

# François OUELLET

Université du Québec, Chicoutimi

## Le roman moderne : une entreprise de défiliation

### Résumé

*Cet article fait l'hypothèse que la figure du père et sa représentation dans les textes déterminent l'écriture et l'évolution des formes romanesques. Il s'agit en l'occurrence de saisir, dans une perspective historique, les enjeux que pose cette représentation – entendue comme signe de la loi, de l'autorité et de la foi –, de manière à pouvoir définir un discours théorique relatif à la signification et à l'interprétation des textes narratifs. Dans cette optique, l'évolution du roman apparaît être une entreprise de défiliation, où se substitue progressivement une esthétique de contestation de la loi à une esthétique de reconnaissance de la loi, le roman mettant à mal la représentation de la figure paternelle aussi bien dans ses formes narratives que dans son discours événementiel. Les exemples de Diderot et de Zola sont ici convoqués pour illustrer des moments charnières de cette évolution.*

### Abstract

*This article hypothesizes that the father figure and its representation in texts determine the writing and evolution of novelistic forms. It aims to apprehend the challenges that this representation raises – a representation considered as a sign of the law, of authority, and of faith –, so as to define a theoretical discourse related to the signification and interpretation of narrative texts. With this in mind, the development of the novel as a genre appears to be a defiliation process, in which an aesthetics of contestation of the law replaces an aesthetics of the recognition of the law, whereby the novel compromises the representation of the father figure in both its narrative forms and its factual discourse. Diderot and Zola are here used as examples to illustrate key moments in this defiliation process.*

Depuis environ une bonne vingtaine d'années, les études sur le déclin du père dans les sociétés occidentales sont nombreuses<sup>1</sup>. Ces études, qui proviennent de divers champs disciplinaires des sciences humaines et sociales, s'entendent habituellement pour reconnaître la fin du patriarcat, à tout le moins sa profonde mutation. Certains,

---

<sup>1</sup> Voir, parmi bien d'autres titres, Markos ZAFIROPOULOS, *Du père mort au déclin du père de famille*, Paris, PUF, 2014 ; Christian DEMOULIN, *Se passer du père ?*, Toulouse, Érès, 2009. HUMUS, *LE DÉSIR DE L'ANALYSTE EN ACTE* ; Catherine SELLENET (dir.), *Les Pères en débats. Regards croisés sur la condition paternelle en France et à l'étranger*, Toulouse, Érès, 2007. ENFANCE & PARENTALITÉ.

nostalgiques d'anciennes formes de régulation des rapports familiaux et sociaux, s'en désolent et sont angoissés par le sombre avenir du Sujet hors des assises de la structuration symbolique ; d'autres, au contraire, progressistes, s'en réjouissent, car ils estiment que la nouvelle redistribution des rapports de force entre les hommes et les femmes, remettant en question le discours théorique qui, de manière absolue, lie la loi à la figure paternelle, conditionne l'émergence d'une société plus égalitaire.

Je ne cherche pas à prendre position, mais à essayer de saisir, *dans une perspective historique*, les enjeux que pose la représentation littéraire de la figure du père – entendue comme signe de la loi, de l'autorité et de la foi –, de manière à pouvoir définir un discours théorique *relatif à la signification et à l'interprétation des textes narratifs*. Si aujourd'hui nous avons la certitude de la fin du patriarcat, il n'en est pas moins vrai que celui-ci a forgé l'histoire des littératures industrialisées. La question du père ne fait pas que rendre possible (nécessaire) une théorie du roman, elle témoigne aussi de l'évolution des formes romanesques en liant l'écriture au devenir historique. Un roman est inévitablement historicisé dans sa forme et dans son propos. En s'inspirant de G. Lukacs et de L. Goldmann, Dominique Viart rappelait « cette leçon de l'histoire littéraire selon laquelle le roman thématise volontiers dans ces fictions quelque chose de la situation dans laquelle il se trouve ou croit se trouver dans le champ culturel<sup>2</sup> ». Si, dans cette perspective, les travaux de Viart et de Laurent Demanze, parmi d'autres, ont montré l'importance du « récit de filiation » et des écritures orphelines<sup>3</sup> dans la littérature contemporaine, ces questions ne sont surtout pas nouvelles, parce qu'elles sont intimement liées au patriarcat. Les bouleversements du roman familial contemporain ne sont que l'aboutissement symptomatique du long processus historique de l'effacement de la figure du père ; ce qui, par contraste, nous fait comprendre l'importance que celle-ci eut jadis dans la structuration aussi bien des textes que de la conception de la littérature par l'Institution.

<sup>2</sup> Dominique VIART, « Filiations littéraires », dans *Écritures contemporaines*, n° 2, Paris-Caen, Minard-Les Lettres modernes, 1999, p. 119.

<sup>3</sup> Laurent DEMANZE, *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti, 2008.

## Une érosion de la verticalité

En ce sens, l'histoire de la littérature occidentale, et plus particulièrement celle du roman, pourrait être avantageusement structurée à partir de la saisie par les écrivains et les textes de la figure paternelle. Dans une perspective historique, je fais l'hypothèse suivante : la figure du père et sa représentation dans les textes déterminent l'écriture et l'évolution des formes romanesques. Pourquoi le père plutôt que la mère ? Parce que le roman est issu, comme forme esthétique, de ce patriarcat qui n'existe plus.

Dans *La Théorie du roman*, Georges Lukacs s'est attardé à montrer comment le développement du roman était directement lié à la mesure que l'homme prend du divin. On connaît à ce sujet la célèbre formule du théoricien : « Le roman est l'épopée d'un monde sans dieux<sup>4</sup>. » Elle résume à elle seule l'évolution du roman et pave la voie à la théorie de la métaphore paternelle. Lukacs explique que dans l'épopée, qui précède le roman comme forme, l'univers fait corps avec le divin, et par conséquent avec l'espace social, puisque cet espace est lui-même structuré en fonction des représentations qu'on se fait du divin. Il s'agit d'un âge sans intériorité et sans altérité, car dans cet univers homogène, « clos et parfait » que règlent les dieux, « l'esprit se borne à accueillir passivement dans sa vision un monde déjà achevé<sup>5</sup> ». En revanche, le roman, observe Lukacs, se caractérise par la représentation « d'une faille entre l'intérieur et l'extérieur, d'une différence essentielle entre le moi et le monde, d'une non-adéquation entre l'âme et l'action<sup>6</sup> ». L'unité avec le monde a été brisée ; et cette « incohérence structurelle du monde » a été introduite « dans l'univers des formes<sup>7</sup> ». La parfaite adéquation qui, dans l'épopée, définissait les rapports entre l'être humain et le signifiant paternel (le monde des dieux et ses représentations), n'est plus présente dans le roman ; bref, c'est l'inadéquation qui se trouve à définir l'essence du roman.

Par la suite, ajouterai-je, cette inadéquation, qui traduit un ébranlement du signifiant paternel, ne fera toujours que se renforcer, que s'aggraver au sein de l'univers représenté dans le roman. De sorte

<sup>4</sup> Georges LUKACS, *La Théorie du roman* (1920), trad. fr. Jean CLAIREVOYE, Paris, Gonthier, 1963, p. 84. MÉDIATIONS.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 30.

que ce qui est d'abord perçu comme une inadéquation se donne progressivement à lire comme la contestation de la figure du père. Le glissement de l'inadéquation vers la contestation va générer progressivement une remise en question généralisée des valeurs rattachées à la représentation de la figure du père et installer, dès lors, l'évolution du roman dans un mouvement continu de révolte et de défiliation.

D'un point de vue historique, le roman s'est donc trouvé à fonder les conditions mêmes de son existence sur l'érosion graduelle, toujours plus manifeste, du signifiant paternel. Plus précisément, la forme romanesque a évolué, s'est développée et modernisée, au cours des siècles et à l'intérieur d'un patriarcat dont elle épouse la transformation structurelle, en procédant, de manière graduelle mais toujours plus affirmée, à l'élimination du principe de la hiérarchie et de la verticalité au profit du principe de l'égalité et de l'horizontalité. Pour illustrer ce passage littéraire, représentons-nous une ligne verticale graduée de 1 à 10, que nous appellerons l'axe de la filiation, en nous figurant que le 10 représente une parfaite adéquation du sujet au signifiant paternel et que le 1, à l'inverse, marque l'absence complète de reconnaissance du sujet à l'égard du signifiant paternel. Par signifiant paternel, j'entends des formes et discours qui ont en commun d'être des marqueurs d'autorité. Acceptons de concevoir à l'origine, au temps des premiers romans – depuis le roman hellénistique, qui est né dans les premiers siècles de l'ère chrétienne, jusqu'au roman médiéval –, que cette représentation était verticale dans un ordre de 10 sur 10. La totalité de l'espace représenté coïncidait ainsi avec l'ordre vertical, habitait l'axe de la filiation. Il s'agit d'un ordre purement conceptuel, qui n'a donc jamais existé comme tel, puisque le roman, *par essence*, introduit une faille dans la verticalité ; mais il nous permet de nous représenter une forme romanesque idéale qui obéit de manière quasi absolue au principe de la verticalité et correspond à cette période étudiée par Malraux, dans *L'Homme précaire et la littérature*, « où l'imaginaire avait été Vérité, et la foi, Évidence<sup>8</sup> ». Il n'y a ici aucune fissure entre le sujet, le monde et la transcendance. Cette verticalité aura été immuable pendant une dizaine de siècles. Certes, du roman grec au roman de chevalerie, les modes de représentations des personnages par rapport au monde se modifient, mais toujours à l'intérieur d'une représentation homogène des relations et en accord avec une vérité transcendante. Dans tous les cas, les

<sup>8</sup> André MALRAUX, *L'Homme précaire et la littérature*, Paris, Gallimard, 1977, p. 34.

développements formels enregistrés stipulent des modes d'alliance entre le personnage et la divinité.

Si à l'origine des premiers romans médiévaux le discours reste profondément marqué par les idéaux transcendants, inversement, plus nous descendons vers le 1, moins cette reconnaissance s'établit. Mais cette perte enregistrée sur l'axe vertical n'est pas sans conséquence, car elle permet de valoriser un discours nouveau, celui-ci fondé sur une faille qui ne pouvait être représentée auparavant. Si bien qu'il nous faut concevoir, en réaction à la ligne verticale, la constitution d'une ligne horizontale, elle aussi balisée de 1 à 10. De sorte que chaque fois que l'axe de la filiation perd un point, ce point se trouve reporté au début de la nouvelle ligne horizontale, c'est-à-dire l'axe de la défiliation, qui se constitue progressivement comme nouveau discours. Chaque perte enregistrée sur la ligne verticale, qui est la ligne de la reconnaissance de la filiation, est automatiquement un gain à inscrire sur la ligne horizontale, qui est la ligne où la filiation se trouve abolie. C'est la ligne de la modernité.

La fin du Moyen Âge, avec ses grandes œuvres encyclopédiques comme *Le Roman de la rose* ou *La Divine Comédie*, culmine dans une apothéose de la verticalité. Je pourrais aussi le dire dans les termes de Bakhtine dans son étude sur le chronotope : « Plus jamais dans le cours ultérieur de l'histoire littéraire, on ne verra revenir le chronotope vertical de Dante avec tant de système et de rigueur<sup>9</sup>. » C'est que Dante élabore son poème à un moment charnière de l'histoire, et que, en marge de la grande littérature médiévale, se présentent déjà certaines formes constestataires de l'ordre transcendant et paternel. C'est à la Renaissance que le paradigme commence à se fissurer, avec la dramaturgie d'un Shakespeare, les pratiques romanesques d'un Rabelais, la forme du roman picaresque ou l'entreprise autobiographique d'un Montaigne<sup>10</sup>. Nous pourrions dire alors que, sur une échelle horizontale de dix, le principe de la défiliation émerge modestement, mais qu'il inscrit assurément le début d'une littérature radicalement différente, et qu'il témoigne, du même coup, d'un nouveau mode de relations humaines. Car aux transformations

<sup>9</sup> Mikhaïl BAKHTINE, « Formes du temps et du chronotope dans le roman », dans *Esthétique et théorie du roman* (1978), trad. fr. Daria OLIVIER, Paris, Gallimard, 2003, p. 304. TEL.

<sup>10</sup> Au sujet de Montaigne, on lira avec profit, dans cette perspective, le récent ouvrage de Pierre MANENT, *Montaigne. La Vie sans loi*, Paris, Flammarion, 2014.

que subit le roman correspondent évidemment de nouveaux modes de relations entre les individus, entre l'individu et la société, etc.

Ce n'est qu'à partir des Lumières, donc à partir du moment où le roman comme genre commence réellement à imposer un nouveau type de discours, que le processus de dévaluation du principe vertical devient vraiment manifeste. On a décrit le xvii<sup>e</sup> siècle comme l'âge d'or du père<sup>11</sup> ; en revanche, le xviii<sup>e</sup> siècle inaugure explicitement le déclin du père, en quoi il représente le véritable point de départ de la modernité littéraire. Dans un essai célèbre, *La Crise de la conscience européenne*, Paul Hazard a montré comment, entre 1680 et 1715, se mettaient en place les conditions d'apparition d'un nouveau monde, les prémisses à la révolution contre la figure du père à travers ses représentations institutionnelles et culturelles ; laquelle révolution acquiert une forme réellement concrète à partir de 1750. Je cite le début de la préface de Hazard à son ouvrage, suffisamment explicite sur la nature symbolique qui accompagne la mutation sociale :

Quel contraste ! quel étrange passage ! La hiérarchie, la discipline, l'ordre que l'autorité se charge d'assurer, les dogmes qui règlent fermement la vie : voilà ce qu'aimaient les hommes du dix-septième siècle. Les contraintes, l'autorité, les dogmes, voilà ce que détestent les hommes du dix-huitième siècle, leurs successeurs immédiats. Les premiers sont chrétiens, et les autres antichrétiens ; les premiers croient au droit divin, et les autres au droit naturel ; les premiers vivent à l'aise dans une société qui se divise en classes inégales, les seconds ne rêvent que d'égalité. [...] La majorité des Français pensait comme Bossuet ; tout d'un coup, les Français pensent comme Voltaire : c'est une révolution<sup>12</sup>.

Hazard expose on ne peut mieux les enjeux symboliques à travers lesquels s'exprime le désir d'un nouveau modèle d'humanité.

Avec les Lumières commence l'aventure des fils, car elles relativisent le droit paternel et dès lors en rendent l'autorité aléatoire. Comme l'écrit Rousseau dans son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1749) : « Au lieu de dire que la Société civile dérive du pouvoir Paternel, il fallait dire au contraire que c'est d'elle que ce pouvoir tire sa principale force<sup>13</sup>. » Autrement

<sup>11</sup> Voir Jean DELUMEAU et Daniel ROCHE (dir.), *Histoire des pères et de la paternité*, Paris, Larousse, 1990.

<sup>12</sup> Paul HAZARD, *La Crise de la conscience européenne*, Paris, Fayard, 1961, p.vii.

<sup>13</sup> Jean-Jacques ROUSSEAU, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755), Paris, Gallimard, 1981, p. 112. IDÉES,

dit, il suffit que la société se transforme pour que le pouvoir paternel se modifie. Le point de vue a radicalement changé : le pouvoir paternel n'est plus tout-puissant et immuable, mais dépendant et incertain ; il n'est plus la cause de la société, mais la conséquence, donc susceptible d'être redéfini pour peu que la société évolue.

Dans le roman des Lumières, il n'est donc pas question d'éliminer l'autorité paternelle, mais de la préserver dans l'établissement de l'ordre moral, pédagogique et politique en lui donnant une forme nouvelle, plus conforme à la société libérale en émergence. Ce roman cherche à établir un système de relations qui annonce la devise républicaine : liberté, égalité, fraternité. Cette redéfinition des relations sociales et individuelles se donnera à lire dans le contenu des textes, mais aussi dans la forme même, où le narrateur omniscient (si bien nommé aussi narrateur-dieu) est délogé au profit d'un système narratif où les points de vue sont partagés. C'est le propre de la forme épistolaire (*Les Lettres persanes* de Montesquieu, *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau, *Les Liaisons dangereuses* de Laclos, *Le Paysan perverti* de Restif ou *Aline et Valcour* de Sade) et de la forme dialogique (les romans de Diderot ou *La Philosophie dans le boudoir* de Sade). Ces romans proposent une mise en œuvre de techniques narratives qui révèlent le point de vue du fils ou de la fille vis-à-vis de l'autorité ou qui font écho à la relativité des rapports entre les individus et entre ces individus et le pouvoir. Le roman épistolaire remplace le narrateur omniscient du roman pastoral (qui historiquement précède le roman des Lumières) par de multiples narrateurs, faisant place, sur le plan formel, à des rapports de fraternité et d'égalité et à une forme inédite de subjectivité supportée par le point de vue du fils ou de la fille. À sa manière, insidieuse mais durable, puisqu'elle est formée à même la culture patriarcale qu'elle remet en question, l'esthétique romanesque des Lumières inaugure un nouveau mode de relation filiale et prépare la venue d'un nouvel ordre politique.

Mais c'est surtout à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle que l'effacement du père devient manifeste. Donc à l'époque où Nietzsche annonce la mort de Dieu ; qui est l'époque du roman naturaliste, ce qui n'est pas banal. Car si Zola, dans son projet romanesque, s'inspire de Balzac, c'est pour substituer à la religion et à la monarchie, les deux vérités sous l'auspice desquelles s'écrit *La Comédie humaine*<sup>14</sup>, la dégénéres-

<sup>14</sup> Honoré DE BALZAC, « Avant-propos à *La Comédie humaine* », dans *La Comédie humaine*. T. 1. Édition publiée sous la direction de Pierre-Georges CASTEX avec la collaboration de Pierre BARBÉRIS, Madeleine FARGEAUD, Anne-Marie MEININGER,

cence morale et organique d'une famille. Ce processus de défiliation s'accélénera au xx<sup>e</sup> siècle, tant et si bien qu'aujourd'hui le roman obéit à peu près intégralement à une esthétique de l'horizontalité et de la défiliation.

Ce que nous apprend ainsi la lecture patiente du roman depuis Rabelais et « le roman comique », et plus particulièrement depuis les Lumières, c'est qu'il est un genre d'essence parricide, d'une part, et en haine de la filiation, d'autre part, à moins que ce soit dire deux fois la même chose, puisque le meurtre du père ne peut que mettre à mal la filiation. Pour faire un jeu de mot facile, nous pourrions dire, d'un point de vue historique, que la *défiliation* est ce qui lie la très longue filiation de romans depuis le xvii<sup>e</sup> siècle. Le roman est une entreprise de défiliation, parce que, comme écriture, il poursuit un objectif de contestation et de dévalorisation de la figure paternelle, un objectif de destitution, toujours plus accentuée d'une période romanesque à une autre, de la représentation de cette figure aussi bien dans ses formes narratives que dans son discours événementiel. La défiliation est en somme « l'effet » de la cause qu'est la métaphore paternelle actualisée dans l'écriture.

Je me place évidemment sur un plan général de compréhension des choses. Pour chaque période romanesque, on pourra toujours trouver des contre-exemples ; sauf que ce ne sont pas les contre-exemples qui font l'évolution du roman, qui prescrivent le sens de son développement. Par exemple, quand le romancier catholique Francis Jammes publie, vers 1916-1920, des romans qui exaltent l'union entre l'Église et la Famille<sup>15</sup>, il est évident que sa vision romanesque du monde est profondément anachronique : à la limite, il devient l'exception qui confirme la règle, laquelle est établie par des romans comme *Les Caves du Vatican* (1914), autour de la figure du bâtard qu'est le personnage emblématique de Lafcadio, ou le cycle des aventures de Salavin<sup>16</sup>, cet anti-héros « abandonné de Dieu », pour reprendre l'expression de Duhamel, et figure précurseure de « l'inquiétude » qui marquera le roman des années 1920<sup>17</sup>.

---

Roger PIERROT, Maurice REGARD et Jean-Louis TRITTER, Paris, Gallimard, 1951, p. 9. BIBLIOTHÈQUE DE LA PLÉIADE.

<sup>15</sup> Francis JAMMES, *Le Rosaire au soleil* (Paris, Mercure de France, 1916) ; *Monsieur le curé d'Ozeron* (Paris, Mercure de France, 1918).

<sup>16</sup> Le cycle *Vie et Aventures de Salavin* (1920-1932) de Georges Duhamel a été réédité en un seul volume chez Omnibus en 2008.

<sup>17</sup> Voir DANIEL-ROPS, *Notre inquiétude*, Paris, Librairie académique Perrin, 1927 ; Benjamin CRÉMIEUX, *Inquiétude et reconstruction. Essai sur la littérature d'après-guerre*, Paris, Corrêa, 1931.

Saisir la métaphore paternelle dans une perspective d'histoire du roman, c'est donc suivre le recul progressif et régulier de la hiérarchie verticale au profit de la constitution progressive et régulière de l'égalité horizontale. C'est observer le passage, selon le jeu de mots connu, d'un régime des pères à un régime des pairs, la transformation d'un roman en accord avec la loi du père en un roman écrit du point de vue du désir du fils ou de la fille. Ce renversement historique du modèle patriarcal au profit d'un modèle socio-politique horizontal aura eu pour effet d'entraîner, dans la littérature, et dans les arts plus généralement, la promotion du *sujet* et la valorisation de l'*altérité*.

Le roman est la forme privilégiée du discours du père, et il en est ainsi parce que les possibilités de sa forme participent d'un monde d'où le père se retire. Je ne fais ici, en somme, que reprendre un propos que je cherche à rendre fonctionnel en regard de la *réalité* dans laquelle s'écrit le roman : car si les dieux n'existent pas (du moins personne n'en a encore rencontrés), tout le monde a un père « réel ». Et parce qu'à ce père réel se superpose un père symbolique, l'écriture est possible. Si l'histoire racontée par le roman fait illusion (référentielle), elle est aussi Histoire, et, à ce titre, elle participe de la structure signifiante de la métaphore paternelle, sans laquelle nulle histoire ne pourrait jamais être racontée.

Si le roman est l'épopée d'un monde sans dieux, ou si, en d'autres termes, le roman est la forme privilégiée du discours du père, il faut bien comprendre que ce discours, justement parce qu'il est historicisé, signifie que « l'absence » du père n'est pas toujours la même. Elle est variable dans le temps. Les romans ont certes en commun l'écriture de la métaphore paternelle, mais ils se distinguent par la manière dont s'écrit cette métaphore. C'est cette « manière d'écrire » qui nous montre comment l'inadéquation au monde varie d'une époque romanesque à l'autre et quelle forme chaque époque donne à sa révolte. Il est des époques où le père manifeste son absence de telle manière qu'il en impose encore par l'illusion de sa présence, tandis qu'à d'autres périodes, moins lointaines, le père dévoile son absence, ce qui introduit tout un questionnement angoissé sur la perte du sens et du sacré. Au fond, ce qui importe ici, c'est autant la permanence de la question posée (écrire le père) que la gamme historique des saisies proposées par les romanciers.

Pour illustrer ce discours de la métaphore paternelle, je voudrais examiner rapidement deux moments clé de l'évolution du genre

romanesque, et auxquels j'ai fait précédemment allusion. *Jacques le fataliste*, de Diderot, me servira d'exemple pour illustrer le sens et la portée du roman des Lumières ; le cycle naturaliste de Zola me permettra d'indiquer la forme ambiguë que prend le genre au moment où il confirme sa domination sur les lettres françaises. Il va de soi qu'aucun romancier ne résume à lui seul aucune époque. Mais Diderot et Zola proposent des postures fictionnelles qui sont tout à fait emblématiques de la couleur dominante de la représentation littéraire du père à des périodes historiques précises.

### *Jacques le fataliste*

La question de la filiation est centrale chez Diderot, penseur clé des Lumières. Par exemple, dans ses pièces *Le Fils naturel* (1757) et *Le Père de famille* (1758), Diderot exprimait la volonté de réviser le contrat filial qui définit les rapports traditionnels entre le père et ses enfants. Or, la révision de ce contrat, *Jacques le fataliste* (rédigé dans les années 1770 mais publié seulement en 1796) l'exprime à travers les rapports symboliques entre le valet et le maître mieux que tout autre texte. Le roman manifeste une ambiguïté entre le père et le fils qui est absente du *Père de famille* : alors que le père de famille accorde au fils la fille que celui-ci désire, le maître cède à Jacques celle qui devrait d'office lui revenir. Autrement dit, on ne prend pas avantage sur son père (la pièce), mais sur ce qu'il représente (le roman). C'est le sens du contrat imposé par Jacques à son maître : « Il fut arrêté que vous auriez le titre, et que j'aurais la chose<sup>18</sup> », conclut Jacques. Avoir la chose, c'est amener le maître à reconnaître l'ascendant du valet en toute chose, particulièrement dans les affaires amoureuses, où Jacques témoigne d'une connaissance subtile qui fait complètement défaut au maître.

Nous savons, en effet, que le roman est constitué du récit, fait par Jacques à son maître, de l'histoire de ses amours, mais que cette histoire est sans cesse interrompue, de sorte que cela prend à Jacques presque tout le roman pour y arriver. Or, une querelle entre Jacques et le maître éclate exactement au moment où le valet en vient enfin au terme de l'histoire de ses amours. Il suffit que Jacques ait nommé l'objet amoureux (Denise) pour qu'une tension s'installe entre eux. Cette tension semble d'abord être à l'avantage du maître : sitôt que

<sup>18</sup> Denis DIDEROT, *Contes et romans. Jacques le fataliste et son maître*. Édition publiée sous la direction de Michel DELON avec la collaboration de Jean-Christophe ABRAMOVICI, Henri LAFON et Stéphane PUJOL, Paris, Gallimard, 2004, p. 798. BIBLIOTHÈQUE DE LA PLÉIADE.

le maître informe Jacques qu'il connaît Denise, celui-ci fait sa prière comme s'il devait être sanctionné par le maître (mais cela fait partie des effets comiques du roman), prière qui culmine dans le rappel par Jacques de son attachement pour son maître. Mais le mal n'en est pas moins fait, si bien qu'il s'ensuit une dispute :

*Le Maître.* — La coquine ! préférer un Jacques !

*Jacques.* — Un Jacques ! un Jacques, Monsieur, est un homme comme un autre.

*Le Maître.* — Jacques, tu te trompes, un Jacques n'est point un homme comme un autre.

*Jacques.* — C'est quelquefois mieux qu'un autre<sup>19</sup>. [...]

*Le Maître.* — Jacques, vous êtes un insolent : vous abusez de ma bonté. Si j'ai fait la sottise de vous tirer de votre place, je saurai bien vous y remettre. Jacques, prenez-votre bouteille et votre coquemar, et descendez là-bas.

*Jacques.* — Cela vous plaît à dire, Monsieur ; je me trouve bien ici, et je ne descendrai pas là-bas. [...]

*Le Maître.* — Et je dis, Jacques, que vous descendrez, et que vous descendrez sur-le-champ, parce que je vous l'ordonne.

*Jacques.* — Monsieur, commandez-moi tout autre chose, si vous voulez que je vous obéisse. [...]

Et puis Jacques et son maître, après s'être modérés jusqu'à ce moment, s'échappent tous les deux à la fois, et se mettent à crier à tue-tête :

— Tu descendras.

— Je ne descendrai pas.

— Tu descendras.

— Je ne descendrai pas<sup>20</sup>.

Le maître a beau exiger un juste retour des choses, Jacques a le dernier mot, puis exprime sa satisfaction que leur relation soit nette :

Toutes nos querelles ne sont venues jusqu'à présent que de ce que nous ne nous étions pas encore bien dit, vous, que vous vous appelleriez mon maître, et que c'est moi qui serais le vôtre. Mais voilà qui est entendu, et nous n'avons plus qu'à cheminer en conséquence<sup>21</sup>.

La fin du roman rapporte logiquement ce renversement éthique à la paternité biologique, néanmoins avec une certaine prudence : car s'il est assuré que le maître, dupé par le chevalier de Saint-Ouin,

<sup>19</sup> Diderot tire évidemment profit de l'ambiguïté de « Jacques », qui est à la fois le nom du valet et un sobriquet employé comme nom commun pour désigner un paysan.

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 795-796.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 799.

nourrit depuis dix ans l'enfant de ce dernier<sup>22</sup>, il faut au narrateur « éditeur<sup>23</sup> » une étude du manuscrit pour finir par proposer la conclusion heureuse des amours de Jacques, où avec Denise celui-ci « s'occupe à susciter des disciples à Zénon et à Spinoza<sup>24</sup> ». D'une part, la possibilité de paternité biologique du valet est énoncée dans des termes qui renvoient aux discours philosophiques, notamment *L'Éthique*, dans lesquels Jacques avait puisé la volonté d'opposer sa propre supériorité au maître. D'autre part, en accord avec le renversement symbolique de l'ascendance du maître au profit du valet, la paternité de Jacques, malgré l'humour avec laquelle elle est consignée, jure avec celle, complètement ratée, du maître. Bref, à l'ascendance symbolique (il est le véritable maître) et biologique de Jacques (il est père), la démotivation symbolique (il n'est pas véritablement le maître) et le leurre biologique du maître (le fils du chevalier passe pour être le sien), servent de contrepartie.

Cependant, il n'est pas dit que le bâtard du maître n'aura pas son mot à dire : « Qui sait le rôle que ce petit bâtard jouera dans le monde ? Qui sait s'il n'est pas né pour le bonheur ou le bouleversement d'un empire ? », s'interroge Jacques. Les enfants du valet et le bâtard du maître, même combat ? Fort possible, car ce sont précisément ces figures de l'infériorité (le fils du valet) et de la marge (le bâtard) qui seront appelées à triompher dans la littérature et le roman moderne : le héros moderne, ce ne sera jamais le fils de famille promis à la succession paternelle, mais celui que les circonstances auront élu sur son droit de révolte, que ce soit le comte de Marsay, héros balzacien de *La Fille aux yeux d'or*<sup>25</sup>, ou Bernard Profitendieu des *Faux-Monnayeurs* de Gide<sup>26</sup>.

<sup>22</sup> Je rappelle cet épisode passé de la vie du maître. Agathe étant tombée enceinte de son amant le chevalier de Saint-Ouin, ils manigancèrent une rencontre secrète entre Agathe et le maître, qui brûlait de désir ; surpris dans le lit de celle-ci par le chevalier, la famille indignée d'Agathe et un commissaire, le maître, ayant selon toute apparence déshonoré la fille, sera condamné à payer une « amende considérable », à assumer les frais d'accouchement et « à pourvoir à la subsistance et aux frais d'éducation » d'un enfant qui n'est pas de lui... (*Ibid.*, p. 874).

<sup>23</sup> C'est dans la tradition du roman des Lumières que le narrateur feint d'être un éditeur.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 885.

<sup>25</sup> Parce qu'il « n'avait donc sur terre aucun sentiment obligatoire », Henri de Marsay trouve dans sa bâtardise un extraordinaire sentiment de force. « Si l'on peut être fier de quelque chose, n'est-ce pas d'un pouvoir acquis par soi-même, dont nous sommes à la fois la cause, l'effet, le principe et le résultat ? » (Honoré de BALZAC, *La Fille aux yeux d'or*, *La Comédie humaine*. T. V, Paris, Gallimard, 1952, pp. 272 et 309. BIBLIOTHÈQUE DE LA PLÉIADE).

<sup>26</sup> « Ne pas savoir qui est son père, c'est ça qui guérit de la peur de lui ressembler. Toute recherche oblige. Ne retenons de ceci que la délivrance », affirme dans *l'incipit* Bernard,

Il faut ajouter encore que si le maître ne parvient pas à asseoir son autorité sur Jacques et qu'il laisse place à la révolte du valet, c'est aussi parce que lui-même autrefois, en tant que fils bourgeois, n'a jamais été capable d'assumer sa propre révolte. Comment dans ces conditions pourrait-il imposer son ascendance sur Jacques ? De sorte que le maître, *aspirant* père, n'est en fait qu'une sorte de fils imposteur. Il faut, pour comprendre cette posture identitaire complexe, revenir aux propres amours du maître. Le maître ayant fait des dettes pour obtenir les faveurs de sa maîtresse (Agathe), son père meurt subitement sans raison. Il y a, dans cette suite d'événements, un lien de causalité que le texte n'explicite pas, mais qui lui permet de se construire en profondeur. La mort du père est ici un « effet de texte<sup>27</sup> », de la même manière que la duperie dont sera victime le maître sera un « effet de texte » découlant du précédent : parce que le fils amoureux provoque la mort de son père, la fille lui sera interdite. De sorte que la structure de *Jacques le fataliste*, en regard du fonctionnement de la métaphore paternelle, soumet l'agir du maître à une morale du rachat.

Nous pourrions dire que le maître se trouve ici à avoir éprouvé la vérité suivante, énoncée par Jacques dans un autre contexte : on passe sa vie « à faire sans vouloir », qui est le pendant de cette autre vérité : « on passe les trois quarts de sa vie à vouloir sans faire<sup>28</sup> ». Le maître a fait sans vouloir un enfant qui précisément n'est pas de lui, de sorte qu'il passera dix ans ensuite à « vouloir sans faire ». C'est pour déjouer cette impasse que tout le roman est écrit. En effet, à la fin du roman, le maître tuera le chevalier de Saint-Ouin, son rival et l'amant d'Agathe. Il lui aura fallu des années avant d'y arriver, comme Hamlet aura eu besoin de mille détours et d'une pièce entière pour en venir à venger son père. Car en tuant le chevalier, le maître se trouve à répéter un geste parricide qu'il n'avait pas commis, mais que le texte avait néanmoins enregistré dans sa structure. Sauf que le meurtre du chevalier rachète en quelque sorte la mort du père, si bien que le maître pourra peut-être espérer, dans le dernier quart de sa vie, s'occuper enfin de son bâtard de fils (maintenant âgé

---

qui trouve dès lors la clé de son émancipation (André GIDE, *Les Faux-Monnayeurs*, Romans, Paris, Gallimard, 1980, p. 933. BIBLIOTHÈQUE DE LA PLÉIADE).

<sup>27</sup> D'autant plus facile à repérer que la mort du père arrive comme un cheveu dans la soupe et que rien ne paraît devoir en motiver le récit. « Mon père mourut dans ces entrefaites. J'acquittai les lettres de change [...] » (Denis DIDEROT, *Jacques le fataliste*, *op. cit.*, p. 846).

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 868.

de dix ans) qu'il est venu retirer de chez le maître d'école pour « le mettre en métier<sup>29</sup> »... Le parcours du maître se lit donc à travers une structure de parricide (involontaire, mais le texte en restitue l'effet signifiant) et de rachat, mais où de l'un à l'autre quelque chose s'est néanmoins perdu, car il serait trop beau de pouvoir effacer toute conséquence de l'erreur. Ce qui s'est perdu, c'est ce droit du maître ; ce qui signe, en d'autres termes, la promotion du valet.

Cette inversion des rôles père et fils, qui se donnent à lire à la fois sur les plans symboliques et biologiques, a des répercussions directes sur la forme du roman. *Jacques le fataliste* est un anti-roman qui déhiérarchise les relations entre le narrateur et les personnages. Les niveaux narratifs sont non seulement multiples et les narrateurs intradiégétiques nombreux, mais la frontière même entre les niveaux de fiction est difficilement respectée (le narrateur paraît cheminer aux côtés de Jacques et de son maître). Il n'y a pas qu'au maître que Jacques impose sa voix, mais le narrateur qu'il domine de ses histoires. La vraie voix, c'est bien celle du personnage qui s'est haussée jusqu'au rang du narrateur, dont il prend en quelque sorte la place. Et si à la fin le narrateur a le dernier mot, puisqu'il lui faut bien clore son histoire, c'est pour citer Jacques et sa philosophie fataliste, selon laquelle peu importe que les choses se produisent ou pas, nous n'y pouvons rien changer puisqu'il en sera ainsi. Mais cette philosophie en somme énonce la forme du roman, à savoir que tout est relatif, que tout est égal, selon l'expression convenue, en autant qu'on entende « égal » dans les deux sens. En effet, c'est bien parce que tout est égal que les relations entre Jacques et son maître ne le sont pas, que le valet, contre l'usage, peut être celui qui dirige le maître...

### ***Les Rougon-Macquart***

Les théories de Zola sur l'hérédité traduisent la déliquescence de la paternité et de la filiation. On sait que les vingt volumes des *Rougon-Macquart* (1871-1893) raconte l'« histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire ». Cette famille, issue du peuple, et qui « a pour caractéristique les débordements des appétits, le large soulèvement de notre âge, qui se rue aux jouissances<sup>30</sup> », est ainsi proposée par le romancier naturaliste comme figure emblé-

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 875.

<sup>30</sup> Émile ZOLA, « Préface », *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. T. 1. Édition d'Armand LANOUX et Henri MITTERAND, Paris, Gallimard, 1960, p. 3. BIBLIOTHÈQUE DE LA PLÉIADE.

matique d'une époque historique. Dans sa préface accompagnant le premier volume, *La Fortune des Rougon*, Zola écrit :

Je veux expliquer comment une famille, une petit groupe d'êtres, se comporte dans une société, en s'épanouissant pour donner naissance à dix, à vingt individus, qui paraissent, au premier coup d'œil, profondément dissemblables, mais que l'analyse montre intimement liés les uns aux autres. L'hérédité a ses lois, comme la pesanteur<sup>31</sup>.

*Les Rougon-Macquart* se présente donc comme le roman d'une filiation aux multiples ramifications physiologiques. Or, dans les faits, le cycle de Zola raconte l'histoire d'une longue défiliation sur plusieurs générations.

L'arbre généalogique des *Rougon-Macquart* remonte à Adélaïde Fouque, « notre mère à tous<sup>32</sup> », même si nous savons qu'elle est la fille d'un père devenu fou. Parce qu'à l'origine le nom du père fait défaut, la transmission du patronyme paternel sera d'emblée problématique : de sa relation avec son mari, Rougon, Adélaïde mettra au monde un premier fils, Pierre ; devenue veuve et ayant pris un amant, Macquart, elle aura un autre fils, Antoine, et une fille, Ursule (*La Fortune des Rougon*). Ainsi l'arbre de la famille est-il partagé à sa base entre une branche légitime et une branche bâtarde. À partir de ces données initiales, l'ensemble de l'œuvre tourne autour de la difficulté que pose la filiation de père en fils.

Voyons d'abord du côté de Pierre. Il a trois fils. Eugène (*Son excellence Eugène Rougon*) restera célibataire. Aristide évacue brutalement le patronyme paternel en changeant son nom pour celui de Saccard dans *La Curée*, parce qu'« il y a de l'argent dans ce nom-là<sup>33</sup> ». Il un fils, Maxime Saccard, qu'il déteste et dont il a une peur terrifiante ; mais Maxime meurt ataxique à trente-trois ans, cependant qu'Aristide s'empresse de mettre la main sur l'héritage laissé par son fils. Aristide a aussi un fils naturel, Victor Rougon, dont nous entendrons peu parler. Victor, dont l'hérédité est si chargée qu'elle empêche toute forme d'éducation, est « retourné à l'état sau-

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>32</sup> Émile ZOLA, *Le Docteur Pascal. Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. T. V. Édition d'Armand LANOUX et Henri MITTERAND, Paris, Gallimard, 1967, p. 971. BIBLIOTHÈQUE DE LA PLÉIADE.

<sup>33</sup> Émile ZOLA, *La Curée, Les Rougon-Macquart*. T. I, *op. cit.*, p. 364. BIBLIOTHÈQUE DE LA PLÉIADE. Son nom lui est par ailleurs inspiré par celui de sa femme, Sicardot.

vage, galopant on ne sait au fond de quelles ténèbres<sup>34</sup> », lit-on dans *Le Docteur Pascal*. Maxime lui-même aura un fils unique, Charles, qui meurt à seize ans. Enfin, Pascal, le troisième fils de Pierre, consacra sa vie à la science, avant d'avoir une liaison, à la fin de sa vie, avec Clotilde, la fille d'Aristide, qui depuis longtemps vivait avec lui comme si elle était sa propre fille (plus d'une trentaine d'années les sépare). Je reviendrai plus loin sur ce dernier couple. En outre, Pierre Rougon a deux filles : Sidonie, dont la fille Angélique, née d'un père inconnu, mourra jeune fille (*Le Rêve*) ; Marthe, qui épousera son cousin François Mouret (*La Conquête de Plassans*), dont elle aura trois enfants. Quant à Antoine Macquart, l'autre fils d'Adélaïde, il a un fils, Jean, qui à son tour aura trois enfants. Lisa Quenu, la première fille d'Antoine, aura une fille unique, Pauline Quenu (*Le Ventre de Paris*), qui se contentera d'élever le fils de son cousin Lazare Chanteau (*La Joie de vivre*). Gervaise, la sœur de Lisa, aura deux fils et une fille : Claude Lantier, dont le fils unique meurt ; Étienne Lantier, qui aura une fille ; Anna Coupeau, dont le fils Louis meurt à trois ans (*Nana*). Enfin, quant à la fille d'Adélaïde, Ursule Macquart, elle a deux fils et une fille. Silvère meurt avec les insurgés de décembre 1851. J'ai dit déjà que François Mouret avait épousé sa cousine. De leur trois enfants, seul Octave aura une descendance, tandis que le prêtre Serge Mouret (*La Faute de l'abbé Mouret*), qui habite avec sa sœur Désirée, une imbécile qui a l'âge mental d'un enfant, est « phtisique et mourant » à la fin du *Docteur Pascal*. Enfin, Hélène Grandjean, la fille d'Ursule, met au monde un enfant unique, Jeanne Grandjean, qui meurt à treize ans (*Une page d'amour*).

Premier constat : les personnages sont sans descendance (Eugène Rougon, Serge Mouret, Silvère Macquart) ou bien leurs enfants meurent : Maxime Saccard, Claude Lantier, Anna Coupeau, Hélène Grandjean et Sidonie Rougon perdent tous leur *unique* enfant (Charles Saccard, Jacques-Louis Lantier, Louis Coupeau, Jeanne Grandjean, Angélique Rougon), ce qui est remarquable. Ces parents dépossédés de leur descendance finissent donc par loger à la même enseigne que les célibataires, comme si la mort structurait l'ensemble des relations. Le cas de Claude Lantier (*L'Œuvre*) est particulièrement parlant. Claude a sacrifié sa famille à son travail de peintre, négligeant son fils ; lorsque Jacques-Louis meurt (âge de neuf ans), Claude en fait le portrait funéraire, symbole ultime de la vacance de son rôle paternel au profit de son ambition, avant de se pendre.

<sup>34</sup> Émile ZOLA, *Le Docteur Pascal*, op. cit., p. 1017.

La descendance problématique des Rougon-Macquart est par ailleurs marquée par la dégénérescence, déjà présente chez l'ancêtre Adélaïde, porteuse de « la lésion nerveuse première<sup>35</sup> ». *Le Docteur Pascal*, qui clôt le cycle romanesque, inscrit la ruine de la filiation surtout par la double mort d'Adélaïde et de Charles Saccard, le fils de Maxime. On sait que Charles n'a pas connu son père ; élevé d'abord par sa mère, une servante séduite par Maxime, Charles est abandonné par sa mère au moment de son mariage, puis ballotté d'un parent à l'autre, entre la maison de Pascal, celle d'Antoine Macquart et la chambre de l'ancêtre folle. Adélaïde a passé les vingt-deux dernières années de sa vie internée. La ressemblance « extraordinaire » qui lie l'ancêtre et l'arrière petit-fils est l'expression de l'implacable hérédité de tares et de dégénérescence qui caractérise les Rougon-Macquart. Il s'agit d'une

ressemblance qui avait franchi trois générations, qui sautait de ce visage desséché de centenaire, de ces traits usés, à cette délicate figure d'enfant comme effacée déjà elle aussi, très vieille et finie par l'usure de la race. En face l'un de l'autre, l'enfant imbécile, d'une beauté de mort, était comme la fin de l'ancêtre, l'oubliée<sup>36</sup>.

Aussi, quand Charles, qui « avait une grâce élancée et fine, pareil à un de ces petits rois exsangues qui finissent une race, couronnés de longs cheveux pâles, légers comme de la soie<sup>37</sup> », mourra devant les yeux de l'aïeule, entraînant la mort de celle-ci – parce que la mort de Charles venait fatalement se superposer, dans son esprit dérangé, aux morts violentes de son amant Macquart et de son petit-fils Silvère –, nous comprenons que la boucle est bouclée, que c'est toute l'histoire de la famille qui est contenue dans les décès quasi simultanées de l'ancêtre maternel et de l'arrière petit-fils. Il n'est sans doute pas innocent, à cet égard, que Charles décède en prononçant, devant l'aïeule : « Maman ! maman ! ». *Les Rougon-Macquart* est une histoire de mère et de fils marquée par l'occultation du nom du père au point de départ de la généalogie. Le père agit par sa folie, mais souterrainement, par le biais d'un legs physiologique dysfonctionnel, comme s'il était, derrière son absence éclatante, l'origine – d'un mal – qui ne se dit pas, qui ne s'écrit pas.

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 1009.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 975.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 965.

De l'ensemble du cycle romanesque, une fois écartés les célibataires et les personnages que la mort des enfants laissent sans descendance, il reste néanmoins quatre personnages qui semblent en mesure d'assurer la poursuite de la filiation : Jean Macquart (*La Débâcle*), Étienne Lantier (*Germinal*), Octave Mouret (*Au bonheur des dames*) et Pascal Rougon (*Le Docteur Pascal*). Les trois premiers appartiennent à la branche bâtarde. De plus, ces quatre hommes deviennent père dans le dernier volume du cycle, c'est-à-dire que c'est tout à la fin du *Docteur Pascal* que nous apprendrons que ces personnages ont une descendance. En effet, dans une page de l'*ex-cipit*, le narrateur nous informe que Jean est père de trois enfants, qu'Étienne est père d'une fille et qu'Octave est père de deux enfants à la suite d'un deuxième mariage (avec Denise Boudu). « Il y avait là assez de sève nouvelle et de travail, pour refaire un monde<sup>38</sup> », songe Clotilde, cependant qu'elle est enceinte de son oncle Pascal. La position unique de Pascal Rougon dans la branche légitime, la place exceptionnelle qu'il occupe au terme du cycle en tant que double scientifique de Zola romancier, le contexte exalté dans lequel il met au monde un enfant (il meurt tout juste après avoir appris que Clotilde est enceinte), tout cela fait du *Docteur Pascal* un roman particulier dans l'œuvre, qui ne paraît mettre fin à un cycle marqué par la dégénérescence et l'impasse de la filiation que pour pouvoir enfin ouvrir sur une note d'espoir. Il n'est pas sans intérêt de noter qu'aucun des enfants mentionnés à la fin du *Docteur Pascal* et susceptibles de convertir en santé l'héritage héréditaire familial ne figurait dans l'arbre généalogique que le romancier reproduit dans *Le Bien public* du 5 janvier 1878. Si les toutes dernières pages du *Docteur Pascal* permettent de clore le cycle romanesque sur une note d'espoir quant à la descendance de la famille, cette note est manifestement forcée ; ce qui n'en contredit pas pour autant la valeur, au contraire. Il s'agit seulement de voir que le dernier roman des *Rougon-Macquart* annonce l'optimisme de *Paris*, le dernier volume de la série des trois villes, et de *Fécondité*, le premier des quatre évangiles auxquels Zola consacra les dernières années de sa vie.

C'est ainsi que le fils de Clotilde et de Pascal, ce fils décrit comme « le messie » et dont on ignore le nom, exprime l'espoir d'une filiation viable, régénérée. Dans un certain sens, cette situation « répare » l'échec de Claude Lantier, dont on pourrait dire qu'il se trouve, avec la mort de son fils, destitué de sa paternité (autant biologique que

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 1216.

symbolique, puisque sa toile « L'enfant mort », remise au Salon, recevra l'indifférence du public et que, le soir même de l'exposition, il se pend). La situation est inverse dans le cas de Pascal Rougon, qui meurt de chagrin à la suite du départ de Clotilde, mais qui a le bonheur de savoir Clotilde enceinte. C'est comme s'il fallait que le père s'éclipse pour que le fils survive ; lorsque, mourant, Pascal inscrit sur l'arbre généalogique de la famille la date de sa mort et la naissance à venir de « l'enfant inconnu », il suggère en quelque sorte l'impossibilité pour le père et le fils de vivre ensemble, cependant que se profile une nouvelle vérité où le fils parlera au nom du Père. Dans la mesure où *Le Docteur Pascal* concentre la totalité des filiations encore actives des *Rougon-Macquart* et que la fin de ce roman se clôt sur l'image de Clotilde allaitant son fils illégitime, Zola a laissé ouverte la possibilité d'une rédemption par le fils, opérant finalement un renversement du plan initial de sa fiction : l'homme métaphysique se substitue ici à l'homme physiologique<sup>39</sup>. Il n'est pas innocent que Pascal, le père de « l'enfant inconnu », soit le seul membre de toute la famille des Rougon-Macquart à échapper aux tares généalogiques. Cette donnée, consignée par Pascal dans ses travaux et confirmée par sa mère, Zola la validait dans le plan de l'arbre généalogique des Rougon-Macquart de 1869 : « En dehors complètement des siens. L'homme digne et équilibré de l'œuvre<sup>40</sup> », note-t-il au sujet de Pascal Rougon. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle on le nomme le docteur Pascal, sans patronyme. Autrement dit, avec un peu de chance, « l'enfant inconnu » tiendra tout de son père ; au pire, il pourrait tenir de sa mère que cela ne changerait pas grand-chose, puisque Clotilde tenait tout de sa mère et rien de son père, donc elle échappait elle-même aux Rougon-Macquart. Bien que l'enfant de Pascal et de Clotilde soit né illégitime et que son

<sup>39</sup> Dans la conclusion à sa présentation du roman naturaliste dans *Le Roman expérimental*, Zola rappelle que la méthode qu'il entend appliquer offre une réponse aux explications irrationnelles de la métaphysique : « L'homme métaphysique est mort, tout notre terrain se transforme avec l'homme physiologique » (Émile ZOLA, « Le Roman expérimental », *Le Roman expérimental*, Paris, François Bernouard, 1928, p. 12).

<sup>40</sup> Cet arbre, publié la première fois en 1885 dans le *Dictionnaire universel illustré de la France contemporaine* de Jules Lermina, est reproduit en appendice dans *Les Rougon-Macquart*. T. V, *op. cit.*, non paginé. Zola reconduit cette remarque dans l'arbre généalogique qu'il publie en 1878 dans *Le Bien public* : « Aucune ressemblance morale et physique avec les parents. Complètement en dehors de la famille ». L'arbre de 1878 est reproduit dans *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. T. II. Édition d'Armand LANOUX et Henri MITTERAND Paris, Gallimard, 1968, p. 798. BIBLIOTHÈQUE DE LA PLÉIADE.

enfance sera marquée par l'absence du père, il reste qu'il porte en lui l'espoir d'une rédemption par-delà la corruption familiale.

Tous ensemble, le fils de Pascal, mais aussi ceux de Jean, d'Étienne et d'Octave (ce sont, en somme, les quatre évangélistes), opèrent donc en quelque sorte un coup de force généalogique dans *Le Docteur Pascal*, dressant la table, je l'ai dit, pour *Fécondité*. Décrit comme un « poème de la famille », ce roman donne suite, en quelque sorte, à la clause du *Docteur Pascal* : « Une mère qui allaite, n'est-ce pas l'image du monde continué et sauvé<sup>41</sup> ? » Fervent plaidoyer pour la natalité, *Fécondité* traduit aussi une volonté politique dans le contexte d'une France préoccupée par la volonté d'une revanche contre l'Allemagne, comme en témoigne du reste le nom de la mère, Marianne, à qui son mari, Mathieu Froment, fait douze enfants. Dans un sens, Zola venait donner forme à la rêverie du docteur Pascal, s'émouvant de la longévité toute-puissante des patriarches de la Bible, cependant qu'il n'avait jamais osé, par crainte de l'hérédité, se marier et avoir des enfants (ce sera le sujet de *L'Obs-tacle* d'Alphonse Daudet).

Du coup, c'est aussi le roman de son siècle que Zola condamne. Quelques années avant la parution de *Fécondité*, il écrivait dans un article du *Figaro*, « Dépopulation » : « Et je voudrais qu'elle [la Mère] eût une littérature puissante et naturelle, virile et saine [...], remettant en honneur l'amour qui enfante, créant de vastes monuments de solidité et de paix, pour le flot débordant des générations futures<sup>42</sup>. » Déjà *Le Docteur Pascal* condamnait ces romans où « le sexe des héros [...] n'était plus qu'une machine à passion », où les personnages « s'adoraient, se prenaient, se lâchaient [...] sans même paraître se souvenir qu'en faisant l'amour on faisait des enfants. C'était malpropre et imbécile<sup>43</sup> ». En somme, si *Le Docteur Pascal* est le roman qui clôt le cycle des *Rougon-Macquart*, nous pourrions dire aussi, d'une certaine manière, qu'il ouvre sur de nouvelles vues romanesques. Quand, dans les heures qui suivent la mort de son fils, Félicité brûle les manuscrits de celui-ci afin d'effacer tout un passé répugnant et compromettant, elle satisfait, dans un sens, à la volonté créatrice de Zola lui-même, dont on sait qu'il figure comme double du personnage de Pascal.

<sup>41</sup> Émile ZOLA, *Le Docteur Pascal*, *op. cit.*, p. 1220.

<sup>42</sup> Zola cité par Colette BECKER, Gina GOURDIN-SERVENIÈRE et Véronique LAVIELLE, *Dictionnaire d'Émile Zola*, Paris, Robert Laffont, 1993, p. 145. BOUQUINS.

<sup>43</sup> Émile ZOLA, *Le Docteur Pascal*, *op. cit.*, pp. 1086-1087.

Toutefois, ces nouvelles vues, toute l'évolution du roman du xx<sup>e</sup> siècle les contredisent : les Évangiles sont par définition de l'ordre du mythe. Autre contre-exemple, on ne les lit à peu près pas davantage qu'on ne lit Francis Jammes. Et le Zola qui passera à la postérité, qui laissera un héritage certain dans l'histoire des formes romanesques, ce sera naturellement celui de la déchéance, du ratage, de la filiation bousillée, le Zola naturaliste soucieux de faire plus vrai que vrai. Comme quoi le roman de la défiliation est bien ce qui rend possible la filiation des œuvres et permet à l'histoire littéraire de trouver un sens.

