

### Du réel et du sublime dans *La Joie de vivre*.

Catégorie esthétique plurivoque, le sublime est tantôt appréhendé en termes de rhétorique, tantôt en termes d'esthétique, tantôt en termes d'éthique. La littérature naturaliste, caractérisée par le choix de sujets bas, par le désir de neutraliser l'emphase romantique semble délibérément s'éloigner du style élevé<sup>1</sup>. Elle ne se préoccupe pas d'étonner le lecteur en créant des situations ou en énonçant des paroles dont la force, dont l'intensité sémantique et affective seraient telles qu'elles défieraient le commentaire en imposant un silence admiratif. Les romans zoliens s'accordent-ils davantage aux conceptions burkiennes ou kantienne de la sublimité ? L'essayiste anglais, le philosophe allemand évoquent des individus contemplant l'infini de la mer, l'immensité de la montagne ou bien encore fascinés par des catastrophes terrifiantes. La négativité qui travaille le visible, ou plus largement le sensible, se manifeste selon Burke comme force destructrice ou comme absence, privation – et il n'est pas de mot pour la dire ou pour la décrire, sinon la judicieuse obscurité d'un langage métaphorique. Le sublime surgit ainsi, délicieux et terrible, au moment même où la représentation entre en crise. Il ne nous semble pas que les écrivains naturalistes aient jamais songé à s'interroger sur l'informe, sur les limites du représentable. Se préoccupant avec Zola de tout dire et de tout écrire, ils ont souhaité que l'écriture soit aussi bien décryptive que descriptive<sup>2</sup>. Ils ne paraissent pas avoir davantage pensé, en accord avec la tradition kantienne, que le sentiment mixte de plaisir et de déplaisir procuré par l'immense et l'illimité, que l'échec des facultés représentatrices, mises à mal par le sublime mathématique ou par le sublime dynamique<sup>3</sup>, pouvaient nous faire comprendre, sous l'effet d'une conversion d'un sentiment esthétique en pressentiment éthique et métaphysique, l'existence d'un non-représentable par essence, d'un suprasensible qui pourrait prendre le visage de la loi morale. Parce que les romans naturalistes se plaisent à faire vivre des antihéros, parce que l'aspiration à des valeurs transcendantes est rarement la vocation de leurs personnages, on voit mal comment ils actualiseraient, dans la construction de leurs intrigues, la dimension non plus esthétique mais éthique du sublime.

<sup>1</sup> Cette remarque est en fait à nuancer, voire à dénoncer comme un présupposé. On pourrait montrer en effet que les Goncourt évoquent dans le style oratoire le plus noble qui soit les ravages de la fièvre puerpérale dans *Germinie Lacerteux* ; chez Zola, l'épique dans *Germinal* rencontre le style sublime.

<sup>2</sup> J'emprunte ce jeu de mots à Philippe Hamon et à son *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, 1981.

<sup>3</sup> On aura reconnu les deux formes de sublime définies par Kant dans sa *Critique de la faculté de juger*.

Zola, dans le Dossier préparatoire de *Nana*, ne déclarait-il pas, en songeant à *La Cousine Bette* : « Il me faut éviter le caractère de mouton sublime de la femme de Hulot »<sup>4</sup> ? Le refus de « l'imagination mélodramatique »<sup>5</sup> et l'ironie qui est le corollaire de ce refus – elle est essentielle au réalisme flaubertien comme au naturalisme zolien – exorcisent, chez les romanciers de la deuxième moitié du siècle, ce qui ressortissait chez Balzac et chez Stendhal à diverses formes de sublimité.

Il faut cependant y regarder de plus près. Germinie Lacerteux, toute à son amour pour Jupillon, dans une effusion entièrement généreuse, se dépouille de tout ce qu'elle possède. Dans la simplicité de sa parole, se concentre l'*enargeia* d'une passion sacrificielle<sup>6</sup>. Dans l'éloquence de ses rêves, la servante hystérique est admirablement inspirée<sup>7</sup>. Félicité, dans *Un cœur simple*, n'est pas seulement un perroquet aliéné au service des maîtres, elle figure un pèlerin de l'absolu. Flaubert qui sourit de sa bêtise ne rit pas de sa sainte simplicité, il n'ironise pas non plus sur les élans mystiques de cette adorante, car le désir d'aimer absolument, fût-ce un perroquet, est peut-être le véritable signe de notre grandeur. Zola serait-il le seul à ignorer les beautés de la sublimité ? Répondre par l'affirmative ce serait oublier que dans *Germinal* l'épique rencontre le sublime. Ce n'est point dans cette œuvre que cette catégorie esthétique luit de tous ses éclats polysémiques mais dans *La Joie de vivre*. Toutefois, si Flaubert a conjoint ce qui devrait être antithétique, la bêtise et la sublimité, il est possible que dans ce roman de Zola la bonté ait son revers. Le réalisme, c'est peut-être un vraisemblable fondé sur des effets de recto/verso. Les prendre en compte, c'est restituer la complexité d'une œuvre plus ambivalente, plus « duplice » qu'il n'y paraît.

*La Joie de vivre* joue du contraste entre une intimité petite-bourgeoise recluse et la description de paysages illimités. D'un côté, un enfermement domestique, des chambres dans lesquelles on agonise, dans lesquelles on vient au monde dans la douleur, quand on n'y crie pas sa frustration sexuelle ou sa hantise de la mort, de l'autre l'immensité de l'océan ou des cieux. Les taches blanches des voiles sur la ligne d'horizon, le point noir d'un bateau à

---

<sup>4</sup> Dossier préparatoire de *Nana*, BN, Naf, Ms 10323, f° 216.

<sup>5</sup> J'emprunte cette expression à Peter Brooks. Voir *The Melodramatic Imagination*, New-York, Columbia University Press, 1985.

<sup>6</sup> « Mais tu es tout drôle ... Qu'est-ce que tu as ? ... Ah ! c'est pour ça ? ... Et elle lui montra la chambre. - T'es bête ! ... je t'aime, n'est-ce pas ? Eh bien ?

Germinie dit cela simplement, comme le cœur dit les choses sublimes. » (*Germinie Lacerteux*, Flammarion, GF, 1990, p. 134).

<sup>7</sup> « Et à mesure qu'elle parlait, son langage devenait aussi méconnaissable que sa voix transposée dans les notes du songe. Il s'élevait au-dessus de la femme, au-dessus de son ton et de ses expressions journalières. C'était une langue de peuple purifiée et transfigurée dans la passion » (*Ibid.*, p. 190-191).

vapeur, traces disparaissantes, repères visuels fuyants, semblent imposer momentanément leur présence pour mieux faire réverbérer le vide et l'illimité<sup>8</sup>. L'imperceptible, le presque rien donnent, de manière intermittente, la mesure de l'infini et d'une viduité sans bornes. L'océan dans *La Joie de vivre*, même lorsqu'il est paisible, est un objet négatif. Familier puisque omniprésent, il laisse toutefois apparaître, dans le déchaînement de ses tempêtes, non seulement qu'il n'a pas le même temps que nous, mais encore qu'il est la figure même de l'altérité. Rien de plus sot, par conséquent, que de vouloir en régulariser l'énergie au moyen des dérisoires épis construits par Lazare. On ne saurait « humilier » la mer, « l'enchaîner au pied de la terrasse dans une obéissance de chien battu » (p. 136).

Pour que cette formidable puissance, qui se manifeste comme telle par la ruine d'un hameau de pêcheurs, puisse faire naître le sublime de terreur, encore faudrait-il qu'il y ait, sur la scène romanesque, des personnages sensibles à la beauté convulsive du spectacle marin, à la belle horreur des tempêtes et des catastrophes. Cette admiration mêlée d'effroi, on la trouve apparemment chez les pêcheurs de Bonneville. N'éprouvent-ils pas un « orgueil terrifié » à contempler la mer parachevant son œuvre de destruction ? : « En moins de vingt minutes, en effet, tout avait disparu, les palissades éventrées, les épis brisés, réduits en miettes. Et ils hurlaient avec elle, ils gesticulaient et dansaient comme des sauvages, soulevés par l'ivresse du vent et de l'eau, cédant à l'horreur de ce massacre. » (p. 338) Mais si cette danse prend une valeur sacrée, les pêcheurs figurent en même temps, en leur primitivité, des évaluateurs disqualifiés. Ils sont les adorateurs d'un spectacle qui ne suscite pas chez eux une contemplation esthétique. Ils aiment la force pour elle-même, en vénérant ce qui les tue. Ils passent de l'admiration à la crainte, de l'adoration aveugle à l'effroi, dans une versatilité des affects qui est bien éloignée de ce mixte d'horreur et de délices à partir duquel Burke définissait le sublime. Il n'est pas certain que Pauline, personnage-témoin, soit davantage sensible à la beauté funèbre des tempêtes, même si Zola met en perspective, dans le premier chapitre, à partir des perceptions de son personnage, l'évocation d'un océan déchaîné. On n'en finirait pas en effet de recenser dans les romans naturalistes les pseudo-focalisations, les focalisations prétextes. Si Pauline voit s'enténébrer la fenêtre d'où elle peut contempler la mer, si elle éprouve « une pitié inquiète », ce sentiment ne témoigne pas d'une appréhension esthétique. Il revient de fait au seul

<sup>8</sup> Voir *La Joie de vivre*, édition par Colette Becker, Flammarion, GF, p. 334 : « Et la mer l'intéressait, cet infini bleu où passaient des voiles blanches » et p. 335 : « Pauline dut regarder le vapeur pour lui faire plaisir. C'était un point noir sur l'immensité des eaux. » Cette édition nous servira de référence.

romancier de donner forme à l'informe en esthétisant le spectacle de l'océan, et il ne peut y parvenir qu'en accumulant les propositions négatives ou restrictives, en jouant d'un lexique privatif, en développant un paysage d'ombres, en filant des métaphores propres à suggérer une dynamique irrépressible, bref en faisant surgir à l'horizon d'une description une crise de la représentation :

« La nuit tombait du ciel livide, où les bourrasques fouettaient le galop échevelé des nuages. On ne distinguait plus, au fond du chaos croissant des ténèbres, que la pâleur du flot qui montait » (p. 52).

« [...] et elle n'entendait que la clameur grandir, une voix haute, monstrueuse, dont la menace continue s'enflait à chaque minute, au milieu des hurlements du vent et des cinglements des averses. Plus une lueur, pas même une pâleur d'écume, sur le chaos des ombres ; rien que le galop des vagues, fouetté par la tempête, au fond de ce néant » (p. 55).

Les lecteurs des romans de Zola auront reconnu ici quelques-unes des images, véritables invariants thématiques, à partir desquelles le romancier évoque l'aliénation sociale, la dynamique des pulsions, la hantise de la mort. L'inondation, le galop des flots, sont en effet les métaphores privilégiées de l'irrépressible dans les nouvelles comme dans les romans<sup>9</sup>. Tout se passe donc comme si l'énergie noire de la *physis* cristallisait toutes les peurs zoliennes : dépossession de soi sous le galop de la bête humaine, angoisse de l'indifférencié, de l'inondation réelle ou métaphorique qui submerge les défenses du moi. Dans *La Joie de vivre*, le romancier suscite ainsi un double dispositif : d'une part, il revient aux pêcheurs de Bonneville d'éprouver quasi instinctivement le sentiment de la transcendance de la *physis*, d'apercevoir dans l'océan qu'ils idolâtraient une figure du sacré, d'autre part il appartient à l'écrivain de transformer en spectacle sublime ces images de flots destructeurs qui peut-être l'obsèdent lui-même. Mais cette sublimation, si l'on peut dire, présuppose que l'on se porte aux limites du représentable. L'océan déchaîné devient chaos, néant, déluge, apocalypse : il est la figure privilégiée d'une négativité dynamique, cet autre nom de l'innommable.

Le ciel nocturne, tel qu'il est décrit dans ce roman, provoque chez les personnages des réactions particulièrement contrastées. D'une part, il semble « écraser » la terre « sous le nombre de ses étoiles » (p. 78), tout comme la puissance de l'océan écrase le village de Bonneville. Le lointain vient opprimer l'ici, souligner un enfermement, rendre sensible une limite. D'autre

---

<sup>9</sup> Voir *Les quatre journées de Jean Gourdon* (1866) ; *L'inondation*, (1875) ; voir également *La Curée* où la métaphore des flots qui assiègent Renée joue un rôle essentiel et bien évidemment *Germinal* et *La Bête humaine*.

part, l'espace céleste s'anime d'une dynamique, il n'est pas simple étendue mathématique dans laquelle l'imagination pourrait se projeter euphoriquement : « Au ciel, le fourmillement des astres croissait de minute en minute, ainsi que des pelletées de braise jetées au travers de l'infini. » (p. 77) D'un côté, conscience de la finitude ; de l'autre, mise en échec des facultés représentatrices, et surgissement d'un langage métaphorique quasi hugolien pour suggérer cette fuite sans fin de l'univers. Les cieux apparaissent ainsi, dans leur fourmillement, comme la figure de l'inconnaissable. Si Pauline jouit de leur beauté, le vertige qu'ils engendrent chez Lazare est exactement à l'opposé du sentiment du sublime. Le retour sur soi, la conscience de la finitude s'exacerbent, chez ce personnage, en refus de la mort. L'angoisse de Lazare s'explique, selon le romancier, par une « révolte déguisée de son moi, qui ne voulait pas finir » (p. 219). Cette non-acceptation de la mort fait naître des fantasmes de destruction. Si les anarchistes mis en scène par Zola dans *Germinal* ou dans *Paris* refusent l'épreuve du temps – ils veulent immédiatement transformer, « révolutionner » la société, quitte à imposer leur marque par des attentats destructeurs – c'est également l'épreuve de la durée que Lazare refuse. Il rêve d'attenter à l'ordre de l'univers, en le faisant exploser d'un coup de « cartouche colossale » (p. 117), comme si ce personnage ne pouvait se représenter sa propre mort qu'intégrée à une catastrophe collective. Le héros éponyme d'une nouvelle, Olivier Bécaille, s'exclamait déjà : « N'étais-je pas le monde, et tout ne croulerait-il pas lorsque je m'en irais ? »<sup>10</sup> Lazare, Gribouille narcissique, voudrait « supprimer la vie pour supprimer la peur » (p. 284). Si l'on touche ici à des angoisses liées à la croyance infantile dans la prééminence du moi, *La Joie de vivre* tend à exorciser une hantise de la mort que Zola transfère à un double dégradé. Par contraste, il fallait créer un personnage qui puisse éprouver tout à la fois « l'horreur de la vie » et « l'extase de la vie », sans que ce battement entre deux contraires se fige en antithèse. Le paradoxe du sublime, dans *La Joie de vivre*, c'est le paradoxe de l'unité variée de l'univers. C'est le fait que le visage serein de la mer et du ciel (« on ne voyait que la mer et le ciel, une immensité bleue, coupée à l'horizon d'une grande ligne toute simple » (p. 260) soit l'autre face des vagues convulsées et des cieux ténébreux. Il existe un grand tout, dont on saisit les apparences multiformes et contradictoires et dans lequel on est immergé. Le battement cardiaque et le battement de la houle participent de la même vitalité ; les pulsions colériques de Pauline et les déchaînements de la tempête témoignent du même dynamisme. Si la vie est le référent premier

<sup>10</sup> *La Mort d'Olivier Bécaille*, in Zola, *Œuvres complètes*, édition établie par H. Mitterrand, Cercle du livre précieux, 1968, t. IX, p. 744.

(l'œuvre d'art se doit d'être vivante et, sur le plan moral, il convient d'aider la vie à accoucher la vie), elle demeure cependant aussi impensable que la mort, son autre face. Elle est le véritable transcendantal du roman naturaliste. Il faut ainsi, selon Zola (et selon Pauline) rendre grâce à la cosmophonie vitale qui, dans la voix des tempêtes ou dans l'harmonie des accalmies, parle de souffrance et de joie. S'il convient de toujours courir dans l'onde, s'il faut s'immerger dans la mer dionysiaque, il est non moins nécessaire de faire la part de la souffrance, non point certes pour la sanctifier comme le font les chrétiens, mais pour l'apaiser, après que l'on a reconnu son implacable et inexplicable nécessité. Pauline, dans *La Joie de vivre*, est bien ce personnage qui, sensible au sublime de terreur, le convertit en générosité éthique parce qu'elle connaît l'autre face de la vie, sa dimension solaire et créatrice. Elle oscille entre la « tolérance désespérée » (p. 341) et cette « douceur à vivre » dont Zola dit magnifiquement qu'elle défie « les catastrophes » (p. 226).

Nous postulons, on l'aura compris, que la question de la sainteté, certes comprise d'un point de vue laïque<sup>11</sup>, est centrale dans cette œuvre de Zola. Pauline, qui fait revivre le petit Paul, est véritablement paulinienne : elle est la charité instinctive, étrangère à tout pharisaïsme. L'héroïne de *La Joie de vivre* est bonne, simplement et sublimement. Ce n'est pas nous qui l'affirmons, mais le romancier dans le Dossier préparatoire : « Je voudrais dans Pauline faire plus encore la bonté (souligné par Zola) que l'honnêteté. Ne garder l'honnêteté que pour justifier mon arbre généalogique ; mais insister surtout sur la bonté, ce qui différencie Pauline de Denise. Donc il faut la montrer très sublimement, mais simplement bonne, bonne par nature<sup>12</sup>. » L'honnêteté est une rectitude qui se connaît comme telle parce qu'elle discrimine, à partir de repères balisés par la doxa ou par la loi, ce qui est conforme à une « bonne conduite » et ce qui ne l'est pas ; en revanche, la bonté est d'un autre ordre : elle ne calcule pas. Elle ne se juge pas elle-même en s'appréciant au miroir de ses œuvres. L'héroïne de *La joie de vivre* est bonne par nature, tout en étant simple, ce qui s'apparente à un don gracieux et à un acte de confiance. Relisons le dossier préparatoire : « elle doit être une simple. Et justement le caractère est là, elle est la foi dans la bonté, dans l'utilité<sup>13</sup>. »

Comment comprendre cette simplicité qui demeure une constante du personnage ? Elle est une manière d'être « naturelle », spontanée et non affectée, en plein accord avec l'effusion créatrice de la nature. Longin ne cessait de le rappeler : le sublime et la simplicité, tant sur le plan moral que

<sup>11</sup> Pauline est pour Lazare « une vraie sainte dont il se déclarait indigne » (p. 254).

<sup>12</sup> Dossier préparatoire de *La Joie de vivre*, NAF, 10311, f° 205.

<sup>13</sup> *Ibid.*, f° 174.

sur le plan esthétique, sont nécessairement liés. La véritable simplicité dont Fénelon se fait également le chantre, défie en effet le langage, elle ne s'explique pas, elle échappe aux canons de la rhétorique, à ses classifications, elle scelle l'unité de l'individu qui coïncide d'autant plus avec lui-même qu'il s'est perdu de vue<sup>14</sup>. On ne peut ainsi dissocier la générosité, la sublimité, de la simplicité. Il n'y a point de don véritable si l'amour-propre, réflexif par essence, entre en jeu. La bonté de Pauline sera donc d'autant plus belle, d'autant plus sublime qu'elle sera totalement désintéressée, qu'elle participera d'un oubli de soi : mais cette charité ne sera pleinement accomplie qu'au terme d'une succession de sacrifices. La belle douceur est un terme, non un point de départ, même si la bonté entre dans la définition du personnage.

Il faut donc prendre en compte la manière dont le romancier infléchit l'orientation première de l'ébauche. Parfaitement bonne, l'héroïne risquait de devenir un personnage allégorique. Zola, dans un premier temps, avait en effet prévu que Pauline serait « hiératique »<sup>15</sup>, avant de s'engager dans une tout autre voie : « Il faudra que je donne un défaut à ma Pauline pour qu'elle ne soit pas toute bonté. Qu'il y ait un combat en elle. J'en ferai une jalouse (jalouse par excès de tendresse, voulant toute la tendresse des autres pour elle), et elle aura à lutter pour se vaincre, sans se corriger jamais<sup>16</sup>. » Ce combat a pour fin de réactiver l'intérêt romanesque en suscitant du pathétique. Le personnage qui se vainc se voit en outre couronné d'une aura de sublimité. Pauline, on le sait, ne cesse de se surpasser en se donnant. Elle donne son argent, elle donne son affection, elle donne des soins à tous, elle sacrifie enfin l'amour qu'elle porte à son cousin en délivrant celui-ci d'une promesse de mariage et en le liant à Louise. On toucherait presque au mauvais pathos, si l'écrivain ne suggérait que l'acte sacrificiel ne naît pas d'une volonté parfaitement consciente d'elle-même. Comme un personnage bernanosien, Pauline se met en effet à l'écoute d'une voix, (« une voix de douceur, qui lui était comme étrangère, s'entêtait à parler très bas en elle [...] » p. 249) ; cette voix l'incite à des actes qui sont folie pour l'opinion représentée ici par Véronique : « Mademoiselle se montrait impossible, quand elle se mettait à vouloir être bonne » (p. 253). Qu'il y ait au plus profond de nous et à notre insu un être recteur de notre devenir, que sa voix qui devrait nous être familière ne le soit pas parce que nous ne coïncidons pas

<sup>14</sup> « Rien n'est plus grand que de se perdre de vue soi-même, déclare Fénelon », in « En quoi consiste la simplicité : sa pratique, ses divers degrés » (*Instructions et avis sur divers points de la morale et de la perfection chrétiennes*, Œuvres, Dufour, 1826, t. V, p. 511). Cf. *La Joie de vivre*, p. 223 : « Oh, moi, répondit-elle d'un ton de plaisanterie, je tâche de m'oublier [...] »

<sup>15</sup> « Il faudrait donc que Pauline fût une figure presque hiératique, gardant à peu près toujours la même attitude » (Dossier préparatoire, f° 187).

<sup>16</sup> *Ibid.*, f° 211.



encore avec nous-mêmes – nous ne sommes pas encore devenus cette douceur que nous sommes appelés à être – voilà une admirable trouvaille de romancier. Zola, en effet, tout à la fois laïcise la grâce, concilie le sacrifice, le sublime de la lutte et l'acquiescement à la vie sous la forme d'une sorte d'*amor fati*. Rien d'étonnant, par conséquent, à ce que les termes employés par le romancier fassent appel à un lexique de l'élévation. Pauline connaît la joie dont se réclamera aussi Chantal de Clergerie : « Jamais elle ne s'était sentie si légère, si haute, si détachée [...] C'était le degré suprême dans l'amour des autres : disparaître, donner tout sans croire qu'on aime assez, aimer au point d'être joyeux d'une félicité [...] qu'on ne partagera pas » (p. 259). La générosité rompt ainsi avec la logique bourgeoise de l'intérêt dont le versant psychologique est l'individualisme. Pauline qui a perdu quasiment tous ses biens s'est défaite de l'amour-propre dans la folle dépense de sa charité : « elle venait de couper les liens de son égoïsme » (p. 252).

Cette sainteté sacrificielle et active trouve à accomplir une sorte de miracle. À défaut de donner la vie à un enfant, Pauline fait renaître le fils de Lazare et de Louise à qui elle insuffle sa vie et à qui elle donne son nom. La charité paulinienne (force est de jouer sur les mots) se parachève dans un acte sublime. L'oubli de soi y montre tout son efficace dans le transfert en quelque sorte pneumatologique de sa propre vitalité à autrui. L'acte thaumaturgique, certes inspiré par des ouvrages médicaux – Zola pour les insufflations pratiquées par son héroïne a lu le *Guide pratique de l'accoucheur et de la sage-femme* de Lucien Pénard – est sur le point de faire décoller miraculeusement le roman hors du réel.

Mais il faut découvrir le verso de la page. Si le don désintéressé participe du sublime, il suscite cependant l'endettement moral. Madame Chanteau, puis son fils Lazare, prennent conscience qu'ils sont les obligés d'un créancier d'autant plus redoutable qu'il ne réclame rien. On ne peut jamais rembourser la générosité. Il existe en quelque sorte un fatum de la dette morale à moins que l'on ne fasse assaut de sublimité. Si madame Chanteau réagit sur le mode du ressentiment, son fils, après une brève protestation, finit par se laisser faire une douce violence. Le romancier éclaire tout un pan du roman lorsqu'il prête à Lazare, délié de sa promesse de mariage, les paroles suivantes :

« Je suis ton créancier, ne dis pas non ! Nous t'avons pris ton argent, je l'ai gaspillé comme un imbécile, et voilà maintenant que je roule assez bas, pour que tu me fasses l'aumône de ma parole, pour que tu me la rendes par pitié, comme à un homme sans courage et sans honneur » (p. 265).

« C'est cela, cria-t-il, repris de violence, vends-moi à présent ! » (p. 266)



Il ne convient pas d'oublier que, dans l'échange verbal avec son cousin, c'est Pauline qui, la première, a parlé le langage de la dette et de l'intérêt : « N'est-ce pas ? Tu aimes Louise, eh bien, je te dis de l'épouser... Entends cela, *je ne compte plus*, je te la donne » (p. 265). À quoi s'ajoute, lorsque Lazare a enfin accepté le don qui lui est fait, le constat suivant : « C'est une affaire arrangée [...] » (p. 268). Ce qui est de l'ordre de l'être, de l'échange intersubjectif, se métaphorise ainsi en termes d'avoir. L'économie de la charité fait si bien que Pauline regagne en créance morale ce qui est perdu sur le plan financier. « C'est encore à toi que nous devons sa vie... Il me faudra donc être toujours ton obligé ? », s'interroge significativement Lazare après avoir constaté la résurrection de son fils.

Si Pauline se dépouille, elle parvient cependant à occuper tout l'espace domestique. Ce n'est certes pas elle qui provoque la mort de madame Chanteau ou celle de Véronique, mais, sur le plan symbolique, elle avait déjà tenu leur rôle avant même qu'elles aient disparu de la scène romanesque. Elle prend ainsi sur Lazare, dès le chapitre III, « une autorité grondeuse de mère » (p. 116), et celui-ci, après avoir accepté de se délier de ses promesses, ne peut que déclarer « ... je t'aime toujours, je t'aime comme j'ai aimé maman » (p. 267). On voit également Pauline accomplir « la besogne d'une servante », enchantée « de les servir tous, de descendre ainsi aux soins les plus humbles, pour se dire qu'ils lui *devr[ont]* (souligné par nous) ce jour-là, leur gaieté et leur santé » (p. 351). C'est alors que l'on découvre le suicide de Véronique à qui la charitable jeune femme s'était substituée. Plus profondément, il apparaît qu'immensément bonne, servante de la douleur, sainte femme apaisant les corps suppliciés, Pauline est la mère nourricière de tout un monde qui n'arrive plus à être soi, qui a perdu son identité et qui attend, régressivement, la becquée qu'elle ne manquera pas de donner. « La volupté du sacrifice » (p. 259) a donc pour contre-effet l'infantilisation ou la dépendance : telles sont les ambivalences zoliennes !

Si le sacrifice a ainsi son envers, on constate également – c'est un trait d'époque – que le petit-bourgeois peut payer le lecteur de quelques mots édifiants. La médiocrité est parfois sidérante, elle donne à admirer et à penser sur fond de mer immense, tempétueuse ou sereine, en créant ainsi une nouvelle alliance du grotesque et du sublime. Il appartient à Chanteau, petit rentier sans rente, rendu difforme par la goutte et toujours déchiré par la souffrance, de donner le mot de la fin : « Faut-il être bête pour se tuer ? » (p. 355) Le paradoxe, c'est qu'il dit vrai, tout au moins aux yeux de Zola qui, à travers Pauline, ne cesse d'affirmer, malgré tout, la joie de vivre. Mais il va de soi que, réduit à son oralité infantile, incapable de prononcer la moindre parole de compassion à l'égard de Véronique, protestant parce que la mort de

la servante retarde le repas avidement désiré, il est particulièrement disqualifié pour entonner un péan généreux à la vie. Il est l'envers de la dynamique Pauline. Réifié, pétrifié, il représente sa chose, l'enjeu préférentiel de sa charité ; elle est non moins l'esclave de ce malade exigeant qui la rive à ce trou perdu, à ce village écrasé par les flots. Le mot de la fin, dans *La Joie de vivre*, est donc en partie ironique (nous ne songeons certes pas à une antiphrase mais à une dépréciation de celui qui l'énonce) ou, à tout le moins, ambigu. Paradoxalement, cette ultime trouvaille zolienne, qui laisse le lecteur dans un état de « pensivité », n'est pas sans porter quelques empreintes de sublime. Il s'agit en effet d'une parole qui défie partiellement le commentaire en le faisant rebondir sans fin. Ce discours est admirable comme peut l'être l'hyperbole d'un défaut. Nous postulons, en d'autres termes, que le négatif du sublime (nous entendons l'effet de pensivité produit par ces propos étonnants, bien que mesquins) demeure encore du sublime. Le réalisme sait porter à son incandescence une forme de bassesse ; il suscite une phrase concise et saturée de sens dans laquelle un personnage médiocre est cependant appelé à dire la vérité de l'existence, entendons que la vie est, par elle-même, la preuve du bien. Il suffit qu'elle soit pour être bonne. Il n'est guère besoin de la finaliser par une cause extérieure puisqu'elle contient sa propre téléologie.

Roman de la sainteté disions-nous ? Pauline est en effet tout à la fois saine et sainte. Et Zola ne répand aucune ironie sur sa vocation charitable, s'il laisse deviner, au terme du récit, en évoquant les dernières paroles de Chanteau, un rire noir. On ne saurait en effet mettre en cause la sympathie que le romancier éprouve pour son personnage féminin, pour celle qu'il appelle significativement, nous l'avons vu, « ma Pauline ». Mais il est non moins évident qu'en voulant éviter l'allégorie, l'écrivain est conduit à montrer l'endettement sans fin de ceux qui figurent les « obligés » de cette sainte femme. Il ne s'agit pas de dire pour autant que ce roman méconnaît les diverses formes de sublimité. Dans cette œuvre si personnelle, le romancier, par le truchement d'une fiction, s'interroge sur le sens de l'existence ou tout au moins sur sa valeur. On se heurte sans cesse à l'impensable de la vie, à sa dynamique, au fait qu'elle est tout à la fois énergie destructrice et élan fécond. Donnée originelle, elle finalise non seulement un comportement moral, mais encore toute l'activité humaine, destinée à se calquer sur sa générosité créatrice. La charité de Pauline vise à apprivoiser ce mystère, elle tient d'un credo, d'un acte de foi en la vie, qui engendre une très humaine et très sublime douceur. Mais la force du roman zolien est de prendre en compte le contradictoire sans le présenter comme tel, de montrer une Pauline charitable mais aussi une Pauline infantilisante, de faire la part du sublime

sacrificiel mais aussi d'en suggérer l'envers. C'est la caractéristique du roman réaliste d'accueillir toutes les tonalités, d'être tout à la fois sérieux et ironique, parfois poétique et parfois délibérément prosaïque, ou bien encore de faire jouer conjointement diverses catégories esthétiques sans qu'il faille toujours apercevoir dans cette combinatoire la marque de l'ironie. La vocation naturaliste n'est pas de s'enfermer dans le médiocre mais de représenter la vie dans sa totalité, quitte à jouer, comme dans *La Joie de vivre*, des limites du représentable ou à faire apparaître, à partir de ces limites et du sublime noir des catastrophes, la compassion, « la tolérance désespérée », la joie née de l'oubli de soi, comme des valeurs suprêmes.

Jean-Louis Cabanès  
Université de Paris X-Nanterre