs*, Paris, Presses universitaires de France, « Écriture », 1998.
- MITTERAND, Henri, *Zola et le naturalisme*, Paris, Presses universitaires de France, « Que sais-je ? », 2012.
- REFFAIT, Christophe, « La renaissance de la nation selon *La Débâcle* d'Émile Zola », *Dix-Neuf*, vol. 6, n° 1, 2006, p. 42-54.
- REVERZY, Éléonore, « Dossier *La Débâcle* », *Les Cahiers naturalistes*, n° 92, 2022.
- REVERZY, Éléonore, « *La Débâcle* de Zola. L'écriture de la guerre ou la rhétorique de l'histoire », dans Michel Arrous (dir.), *Napoléon, Stendhal et les romantiques. L'armée, la guerre, la gloire*, Paris, Eurédit, 2002, p. 349-366.
- REVERZY, Éléonore, *La Chair et l'idée. Poétique de l'allégorie dans les Rougon-Macquart*, Genève, Droz, 2007.

ROSENFELD, Michael, « Zola et l'homosexualité, un nouveau regard », *Les Cahiers naturalistes*, n° 89, 2015, p. 213-228.

## 5. Ethnocritique de la littérature

CNOCKAERT, Véronique, « Les amours paysannes, *La Terre d'Émile Zola* », *Les Cahiers naturalistes*, n° 90, 2016, p. 277-295.

CNOCKAERT, Véronique, « Renée Saccard ou la vieille de la Mi-Carême », *Les Cahiers électroniques de l'imaginaire*, n° 3, 2005, p. 49-63.

CNOCKAERT, Véronique, Sophie MÉNARD et Marie SCARPA (dir.), *Ethnocritiques zoliennes*, *Les Cahiers naturalistes*, n° 92, 2018.

LANOT, Simon, *Faire le deuil des mondes. Une ethnocritique de trois récits de Chateaubriand*, Paris, Classiques Garnier, « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2023.

MÉNARD, Sophie, « L'héroïsme napoléonien déchu, Tombeau carnavalesque des “Vieux de la vieille” de Théophile Gautier », *Cahiers Remix*, n° 13, Montréal, Figura, 2020. En ligne : <https://oic.uqam.ca/publications/article/lheroisme-napoleonien-dechu-tombeau-carnavalesque-des-vieux-de-la-vieille-theophile-gautier>

MÉNARD, Sophie, « Le don des objets et des restes de vie (Raphaëlle de Groot). Pour une ethnocritique de l'œuvre d'art », *Techniques et culture*, n° 64, 2015, En ligne : <https://doi.org/10.4000/tc.7585>

MÉNARD, Sophie, « Le personnage liminaire, Une notion ethnocritique », *Litter@Incognita*, n° 8, automne 2017. En ligne : <https://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2017/09/24/le-personnage-liminaire-une-notion-ethnocritique/>

MÉNARD, Sophie, « Les Créances du roman : le revenant dans *Thérèse Raquin* de Zola », *@analyses. Revue de critique et de théorie littéraire*, vol. 9, n° 1, hiver 2014.

MÉNARD, Sophie, « Profils ethnocritiques d'un ensauvagé – *Mauprat* de Sand », dans Fabienne Bercegol, Didier Philippot et Éléonore Reverzy (dir.), *Relire Mauprat*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 185-202.

PRIVAT, Jean-Marie et Marie SCARPA, « L'ethnocritique de la littérature », *Sociopoétiques*, n° 3, 2018. En ligne : [DOI : 10.52497/sociopoetiques.181](https://doi.org/10.52497/sociopoetiques.181)

PRIVAT, Jean-Marie, « “Le chapeau de l'arpenteur”, Polylogie, dialogie, hétérophonie », dans Sophie Ménard et Jean-Marie Privat (dir.), *À l'œuvre, l'ouvrier*, Nancy, Presses universitaires de Lorraine, « EthnocritiqueS », 2017, p. 47-84.

- PRIVAT, Jean-Marie, « La Fortune des Chats », *Les Cahiers naturalistes*, n° 92, 2018, p. 33-48.
- PRIVAT, Jean-Marie, « *La Mare au Diable* ou comment faire le populaire », dans Daniel Fabre et Jean-Marie Privat (dir.), *Savoirs romantiques. Une naissance de l'ethnologie*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, « EthnocritiqueS », p. 257-289.
- PRIVAT, Jean-Marie, « Le *micmac* des rites », dans Daniel Fabre et Marie Scarpa (dir.), *Le moment réaliste. Un tournant de l'ethnologie*, Nancy, Presses universitaires de Lorraine, « EthnocritiqueS », 2010.
- PRIVAT, Jean-Marie, « *Le Retour* et ses discours, Une ethnocritique des intersignes », dans Jean-Michel Adam et Ute Heidmann (dir.), *Sciences du texte et analyse de discours, Enjeux d'une interdisciplinarité*, Genève, Slaktine, 2005, p. 197-227.
- PRIVAT, Jean-Marie, *Bovary Charivari. Essai d'ethno-critique*, Paris, CNRS Éditions, « Littérature », 1994.
- SCARPA, « La pensée sauvage du récit. Pour une ethnocritique de Zola », dans Aurélie Barjonet et Jean-Sébastien Macke (dir.), *Lire Zola au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 317-331.
- SCARPA, Marie, « Figures du sauvage dans *La Fortune des Rougon* », dans Béatrice Laville et Florence Pellegrini (dir.), *La Fortune des Rougon d'Émile Zola. Lectures croisées*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2015.
- SCARPA, Marie, « L'ethnocritique de la littérature. Présentation et situation », *Multilinguales*, n° 1, 2013, p. 7-18.
- SCARPA, Marie, « La carnavalisation littéraire : de Bakhtine à l'ethnocritique », dans Sophie Ménard et Jean-Marie Privat (dir.), *À l'œuvre, l'ouvrier*, Nancy, Éditions universitaires de Lorraine, « EthnocritiqueS », 2017, p. 21-34.
- SCARPA, Marie, « Le personnage liminaire », *Romantisme*, n° 145, 2009, p. 25-35.
- SCARPA, Marie, *L'Éternelle jeune fille. Une ethnocritique du Rêve de Zola*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et Modernités », 2021 [2009].
- SCARPA, Marie, *Le Carnaval des Halles. Une ethnocritique du Ventre de Paris de Zola*, Paris, CNRS Éditions, « Littérature », 2000.

## 6. Histoire du XIX<sup>e</sup> siècle en France

- « Jean-Jean », *Le Trésor de la langue française informatisé*, CNRTL, En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/jean-jean>



- AGULHON, Maurice, *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris, Flammarion, 1979.
- CITRON, Suzanne, *Le Mythe national. L'Histoire de France revisitée*, Paris, Éditions de l'Atelier, 2019 [1987].
- CORBIN, Alain (dir.), *Histoire de la virilité. 2. Le triomphe de la virilité, Le XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, « Points », 2011.
- DEHERLY, Françoise, « Napoléon III et la maladie de la pierre », Blog Gallica, Bibliothèque nationale de France, 9 janvier 2023. En ligne : <https://gallica.Bibliothèque nationale de France.fr/blog/09012023/napoleon-iii-et-la-maladie-de-la-pierre?mode=desktop>
- ÉTÈVENAUX, Jean, « Les trois régences de l'Impératrice Eugénie », *Revue du Souvenir Napoléonien*, no 492, juillet-septembre 2012. En ligne : <https://www.napoleon.org/histoire-des-2-empires/articles/les-trois-regences-de-limperatrice-eugenie/>
- LEDOUX, Sébastien, « Récit national », *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des Publics*, février 2022, En ligne : <http://publictionnaire.humanum.fr/notice/recit-national/>
- LERMINA, Jules, *Dictionnaire universel illustré de la France contemporaine*, Paris, L. Boulanger, 1885.
- MICHELET, Jules, *Le Peuple*, Paris, Hachette, 1846.
- OZOUF, Mona, *La fête révolutionnaire : 1789-1799*, Paris, NRF Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1976.
- PUYMÈGE, Gérard de, *Chauvin, le soldat-laboureur. Contribution à l'étude des nationalismes*, Paris, NRF Gallimard, « Bibliothèque des Histoires », 1993.
- ROTH, François, *La Guerre de 70*, Paris, Fayard, 1990.
- TULARD, Jean, « Abeille », *Dictionnaire amoureux de Napoléon*, Paris, Plon, « Dictionnaire amoureux », 2012, p. 17-18.

## 7. Anthropologie et sociologie

- D'ONOFRIO, Salvatore, *Le sauvage et son double*, Paris, Les Belles-Lettres, « Vérité des mythes », 2011.

- FABRE, Daniel, « Chinoiserie des Lumières. Variations sur l'individu-monde », *L'Homme*, n° 185-186, 2008, p. 269-299.
- FABRE, Daniel, « Ernesto de Martino, *La fin du monde* et l'anthropologie de l'histoire », *Archives de sciences sociales des religions*, n° 161, janvier-mars 2013, p. 147-162.
- FABRE, Daniel, « L'atelier du héros », dans Pierre Centlivres, Daniel Fabre et Françoise Zonabend (dir.), *La fabrique des héros*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, « Ethnologie de la France », 1999, p. 233-318.
- FABRE, Daniel, « Le rite et ses raisons », *Terrains*, n° 8, 1987, p. 3-7.
- FABRE, Daniel, *Le Carnaval ou la fête à l'envers*, Paris, Gallimard, « Découvertes », 1992.
- FABRE, Daniel, « Le dernier des guépards, Que partagent l'anthropologie et la littérature ? », *Recherches & Travaux*, n° 82, 2013, p. 13-20.
- FAURE, Alain, *Paris Carême-prenant. Du Carnaval à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1978.
- HELL, Bertrand, *Le sang noir. Chasses et mythes du sauvage en Europe*, Paris, Flammarion, « Champs », 1994.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Pocket, « Agora », 1962.
- MARTINO, Ernesto de, *La fin du monde. Essai sur les apocalypses culturelles*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2016 [1977].
- MÉNARD, Sophie et SCARPA, Marie, « Carnaval », *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des Publics*, septembre 2022, En ligne : <http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/carnaval/>
- SEGALEN, Martine, *Amours et mariages de l'ancienne France*, Paris, Berger-Levrault, « Arts et traditions populaires », 1981.
- SOUDIÈRE, Martin de la, « Le paradigme du passage », *Communications*, n° 70, 2000, p. 5-31.
- TURNER, Victor, *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, New Jersey, Aldine Transaction, 1969.
- VAN GENNEP, Arnold, *Les rites de passage*, Paris, A. et J. Picard, 1981 [1909].
- VAN GENNEP, Arnold, *Manuel de folklore français contemporain*, Paris, A. et J. Picard, t. I, vol III, 1947.

## 8. Autres

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire sous le Moyen-Âge et la Renaissance*, Paris, Seuil, « Points », 1970 [1965].

BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, « Points », 1970 [1929].

BRYOIS, Henri, « Les trois derniers livres des *Rougon-Macquart* », *Le Figaro*, 2 avril 1890, p. 3, col. 1-3.

CONRAD, Thomas, *Poétique des cycles romanesques de Balzac à Volodine*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

GERVAIS, Bertrand, *Logiques de l'imaginaire III. L'imaginaire de la fin : temps, mots et signes*, Montréal, Le Quartanier, « Erres Essais », 2009.

*La Sainte-Bible*, traduction de Jean-Jacques Bourassé et Pierre Janvier, Tours, Mame et Fils, t. I-II, 1866.

MILLET, Claude, *Le légendaire au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Le Livre de Poche, 1972 [1885].

UELTSCHI, Karin, « Clochettes, sonnestes et campenelles : la parure de Carnaval », dans Fabienne Pomel (dir.), *Cloches et horloges dans les textes médiévaux. Mesurer et maîtriser le temps*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 127-141.

UELTSCHI, Karin, « Hellequin bi-frons : à propos du sacré, du comique et du théâtral », dans Chantal Connochie-Bourgne (dir.), *Façonner son personnage au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2007, p. 329-338.

WURTZ, Jean-Wendel, *L'Apollyon de l'Apocalypse, ou la Révolution française prédite par Saint Jean l'Évangéliste*, Lyon, Rusand, 1816.