

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA DÉCHIRURE PSYCHOPHYSIOLOGIQUE DANS *LA JOIE DE VIVRE* : UNE  
ÉCONOMIE MÉTAPHORIQUE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

ÉMILE ROYER

MAI 2026

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Parmi les nombreuses lectures citées dans ce mémoire, les plus essentielles proviennent des recommandations de Véronique Cnockaert, qui a très peu d'égaux dans sa capacité à retenir les innombrables analyses consacrées à l'écrivain Émile Zola. Sa rigueur m'a permis de brider l'éparpillement auquel je suis parfois enclin, chaque phrase retranchée à la suite de ses conseils ajoutant en lucidité et en finesse au travail. Nulle part ailleurs que chez cette directrice et ses mentorés ai-je trouvé un aussi grand amour des œuvres du XIX<sup>e</sup> siècle, ces mondes de papier que l'on ouvre, effleure et retourne, mais surtout, que l'on ne referme jamais vraiment.

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS .....	ii
LISTE DES FIGURES.....	iv
RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 : LE SAUT MYTHIQUE.....	3
1.1 La métaphore mise en système.....	3
1.2 Exemplification d'une sous-intrigue .....	8
1.3 Le <i>muthos</i> mis en intrigue .....	14
1.4 La métaphore-mythe dans l'œuvre de Zola.....	20
1.5 Déchirure physiologique et déchirement psychologique .....	22
1.6 La métaphore zolienne .....	24
CHAPITRE 2 : LA DÉCHIRURE PHYSIOLOGIQUE .....	26
2.1 Déchirure et virginité.....	28
2.2 Une vierge grecque.....	30
2.3 La déchirure rêvée.....	34
2.4 Les couches de Louise.....	40
CHAPITRE 3 : LE DÉCHIREMENT PSYCHOLOGIQUE .....	46
3.1 De la déchirure dans le secrétaire à la mort de Madame Chanteau.....	48
3.2 Le déchirement psychologique précurseur de l'œdème .....	52
3.3 Le tempérament bilieux.....	53
3.4 Le déchirement psychologique précurseur de l'angine.....	56
3.5 Ambitions de vie et cauchemars de mort .....	61
3.6 Les décès de Madame Chanteau et du chien Mathieu .....	66

CONCLUSION .....	71
BIBLIOGRAPHIE .....	73

### **LISTE DES FIGURES**

Figure 1.1 Déshumanisation de Chanteau.....	10
Figure 1.2 Déclinaisons du mode et du symbole .....	19
Figure 2.1 Déchirure de la puberté chez Pauline .....	40

## RÉSUMÉ

Tout réseau de métaphores compose un microrécit, à analyser séparément du macrorécit, sans pour autant le concevoir en dehors de celui-ci dont il est le produit. Cependant, seules les métaphores dites « continuées » participent d'une sous-intrigue, puisque certaines figures n'évoquent qu'un effet stylistique ou génèrent un sens isolé. Ce mémoire penché sur *La joie de vivre* (1884), douzième tome de la série des *Rougon-Macquart*, démontre que l'isotopie de la déchirure sème les métaphores continuées à l'intention du lecteur attentif qui constatera, dans cette sous-intrigue que notre travail circonscrit, un parallélisme avec les thèmes principaux du roman.

Le recensement des différentes itérations de la déchirure permet d'établir une distinction entre la déchirure physiologique et le déchirement psychologique, compte tenu de leurs imageries distinctes. Or, leur relation au sein d'un même réseau métaphorique, dit sous-intrigue, engendre un effet de génitalité, de cause à effet entre ces deux figures qui redouble notamment la cyclicité de la diégèse. L'étude de la figure et de sa relation avec les tropes intérieurs et extérieurs au roman renvoie aussi à la notion de métaphore-mythe, soit aux symboles communs à l'ensemble des fictions et dont les origines remontent à des temps immémoriaux.

L'analyse suit le fil épistémologique de la critique formaliste penchée sur la métaphore et le mythe, particulièrement celle investissant les romans d'Émile Zola. Du reste, les études narratologiques justifient l'hypothèse selon laquelle la métaphore « raconte », en quelque sorte, autant que l'événement diégétique. Les études sociohistoriques, quant à elles, permettent de situer le symbolisme du roman dans le contexte interprétatif du XIX<sup>e</sup> siècle.

Mots-clés : métaphore, déchirure, Émile Zola, *La joie de vivre*, narrativité, mythe, poétique

## INTRODUCTION

La critique littéraire a souvent considéré la métaphore comme isolée dans son environnement textuel immédiat, dans la mesure où les travaux de narratologues de renom, dont Tzvetan Todorov, revendiquent une définition bien précise, voire exclusive de la narrativité. Or, la distinction entre poétique du texte et structure narrative reste interrogée par certains chercheurs, car se déploie, dans l'illustration de la métaphore, un processus dynamique, une chaîne de cause à effet, avec les débalancements et transformations propres au récit narratif. La métaphore explique au lecteur autant qu'elle évoque, d'une métaphore à l'autre au sein d'une même œuvre, mais également dans l'ensemble des fictions. Le retour d'images similaires définit et balise ainsi une sous-intrigue, un système de métaphores dont la charge poétique n'est plus considérée par sa contribution individuelle à un « effet de texte », mais par sa fonction dans un réseau de symboles visant, en quelque sorte, à « raconter ».

L'intérêt porté à l'organisation structurelle du récit justifie le choix d'Émile Zola comme objet d'étude, cet écrivain réputé pour la systématisation concertée et symétrique de ses œuvres, des conditions héréditaires et déterminantes des personnages au nombre et à la longueur des chapitres<sup>1</sup>. La métaphore n'échappe pas à ce traitement, puisque Zola prévoit pour son œuvre une imagerie particulière, et ce, dès l'*Ébauche* : portraits de lieux, de personnages et d'événements, il consulte assidument ces feuillets durant la rédaction<sup>2</sup>.

Rappelons que les tropes préconisés par Zola ont fait l'objet de nombreuses analyses. La plus exhaustive de celles-ci, *De la métaphore au mythe* par Marteen Van Buuren, cherche à recenser l'ensemble des métaphores dites « mythiques » dans les *Rougon-Macquart* (à savoir qu'elles reviennent d'un volume à l'autre et apparaissent même parfois chez d'autres auteurs). Le présent mémoire se propose d'investir en profondeur une semblable métaphore que la critique zolienne a

---

<sup>1</sup> Voir : Henri Mitterand, *Zola et le naturalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002 [1986], 128 p.

<sup>2</sup> Émile Zola, *La fabrique des Rougon-Macquart. Édition des dossiers préparatoires. Volume IV*, publié par Colette Becker, avec la collaboration de Véronique Lavielle, Paris, Champion, édité en 2009, 1239 p.

soit délaissée, soit assimilée à d'autres symboles<sup>3</sup> : la déchirure dont sa déclinaison, on le verra, est le déchirement lorsqu'on la considère à la fois dans une perspective physiologique et psychologique. Le roman *La joie de vivre* (1884), douzième volume de la série des *Rougon-Macquart*, permet d'analyser singulièrement cette métaphore, car la psyché des personnages principaux est déchirée entre des désirs contraires, comme la jalousie et l'abnégation, tirillée d'un bord puis de l'autre, condamnant souvent à l'inertie et à l'atonie des passions. Une pathologisation des personnages passe également par tout un imaginaire du gonflement puis de la déchirure, qu'elle soit réelle ou métaphorique : la goutte, la puberté, la grossesse et l'œdème proposent en effet ce comparant dans leur imagerie. Il s'agira donc d'élucider les représentations de la déchirure physiologique et du déchirement psychologique dans *La joie de vivre*, mais surtout, de systématiser les symboles afin d'en comprendre l'apport au récit narratif par un microrécit métaphorique. On réalisera ainsi que la déchirure et le déchirement sont inséparables dans le roman à l'étude en raison d'un continuum psychophysiologique.

Pour ce faire, nous suivons le fil épistémologique des critiques zoliens intéressés par la poétique du texte et appelant aux théories formalistes. Les études narratologiques permettent quant à elles de repenser la fonction de la métaphore, non plus comme figure, mais comme processus langagier. L'ancrage de *La joie de vivre* dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle français nous invite enfin à doubler notre analyse d'une approche sociohistorique, afin de bien considérer le contexte d'écriture et d'interprétation.

Sont recensées en cours d'analyse les différentes itérations de la déchirure dans le roman, pour d'une part en restituer les constantes et les différences, et de l'autre, comprendre leur contribution à l'économie métaphorique, aux thèmes de *La joie de vivre*, ainsi qu'à la diégèse du récit. Ce travail de systématisation des tropes note les interactions et les parallèles avec l'intrigue principale, afin de soutenir l'existence d'une sous-intrigue métaphorique.

Le premier chapitre présente et justifie les notions théoriques convoquées, puis les sections subséquentes classifient la métaphore qui nous intéresse selon deux de ses aspects principaux : la déchirure physiologique et le déchirement psychologique.

---

<sup>3</sup> Lesquels nous aurons aussi l'occasion d'analyser.

# CHAPITRE 1

## LE SAUT MYTHIQUE

Les romans de la série *Les Rougon-Macquart* d'Émile Zola, quoique très territorialisés afin d'épuiser les possibles d'un milieu donné, sont traversés d'axes métaphoriques qui se croisent au sein d'un système mythique, l'interaction de ces symboles issue d'un imaginaire collectif rattachant l'œuvre à l'ensemble des fictions. S'il peut sembler étrange de relier la figure de style, *a priori* simple composante d'une poétique du texte, à la dynamique narrative du récit, Philippe Marion note cependant, entre les métaphores, « l'axe des contiguïtés, [la] chaîne de glissements de cause à effet, [l']onde de contagion logique, [et l']effet de dominos lorsqu'après une impulsion initiale ces dominos s'entraînent mutuellement dans leur chute<sup>4</sup> ».

### 1.1 La métaphore mise en système

Avant de circonscrire la métaphore-mythe, notion qui nous servira de point d'appui, il convient d'établir certaines balises théoriques quant au trope. La métaphore génère, par analogie, une énigme dont le sens ne se déploie qu'avec un apport créatif du lecteur<sup>5</sup>; elle relie deux concepts éloignés : « élit, accentue, supprime, bref organise le sujet principal [...] déplace sur lui des caractères qui s'appliquent normalement au sujet subsidiaire<sup>6</sup> ». Pour prendre un exemple tiré de *La joie de vivre*, la bestialité des hurlements de Chanteau<sup>7</sup>, expression d'une goutte chronique, génère une relation analogique et déshumanisante entre l'humain et l'animal. Zola décrit les plaintes comme des « lamentations longues, déchirées, pareilles aux hurlements d'une bête qu'on

---

<sup>4</sup> Philippe Marion, « Métaphore et narrativité », *Recherches en communications*, n. 2, 1994, p. 9.

<sup>5</sup> Max Black, « More about metaphor », *Dialectica*, v. 31, n. 3/4, 1977, p. 436.

<sup>6</sup> Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. « Points. Essais », 1997 [1975], p. 115.

<sup>7</sup> Dont nous expliquerons ultérieurement le rôle dans le roman.

égorge »<sup>8</sup>. La métaphore s'approprié une « erreur de classification »<sup>9</sup>, puisque le comparé (Chanteau) *est* le comparant (la bête), si on se restreint à l'un de ses traits artificiellement soulignés (ses hurlements), mais *n'est pas* lorsqu'on tient compte de sa nature complète<sup>10</sup>.

Selon Max Black, le comparant désigne un système d'implications, de lieux communs associés<sup>11</sup>, dont la signification peut amener un décalage entre l'auteur et le lecteur, s'ils évoluent au sein de paradigmes différents. Le comparé, quant à lui, acquiert son propre système d'implications, lorsque mis en interaction avec celui du comparant par un mouvement métaphorique. Max Black développe ce procès en phases :

i) the presence of the primary subject incites the [reader] to select some of the secondary subject's properties; and (ii) invites him to construct a parallel "implicative complex" that can fit the primary subject; and (iii) reciprocally induces parallel changes in the secondary subject<sup>12</sup>.

Le comparé affecte autant le comparant que vice-versa, et dès lors que la métaphore s'inscrit dans un système continué, elle embraye un processus mutationnel.

Supposant que l'on considère les métaphores dans un ensemble, ses figures unies par des axes de connexion, la métonymie s'avère pertinente. Par ailleurs, Marion affirme qu'on peut relier la métonymie au récit (et par extension, au microrécit métaphorique) si « on accepte de redéfinir métaphore et métonymie non pas tant comme figures que comme processus[, c]omme une

---

<sup>8</sup> Émile Zola, *La joie de vivre*, préfacé par Jean Borie, édité par Henri Mitterand, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique » 1985 [1884], p. 186. Les références subséquentes à l'œuvre seront indiquées par [JDV, numéro de page].

<sup>9</sup> Paul Ricœur, *La métaphore vive*, *op. cit.*, p. 115.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 282.

<sup>11</sup> Max Black, « More about metaphor », *loc. cit.*, p. 441.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 442.

alternative fondamentale dans les modes d'organisation du langage<sup>13</sup>. » Reléguer la métaphore à une figure proprement poétique revient à ignorer que tout langage possède une fonction poétique latente, puisque dans une perspective saussurienne : « La langue est un système dont toutes les parties peuvent et doivent être considérées dans leur solidarité synchronique<sup>14</sup>. »

La métaphore opère elle aussi par sélection et substitution, comme nous l'avons vu, et peut donc être systématisée de même que tout processus langagier. Or, comment concilier la poésie innovatrice de la métaphore avec la fonction référentielle, et donc itérative, nécessaire à sa mise en système? La métonymie permet de passer outre cette impasse, selon Luce Fontaine-de Visscher, parce que le procès métonymique met en séquence la métaphore, lui permettant de se renouveler dans son contexte unique, à chaque itération, afin qu'elle demeure « vive »<sup>15</sup>.

En tant que figure, la métonymie opère également par un couple comparant/comparé, mais se démarque du fait que son analogie investit la correspondance et la connexion<sup>16</sup>, non pas la ressemblance. Si les hurlements de Chanteau, en raison de leur primalité, s'apparentent à ceux d'une bête, la scène où les jeux du personnage sont juxtaposés aux énervements insipides de la chatte Minouche constitue davantage une métonymie, étant donné la proximité spatiale des deux sujets :

Déjà les deux hommes s'enfonçaient dans leur jeu, oublieux du monde entier, lorsque Minouche, sans doute énervée à la longue par la boule de papier restée devant elle, bondit

---

<sup>13</sup> Philippe Marion, « Métaphore et narrativité », *loc. cit.*, p. 9.

<sup>14</sup> Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique général*, Paris, Payot & Rivages, 1967 [1916], p. 124

<sup>15</sup> Luce Fontaine-de Visscher, « Métaphore et référence dans la poésie de Jakobson », *Revue philosophique de Louvain*, n. 36, 1979, p. 519.

<sup>16</sup> Reprenant l'analyse de Fontanier, Ricœur définit respectivement la correspondance et la connexion caractéristiques de la métonymie comme : « la relation qui rapproche deux objets dont chacun fait "un tout absolument à part" », et « le cas où deux objets forment "un ensemble, un tout, ou physique ou métaphysique, l'existence ou l'idée de l'un se trouvant comprise dans l'existence ou dans l'idée de l'autre." » (Ricœur, *op. cit.*, 1997). La métonymie ne se restreindrait donc pas à la contiguïté.

brusquement et la fit voler d'un coup de patte, puis la poursuivit avec des culbutes folles, autour de la pièce<sup>17</sup>.

Néanmoins, s'ajoutant à l'intersection métonymie/métaphore circonscrite par Fontaine-de Visscher, le projet naturaliste rend parfois impossible la classification d'un trope, car les deux figures coexistent au sein d'un même couple comparant/comparé, pour reprendre Marteen Van Buuren : « Zola fonde ce double rapport sur l'idée que l'homme est déterminé par son milieu au point d'en être en quelque sorte généré<sup>18</sup> ». Dans *La joie de vivre*, par exemple : « [une] figure mixte rend visible cette [coexistence]. Les pêcheurs de Bonneville "vivaient de la mer, fort mal, collés à leur rocher avec un entêtement stupide de mollusques<sup>19</sup>" » L'immobilisme ainsi que la dépendance au circuit vital de l'océan évoquent une ressemblance aux mollusques, mais les pêcheurs entretiennent également une relation de correspondance, ces personnages contigus aux animaux marins, de sorte que le trope en devient une métaphore-métonymie<sup>20</sup>.

Du reste, lorsqu'on envisage la métonymie en tant que processus associatif, régi par les axes de correspondances et de connexions, elle peut participer à la systématisation des métaphores au sein d'une œuvre romanesque<sup>21</sup>, les figures entretenant entre elles une relation comparant/comparé, au lieu de seulement les contenir.

La similarité entre métaphore et narrativité demeure toutefois à préciser, pour soutenir l'existence d'un microrécit poétique. Porté à la défense de la narrativité cinématographique, André Gaudrault propose, à la suite de Tzvetan Todorov, que la succession et la transformation suffisent

---

<sup>17</sup> JDV, p. 216-217.

<sup>18</sup> Maarten Van Buuren, *Les Rougon-Macquart d'Émile Zola. De la métaphore au mythe*, Paris, Corti, 1985, p. 293.

<sup>19</sup> *Id.*

<sup>20</sup> Cette particularité nous amènera parfois, au cours de notre analyse, à qualifier de « métaphore » un trope qui appartiendrai tout aussi bien à la métonymie.

<sup>21</sup> Philippe Marion, « Métaphore et narrativité », *loc. cit.*, p. 9.

à démontrer la narrativité d'un énoncé, qui n'a ainsi pas besoin d'être proprement *raconté*<sup>22</sup>. Pour le citer : « Any message through which a story is communicated, whatever that story may be, must by rights be considered a narrative<sup>23</sup> ». La transformation relèverait de la modification, non pas de la substitution<sup>24</sup>, écartant *a priori* la métaphore, mais la métonymie permet encore une fois d'échapper à cette conclusion, car elle insère la figure dans une séquence qui dépasse le cadre initial. On retrouverait ainsi, selon Marion « un dosage dans la succession (le temps) d'éléments communs et d'éléments distincts<sup>25</sup> », à savoir qu'on associe une métaphore à la suivante par métonymie. L'exemple de la déshumanisation progressive de Chanteau dans *La joie de vivre* nous servira à illustrer la transformation sous-tendue par la métaphore.

Mais avant de poursuivre, prenons quelques lignes pour résumer l'intrigue de *La joie de vivre* (1884). Comme les autres tomes des *Rougon-Macquart*, le roman place un descendant direct d'Adélaïde Fouque au sein d'un milieu dont Zola cherche à explorer les possibles. En l'occurrence, Pauline Quenu<sup>26</sup> évolue depuis ses dix ans dans le village de Bonneville, précairement construit sur la grève normande. Orpheline et à la tête d'un important héritage, elle est confiée à Chanteau, le cousin de son père. L'air de la campagne et la proximité avec la misère des habitants du village l'amènent à déjouer l'avarice héréditaire, tandis qu'elle fait étalage d'une grande charité qui cache cependant, comme le remarque Cabanès avec perspicacité, une bienveillance motivée et intéressée<sup>27</sup>. La transformation de l'avarice économique transmise par ses parents en reconnaissance narcissique qui capitalise sur le besoin que les autres ont d'elle – Pauline s'imposant la responsabilité des autres habitants de Bonneville – lui prodigue une « joie de vivre » éponyme,

---

<sup>22</sup> André Geaudrault, *From Plato to Lumière. Narration and monstration in literature and cinema*, préfacé par Paul Ricœur, traduit par Timothy Barnard, Toronto, University of Toronto Press, 2009, p. 24

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 63

<sup>24</sup> Philippe Marion, « Métaphore et narrativité », *loc. cit.*, p. 12.

<sup>25</sup> *Id.*

<sup>26</sup> Qui apparaît brièvement dans *Le Ventre de Paris* (1873), troisième roman de la série. Elle est la fille de Lisa Macquart et de Quenu.

<sup>27</sup> Jean-Louis Cabanès, « *La joie de vivre* ou Les créances de la charité », *Littératures*, v. 47, n. 1, 2002, p. 125-136.

sentiment ironique, compte tenu des souffrances que subissent les autres personnages. Le père Chanteau est atteint d'une goutte chronique, aggravée au fil du roman par son refus de respecter les contraintes alimentaires prescrites par le docteur Cazenove. Quant à Madame Chanteau, elle rêve de luxe et de renom, ses espoirs placés en son fils Lazare, trop angoissé et peu constant pour investir une entreprise en particulier, musicien, médecin ou chimiste, selon sa lubie du moment. En effet, une peur névrotique de la mort l'amène à abandonner ses projets, au désarroi de sa mère qui va finalement délaissé tout sens moral et « emprunter » de grandes parts d'héritage à Pauline. Cette dernière, amoureuse de Lazare et prête à tout pour lui faire oublier sa thanatophobie, accepte de voir sa fortune disparaître, ne serait-ce que temporairement. Or, c'est Louise qu'il prend enfin pour épouse, avec la bénédiction de Madame Chanteau, gagnée avec le temps par une haine féroce de Pauline, ce qui la déculpabilise de la honte liée à la dilapidation de l'héritage. Cette méchanceté la prend au cœur et finit par la terrasser, au terme d'une pénible et délirante agonie. S'ensuit l'accouchement de Louise, l'enfant est accueilli à bras ouverts par Pauline, au point que ce nouveau-né efface tout vestige de sa jalousie. Le roman se clôt sur le suicide brutal de Véronique, la bonne de la maison : tragédie finale qui marque une étonnante victoire de Pauline, car désormais Chanteau, Lazare, Louise et l'enfant dépendent totalement de ses soins. L'alliage cyclique de la vie et de la mort, du bonheur et de la souffrance, constitue le thème principal de l'œuvre. Tandis que la « joie de vivre » de Pauline va en augmentant, les souffrances des autres qu'elle doit guérir se développent de concert et sous-tendent un enchaînement métaphorique. La progression de leur imagerie, en phase avec le récit, témoigne d'une narrativisation de ces tropes par le biais d'une sous-intrigue que nous voudrions éclairer dans ce travail. L'exemple de Chanteau servira à illustrer la présence de cette sous-intrigue métaphorique dans le texte, en opposition à la figure isolée, puisque sa maladie est soutenue par une suite d'analogies déshumanisantes, cette imagerie régissant son existence narrative, du début du roman jusqu'à sa conclusion.

## **1.2 Exemplification d'une sous-intrigue**

La première animalisation de Chanteau survient quand Véronique déplore qu'il « gueule », verbe qu'elle utilisera d'ailleurs tout au long du récit, sa racine évoquant la mâchoire d'une bête : « Bon!

nous y sommes, grogna la bonne. Le voilà qui gueule<sup>28</sup>. » La déshumanisation évolue : « Et toutes les jointures se tuméfaient, la craie<sup>29</sup> des tophus perçait partout sous la peau, en pointes blanchâtres, pareilles à des yeux d'écrevisses<sup>30</sup>. » L'imagerie se précise, passe d'une bête quelconque à l'écrevisse, puisque le trope est redoublé d'un lexique marin, la minéralisation du personnage représentant la contrainte à l'immobilisme imposée par la goutte. Ce passage de l'organique à la matière progresse jusqu'à ce que le comparant bestial se mue en comparant monstrueux, la déshumanisation du personnage si marquée qu'elle déborde de la métaphore initiale : « [s]es deux mains difformes semblent des blocs monstrueux de chair et de craie<sup>31</sup>. » Enfin, la métaphore arrive à sa conclusion, de concert avec celle du roman, quand « ce misérable sans pieds ni mains, qu'il fallait coucher et faire manger comme un enfant, ce lamentable reste d'homme dont le peu de vie n'était plus qu'un hurlement de douleur, cria dans une indignation furieuse : Faut-il être bête<sup>32</sup> pour se tuer!<sup>33</sup> ». Chanteau, réduit à l'état d'homme-tronc, hurle à la bête sans nom : il en appelle à la première itération de la métaphore, elle aussi évoquée par un personnage de façon accidentelle, pour illustrer le trajet accompli depuis le début du récit et adhérer à la cyclicité thématique de *La joie de vivre*<sup>34</sup>. La modification de la figure suit l'évolution du récit, déclinée selon la chaîne analogique suivante<sup>35</sup> :

---

<sup>28</sup> JDV, p. 66.

<sup>29</sup> À l'époque, on admettait que les dépôts blancs de la goutte étaient constitués de craie. Ce mot utilisé de façon littérale par l'auteur a aujourd'hui acquis une valeur métaphorique. Jean-Louis Cabanès, *Le corps et la maladie dans le récit réaliste (1856-1893)*, Paris, Klincksieck, 1991, p. 250

<sup>30</sup> JDV, p. 181.

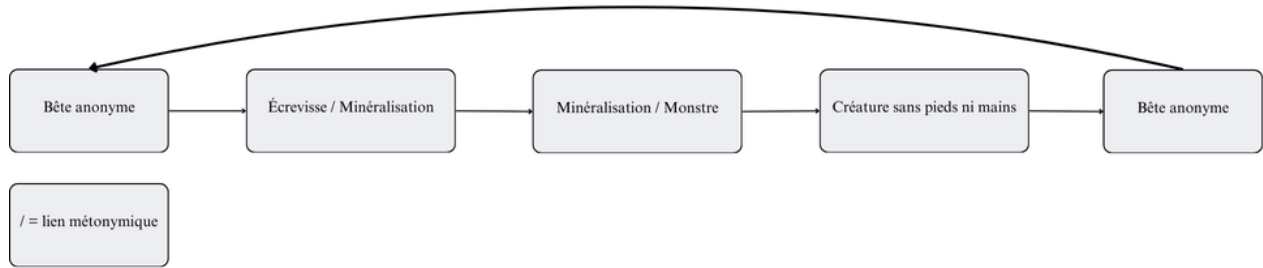
<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 388.

<sup>32</sup> Zola joue avec les deux définitions du mot « bête » : celle que veut utiliser Chanteau porte le sens « stupide, ignorant », l'analogie animale ayant perdu, avec le temps, son sens métaphorique. L'ironie survient du fait que, les paroles de Chanteau étant prisonnières de la poétique du texte, il métaphorise sans le savoir et restitue au mot une connotation littéralement animale.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 390.

<sup>34</sup> Sébastien Roldan, *La pyramide des souffrances dans La joie de vivre d'Émile Zola. Une structure schopenhauerienne*, Québec, Presses de l'université du Québec, 2012, p. 48.

<sup>35</sup> Cet exemple de chaîne illustre ce que nous avançons. Elle est, bien entendu, sujette à changement en lumière d'une pluralité des lectures. Nous avons volontairement omis des métaphores, puisque le but n'est



(Figure 1.1)

Chaque itération comporte l'ajout et le retranchement d'éléments, mais dénote toujours une relation avec la métaphore précédente, en raison du rapport métonymique reliant, par exemple, l'écrevisse à la minéralisation. Ce procès pourrait, à la suite de Marion, s'appliquer à l'ensemble des métaphores :

La métaphore s'appuie [comme le récit] sur une dynamique de transformation. Or qu'est-ce qu'une transformation sinon une synthèse de ressemblances et de différences? D'une part, on y savoure un écart, une transgression, une différence : cet emprunt plus ou moins inattendu à une catégorie sémantique "étrangère". D'autre part, on doit y reconnaître une filiation, une permanence par la médiation d'une ressemblance. Si la transgression est trop intense, si se perd le fil conducteur de la transposition par analogie, le destinataire se heurtera à l'incompréhension et butera sur un effet de jargon hermétique, incongru ou gratuit<sup>36</sup>.

À noter que la mention d'un effet d'étrangeté rejoint la pensée de Ricœur, puisque le chercheur voit, dans l'attribution directe de la métaphore, la puissance d'étonnement que la simple comparaison viendrait dissiper<sup>37</sup>. Ajoutons que la surprise résulte également de l'interaction des

---

pas ici d'inventorier l'imagerie de la déshumanisation de Chanteau, mais bien d'établir une méthodologie qui nous servira plus loin. D'ailleurs, les éléments évoluent selon un dynamisme constant, dont la linéarité reste assez floue : par exemple, on retrouve une référence à la bête anonyme (JDV, p. 186) après la métaphore de l'écrevisse (JDV, p. 181).

<sup>36</sup> Philippe Marion, « Métaphore et narrativité », *loc. cit.*, p. 12-13.

<sup>37</sup> Paul Ricœur, *La métaphore vive*, *op. cit.*, 1997 [1975], p. 67.

systèmes d'implications théorisée par Max Black<sup>38</sup>. Une comparaison peut dès lors s'affirmer autant, voire plus « vive » qu'une métaphore, aussi longtemps que leur sujet, le principal et le secondaire, arrivent à un juste milieu, où leur alliance constitue une transgression à tout le moins assez évidente pour ne pas susciter l'incrédulité. En effet, les fameux « comme si » de Proust, souligne Nabokov, sont d'une grande innovation métaphorique, d'autant plus que la comparaison est constituée, dans son cas, de métaphores emboîtées. Selon lui, « pour [Proust], la comparaison évolue sans cesse vers la métaphore et vice-versa, avec prédominance de la métaphore<sup>39</sup> ». Si l'attribution directe aide le trope à produire un effet désarçonnant, sa réelle force réside dans l'interactivité de ses systèmes d'implications<sup>40</sup>. Au reste, la comparaison permet de tempérer l'effet d'étonnement, afin que l'analogie ne semble pas incongrue.

Pour revenir à l'analyse de Marion, il nuance son propos du fait que la métaphore ne restituerait pas l'épaisseur temporelle propre au récit :

Outre une modification dans la succession de la métaphore, si elle semble obéir elle aussi à un processus de temporalisation, elle n'atteint jamais explicitement la spécificité narrative d'une mise en intrigue. [...] Contrairement au récit qui ne parvient à survivre sans agencements temporels exprimés, la métaphore porte en elle l'effacement de la transformation qui l'a fait naître. [...] La différence pragmatique avec le récit me paraît, à ce titre, essentielle. La transposition-transformation propre au mouvement métaphorique, c'est le récepteur qui doit lui rendre sa consistance.<sup>41</sup> »

Le microrécit métaphorique se distinguerait donc du récit narratif par le travail attendu de la part du lecteur, celui-ci ayant à rétablir les liens métonymiques entre les métaphores pour

---

<sup>38</sup> Max Black, « More about metaphor », *loc. cit.*, p. 442.

<sup>39</sup> Vladimir Nabokov, *Littératures*, préfacé par Cécile Guilbert, introduit par John Updike et Guy Davenport, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », Paris, édité en 2009, p. 293.

<sup>40</sup> Puisque la comparaison jouit de la possibilité d'être plus « vive » que la métaphore elle-même, nous préconiserons une application similaire des deux figures tout au long de notre analyse, tant qu'elles proposent au lecteur une synthèse des systèmes d'implications étonnante, et non pas « morte ».

<sup>41</sup> Philippe Marion, « Métaphore et narrativité », *loc. cit.*, p. 14.

configurer le microrécit. Un « mauvais » lecteur risque du même coup de perdre le fil, puisqu'il suffit d'ignorer une composante de la chaîne pour que la continuité disparaisse. Certains motifs entretiennent d'ailleurs une relation implicite, dans les cas où :

[A]ucun élément dans le groupe du [comparant] ni dans le groupe du [comparé] n'explicite la nature de l'analogie entre les deux termes. Par le simple rapprochement du [comparant] et du [comparé] il se produit, selon la terminologie de Max Black, une interaction de leurs systèmes d'implications<sup>42</sup>.

Puisque les systèmes d'implications sont modifiés en fonction des métaphores qui les précèdent, l'ampleur de la dégénérescence de Chanteau tout au long de *La joie de vivre* n'est discernable qu'aux yeux de celui qui l'interprète depuis le début; la bête d'une première métaphore devient l'écrevisse de la seconde, puisque le trope se définit en parallèle au récit et laisse se dessiner une déshumanisation progressive, de plus en plus connotée par l'avancement de la goutte.

Ce microrécit poétique produit une mise en abyme du récit narratif, car les deux progressions se déclinent en phase. Lorsque Marion parle « d'anticipation métaphorique<sup>43</sup> », son analyse s'applique bien à la métaphore prémonitoire, mais il préconise une temporalité linéaire des événements, alors qu'elle peut tout aussi bien se montrer vague et étalée. Dans le cas de Chanteau, la métaphore animalisante ne préfigure pas un épisode, puisqu'elle investit un hors-temps recouvrant l'entièreté du roman<sup>44</sup>. Si les crises de goutte marquent bien des moments précis – au même titre que l'équinoxe marque le passage des saisons –, elles ne sont pas représentatives d'une rupture d'équilibre, davantage placée comme toile de fond à l'intrigue : les personnages discutent de leurs projets sans que le malade participe aux conversations, à l'exception des quelques moments où ses cris devenus insupportables ne peuvent plus être ignorés. Sa passivité physique se

---

<sup>42</sup> Maarten Van Buuren, *Les Rougon-Macquart d'Émile Zola. De la métaphore au mythe*, op. cit., p. 9.

<sup>43</sup> Philippe Marion, « Métaphore et narrativité », loc. cit., p. 19.

<sup>44</sup> Sébastien Roldan, *La pyramide des souffrances dans La joie de vivre d'Émile Zola. Une structure schopenhauerienne*, op. cit., p. 48.

traduit par une passivité narrative, mais celle-ci n'en est pas moins l'indice d'un attermolement ambiant.

La goutte se prête particulièrement bien au contre-exemple que nous opposons à la métaphore prémonitoire de Marion, puisqu'il y a un « suspens de la dimension représentative<sup>45</sup> » dans la souffrance, qu'il faut parvenir à réintégrer dans l'ordre de la symbolique<sup>46</sup>. Le caractère constant et diffus de la maladie chronique serait incompréhensible du point de vue d'un événement qui « a lieu ». Le microrécit métaphorique n'annonce donc pas les points charnières du récit narratif, mais en suit plutôt le déroulement depuis l'extérieur. Certes, on peut prétendre que la « bête qui gueule » à laquelle est comparée Chanteau dans la première métaphore<sup>47</sup> préfigure sa déclaration finale : « Faut-il être bête pour se tuer<sup>48</sup> », mais cette proposition ignore la cyclicité thématique de l'œuvre, placée dans un infini temporel<sup>49</sup>, la phrase finale anticipant ainsi la métaphore inaugurale. La chronicité de sa maladie justifie également une représentation étalée, comme le remarque Smadar Bustan :

[L]a passivité dans la douleur et la souffrance devient une forme de vie qui rayonne sur tout, elle devient une forme d'être. Cette passivité ne ressort pas d'une impression reçue ou d'une pose épisodique de l'activité mentale, elle n'est pas dirigée sur quelque chose (visée intentionnelle) [...] C'est plutôt une modalité existentielle ancrée dans le sujet à cause de la permanence douloureuse qu'il subit<sup>50</sup>.

---

<sup>45</sup> Paul Ricœur, « La souffrance n'est pas la douleur », *Psychiatrie française*, juin 1992, p. 9-18.

<sup>46</sup> Smadar Bustan, « Les recoins de la douleur et la souffrance. La représentation de la douleur chronique et de sa souffrance est remise en question par ce que l'on éprouve », dans Bruno Petey-Girard et Pascal Sévéric, *Représentations de la souffrance*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 233.

<sup>47</sup> JDV, p. 66.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 390.

<sup>49</sup> Sébastien Roldan, *La pyramide des souffrances dans La joie de vivre d'Émile Zola. Une structure schopenhauerienne*, *op. cit.*, p. 48.

<sup>50</sup> Smadar Bustan, « Les recoins de la douleur et la souffrance. La représentation de la douleur chronique et de sa souffrance est remise en question par ce que l'on éprouve », *loc. cit.*, p. 248.

Si les métaphores liées à la goutte de Chanteau peuvent s'envisager comme « vives », le trope n'adhère pas à la même définition, dans les cas où, selon Marion, il n'engagerait pas nécessairement à un travail créatif. « Intégrées dans l'évidence d'un code culturel, [les images] ne sont plus perçues comme métaphoriques<sup>51</sup>. » Les chapitres subséquents de notre analyse circonscrivent la métaphore de la déchirure, mais dans l'exemple des cris de Chanteau, « lamentations longues, déchirées, pareilles aux hurlements d'une bête qu'on égorge », le « déchirement » de ses plaintes constitue un lieu commun assez fréquent, de sorte que le lecteur n'interprète plus l'adjectif selon sa valeur métaphorique. Même considérée avec les autres déchirures dans le roman, la métaphore n'atteint pas un sens plus large, restreinte au cadre littéral qui circonscrit la lecture à celle proposée.

D'autres métaphores, alors même qu'elles provoquent une réflexion « vive », contribuent à l'œuvre de façon isolée et ne constituent que des énoncés métaphoriques, souvent délimités par une phrase. La métaphore continuée investit quant à elle une organisation en réseau aussi retrouvée dans le *muthos*, ces deux concepts passant « par la création d'une fable, d'une intrigue, qui présente des traits de compositions et d'ordre qui manquent aux drames de la vie quotidienne<sup>52</sup>. » Néanmoins, chacun de ces systèmes dénote un rapport singulier au récit.

### **1.3 Le *muthos* mis en intrigue**

Le rapport mimétique entre le récit et le réel se verra toujours subverti par la mise en intrigue, puisque « la conscience de l'artifice minera du dedans la motivation réaliste, jusqu'à se retourner

---

<sup>51</sup> Philippe Marion, « Métaphore et narrativité », *loc. cit.*, p. 15.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 308.

contre elle et la détruire<sup>53</sup> », insiste Ricœur. Selon lui, le désordre du monde impose, dans le contexte de son imitation, une incohérence que méconnaît le roman traditionnel du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>54</sup>.

Similairement, le *muthos* « implique [toujours] un retrait ironique hors du réel<sup>55</sup> », puisqu'il surpasse les possibles de l'humain, comme dans le cas du mythe sacré, ou bien est relégué au rang de la fiction<sup>56</sup>, où toute déclinaison de l'inévitable, de l'incongru ou de la victime expiatoire, typique des récits où le héros nous est inférieur, porterait les traces d'un « mythe ironique ». Le mode décliné ramènerait ironiquement au mythe sacré par opposition, ce que le critique soutient avec la théorie des symboles, qui évoque une polarité semblable<sup>57</sup>.

Les symboles à cet égard, dites métaphores dans le cadre de ce travail, incarnent les déformations de la théorie des écrans avancée par Zola : l'écrivain subvertit ses propres prétentions à l'objectivité, centrales au *Roman expérimental*<sup>58</sup>, en affirmant que la création est « modifiée par le milieu où passe son image<sup>59</sup> » et échappe ainsi au réel, bien qu'à degré variable, et dans une moindre mesure en ce qui concerne le roman naturaliste. Le symbole prouve que le regard de l'auteur n'est pas seulement tourné vers l'extérieur, mais aussi vers l'intériorité, comme le stipule

---

<sup>53</sup> Paul Ricœur, « Les métamorphoses de l'intrigue », dans Paul Ricœur, *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, coll. « Points. Essais », 1984, p. 29.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>56</sup> Par souci de brièveté, nous simplifions la pensée de Ricœur et ne nous attardons qu'à deux des cinq modes qu'il énumère : le premier, où le héros du récit est supérieur à l'humain de nature, et le dernier, où il lui est inférieur. *Ibid.*, p. 30-35.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>58</sup> Émile Zola, *Zola. Le roman expérimental*, présenté par François-Marie Mourad, Paris, Flammarion, 2006 [1880], 480 p.

<sup>59</sup> Émile Zola, « Lettre à Valabrègue », 18 août 1864, dans Colette Becker, « *Anthologie* », *Zola. Le saut dans les étoiles*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 233. Malgré son projet de figurer le réel, de « décaper "le mensonge et la sottise", [et de] saisir "le vrai" dans la nature » (Mitterand, *op. cit.*, 2002 [1986]), Zola est avant tout un romancier, même qu'il « compose de manière très concertée, avec un grand souci du rapport numérique, de l'harmonie et du rythme. » (Mitterand, *op. cit.*, 2002 [1986]).

Ricœur<sup>60</sup>, Zola concédant lui-même que « l'artiste se met en rapport direct avec la création, la voit à sa manière, s'en laisse pénétrer et nous en renvoie les rayons lumineux, après les avoir, comme le prisme, réfractés et colorés selon sa nature<sup>61</sup>. » Le symbole métaphorique représente cette mutation du réel, tache subjective et lyrique laissée par l'écrivain sur l'objectif de son œuvre.

Ricœur justifie l'analogie entre le mythe et le symbole par leur déclinaison similaire : le premier en fonction de l'état de supériorité ou d'infériorité du héros en comparaison à l'humain, le second selon le degré de littéralité de ses figures. Suivant ce point de vue, nous voudrions, dans un premier lieu, définir les transformations du symbole, nous inspirant du travail de Ricœur sur l'exégèse biblique proposée par Northrop Frye<sup>62</sup>, afin de les développer plus loin, et par la suite défendre que la métaphore souscrit à pareille circulation du sens.

1<sup>ère</sup> phase : lecture *littérale* du caractère hypothétique de la structure poétique<sup>63</sup>.

2<sup>ème</sup> phase : lecture *formelle* de la poétique, par son imitation de la nature dont elle tire une imagerie, sans perdre de sa qualité hypothétique<sup>64</sup>.

3<sup>ème</sup> phase : lecture *archétypale*, intertextuelle du symbole, par la récurrence des mêmes formes verbales. Cette phase, ainsi que la suivante, échappent partiellement à la maîtrise de l'auteur. Quand une récurrence dépasse l'œuvre, elle devient archétype, puis se centralise dans une image spécifique au sein de laquelle il achève sa mythification<sup>65</sup>.

---

<sup>60</sup> Paul Ricœur, « Les métamorphoses de l'intrigue », *loc. cit.*, p. 36.

<sup>61</sup> Émile Zola, « Lettre à Valabrègue », 18 août 1864, dans Colette Becker, « *Anthologie* », Zola. *Le saut dans les étoiles*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 233.

<sup>62</sup> Paul Ricœur, « Les métamorphoses de l'intrigue », *loc. cit.*, p. 36.

<sup>63</sup> *Id.*

<sup>64</sup> *Id.*

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 37.

4<sup>ème</sup> phase : lecture *monade*, totalisante, où l’imaginaire se configure selon un centre. Le monde se systématisait autour d’un symbole spécifique, par exemple, le monde végétal autour de l’Arbre de vie<sup>66</sup>.

Les similitudes entre symbole et mythe entraînent le constat suivant : si le personnage configure le récit narratif<sup>67</sup>, la métaphore configure, quant à elle, le microrécit poétique, selon une logique d’opposition similaire.

Pour défendre cette assertion, commençons par vérifier que la métaphore correspond au symbole défini dans *La métaphore vive*. Nous appliquerons l’évolution de la métaphore à la traversée au mythe, par la déshumanisation progressive de Chanteau dans *La joie de vivre*.

1) phase *littérale* : Le roman ouvre sur le personnage : « Comme six heures sonnaient au coucou de la salle à manger, Chanteau perdit tout espoir. Il se leva péniblement du fauteuil où il chauffait ses lourdes jambes de goutteux, devant un feu de coke<sup>68</sup>. » La douleur de Chanteau apparaît dans l’incipit en termes littéraires, typiques du roman réaliste<sup>69</sup>. Si le lecteur ne disposait que de ce passage, il ignorerait la métaphore en dormance, sa poétique en suspens. La souffrance du personnage ne devient symbole qu’au sein du roman, lorsque rattaché au système métaphorique.

2) phase *formelle* : Le narrateur décrit les cris de douleur de Chanteau comme des : « lamentations longues, déchirées, pareilles aux hurlements d’une bête qu’on égorge<sup>70</sup>. » Sa souffrance trouve signification lorsque reléguée à celle d’un animal, métaphore qui tire son imagerie de la nature.

3) phase *archétypale* : Cabanès relève que :

Constamment se développent des correspondances entre les assauts de la mer contre les falaises et les assauts de la douleur dans le corps de Chanteau. [...] L’écrivain retient cet

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>67</sup> Paul Ricœur, « Le soi et l’identité narrative », dans Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 177.

<sup>68</sup> JDV, p. 37.

<sup>69</sup> Paul Ricœur, « Les métamorphoses de l’intrigue », *loc. cit.*, p. 36.

<sup>70</sup> JDV, p. 186.

aspect crayeux des dépôts [blancs de la goutte] pour faire de Chanteau un homme progressivement minéralisé<sup>71</sup>.

Or, si la spécificité de l'imagerie accompagnant Chanteau se restreint à *La joie de vivre*, ce que Ricœur qualifie de « récurrence » n'est cependant pas le propre de l'œuvre, car elle s'envisage dans un système de lieux communs inscrit dans l'époque. Le motif relevé par Cabanès, intimement associé au personnage et à l'intrigue romanesque, peut appeler aux délimitations de *La joie de vivre*, mais son caractère symbolique, soit sa récurrence, n'est pas entièrement maîtrisé par l'auteur, s'inscrivant dans l'archétype d'une déshumanisation progressive, métaphore que l'on peut par exemple retrouver dans l'homme animalisé (également relevable chez Chanteau), figure populaire chez les auteurs du XIXe siècle et largement employée dans l'œuvre de Zola<sup>72</sup>.

4) phase *monade* : La conclusion de *La joie de vivre* fait écho à l'incipit de la première phase, comme nous l'avons vu : « Et ce misérable sans pieds ni mains, qu'il fallait coucher et faire manger comme un enfant, ce lamentable reste d'homme dont le peu de vie n'était plus qu'un hurlement de douleur, cria dans une indignation furieuse : Faut-il être bête pour se tuer!<sup>73</sup> »

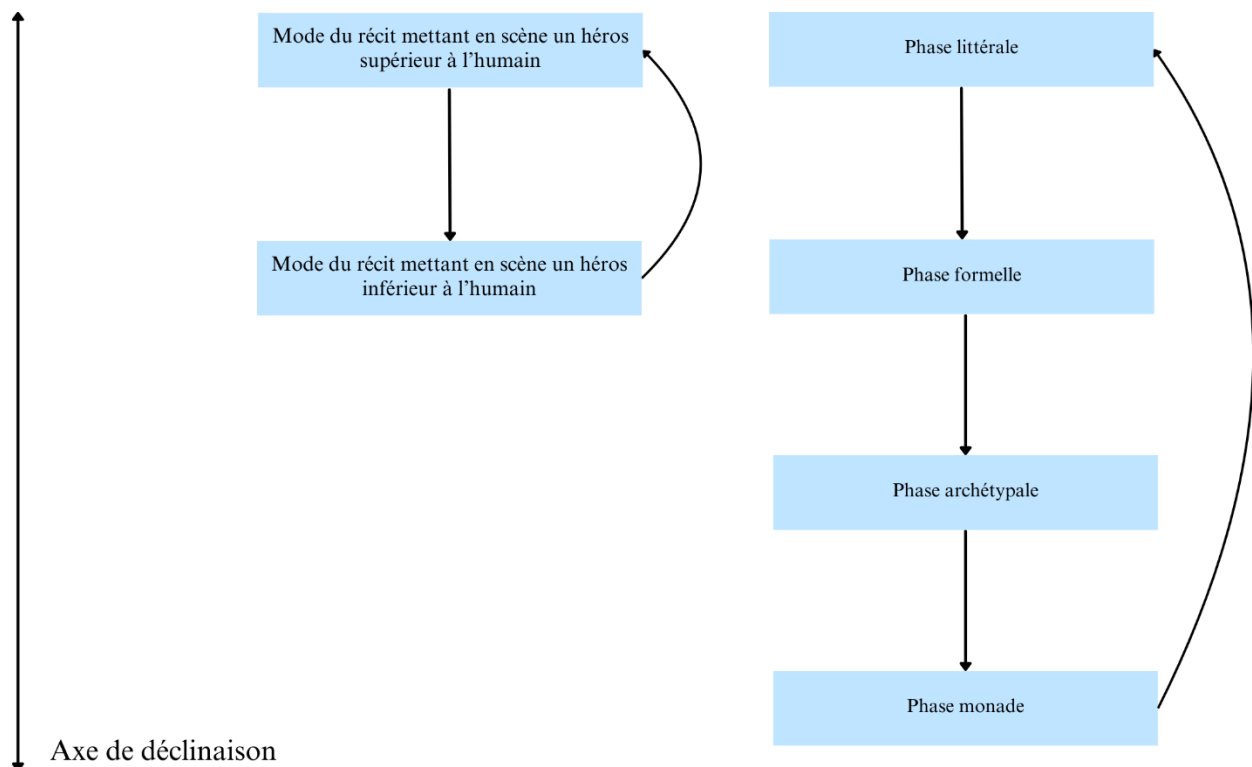
Le récit s'inaugure et se conclut avec la souffrance de Chanteau. Nous soulignons cette cyclicité métaphorique, dans la mesure où elle renvoie à la première phase littérale, de la même façon que le héros le plus décliné d'un récit renvoie ironiquement au mythe sacré. Le mode et le symbole circulent en fonction du schéma suivant :

---

<sup>71</sup> Jean-Louis Cabanès, *Le corps et la maladie dans le récit réaliste (1856-1893)*, op. cit., p. 250.

<sup>72</sup> Voir : Jean-Pierre Davoine, « Métaphores animales dans "*Germinal*" », *Études françaises*, v. 4, n. 4, 1968, p. 383-392.

<sup>73</sup> JDV, p. 390.



(Figure 1.2)

Cette cyclicité ne se restreint toutefois pas à *La joie de vivre*, quoiqu'elle n'apparaisse pas nécessairement de manière aussi symétrique et concertée dans le reste de l'œuvre zolienne. La déclinaison de la phase *monade* est, en toute logique, un retour au littéral qu'on voulait représenter : à force d'étirer le symbole, celui-ci disparaît, ne laissant dans son sillage que la réalité tangible du monde qu'il cherchait à imiter.

*La joie de vivre* reproduit structurellement cette circulation symbolique, soutenue par la plupart des métaphores du roman, en plus de celles liées à Chanteau. L'archétype de sa déshumanisation se répète dans un « hors temps » qui « répond essentiellement à la réalité des lunaisons et des saisons : les marées, les règles de Pauline, les tempêtes d'équinoxe, les portées de la chatte Minouche, les crises du goutteux, etc<sup>74</sup>. » La perte de son humanité et les autres métaphores du roman investissent le mythe de la Mère-Mer Terrible où circule l'énergie vitale : « Dans *La joie de vivre*, la mer est une mère à double visage : tantôt elle se comporte comme des

<sup>74</sup> Sébastien Roldan, *La pyramide des souffrances dans La joie de vivre d'Émile Zola. Une structure schopenhauerienne*, op. cit., p. 48.

"eaux mères" protectrices et berçantes, tantôt comme un monstre dévorateur<sup>75</sup>. » Le mythe réaffirme les thèmes du roman, l'immobilisme diégétique des personnages, comme celui du père paralysé par la goutte :

« [L]es mouvements houleux de la mer éternelle poussent l'homme vers la névrose, la déchéance et l'immobilité. Face à une mer toujours changeante, invitant au mouvement et à l'action, la condition humaine n'est-elle pas, pour ainsi dire, condamnée à l'impassibilité, incapable d'agir sur soi et sur son propre milieu<sup>76</sup> ? »

La métaphore-mythe de la Mère Terrible (et son visage inversé, la Bonne Mère) ne centralise pas uniquement l'économie symbolique de *La joie de vivre*, elle apparaît ailleurs dans l'œuvre de Zola, notamment plusieurs nouvelles des *Contes à Ninon*, ainsi que dans *La Faute de l'abbé Mouret*, *La Terre*, *Germinal*, et *La Débâcle*. Comme nous l'avons vu précédemment, le caractère mythique et universel du symbole monade dans la fiction apparaît également dans l'œuvre d'autres auteurs.

#### 1.4 La métaphore-mythe dans l'œuvre de Zola

Le paradigme<sup>77</sup>, terminologie que nous empruntons ici à Marteen Van Buuren (bien qu'elle demeure assez répandue), regroupe les métaphores appartenant à une même isotopie, reliées métonymiquement selon un axe commun : la plaie, l'animal, le végétal, etc.; la figure transgresse ainsi les limites de la phrase et va même imposer une contrainte sur les métaphores isolées, leur sens étant actualisé en fonction d'autres métaphores. Par exemple, la tempête dans l'incipit de *La*

---

<sup>75</sup> Maarten Van Buuren, *Les Rougon-Macquart d'Émile Zola. De la métaphore au mythe*, op. cit., p. 62.

<sup>76</sup> Ana Clara Santos, « Métaphores liquides chez Zola ou La mer dans tous ses états », *Carnets, revue électronique d'Études Françaises*, v. 1, n. 1, 2009, p. 171.

<sup>77</sup> Pour circonscrire les métaphores chez un auteur en particulier, on préférera le terme « paradigme » à « archétype », puisque le paradigme n'a pas besoin d'échapper à la maîtrise de l'écrivain. Maarten Van Buuren, *Les Rougon-Macquart d'Émile Zola. De la métaphore au mythe*, op. cit., p. 14-15.

*joie de vivre* décrit des « nuages noirs [...] dont les déchirures traînaient au loin dans la mer<sup>78</sup> », préfigurant les tiraillements métaphoriques que subiront les personnages, autant sur le plan corporel que psychologique. Le fait que leurs déchirures traînent « au loin » n'acquiert sa pleine signification que plus « loin » dans le roman. On peut relier, dans une certaine mesure, le paradigme dont traite Van Buuren à la phase archétypale du symbole, reprise par Ricœur, étant donné que les deux notions engendrent une isotopie qui n'existerait pas, si ce n'était de la récurrence des métaphores. Le paradigme peut s'envisager comme une étape intermédiaire, située entre la deuxième et troisième phase de l'évolution des métaphores telle que nous l'avons décrite.

Si le mythe échappe toujours en partie à la maîtrise de l'auteur, ce dernier contrôle néanmoins sa façon d'y adhérer par le choix des éléments à retenir. Van Buuren rappelle que « Zola n'invente pas ses métaphores. Il les puise dans un réservoir d'images transmises de génération en génération et dont l'origine se perd dans la nuit des temps<sup>79</sup>. » Les thèmes privilégiés par le romancier, comme celui de la relation qu'entretient l'individu avec son milieu, l'encouragent à évoquer les archétypes de la cyclicité vitale, du déterminisme et de l'autochtonie, souvent centralisés par le symbole de la Grande Mère, sous le couvert de différents avatars, notamment l'eau, la terre et le soleil<sup>80</sup>. Nous ne nous attarderons pas à tous les visages de la Grande Mère, mais pour prendre la terre à titre d'exemple, l'élément personnifié deux croyances mythiques remontant à des temps anciens, selon Van Buuren :

1. La terre est une mère. Elle met au monde l'homme qui, devenu adulte, devient son amant. Quand l'homme meurt, il redevient fœtus. Son enterrement est un retour dans la terre-matrice.

---

<sup>78</sup> JDV, p. 39.

<sup>79</sup> Maarten Van Buuren, *Les Rougon-Macquart d'Émile Zola. De la métaphore au mythe*, op. cit., p. 25

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 56-64.

2. La vie humaine correspond au cycle végétal. Le sort de l'homme est identique à celui d'une plante qui croît dans la terre, fleurit et flétrit, mais dont les germes retournent au sol afin d'y refleurir<sup>81</sup>.

### 1.5 Déchirure physiologique et déchirement psychologique

Mais qu'en est-il de l'objet central de ce mémoire, la déchirure métaphorisée que nous déclinerons en diverses représentations? La métaphore nous intéresse dans les cas où celle-ci repose sur une imagerie évocatrice de tension, voire de tiraillement, notre analyse retient dès lors les déchirures psychologiques et physiologiques.

Pour la déchirure physiologique, son cas se démarque des paradigmes inventoriés par van Buuren, dont la plaie et la fêlure, en ce qu'elle implique un tiraillement oppositionnel qui élargit la lésion à mesure que le récit avance. La fêlure héréditaire des *Rougon-Macquart*, en comparaison, s'étiole davantage à chaque génération, jusqu'à disparaître avec les derniers descendants, puisqu'elle souscrit au mythe de l'Arbre de vie généalogique, ses branches s'amincissant tandis que le lecteur suit le grain dans le bois<sup>82</sup>. Quant à la plaie, elle évoque une immédiateté brûlante qui ne restitue pas l'évolution progressive d'une déchirure<sup>83</sup>. Souvent, la déchirure physiologique se rapporte à une cyclicité propre à la Bonne Mère, par la puberté, le premier acte sexuel et l'accouchement. Les femmes dans le roman ont le monopole de la déchirure physiologique, même dans les cas où la lésion apparaît à l'extérieur du corps. L'argent de l'héritage s'écoule ainsi d'une déchirure dans le secrétaire, mainte fois décrite, le trou s'agrandit à mesure que Pauline et Madame Chanteau puisent dans la fortune : « C'étaient les grosses sommes englouties, les petites sommes encore chaque jour et agrandissant le trou, qui jetaient ainsi [Madame Chanteau] hors d'elle, comme si elle sentait là le ferment mauvais, où s'était décomposé son honnêteté<sup>84</sup>. »

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 134-135.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 176-177.

<sup>84</sup> JDV, p. 169-170

Par ailleurs, cette déchirure dans le fond du secrétaire engendre un déchirement chez Madame Chanteau, tiraillée entre vouloir déverser l'argent dans les entreprises de son fils et la responsabilité de l'héritage qui lui incombe. Grandie en elle, cette lutte investit l'imagerie d'un gonflement du corps jusqu'à ce que l'enveloppe se déchire enfin et libère la hargne qu'elle accumulait sous forme d'une terrible tempête. Nous y reviendrons, mais pour l'instant, il suffit de comprendre que la déchirure et le déchirement adhèrent à la tendance cyclique du roman, rejoignant le principe d'engendrement ou de génération propre aux *Rougon-Macquart*.

Le déchirement psychologique, quant à lui, découle d'une interaction constante des forces intérieures<sup>85</sup>, dans la mesure où « [s]elon Zola, la conduite de l'homme est déterminée par des forces qui sont d'une part héréditaires et innées, d'autre part acquises par conditionnement social.<sup>86</sup> » Difficile, cependant, de convoquer un mythe spécifique, puisque van Buuren souligne : « [qu']à la différence des conditions extérieures, les conditions intérieures ne prennent pas, à quelques exceptions près, une identité reconnaissable<sup>87</sup>. » La syntaxe justifie l'existence de ces forces, sans recourir à une figure centralisante, par des tournures directes telles que « "ses réflexes n'hésitaient pas", ou "sa passion le poussait"<sup>88</sup> ».

Si à certains égards la déchirure narrative que provoque le suicide de Véronique aurait pu être convoquée, l'absence d'un indice d'élargissement progressif, à même de polariser les chairs ou les pensées, signale que cette déchirure narrative n'investit pas la figure que nous voudrions élucider.

Mais avant de nous arrêter à des métaphores spécifiques en lien avec notre question principale, relevons toutefois certaines caractéristiques communes aux métaphores zoliennes.

---

<sup>85</sup> Si sa pensée ne rejoint pas les concepts freudiens, elle met tout de même une grande emphase sur le rôle de l'inconscient. Van Buuren relie pour sa part la lutte entre l'inné et l'acquis à celle entre le Moi et le Ça. Maarten van Buuren, *Les Rougon-Macquart d'Émile Zola. De la métaphore au mythe*, op. cit., p. 48-49.

<sup>86</sup> *Id.*

<sup>87</sup> *Id.*

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 49

## 1.6 La métaphore zolienne

D'emblée, remarque Philippe Hamon, le projet naturaliste sous-tend l'utilisation de l'hypotaxe dans la métaphore : « [P]rocédé que l'on peut définir de façon très large comme la mise en œuvre de tout ce qui vient souligner la lisibilité, la cohérence et la cohésion logico-sémantique interne du récit (répétitions, annonces, procédures de désambiguïsation diverses, rappel, etc.)<sup>89</sup>. »

Cette technique, explique Chantal Pierre-Gnassounou élabore une vérité textuelle qui se veut généralisée, peu sujette à la pluralité des interprétations : « De fait, les blancs n'opèrent généralement que sur le plan intradiégétique, le lecteur, pour sa part, restant dûment informé de ce qu'ignorent les personnages. Le plaisir du "code herméneutique", en somme plaisir de ne pas *tout*<sup>90</sup> savoir, lui est refusé<sup>91</sup>. »

Dit autrement, Zola surveille le lecteur afin de restreindre son actualisation subjective<sup>92</sup>. Cet effort dédié à la lisibilité préconise de fréquentes répétitions, appuyées par la méthodologie de l'auteur, puisqu'il revient sans cesse à ses fiches de lecture préparées en prévision de la rédaction, chaque fois qu'un personnage réapparaît ou qu'un espace est à nouveau décrit<sup>93</sup>. Il faut cependant se tenir sur ses gardes, rappelle Hamon : « une récurrence ne se confond pas obligatoirement avec une fonctionnalité narrative, avec une importance<sup>94</sup>. » Le lecteur doit savoir distinguer ce qui relève d'un simple « effet de réel », comme la couleur des cheveux, et non d'une symbolique.

---

<sup>89</sup> Philippe Hamon, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire : Vol. 211 », 1983, p. 28

<sup>90</sup> L'autrice souligne.

<sup>91</sup> Chantal Pierre-Gnassounou, *Zola. Les fortunes de la fiction*, Paris, Nathan, 1999, p. 92.

<sup>92</sup> Philippe Hamon, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, op. cit., p. 29.

<sup>93</sup> Paul Alexis, *Émile Zola. Notes d'un ami avec des vers inédits de Émile Zola*, Paris, Maisonneuve et Larose, coll. « Paroles d'ami », 2001 [1882], p. 165.

<sup>94</sup> Philippe Hamon, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, op. cit., p. 185.

L'hypotaxe cloisonne le microrécit métaphorique presque aussi hermétiquement que le récit narratif et l'effet de répétition affaiblit l'interaction des systèmes d'implication. Néanmoins, l'hypotaxe instaure également un système métaphorique plus lisible, aux constituants difficiles à manquer, même s'ils apparaissent moins « vifs » à la longue. Les métaphores zoliennes sont ainsi propices à la systématisation, si bien que son œuvre révèle allégrement ses microrécits poétiques.

En second lieu, le style indirect libre que privilégie l'auteur implique une métaphore intimement déléguée aux acteurs du récit, lesquels jouent un rôle clé dans sa configuration. Hamon affirme que « [c]ette délégation est le point fondamental [...] la description doit être sentie comme tributaire de l'œil du personnage<sup>95</sup>. » Il arrive donc que la déshumanisation de Chanteau passe par le biais de sa propre famille :

Encore! dit [sa femme]. J'arrive à peine et ça commence!

C'était en elle, contre la goutte, une rancune de quinze ans. Elle l'exécrait comme l'ennemie, la gueuse qui avait gâté son existence, ruiné son fils, tué ses ambitions<sup>96</sup>.

La séparation que Madame Chanteau établit entre son mari et la maladie chronique lui offre le couvert nécessaire pour laisser libre cours à une haine sans vergogne. Le personnage creuse une épaisseur métaphorique autrement absente, le lecteur ayant à se demander si Chanteau peut bel et bien être considéré en dehors de sa maladie, ou si la goutte définit plutôt son existence, de sorte qu'on ne puisse plus les distinguer.

Le fonctionnement de la métaphore chez Zola à présent éclairci, de même que son rapport symbolique au mythe, les fondations théoriques de notre analyse sont échafaudées, nous permettant une exploration plus exhaustive des tropes de la déchirure et du déchirement.

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>96</sup> JDV, p. 67.

## CHAPITRE 2

### LA DÉCHIRURE PHYSIOLOGIQUE

Déchirer, c'est « mettre en pièces, en lambeaux, en tirant<sup>97</sup> », par l'écartèlement d'un tout en deux figures opposées, qu'il soit textile, cutané ou autre. La lutte définit ce processus, car la déchirure naît à l'intersection des forces tiraillant l'objet ou la chair. Les métaphores zoliennes recensées par Marteen Van Buuren assimilent la « lutte » à la plaie reçue au combat<sup>98</sup>, tandis que les « termes de déchirement » sont pour leur part relégués aux images d'anthropophagie, par des associations voraces et animales<sup>99</sup>. Si le critique souligne bien les crocs des grandes machines sociales et le broyage des pauvres gens, il écarte le microcosme individuel<sup>100</sup>, omettant tout l'imaginaire de « l'écartèlement, du déchirement et du tiraillement<sup>101</sup> » qu'interprète Amina Farhat à partir des couches difficiles de Louise. La déchirure de la parturiente est précédée et engendrée dans le récit par la déchirure de l'hymen, acte de confirmation nuptiale chez la femme vierge, de sorte qu'une déchirure semble toujours en amener une autre, créant au sein du roman une forme de narrativité métaphorique qui rejoint la notion d'engendrement ou de génération. Certes, de la transmissibilité d'une métaphore illustrée par l'ouverture, on peut observer une similarité avec la « fêlure », symbole phare de la névrose héréditaire des *Rougon-Macquart* représentant la folie inaugurale d'Adélaïde Fouque, laquelle se voit incarnée par l'ensemble des membres de la famille, à divers degrés, comme en a fait l'ample démonstration Gilles Deleuze dans son introduction à *La bête humaine*<sup>102</sup>. Van Buuren note que Zola interchange les concepts de « fêlure » et de « lésion » dans

---

<sup>97</sup> Larousse, « Déchirer », dans *Dictionnaire de français*, en ligne.

<sup>98</sup> Maarten Van Buuren, *Les Rougon-Macquart d'Émile Zola. De la métaphore au mythe*, op. cit., p. 176.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 282

<sup>100</sup> Sauf dans les cas où l'individu est lui-même l'expression symbolique d'une machine sociale.

<sup>101</sup> Amina Farhat, « La Joie de vivre de Zola ou la souffrance faite roman », dans Bruno Petey-Girard et Pascal Sévèrac, *Représentations de la souffrance*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 147.

<sup>102</sup> Voir : Gilles Deleuze, « Zola et la fêlure » dans Émile Zola, *La bête humaine*, édité par Henri Mitterand, préfacé par Gilles Deleuze, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2001 [1886], p. 7-27.

son œuvre, mais établit une distinction : « "Lésion" signifie blessure et se rapporte par conséquent à des êtres vivants, c'est une notion technique, médicale [...] "Fêlure", par contre, se rapporte normalement à des objets – une vitre, une glace fêlée – et ouvre, par rapport à "lésion", un écart métaphorique<sup>103</sup>. » L'adjectif « fêlé » pour qualifier la folie appartient à l'usage courant, la métaphore si bien ancrée dans le vocabulaire du XIX<sup>e</sup> siècle qu'elle représente, à bien des égards, un lieu commun renversé par Zola, lorsqu'il opère son remaniement, innovant dans sa valence interprétative avec « l'image de la "fuite" du liquide vital<sup>104</sup> ». De manière générale, le caractère pathologique et médical de la déchirure trouve surtout son imagerie du côté de la « lésion ». Cependant distincte des plaies immédiates, la figure étudiée est sujette à l'acte double d'une scission progressive, car pour déchirer, il est nécessaire de tirer dans deux directions à la fois : lutte annonciatrice du morcellement de l'être<sup>105</sup>. À partir d'un point dans le corps – souvent incarné dans le roman qui nous occupe par l'organe génital féminin – la déchirure installe un vide ouvert à la narration et à la métaphore, comme le montre Janet Beizer, à propos du sexe de Louise, durant ses couches : « [T]his béance, this organ gaping like a speechless mouth constitutes a gap which the doctor/narrator can fill in with his own words<sup>106</sup>. »

*La joie de vivre* présente la déchirure comme le paroxysme à de nombreux mécanismes physiologiques, dont les menstruations, la perte de la virginité, l'accouchement, l'œdème et l'angine, chacun de ces phénomènes réimaginé par Zola selon un gonflement, souvent du corps féminin, dont les parois se dilatent jusqu'à fendre. Ce roman, par ailleurs, se distingue des autres de la série par l'immobilisme de ses personnages, thème redoublé par la métaphore de la déchirure,

---

<sup>103</sup> Maarten Van Buuren, *Les Rougon-Macquart d'Émile Zola. De la métaphore au mythe*, op. cit., p. 200.

<sup>104</sup> *Id.*

<sup>105</sup> L'image du déchirement apparaît dans les *Dossiers préparatoires* de *La Joie de vivre*, lorsque Zola envisage, pour le personnage de Lazare, une « lésion imperceptible au début qui grandit et emporte tout » (Zola, 2009 [date de première rédaction inconnue]). Nous reviendrons au déchirement plus loin, car cette métaphore entend, à la différence de la déchirure, une plus forte intériorisation, tout en opérant un tiraillement similaire.

<sup>106</sup> Janet Beizer, « The body in question. Anatomy, textuality and fetishism in Zola », *L'Esprit Créateur*, v. 29, n. 1, 1989, p. 56.

sa nature demeurant fondamentalement oppositionnelle et ses forces en constant état de nullification.

## 2.1 Déchirure et virginité

La déchirure physiologique ne manque pas de contribuer à la stagnation thématique, toujours accompagnée chez les femmes du récit zolien par une perte de conscience, et en surface, une perte d'agentivité narrative. Les autres personnages profitent de ce mutisme pour insérer une voix étrangère au récit corporel, la description dès lors est teintée d'un regard extérieur.

La virginité redimensionne ce phénomène par l'importance culturelle attachée à l'hymen, symbole susceptible d'une déchirure rédhibitoire à venir. Nous verrons le poids de celle-ci quand elle n'a pas lieu à travers la figure de Pauline, qui figure le motif de la sainte Vierge à son corps défendant. À cet égard, l'imaginaire virginal convoqué par Zola dans ce roman tient autant des Anciens gréco-latins que des auteurs bibliques<sup>107</sup>. Afin de saisir la charge symbolique de l'hymen déchiré, et ainsi de comprendre la fonction métaphorique de la déchirure, il s'agira d'élucider le rôle de la figure virginale dans *La joie de vivre*.

Le personnage de Pauline assimile plusieurs traits de la Vierge, reconnaissables à travers le prisme herméneutique actualisé par les dogmes mariaux que Zola a déjà donnés à voir dans *La faute de l'abbé Mouret*<sup>108</sup>. Le rapport de la virginité au mythique dans le roman, de même que les métaphores qui l'accompagnent, convoquent des symboles discernables dans l'ensemble des fictions, des images dont la généalogie remonte même plus loin que les Évangiles, celles-ci reprenant à plusieurs égards le *muthos* des Anciens. En effet, Zola ne construit pas ses métaphores *ex nihilo*. Rappelons par ailleurs que le XIX<sup>e</sup> siècle se marque d'un grand intérêt pour

---

<sup>107</sup> Il existe d'étonnantes similarités entre les récits et les figures du christianisme et celles des cultes païens. D'une part, il pourrait s'agir d'une reprise des récits antiques par les auteurs des Évangiles, et de l'autre, d'une convergence des mythes, ces derniers investissant les mêmes lieux communs de l'imaginaire collectif. Jan Nicolaas Bremmer, *Greek, religion and culture, the Bible and the ancient near East*, Leyde, Brill, 2008, 426 p.

<sup>108</sup> Anna Kaczmarek-Wisniewska, « Une palette intentionnelle et significative. Le symbolisme des couleurs dans quelques romans zoliens », *Orbis Linguarum*, v. 50, 2018, p. 251.

l'Immaculée<sup>109</sup> qui donnera une importance toute particulière au culte marial, notamment en Normandie<sup>110</sup>, où ont lieu les événements de *La joie de vivre*.

Jean Fournée range Marie « au premier rang des guérisseurs et des protecteurs célestes. Contrairement aux saints qui ont leur spécialité, sa compétence thérapeutique est universelle<sup>111</sup>. » Par ailleurs, Zola anticipe l'association dès les *Dossiers préparatoires* : « Il faudrait donc que Pauline fût une figure presque hériatique<sup>112</sup>. » L'aide que prodigue Pauline aux Bonnevillois ne tient pas uniquement de l'aumône, puisqu'elle panse les plaies et offre des remèdes, à la fois patronne de la guérison et de la charité. Les indigents font la file au seuil de la maison Chanteau pour quémander les soins de la jeune femme : elle renvoie le fils Houtelard avec « un pain et un pot-au-feu<sup>113</sup> », après lui avoir promis de visiter sa belle-mère malade, elle s'occupe ensuite de la petite Prouane, qui « avait toute une joue emportée<sup>114</sup> », et ainsi de suite, la misère devenue presque universelle à Bonneville, par suite des grandes marées. Pauline partage aussi symboliquement le plus grand don de la Vierge : l'Immaculée Conception, puisqu'elle ressuscite d'une certaine manière Paul, le nouveau-né de Louise, par méthode d'insufflation.

Paradoxalement, Pauline endosse aussi des responsabilités christiques, constate Sébastien Roldan quant à l'abnégation de la jeune fille auprès de Lazare et Chanteau :

En proposant un duo de souffrants aussi chroniques que ceux-là, couvés, veillés, pansés, gourmandés, sermonnés par Pauline et, plus que tout autre chose, mis au service de l'illustration en cours, « employés » à faire ressortir la bonté de l'héroïne, Émile Zola se

---

<sup>109</sup> Voir : Patricia A. Mceachern, « La vierge et la bête. Marian Iconographies and bestial effigies in nineteenth-century French narratives », *Nineteenth-Century French Studies*, v. 31, n. 1/2, automne-hiver 2002-2003, p. 111-122.

<sup>110</sup> Jean Fournée, « Aspects historiques du culte et de l'iconographie de la vierge en Normandie », *Études Normandes*, v. 37, n. 4, 1988, p. 19.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 24

<sup>112</sup> Émile Zola, *La fabrique des Rougon-Macquart. Édition des dossiers préparatoires. Volume IV, op. cit.*, NAF 10311, f. 187/44.

<sup>113</sup> JDV, p. 373

<sup>114</sup> *Id.*

trouve ainsi à reprendre deux des plus fameuses figures de guérison par le Christ : le paralytique et Lazare<sup>115</sup>.

Or, Brigitte Watché abstrait un point commun des nombreuses apparitions mariales du XIX<sup>e</sup> siècle : « la participation de Marie au sacrifice rédempteur du Christ<sup>116</sup>. » Celle de La Salette exemplifie « le lien entre Marie et le sacrifice rédempteur du Christ puisque la Dame de l'apparition porte une grande croix, avec, de part et d'autre du Christ, les instruments de la passion : un marteau et des tenailles<sup>117</sup>. » La figure de la Vierge s'avère donc indissociable de celle du Fils, à l'époque investie par le roman.

Le réseau d'associations dans *La joie de vivre* déborde cependant des dogmes, certains des attributs de Pauline enracinés dans un imaginaire autrement mythique.

## 2.2 Une vierge grecque

Si le concept de virginité est difficile à situer historiquement, ses traces mythiques apparaissent chez les Anciens gréco-latins dont l'influence sur Zola, soutient Henri Mitterand, est consubstantielle à son œuvre romanesque : c'est « le plus grec des romanciers français du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>118</sup> », alors que la mythologie n'apparaît pourtant guère dans les *Dossiers préparatoires*. Mitterand ajoute : « Il est grec sans l'avouer, ni même le savoir, mais substantiellement, inconsciemment, héréditairement peut-être; il est façonné par cet imaginaire-là. Et l'on peut en trouver les substances et les formes partout dans son œuvre<sup>119</sup>. » Il semblerait que la représentation

---

<sup>115</sup> Sébastien Roldan, *La pyramide des souffrances dans La joie de vivre d'Émile Zola. Une structure schopenhauerienne, op. cit.*, p. 126.

<sup>116</sup> Brigitte Watché, « L'entrée de la piété mariale dans la liturgie. Exemple du XIX<sup>e</sup> siècle », *Transversalités*, n. 122, avril-juin 2012, p. 204-205.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 205

<sup>118</sup> Henri Mitterand, *Le roman à l'œuvre. Genèse, motifs et valeurs*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 87.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 87.

mythique de la virginité dans *La joie de vivre* est teintée de la figure d'Athéna. Rappelons que parmi les Olympiens, seules trois déesses sont considérées « vierges » (l'adjectif étant toujours pensé au féminin) : Athéna, Artémis et Hestia. L'imaginaire virginal se focalise dans le personnage de Pauline dans *La joie de vivre*, roman « grec », porteur d'un hellénisme pré-socratique auquel doit beaucoup Zola, comme le remarque à nouveau Mitterand : « l'unité essentielle de la mort et de la fécondité, et une sorte de jouissance dionysiaque, c'est vrai, à faire passer devant son lecteur des images et des rythmes de vitalité débridée, sinon sauvage, qu'il s'agisse de l'instinct d'*eros* ou de celui de *thanatos*<sup>120</sup>. »

Associer la déesse de la stratégie militaire, de la sagesse et de la pensée à la jeune orpheline Pauline Quenu, connue pour sa gentillesse et sa bienveillance risque certes d'étonner, mais l'alliage se justifie du fait qu'elles endossent des rôles similaires, bien qu'à différentes échelles. Protectrice de la ville d'Athènes, Athéna acquiert le titre de divinité poliade après avoir remporté une compétition contre Poséidon, lequel tente en retour d'inonder la ville sous la mer<sup>121</sup>. Alors que la déesse est élue grâce aux voix féminines, Knibiehler précise qu'elle incline surtout vers le masculin, même qu'au « temps des philosophes, Athéna, divinité féminine, mais vierge, deviendra le symbole de la science<sup>122</sup> ». Toujours selon Knibiehler, la déesse pourrait ainsi relier la virginité et l'acquisition de savoirs réservés aux hommes. Dans *La joie de vivre*, Pauline, sans être perçue comme une divinité par les gens de Bonneville, ressort néanmoins comme une figure protectrice dans le don d'elle-même et par sa charité tendue à l'intention des « pauvres gens<sup>123</sup> ». Elle s'installe dans une posture de « renoncement, [dans l']amour des autres, [sa] bonté épandue sur l'humanité mauvaise<sup>124</sup> ».

---

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>121</sup> Pour un compte rendu détaillé du mythe fondateur, voir : Sonia Darthou, *Athènes. Histoire d'une cité entre mythe et politique*, Paris, Passés / Composés, 2020, 306 p.

<sup>122</sup> Yvonne Knibiehler, *La virginité féminine. Mythes, fantasmes, émancipation*, Paris, Odile Jacob, 2012, p. 18.

<sup>123</sup> JDV, p. 65.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 389.

Pauline et Athéna partagent également une certaine androgynie : Véronique Cnockaert rattache le caractère « garçonnier » de la femme chez Zola à l'adolescence, période où les traits masculins, universels durant l'enfance selon les théories médicales de l'époque, n'auraient pas été entièrement recouverts par des qualités considérées comme féminines :

Dans *Les Rougon-Macquart*, jamais la jeune fille ne reste absolument garçon, mais rares sont celles qui ne demeurent pas quelque peu « garçonnières ». Et même lorsque tout, « physiquement », concorde à faire de la petite fille une jeune fille à part entière, même lorsque la féminité s'est totalement déployée, la part masculine se redispose, souvent du côté du tempérament<sup>125</sup>.

Toujours selon Cnockaert, il arrive qu'une éducation « masculine », comprenons savante, anticipe l'échec de ce passage d'un genre neutre à un genre sexué<sup>126</sup>. Échappée à la surveillance de sa tante, Pauline consulte les livres de Lazare, trouve *l'Anatomie descriptive* de Cruveilhier, le *Traité de physiologie* de Longuet ainsi qu'un *Manuel de pathologie et de clinique médical*. Par leur entremise, elle absorbe les secrets du corps humain, traditionnellement réservés aux hommes, jusqu'à ce que « sa passion purement cérébrale [éclate]<sup>127</sup> ». C'est par ailleurs de la tête de Zeus que naît Athéna, naissance qui symbolise le poids de son intelligence et de sa curiosité<sup>128</sup>. L'androgynie de Pauline, si elle se manifeste aussi par « la hardiesse, l'enthousiasme, la liberté, le courage<sup>129</sup> », tous synonymes de masculinité pour Zola (qui pense comme son siècle sur ce point), c'est la grande curiosité de la jeune fille qui l'assimile le plus à la déesse.

---

<sup>125</sup> Véronique Cnockaert, *Émile Zola. Les inachevés. Une poétique de l'adolescence*, P.U.V. /XYZ éditeur, Paris/Montréal, 2003, p. 55.

<sup>126</sup> *Id.*

<sup>127</sup> JDV, p. 90.

<sup>128</sup> Yvonne Knibiehler, *La virginité féminine. Mythes, fantasmes, émancipation*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>129</sup> Véronique Cnockaert, *Émile Zola. Les inachevés. Une poétique de l'adolescence*, *op. cit.*, 2003, p. 55.

Le personnage de Pauline se prête à l'archétype échafaudé par le mythe athénien, mais deux autres vierges olympiennes ne sont toutefois pas en reste : ainsi, Artémis<sup>130</sup> assure le bon déroulement des naissances et apparaît en tant que nourrice et éleveuse. Knibiehler décrit son rôle dans le panthéon : « De même qu'elle a aidé sa mère Létô à mettre au monde Apollon, elle assiste les parturientes, elle accueille les nouveau-nés<sup>131</sup>. » Pauline réanime l'enfant de Louise, sa cousine par alliance, grâce à un bouche-à-bouche salvateur mu par « besoin grandissant de vaincre, de faire vie<sup>132</sup> » et « un désespoir obstiné de mère<sup>133</sup> ». L'exploit accompli, elle n'a de cesse de recommencer « le miracle de le sauver à chaque seconde » avec « une véritable obstination de poule couveuse<sup>134</sup>. » En cela, la déesse et le personnage superposent la figure virginale à la figure maternelle, paradoxe central à *La joie de vivre*, mais aussi aux dogmes mariaux<sup>135</sup>.

La fonction de la troisième déesse, Hestia, toujours selon Knibiehler, est de régner sur le foyer domestique : « Son nom propre est aussi le nom commun qui désigne le foyer. Et pourtant, étrangement, elle n'accompagne pas les responsabilités de la maîtresse de maison<sup>136</sup>. » Pauline, à tout le moins, partage avec elle cette responsabilité du foyer dont elle est le cœur, sa résolution de mettre les désirs des autres avant les siens et de s'affairer au « foyer » vacillant toutefois au gré de ses jalousies, principalement motivées par la relation de Louise et Lazare.

D'ailleurs, la question de la virginité est repensée et mise à mal lorsque la jeune fille comprend que la génération impose un déchirement de l'hymen. Dans son fort désir de

---

<sup>130</sup> Diane, pour les romains.

<sup>131</sup> Yvonne Knibiehler, *La virginité féminine. Mythes, fantasmes, émancipation*, op. cit., p. 18-19.

<sup>132</sup> JDV, p. 359.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 358.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p., 366.

<sup>135</sup> Yvonne Knibiehler, *La virginité féminine. Mythes, fantasmes, émancipation*, op. cit., p. 18-19.

<sup>136</sup> *Id.* Pauline ne revendique jamais de reconnaissance pour son travail, elle assure la stabilité de la maisonnée, mais s'en remet aux souhaits des autres avec humilité, même lorsque ceux-ci entrent en contradiction avec ses propres désirs. Dans les *Dossiers préparatoires*, Zola explique : « Pauline renonce à sa position, elle accepte presque un rôle de servante » (Zola, 2009 [date de première rédaction inconnue]).

reproduction qui, selon elle, acte l'identité d'une femme, Pauline sera obnubilée par le rêve d'une union charnelle avec Lazare, par amour certes, mais aussi et surtout afin de s'accomplir en tant que femme<sup>137</sup>.

### 2.3 La déchirure rêvée

Ainsi, l'imagerie virginale relative à Pauline ne se restreint pas à des traits empruntés aux figures mythiques, du moment où elle délaisse le livre de *Mythologie* à l'usage des jeunes personnes pour « les ouvrages de médecine laissés dans l'armoire, qu'elle passait des journées entières, les yeux élargis par le besoin d'apprendre<sup>138</sup> ». Sur le plan narratif, les mythes ne survivent pas au choc avec le réel et ne suffisent pas à assouvir sa curiosité avide de connaître les choses de la vie.

De fait, nous avons pris le temps d'indiquer les rapprochements entre Athéna et Pauline, afin de souligner le poids de la virginité dans le destin de la jeune fille. Cependant, alors que la déesse jalouse farouchement cet état, Pauline rêve de la perdre dans un contexte bien précis. Culturellement, en effet, il ne s'agit pas de perdre sa virginité, mais de l'offrir dans le cadre du mariage. Nous avons vu précédemment que le don de soi signe la nature de Pauline. Or, la vie ne lui offrira pas cette opportunité qui détermine, au XIX<sup>e</sup> siècle, l'existence féminine. La « défloration », cette déchirure sublimée par l'imaginaire de la jeune femme, correspond à son besoin de s'offrir et par la suite de donner vie. On comprend dès lors mieux l'obsession qu'elle entretient face à ses règles, la critique spécialisée s'étant longuement penchée sur les scènes des menstrues<sup>139</sup>. Des règles s'ensuit le désir pubère du coït qui viendra « déflorer », de sorte que la

---

<sup>137</sup> On omet volontairement, à l'époque, que l'hymen ne nécessite pas l'acte sexuel pour déchirer. Yvonne Knibiehler, *La virginité féminine. Mythes, fantasmes, émancipation, op. cit.*, p. 68.

<sup>138</sup> JDV, p. 88.

<sup>139</sup> Voir : Sophie Ménard, « Les guenilles humaines », thèse de doctorat, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal/Université Paris-Ouest/Nanterre La Défense, 2011, f. 115

fleur laisse place au fruit pour reprendre un imaginaire métaphorique floral largement employé durant tout le siècle<sup>140</sup>. Les règles de Pauline anticipent cette fructification :

Le sang qui montait et qui crevait en pluie rouge la rendait fière. Du matin au soir, elle emplissait la maison des roulades de sa voix plus grave qu'elle trouvait belle; et à son coucher, quand ses regards glissaient sur la rondeur fleurie de ses seins, jusqu'à la tache d'encre qui ombrail son ventre vermeil, elle souriait, elle se respirait un instant comme un bouquet frais, heureuse de son odeur nouvelle de femme<sup>141</sup>.

Durant cette période, Pauline est assaillie de désirs érotiques qu'elle ne comprend pas : « c'était encore des chaleurs brusques, une excitation nerveuse, et des pensées inattendues qui la révoltaient ensuite<sup>142</sup>. » Elle prend un bain de mer avec son cousin Lazare, vêtue d'un corsage blanc, le visage en plein ciel, « perdu dans tout ce bleu<sup>143</sup> ». Anna Kaczmarek-Wisniewska désigne le blanc et le bleu comme symboles de virginité : « Zola utilise les deux couleurs avec leur connotation céleste et virginale dans deux romans, *La Faute de l'abbé Mouret* et *Le Rêve*<sup>144</sup>. » L'analyse chromatique s'applique tout aussi bien à *La joie de vivre*, au moment où Pauline s'avère « vierge encore, dans cette solitude où elle ne trouvait que [Lazare], [elle] l'adorait peu à peu et se donnait entière<sup>145</sup>. » Lazare développe à son tour des désirs réciproques pour celle qu'il considérait auparavant comme une sœur. Il voit désormais « ses reins souples », « sa gorge haute », et la

---

<sup>140</sup> Voir : Véronique Cnockaert, *Émile Zola. Les inachevés. Une poétique de l'adolescence*, *op. cit.*, p. 73-77.

<sup>141</sup> JDV, p. 92. Sur les correspondances entre les fleurs et les jeunes filles : Pauline Mortas, « Des femmes et des fleurs. Représenter la perte de la virginité », *op. cit.*

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>144</sup> Anna Kaczmarek-Wisniewska, « Une palette intentionnelle et significative. Le symbolisme des couleurs dans quelques romans zoliens », *loc. cit.*, p. 251.

<sup>145</sup> JDV, p. 105.

blancheur virginale de sa peau qui la fait ressembler à « un marbre florentin<sup>146</sup> ». Soudain, dans la mer au « flot glacé et chaste », le corsage de Pauline craque : « [Lazare], très gai, lui disait de fouiller ses poches, pour voir si elle n'aurait pas sur elle des épingles<sup>147</sup>. » La référence à l'épingle n'est pas fortuite, comme l'indique l'ethnologue Anne Monjaret, puisqu'elle s'associe au passage de l'enfance à l'âge adulte : « Le mariage est le moment où s'opère ce glissement de l'épingle à l'aiguille. En retirant épingle par épingle sa coiffe nuptiale aidée de la couturière et en réservant le retrait de la dernière épingle à son époux, la mariée perd symboliquement son innocence<sup>148</sup>. »

La déchirure du corsage blanc dévoile le sein de Pauline et symbolise la déchirure espérée de son hymen. Le corps et le vêtement entretiennent évidemment un rapport métonymique<sup>149</sup>, mais aussi métaphorique, selon Jean-Pierre Peter, lorsqu'on considère « la profondeur des représentations textiles de l'organisme<sup>150</sup>. » De surcroît, la nage jusqu'à la rive dans le récit est soutenue par une description évocatrice de l'acte sexuel :

Mais elle s'entêtait, ne répondant même plus, filant à petit bruit avec de l'eau jusqu'au menton, enfonçant la blancheur nue de son épaule, vague et laiteuse comme la nacre d'un coquillage. [...] La déchirure augmentait : au moindre mouvement pour se retourner, sa gorge aurait jailli à fleur d'eau, ainsi qu'une floraison des algues profondes. Alors, [Lazare] comprit sans doute; et, voyant sa fatigue, sentant [que Pauline] n'arriverait jamais à la plage, il s'approcha résolument pour la soutenir. Elle voulut se débattre, continuer seule; puis, elle dut s'abandonner. Ce fut serré étroitement, elle en travers de lui, qu'ils abordèrent [...] Pauline s'était évanouie<sup>151</sup>.

---

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>148</sup> Anne Monjaret, « De l'épingle à l'aiguille », *L'Homme*, n. 173, janvier-mars 2005, p. 126.

<sup>149</sup> Voir : Yves Delaporte, « Le signe vestimentaire », *L'Homme*, v. 20, n. 3, juillet-septembre 1980, p. 109-142.

<sup>150</sup> Jean-Pierre Peter, « Linges de souffrance, textures de chair. Problèmes et stratégies du pensement », *Histoire, médecine et santé*, n. 21, printemps 2022, p. 157.

<sup>151</sup> JDV, p. 107-108.

Dans *La joie de vivre*, du moment que la déchirure s'envisage au féminin, elle s'accompagne d'un mutisme engendré par l'évanouissement du personnage, il en est ainsi également de Louise lors de son accouchement. Dans la lésion engendrée par l'enfantement, Beizer perçoit une ouverture : « When [Louise] faints, her "absence" provides an opening, creates the space for a narrative presence. » Elle renchérit : « Here as elsewhere in Zola, female bodily discourse turns out to be a ventriloquist's discourse. Female speech is suppressed in order to be expressed as (inarticulate) body language, which is then translated – dubbed – by a male narrator<sup>152</sup>. » Les voix extérieures en profitent pour s'imposer, pénétrer l'ouverture dans le corps des femmes, celles-ci narrativement absentes à un moment ou un autre du processus. La narration cède ainsi le rôle focal à Lazare, chargé de l'illustration maintenant prosaïque et infantilisée du corps sans connaissance de Pauline, tout à coup dénuée de tout érotisme : « Lazare la porta comme une enfant sur le sable; et elle demeurait contre sa poitrine, à demi nue maintenant, tous deux ruisselant d'eau amère<sup>153</sup>. » Le retrait lyrique opéré par ce changement de voix est l'indice que les événements du récit démentiront la scène préfiguratrice. L'intégration des métaphores à la progression narrative mise à mal, le corsage déchiré « trompe » le lecteur, car la description n'est pas tributaire d'une scène à venir, mais uniquement d'une scène espérée par Pauline. Les images évocatrices parmi « les floraisons des algues » s'évanouissent de concert avec la jeune fille et traduisent une focalisation sur le personnage, sinon une anticipation narrative. Cabanès constate également l'indifférence de Lazare dans cette scène : « Pauline s'immerge au point que son corps, ses seins, faisant craquer son corsage, ressemblent et se mêlent à ces algues dont Lazare, insensible aux vertus érotiques de cette vierge sage, entend extraire de l'or<sup>154</sup>. » Comme les autres déchirures physiologiques à l'étude, l'ouverture est le paroxysme d'un gonflement, le corsage désormais trop petit pour contenir l'éclosion de la jeune femme en plein épanouissement.

Or, le rêve d'une déchirure ne s'achève pas sur la scène du bain de mer. Les Chanteau promettent d'abord de marier Lazare à Pauline, parti jugé « convenable » selon Madame Chanteau,

---

<sup>152</sup> Janet Beizer, « The body in question. Anatomy, textuality and fetishism in Zola », *loc. cit.*, p. 56.

<sup>153</sup> JDV, p. 108.

<sup>154</sup> Jean-Louis Cabanès, « *La joie de vivre* ou Les créances de la charité », *loc. cit.*, p. 134.

puisque son fils « ne se tourmenterait plus de sa dette, il emprunterait même à Pauline, la somme dont il avait besoin<sup>155</sup>. » Plus loin, une fois l'héritage dilapidé, le secrétaire dégarni, Madame Chanteau repousse sans cesse les préparatifs, allant jusqu'à tenir Pauline responsable de toutes les souffrances de la famille. Il faudra attendre sa mort pour qu'on puisse reparler de mariage : « Chanteau, près duquel la jeune fille venait coudre, afin de le désennuyer, s'était risqué une fois à faire une allusion [au mariage], désireux d'en finir, maintenant que l'obstacle avait disparu. » Selon l'ethnologue Anne Monjaret, comme mentionné plus haut, la couture est mise au service du rite de passage pour la jeune fille devenant femme, sa signification rapportée « dans la France du XIX<sup>e</sup> siècle [...] au langage symbolique des épingles et des aiguilles<sup>156</sup>. » Concernant l'aiguille, « [o]n perçoit là la symbolique de la piqûre, de la marque du corps comme avertissement de la "formation" physiologique dont le blanc et le rouge deviennent les couleurs emblématiques<sup>157</sup>. » La couture prépare la perte de la virginité, le soir du mariage, rejouant le va-et-vient de l'aiguille dans le tissu blanc, maculé de fils rouges, puisque les draps seront tachés de sang lors de la défloration.

La juxtaposition de l'activité à l'allusion au mariage laisse entendre que Pauline entretient encore l'espoir d'être un jour « déflorée », la couture préparant ironiquement à la déchirure de l'hymen, lors de la nuit des noces. Nous verrons que Zola convoque la déchirure pour mettre la défloration au service de plusieurs thèmes et non pas seulement comme métaphore du coït. En effet, la déchirure métaphorise un écartèlement engageant l'immobilisme fondamental du roman, les actions toujours nullifiées par des réactions égales. La perte de la virginité a beau être physiquement irréversible<sup>158</sup>, la métaphorisation permet un semblant de cyclicité, puisque la « déchirure » de Pauline s'écarte du réel pour trouver refuge dans le rêve. Or, si elle se voit déchirée

---

<sup>155</sup> JDV, p. 109.

<sup>156</sup> Anne Monjaret, « De l'épingle à l'aiguille », *loc. cit.*, p. 124.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>158</sup> Du moins, il s'agit d'une croyance répandue à l'époque, même s'il est possible de « r'accoutrer » les pucelages perdus. Yvonne Knibiehler, *La virginité féminine. Mythes, fantasmes, émancipation*, *op. cit.*, p. 95.

encore et encore dans ses fantasmes, elle se résigne à une existence chaste, bien que lorsque Louise donne naissance à un fils, Pauline est atterrée de n'avoir pas encore d'enfant :

Elle baissait un regard désespéré vers ses hanches, vers son ventre de vierge qui venait de tressaillir. Dans la largeur de son flanc, elle aurait tenu un fils solide et fort. C'était un regret immense de son existence manquée, de son sexe de femme qui dormirait stérile. La crise dont elle avait agonisé, pendant la nuit des noces, recommençait, en face de cette naissance. Justement, le matin, elle s'était éveillée ensanglantée du flux perdu de sa fécondité : et, à ce moment même, après les émotions de cette terrible nuit, elle le sentait couler sous elle, ainsi qu'une eau inutile<sup>159</sup>.

Si les règles ne constituent pas une déchirure, à proprement parler, Zola convoque cette imagerie pour celles de Pauline. Le phénomène physiologique introduit par le gonflement et la dilatation dans « la rondeur fleurie de ses seins » et « les roulades de sa voix » atteint son paroxysme avec « le sang qui montait et qui crevait en pluie rouge<sup>160</sup> » et la « grappe mûre, écrasée aux vendanges<sup>161</sup> ». On le voit, dans l'imaginaire zolien, les règles de Pauline s'écoulent d'une déchirure issue d'un trop-plein vital<sup>162</sup>.

Même si elle ne témoigne pas de la réalité médicale des menstrues, la « déchirure » des règles s'illustre, dans le roman, par un gonflement métaphorique, de même que la défloration trouve son imagerie dans le corsage déchiré par les seins de Pauline. Les deux déchirures obéissent à des forces pubères étirant les parois du corps féminin jusqu'à les fendre, le sang menstruel et l'eau de mer ruisselant de la brèche ouverte.

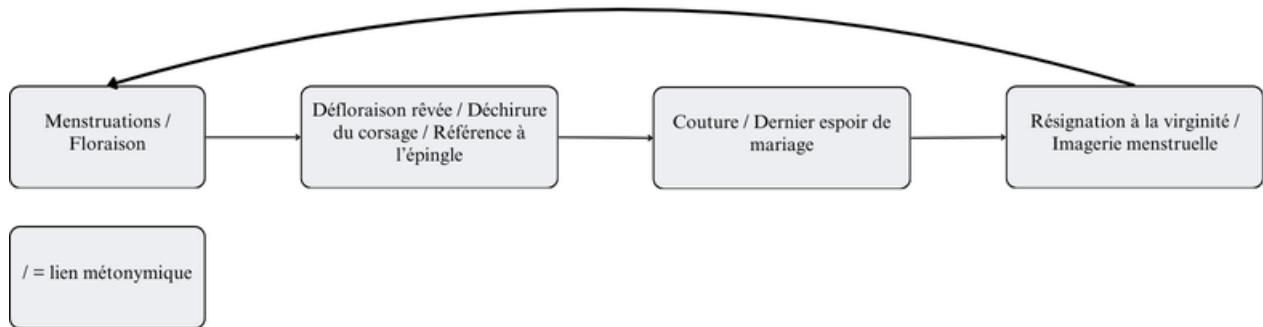
---

<sup>159</sup> JDV, p. 359.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 92

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>162</sup> Suivie d'une « fuite » du liquide vital, cette déchirure est celle qui se rapproche le plus de la célèbre fêlure des Rougon-Macquart, définie plus tôt.



(Figure 2.1)

Ces premières déchirures évoquent une certaine douceur, un amour pour la vie et le don, mais nous verrons que la naissance de l'enfant, nommé Paul en l'honneur de Pauline, n'échappe pas au traitement naturaliste des couches terribles de Louise, cette dernière écartelée par le passage du corps inerte de l'enfant. La déchirure tangible et violente, en contraste au désir figuré de Pauline, démontre le rapport double qu'entretient Zola avec le monde romanesque, à la fois littéral et poétique.

## 2.4 Les couches de Louise

La scène qui suit celle du bain de mer, moment où l'on discute du mariage de Pauline avec Lazare, attire l'attention vers la chatte Minouche qui se « léchait délicatement le ventre<sup>163</sup> » pendant la conversation. Van Buuren note que « le portrait de la Minouche est rapproché de celui de Louise<sup>164</sup>. » Les descriptions de la chatte rappellent en effet des caractéristiques retrouvées chez le personnage :

Cette Minouche était une gueuse, qui, quatre fois par an, tirait des bordées terribles. Brusquement, elle si délicate, sans cesse en toilette, ne posant la patte dehors qu'avec des frissons, de peur de se salir, disparaissait des deux et trois jours. [...] Ensuite, elle reprenait

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>164</sup> Maarten Van Buuren, *Les Rougon-Macquart d'Émile Zola. De la métaphore au mythe*, op. cit., p. 120.

son air dégoûté de princesse, elle se caressait au menton du monde, sans paraître s'apercevoir que son ventre s'arrondissait<sup>165</sup>.

La chatte affecte la même coquetterie que Louise, laquelle « traînait une existence vide, [...] tuant les jours à lire, à faire durer sa toilette jusqu'au dîner<sup>166</sup>. » Pour achever l'analogie, Louise présente des traits félines « d'une méchanceté de chatte câline, se caressant aux autres et allongeant les griffes<sup>167</sup>. » Tout comme la Minouche avec ses portées, elle abandonne son enfant aux soins de Pauline, après lui avoir donné naissance.

La narration, auparavant dédiée au mariage de Pauline et Lazare, se déplace et cible le ventre de la chatte, symbole de celui de Louise, futur parturiente. Bien que la lune de miel reste extérieure au roman, reléguée à un Paris lointain, les couches dans *La joie de vivre*, affirme Farhat, mettent en place « tout un imaginaire de l'écartèlement, du déchirement et du tiraillement<sup>168</sup> », assertion opposée à celle de Beizer, selon laquelle cette scène évoquerait la « fêlure originale », issue de la « première lésion ». Cette dernière indique d'ailleurs, très justement, « ["la fêlure" is,] for Zola, not only the figure of female sexuality, but the central, driving image – a figure at once inspirational and demonic – of his writing<sup>169</sup>. » La fêlure hante bien entendu l'imaginaire zolien, et ce, à plus forte raison lorsqu'il est question d'arbre et de généalogie<sup>170</sup>, mais il convient de rappeler que, même dans la mesure où l'enfant tient son prénom de Pauline, sa mère symbolique, Paul reste un Chanteau et non un *Rougon-Macquart*. Le fils de Lazare et de Louise ne porte pas la tare

---

<sup>165</sup> JDV, p. 90-91.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 367.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 382.

<sup>168</sup> Amina Farhat, « *La Joie de vivre* de Zola ou la souffrance faite roman », *op. cit.*, p. 147.

<sup>169</sup> Janet Beizer, « The body in question. Anatomy, textuality and fetishism in Zola », *loc. cit.*, p. 57.

<sup>170</sup> La vulve de Louise lors de l'accouchement est décrite comme un « tronc » fendu qui « laisse couler la vie » : JDV, p. 352.

héréditaire d'Adélaïde Fouque, selon les lois de la transmission préconisées par Zola<sup>171</sup>, et rien ne signale qu'il l'ait reçue par procuration. C'est bien l'accouchement de Louise qui régit l'ensemble des descriptions, fait « craquer le ventre des mères, élargissant jusqu'à l'horreur la fente rouge », et aboutit « aux aines en une sorte de déchirure<sup>172</sup> ». Même lorsque Louise délaisse le rôle proprement narratif, éreintée par ses douloureuses contractions, la voix des personnages et du narrateur traversent son corps, soulignant « le bourrelet de ses chairs [élargi] dans une tension croissante<sup>173</sup>. » L'écartèlement de la « maternité béante » dépourvue de l'imaginaire héréditaire et de la mise au monde sacralisée, s'affiche dans sa crudité et sa violence, le corps de Louise apparaît fendu en un « coup de hache<sup>174</sup> » : « des excréments jaillirent, l'enfant tomba dans un dernier effort, sous une pluie de sang et d'eaux sales<sup>175</sup>. » La scène se joue en opposition avec la description du bain de mer analysée plus tôt, qui esquivait la réalité corporelle afin d'actualiser les fantasmes de Pauline par le prisme de métaphores romantiques, du « marbre florentin<sup>176</sup> » à la « floraison des algues profondes<sup>177</sup> ». La déchirure littérale de la parturiente, elle, systématise l'ensemble des tropes, les déploie afin de rendre compte d'une horreur physiologique. Les métaphores ne s'aventurent jamais bien loin du corps déchiré<sup>178</sup>, restreintes au domaine du visible et du pratique, redispasant les draps, le matelas, mais surtout le ventre, les hanches, les cuisses, ainsi que tous les muscles de Louise qui « travaillai[ent], se band[aient] [...] avec des raccourcissements et des

---

<sup>171</sup> Voir : Samia Chalhoub, « Les enfants Rougon, Macquart et Mouret dans les limites de leur déterminisme héréditaire », *Nineteenth-Century French Studies*, v. 23, n. 1/2, automne-hiver 1994-95, p. 150-165

<sup>172</sup> JDV, p. 352.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 355.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 352.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 356.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>178</sup> À l'exception d'un passage où Cazenove se souvient des femmes qu'il a accouchées lorsqu'il était chirurgien de marin. Toutes ces patientes (ou victimes) étant décédées, cette dérive ne peut que renchérir sur la violence de la scène : *Ibid.*, p. 348.

allongements de ressorts<sup>179</sup>. » Le lit devient l'extension métonymique du corps, chacun de ses efforts égalés par le matelas. Les pieds de Louise sont posés sur « les dossiers de deux petits fauteuils<sup>180</sup> », son bassin est à l'extrémité du lit, sa tête roule sur les oreillers – les meubles participent de la lutte pour en exprimer la claustration, les images prisonnières de la pièce et du mobilier arrangé de façon à mettre en miroir le corps de la parturiente, les chaises devenues ses pieds, la bordure du lit son bassin, le matelas son torse et l'oreiller sa tête<sup>181</sup>. Cette importance accordée à l'interaction métonymique du personnage avec son milieu est typique du projet réaliste<sup>182</sup>, alors que le passage du bain de mer investit davantage la métaphore, compte tenu son onirisme.

Dans sa volonté d'être au plus près du réel, Zola s'inspire du « *Guide pratique de l'accoucheur et de la sage-femme*, de Lucien Pénard<sup>183</sup> », rappelle Cabanès. Le critique ajoute, quant aux épreuves de Louise :

Les douleurs de l'enfantement sur lesquelles les romanciers [réalistes] mettent si souvent l'accent, permettent, elles aussi, d'assimiler la physiologie féminine à une physiologie malheureuse. Mais la vision des couches sanglantes semble surtout, selon une expression de *La joie de vivre*, "tuer l'idée de l'amour"<sup>184</sup>.

---

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 345.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 351.

<sup>181</sup> Il est à signaler que l'énumération des meubles dans *La joie de vivre* participe souvent d'un retour au réel, désillusionné quant aux fantasmes, comme lorsque Pauline repousse les avances de Lazare, dont la passion rejaillit après son mariage avec Louise : « Mais, dans cette secousse de son corps vierge, elle avait ouvert les yeux, elle se vit roulant sur le carreau, elle reconnut la lampe, l'armoire, le plafond, dont les moindres taches lui étaient familières; et elle sembla s'éveiller, avec la surprise d'une personne qui se retrouve chez elle, au sortir d'un rêve terrible. » *Ibid.*, p. 324-325.

<sup>182</sup> Vu précédemment : Maarten Van Buuren, *Les Rougon-Macquart d'Émile Zola. De la métaphore au mythe*, *op. cit.*, p. 293.

<sup>183</sup> Jean-Louis Cabanès, *Le corps et la maladie dans le récit réaliste (1856-1893)*, *op. cit.*, p. 211.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 323.

Par ailleurs, les « douleurs de l'enfantement » ne suffisent pas à assurer la bonne naissance : « l'enfant n'avait pas eu ces miaulements aigres<sup>185</sup> » à la sortie de l'utérus<sup>186</sup>. Remarquons surtout que, si le premier coït déchire l'hymen, lors de l'accouchement, l'homme, par l'entremise du docteur Cazenove, pénètre le corps de Louise alors évanouie : « Il avait induit de saint-doux sa main gauche, qu'il se mit à introduire lentement, pendant qu'il posait la droite sur le ventre<sup>187</sup>. » Le motif de l'évanouissement, celui de Pauline<sup>188</sup> et celui de Louise, permet à Cabanès d'envisager un rapport entre les deux femmes : « L'accouchement de Louise semble ainsi, dans le récit, actualiser des fantasmes que Zola a prêtés à Pauline<sup>189</sup>. », même si l'évanouissement de Pauline est dû à un fantasme de jouissance espéré, alors que celui de Louise résulte d'une douleur extrême. D'une manière ou d'une autre, la rencontre des corps dans l'univers zolien est presque systématiquement du côté d'un indescriptible et d'une perte de soi dont l'évanouissement est le symbole.

Ajoutons toutefois à la suite de Cabanès que Pauline occupe un rôle de docteur en sauvant l'enfant par son souffle : à l'image de la mère se superpose celle du scientifique. Zola, en effet, « prêt[e] à Pauline les gestes d'insufflation, en principe réservés au médecin<sup>190</sup>. » Jennifer Yee renchérit : « [Pauline] embodies active, practical charity rather than emotional empathy, in the strict sense of *feeling with*<sup>191</sup> the other. Had she been a boy, Pauline would have liked to be a

---

<sup>185</sup> JDV, p. 357.

<sup>186</sup> Le narrateur assimile le nouveau-né inerte aux attributs félins prêtés à Louise, rejetant la faute de la mauvaise naissance sur la mère biologique, aussi froide et indifférente que la Minouche avec ses portées.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 353

<sup>188</sup> Rappel du passage : *Ibid.*, p. 107-108

<sup>189</sup> Jean-Louis Cabanès, *Le corps et la maladie dans le récit réaliste (1856-1893)*, Paris, Klincksieck, 1991, p. 329.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>191</sup> Yee souligne.

doctor<sup>192</sup>. »<sup>193</sup> À défaut de ne pouvoir être mère, ou parce qu'elle n'a pu être mère, Pauline se masculinise. On retrouve ici tout un imaginaire du siècle qui veut que la vieille fille – c'est ce que va devenir Pauline – perde en grande partie sa raison d'être<sup>194</sup>. Toutefois, devenir symboliquement un homme en s'octroyant des actes propres au masculin apparaît comme une ruse déployée par la jeune femme pour devenir autrement sujet. C'est un fait qu'elle va devenir indispensable. Médecin et mère par substitution, Pauline devient hors norme, hors classement générique.

L'accouchement, la perte de la virginité et les menstruations affirment un processus naturel et cyclique, mais le roman explore également un univers pathologique (l'œdème et l'angine) de manière à illustrer un gonflement et une déchirure subséquente. Dans la mesure où le roman naturaliste associe bien souvent la maladie à la mouvance psychologique<sup>195</sup>, pour continuer de circonscrire le motif de la déchirure, il s'agira d'explorer les déchirements psychologiques dans *La joie de vivre*.

---

<sup>192</sup> Jennifer Yee, « Émile Zola's Black Lives. Colonial experiments and the limits of empathy in *La joie de vivre* », *Dix-Neuf*, v. 28, n. 1, p. 37.

<sup>193</sup> C'est Pauline qui encourage Lazare à se lancer en médecine, les désirs de la jeune femme le plus souvent réalisés par les personnages à sa charge, comme une mère s'approprierait les exploits de son fils. À ce titre, Pauline ne va pas sans rappeler Madame Chanteau.

<sup>194</sup> L'absence de « raison d'être » se nuance cependant du fait que la vieille fille ne se retrouve pas sans affectation à un rôle social, malgré son état éternellement liminaire, comme le reflètent les patronages des Vierges olympiennes. L'analyse que fait Marie Scarpa du personnage de Félicité dans *Un cœur simple* de Gustave Flaubert s'avère fort à propos et ne va pas sans rappeler le cas de Pauline : Marie Scarpa, « Et si Félicité portait malheur ? », *Ethnogénétique de la littérature*, v. 10, 2013, en ligne.

<sup>195</sup> Le prochain chapitre développera cette relation à partir de Jean-Louis Cabanès, *Le corps et la maladie dans le récit réaliste (1856-1893)*, *op. cit.*

## CHAPITRE 3

### LE DÉCHIREMENT PSYCHOLOGIQUE

Parallèlement à la déchirure physiologique, le déchirement psychologique participe lui aussi d'une lutte entre deux composantes, encore que le champ de bataille se restreigne cette fois à la psyché des personnages, ces derniers sujets au tiraillement des forces intérieures, le plus souvent issues d'un conditionnement ou d'un réflexe inné<sup>196</sup>. Si l'immobilisme ressort parfois comme le seul vainqueur au terme d'un conflit de l'âme, il arrive que les conditions psychologiques antagonistes, actualisées par le doute et l'introspection, laissent deux forces *a priori* antinomiques reconstituer une unité hybride des désirs, permettant par exemple à la jalousie de coexister avec l'abnégation. Alors que la dualité de désirs contraires engendre souvent la souffrance des personnages, avec pour indice la scission aliénante de l'être, chez Pauline, la concomitance de tempéraments opposés est *in fine* accueillie avec joie. Pour Jean-Louis Cabanès, se déploie ainsi la complexité paradoxale de l'humain : « C'est précisément de cette incertitude et de cette ambiguïté que naît l'intérêt romanesque de *La joie de vivre*<sup>197</sup>. » Au lieu d'une douleur de vivre, le déchirement psychologique de Pauline génère un épanouissement subjectif, tandis que Lazare et Madame Chanteau sont abîmés, voire émiettés par leur lutte intérieure.

D'après les forces à l'œuvre dans les déchirements psychologiques, Martin Van Buuren observe qu'elles « se divisent en réflexes provoqués par les forces biologiques ou héréditaires, et

---

<sup>196</sup> Il convient de noter que l'opposition des forces psychologiques ne recoupe pas la définition de « dédoublement », telle qu'elle est définie par la psychanalyse zolienne, laquelle, pour Jacques Lantier dans *La bête humaine*, renvoie à la lutte entre les forces conscientes et inconscientes (Sophie Ménard, « Les guenilles humaines », *op. cit.*, 540 f.). Les forces psychologiques que nous nous proposons d'investir incarnent plutôt l'opposition de désirs illustrés par divers concepts et figures de la médecine tempéramentale et physiognomonique du XIX<sup>e</sup> siècle, dont Zola consulte les ouvrages pour se préparer à la rédaction (Jean-Louis Cabanès, *Le corps et la maladie dans le récit réaliste (1856-1893)*, *op. cit.*, 442 p.). La présente analyse n'éclairera pas le degré de cognition des forces psychologiques, puisque rien n'indique que Zola se soit intéressé aux travaux de son contemporain Sigmund Freud, même si la notion de déterminisme rejoint leurs deux pensées (Maarten Van Buuren, *Les Rougon-Macquart d'Émile Zola. De la métaphore au mythe*, *op. cit.*, p. 48-49.).

<sup>197</sup> Jean-Louis Cabanès, « *La joie de vivre* ou Les créances de la charité », *loc. cit.*, p. 136.

en réflexes qui trouvent leur origine dans un conditionnement social<sup>198</sup> », mais note la quasi-absence d'imagerie métaphorique : « À la différence des conditions extérieures, les conditions intérieures ne prennent pas, à quelques exceptions près, une identité reconnaissable<sup>199</sup>. » Le déchirement psychologique s'affirmerait surtout dans la personnification, le couple comparant-comparé tient moins du ressort de l'image que de la construction syntaxique. Pour l'exemplifier, Van Buuren mobilise la personnification de la « grâce » de Serge dans *La faute de l'abbé Mouret*, cinquième volume de la série :

Serge est tiraillé entre les deux forces qui déterminent sa vie : la grâce religieuse et les passions toujours renaissantes. Les personnifications montrent à quel point sa conduite dépend des caprices de ces deux forces contraires. Parfois la grâce se montre indulgente : "La veille, il avait agonisé, sans qu'elle descendît. Elle restait longtemps sourde à ses lamentations de damné; elle le secourait souvent, lorsque, d'un geste d'enfant, il ne savait plus que joindre les mains"<sup>200</sup>.

Les forces psychologiques dans *La joie de vivre* convoquent elles aussi la personnification. Au reste, ajoutons que sous la plume de Zola, celle-ci se plaît à convoquer le verbe « être » en début de syntagme pour établir une existence indépendante du sujet : chez Madame Chanteau, « c'était une rage de l'argent, grandie peu à peu, emportant la raison et le cœur<sup>201</sup> ». Dans la pensée du XIX<sup>e</sup> siècle, la physiologie « anticipe sur la psychologie dès qu'elle tâche d'accorder une réflexion sur les fonctions du système nerveux et une étude anatomique du corps humain, en établissant une continuité entre l'organique et la pensée<sup>202</sup>. » Pour répondre de cette interaction, l'illustration pathologique de *La joie de vivre*, roman-hôpital par excellence, investit l'activité psychologique et contribue ainsi à l'élaboration d'un réseau métaphorique unifiant l'esprit et le corps. De la

---

<sup>198</sup> Maarten Van Buuren, *Les Rougon-Macquart d'Émile Zola. De la métaphore au mythe*, op. cit., p. 48.

<sup>199</sup> *Id.*

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>201</sup> JDV, p. 196.

<sup>202</sup> Jean-Louis Cabanès, « *La joie de vivre* ou Les créances de la charité », loc. cit., p. 35.

contribution symbolique du déchirement à la déchirure, et réciproquement, se dégage une cyclisation des métaphores qui témoigne de la même circularité à l'œuvre dans l'ensemble des représentations génitales de *La joie de vivre*. Nous verrons en effet que la brèche ouverte dans le « corps » du secrétaire contenant l'héritage de Pauline – qu'on ne saurait écarter d'un tiraillement intérieur chez le personnage – souligne le passage de la déchirure au déchirement.

### 3.1 De la déchirure dans le secrétaire à la mort de Madame Chanteau

Sur le plan symbolique et métaphorique, le secrétaire recélant les sommes léguées à Pauline permet de prolonger l'identité du personnage, l'héritage matériel étant ici inséparable de l'héritage des mœurs, compte tenu de l'avarice transmise par ses parents : « Il y avait en elle une hérédité d'avarice, l'amour de Lisa et de Quenu pour la grosse monnaie de leur comptoir [...] l'idée de voir [l'argent] se fondre aux mains brouillonnes de son cousin l'irritait presque<sup>203</sup> ». Au départ<sup>204</sup>, lors des premiers emprunts, « les visites au secrétaire lui étaient pénibles : sa raison l'avertissait d'une catastrophe, l'économie prudente de sa mère se révoltait en elle<sup>205</sup>. » Une déchirure<sup>206</sup> dans le bois du secrétaire, le meuble en tout temps assimilé à Pauline par procès métonymique, peut s'interpréter comme une déchirure subjective dans le personnage<sup>207</sup>. Le legs parental identifie Pauline à la fortune des Quenu, correspondance qui sera renforcée dès lors qu'elle trouvera dans l'œuvre charitable une richesse intérieure, également tributaire de ce capital. Quand Madame

---

<sup>203</sup> JDV, p. 94-95.

<sup>204</sup> Seront vues ultérieurement les façons dont Pauline parvient à négocier cette avarice.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>206</sup> L'emploi du mot « déchirure », plutôt que « fissure » ou « brisure », pour parler du défaut ou de la détérioration d'un meuble risque certes d'étonner. L'analyse de la métaphore engage cependant une subversion de la sémantique convenue. Malléable et transitive, la substance textuelle doit s'interpréter à la lumière du réseau de métaphores de l'œuvre, selon ce qui relie les figures et en génère de nouvelles : dans le cas de la déchirure, un point commun ressort de l'élargissement progressif d'une béance, et non du caractère « déchirable » de la matière, textile ou autre.

<sup>207</sup> Ceci, selon un semblable effet de transposition par lequel le corsage blanc renvoie à l'hymen.

Chanteau puise une première fois dans la « brèche ouverte<sup>208</sup> » du tiroir sans l'accord de sa nièce, qui devient vite une énorme béance d'où filent « les grosses sommes englouties, les petites sommes prises encore chaque jour et agrandissant le trou<sup>209</sup> », c'est aussi une attaque faite à la personne de Pauline. La période où la jeune femme se trouve dans un état second causé par une angine, alors « [qu']il n'y avait plus d'elle, dans le silence frissonnant de la pièce, que le raclement de son haleine<sup>210</sup> », Madame Chanteau dépouille sans vergogne le secrétaire de ses fonds, notamment pour les déverser dans les entreprises de son fils<sup>211</sup>. Confirmant l'analogie entre le corps de Pauline et le secrétaire, l'assaut du meuble pourrait selon Janet Beizer représenter une « pénétration »; la déchirure serait évocatrice de l'acte sexuel : « While Pauline is swollen upwards, she is symbolically penetrated below by a greedy mother-figure, who empties her out<sup>212</sup>. » Par un effet de transposition métonymique, fréquent dans l'écriture naturaliste, la vulnérabilité dans la pathologie ne se limite donc pas au corps de Pauline et contamine également le milieu, ainsi que le suggère le secrétaire abîmé et pillé tel un malade sans défense<sup>213</sup>.

Cependant, Madame Chanteau éprouve, en réponse à sa méchanceté, le déchirement d'un drame secret. Chez ce personnage, Cabanès n'éclaire pas une « déchirure », à proprement parler, mais plutôt « l'émiettement » de sa personnalité, de son honnêteté<sup>214</sup>. Le lecteur voit sa maladie du cœur<sup>215</sup> progresser de concert avec le déclin de sa conscience jusqu'à un état second, qui rappelons-

---

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 169-170.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>211</sup> Lazare s'intéressera notamment à la construction d'épis pour briser les marées.

<sup>212</sup> Janet Beizer, « The body in question. Anatomy, textuality and fetishism in Zola », *loc. cit.*, p. 22.

<sup>213</sup> La liaison n'a rien d'unique, puisque les personnages zoliens font un avec leur monde, autant générateur que généré de celui-ci. La progression de la déchéance morale et matérielle des Bonnevillois est ainsi reflétée par l'émiettement de la ville elle-même, « dans l'envahissement continu de la mer, qui chaque année mangeait un coin du pays » : JDV, p. 369.

<sup>214</sup> Jean-Louis Cabanès, *Le corps et la maladie dans le récit réaliste (1856-1893)*, *op. cit.*, p. 328.

<sup>215</sup> Tandis que la méchanceté frappe Madame Chanteau au cœur, la passion amoureuse de Pauline s'en prend à sa gorge, symbole d'érotisme, conformément à un localisationnisme médical. *Ibid.*, p. 48.

le, est annonciateur d'une déchirure physiologique : « Dévorée elle-même [par les forces qui la tiraillent<sup>216</sup>], jamais elle n'avait paru si déséquilibrée, ravagée d'une telle fièvre nerveuse<sup>217</sup>. » Pauline murmure : « Je sais pourquoi elle enfle [par l'œdème] : sa méchanceté lui est tombée dans les genoux<sup>218</sup>! » Les travaux du médecin François-Emmanuel Fodéré au XIX<sup>e</sup> siècle portent à croire que la jeune femme n'est pas loin de la vérité, conformément à la circulation vitale en cours, Zola redoublant les manuels de physiologie d'une portée symbolique, la haine de Madame Chanteau étant soumise aux lois des fluides<sup>219</sup>. Le déséquilibre psychologique issu d'un drame secret se reflète ainsi par un déséquilibre physiologique des influx vitaux, seulement résolu par la métaphore de l'aveu dont rend compte Sophie Ménard :

Dans un jeu d'analogies, l'agonie de l'hydropique métaphorise tout le processus de l'aveu allant de l'enserrement du secret à la révélation malgré soi. En effet, le sentiment physique d'étouffement que ressent Madame Chanteau, qui correspond à la symptomatologie de l'œdème, est aussi une métaphore du secret suffocant qui cherche à s'évincer à tout prix : « la malade cassa les oreilles de la bonne de ses accusations furieuses contre la jeune fille. Elle ne pouvait plus se contenir. L'immobilité où elle était condamnée, les palpitations qui l'étouffaient au moindre mouvement, semblaient la jeter à une exaspération croissante<sup>220</sup>. »

L'agonie affecte dans un dernier temps la voix du personnage, dépossédé de sa conscience. Ce processus qui « renvoie à la liquidité de la parole<sup>221</sup> », selon Ménard, engage des aveux dissociés

---

<sup>216</sup> Nous reviendrons à ces forces.

<sup>217</sup> JDV, p. 196.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>219</sup> « Ce principe est soumis comme les autres fluides à la loi de la statique, et son équilibre entretient la vie et la santé. Son accumulation, dans certains organes, en augmente l'activité et souvent aux dépens de ceux qui en sont le moins favorisés » (Fodéré, 1817). Selon Fodéré, ce principe de vie réside particulièrement dans le sang.

<sup>220</sup> Sophie Ménard, « Les guenilles humaines », *op. cit.*, f. 308-309.

<sup>221</sup> *Ibid.*, f. 314.

du locuteur, exprimés par un automate accédant à ses souvenirs : « Ainsi, Madame Chanteau, dans une "parole folle", raconte l'histoire de sa vie, qui est antérieure au récit zolien. Elle se vide de ses souvenirs, comme elle a dégarni le coffret contenant l'héritage de Pauline<sup>222</sup>. »

[E]lle parlait toute seule, d'une voix claire, en phrases rapides, sans lever la tête de l'oreiller. Ce n'était pas une causerie, elle ne s'adressait à personne, il semblait seulement que, dans le détraquement de la machine, son cerveau se hâtât de fonctionner comme une horloge qui se déroule, et que ce flot de petites paroles pressées fût les derniers tic-tac de son intelligence à bout de chaîne<sup>223</sup>.

Cabanès interprète la symbolique de l'argent dans le roman comme « à la fois une réalité tangible [...] et une représentation, une image qui se transforme, dans l'imagination de Madame Chanteau, en poison<sup>224</sup>. » Ce poison lui survit une fois déversé dans le monde, il s'élève en lames impitoyables après la mort du personnage. Les *Dossiers préparatoires* révèlent que Zola envisage la tempête qui suit le décès « plus violente même, que le jour de l'arrivée de Pauline<sup>225</sup> ». Ses grandes vagues, les plus fortes « depuis cinquante ans<sup>226</sup> », abattent les épis érigés par Lazare, en ressac aux sommes volées à l'héritage pour en assurer la construction; chaque action est accompagnée d'une réaction égale, force double et déchirante maintenant l'inertie cyclique du roman. La mère terrible laisse place à la Mer Terrible : Madame Chanteau est transformée par la métaphore en symbole mythique<sup>227</sup>.

---

<sup>222</sup> *Ibid.*, f. 314.

<sup>223</sup> JDV, p. 220.

<sup>224</sup> Jean-Louis Cabanès, « *La joie de vivre* ou Les créances de la charité », *loc. cit.*, p. 130.

<sup>225</sup> Émile Zola, *La fabrique des Rougon-Macquart. Édition des dossiers préparatoires. Volume IV, op. cit.*, NAF 10311, f. 83.

<sup>226</sup> JDV, p. 232.

<sup>227</sup> Sur le mythe de la Mère-Mer Terrible chez Zola, voir : Maarten Van Buuren, *Les Rougon-Macquart d'Émile Zola. De la métaphore au mythe, op. cit.*, p. 62.

Pour l'angine de Pauline comme pour l'œdème de Madame Chanteau, une lutte intérieure encourage la progression de la pathologie, les deux personnages immobilisés par des forces psychologiques, qu'il nous faudra définir.

### 3.2 Le déchirement psychologique précurseur de l'œdème

Pour établir la cause du déchirement de Madame Chanteau, il est nécessaire de revenir à l'arrivée de Pauline à Bonneville. La relation des deux personnages appelle d'emblée un rapport presque maternel, Madame Chanteau restant à la fois soucieuse du bien-être de sa nièce et de l'intégrité de son héritage qui s'élève à cent-cinquante-mille francs :

Là, continuait Madame Chanteau, tu es sûre maintenant, et sois tranquille, on mourrait de faim à côté... Souviens-toi, le premier tiroir à gauche. [Les sommes] n'en sortiront que le jour où tu seras assez grande fille pour les reprendre toi-même... Hein? ce n'est pas la Minouche qui viendra les manger là-dedans. Cette idée de la Minouche ouvrant le secrétaire et mangeant les papiers, fit éclater l'enfant de rire<sup>228</sup>.

Ce passage, en plus d'instaurer une ironie préfiguratrice<sup>229</sup>, évoque un optimisme quant à l'avenir, ensuite gâté par la mention de l'autre tiroir où « [Madame Chanteau] plaçait en soupirant l'inventaire désastreux de Davoine<sup>230</sup> ». Cabanès soutient que les faibles revenus de la maisonnée occupent le même espace textuel que l'important héritage, la description faisant « se rencontrer l'infortune des Chanteau et la fortune de Pauline<sup>231</sup> ». Dès l'ouverture du roman, le « récit » de cette orpheline qu'auront secourue les Chanteau dépend de ce capital :

---

<sup>228</sup> JDV, p. 63.

<sup>229</sup> Nous l'avons vu, ce n'est effectivement pas la Minouche qui viendra « manger là-dedans », mais Madame Chanteau elle-même.

<sup>230</sup> *Id.*, p. 63.

<sup>231</sup> Jean-Louis Cabanès, « *La joie de vivre* ou Les créances de la charité », *loc. cit.*, p. 127.

On replacera les intérêts [des rentes de Pauline], on lui doublera presque son capital, d'ici sa majorité... Mon Dieu! nous ne remplissons que notre devoir. Il faut obéir aux morts. Si nous y mettons encore du nôtre, eh bien! cela nous portera chance peut-être, ce dont nous avons grand besoin... La pauvre chérie a été si secouée, et elle sanglotait si fort en quittant sa bonne! Je veux qu'elle soit heureuse avec nous<sup>232</sup>.

Les bonnes intentions de Madame Chanteau et l'entendement de son devoir suivent ainsi le même déclin que les sommes du secrétaire. Les emprunts auxquels elle est réduite, notamment afin de réaliser le futur qu'elle imagine pour son fils, vont amorcer la culpabilité du personnage. Cependant, à mesure que sa volonté chancelle et qu'elle puise davantage dans le secrétaire, le rêve d'une réussite financière pour Lazare entre en conflit avec la responsabilité morale envers sa nièce. Cette première et déterminante ambition trouve son pendant humoral dans la théorie des tempéraments, dont l'influence sur l'œuvre de Zola a déjà été largement relevée par la critique<sup>233</sup>.

### 3.3 Le tempérament bilieux

La théorie des tempéraments prédomine dans les discours médicaux du XIX<sup>e</sup> siècle, alors qu'elle est aujourd'hui infirmée et reléguée à une symbolique recouvrant les fictions de l'époque : héritière des « humeurs » avancés par les Anciens grecs<sup>234</sup> et avant tout mise au service d'une catégorisation, la surreprésentation de certains éléments dans le corps prédestinerait aux actions des hommes, récapitule Cabanès : « Le sang, la lymphe, la bile, viennent à la fois imposer leur couleur à la surface du corps, orienter la vision du monde attribuée à un personnage et déterminer ses appétits,

---

<sup>232</sup> JDV, p. 58.

<sup>233</sup> Voir pour exemple : Anna Kaczmarek-Wisniewska, « Thérèse Raquin d'Émile Zola. La notion de tempérament entre l'héritage antique et l'apport de la physiologie du XIX<sup>e</sup> siècle », *Studia Romanica Posnaniensia*, v. 47, n. 4, 2020, p. 91-100.

<sup>234</sup> Cette théorie démentie par les progrès de la science médicale, on peut assimiler l'ensemble de ses manifestations dans la littérature naturaliste à une métaphorisation des qualités propres à chaque personnage : « La théorie humorale considère que la santé de l'âme comme celle du corps réside dans l'équilibre des humeurs – sang, phlegme, bile jaune, bile noire – et des qualités physiques – chaud, froid, sec, humide – qui les accompagnent » (Spitz, 2025).

ses pulsions, ses maladies<sup>235</sup>. » Lorsqu'il recense les tempéraments dans *La joie de vivre*, le critique associe celui de Madame Chanteau au bilieux, car elle a, dans les *Dossiers préparatoires* : « le "teint jaune" caractéristique, dans l'univers romanesque de Zola, des bilieux dont l'ambition est restée inassouvie<sup>236</sup>. » L'atermoiement de ces ambitions, sans cesse déçues par les échecs de Lazare, encourage Madame Chanteau à trouver refuge dans la fiction; elle se construit un récit avec la richesse de Pauline, un « roman de l'argent », pour reprendre l'expression de Cabanès, s'imaginant d'abord la richesse multipliée en fortune par les investissements de son fils, puis se la figurant comme source de tous les malheurs de la famille : « La plupart des personnages élaborent en fait un roman de l'argent, au point même que cette fiction tourne dans l'agonie de Madame Chanteau en une fantasmagorie hallucinée<sup>237</sup>. »

La première description du personnage introduit un « visage agréable, gâté par un grand nez d'ambitieuse<sup>238</sup> » : ses traits opposés entre bienveillance et convoitise annoncent la lutte intérieure et déchirante à venir. Madame Chanteau, régie en tout temps par son cadre tempéramental<sup>239</sup>, déchirée entre sens du devoir et rage des ambitions, est dominée par « l'émiettement continu de son honnêteté, que la tentation de cette grosse somme, dormant près d'elle, avait détruite un peu plus à chaque heure<sup>240</sup>. » Le déchirement grandit jusqu'à occuper tout l'espace de sa personne « peu à peu mangé[e] par une passion unique, tombé[e] à la fureur<sup>241</sup> ».

---

<sup>235</sup> Jean-Louis Cabanès, *Le corps et la maladie dans le récit réaliste (1856-1893)*, *op. cit.*, p. 125

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 288.

<sup>237</sup> Jean-Louis Cabanès, « *La joie de vivre* ou Les créances de la charité », *loc. cit.*, p. 130.

<sup>238</sup> JDV, p. 42.

<sup>239</sup> Chez Zola, on compte aussi des tempéraments sanguins et nerveux auxquels l'analyse s'attardera plus loin. Jean-Louis Cabanès, *Le corps et la maladie dans le récit réaliste (1856-1893)*, *op. cit.*, p. 263-279.

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>241</sup> JDV, p. 211.

Même son fils Lazare, objet de son amour et de ses ambitions, « s’effaçait de son reste de vie, après avoir été la cause et le but de son existence entière<sup>242</sup>. »

Son déséquilibre va croissant jusqu’à ce qu’une éruption de bile<sup>243</sup> lui tombe dans les jambes et dérègle complètement son esprit : la hargne de Madame Chanteau, déjà irraisonnée lorsqu’elle rapportait sa ruine à l’argent offert par Pauline, passe au stade de la folie complète, où « ses yeux vifs [...] l’illusionnaient elle-même<sup>244</sup> ».

Mis à part les symboles physiologiques d’une liquéfaction de l’être, le déchirement investit la personnification d’une « passion unique<sup>245</sup> » la dévorant de l’intérieur. En effet les forces psychologiques apparaissent comme mues par une volonté propre. Sans résolution, le déchirement grandit et émiette l’être jusqu’à la dévastation complète de l’esprit :

Fermez le secrétaire. C’est dans le tiroir... La voilà qui monte. Oh! j’ai peur, je vous dis que je l’entends! Ne lui donnez pas la clef, laissez-moi partir, tout de suite, tout de suite... [...] Une folie l’agitait, elle ne poussait plus que des cris inarticulés, les poings serrés comme pour une lutte au corps à corps, ayant l’air de se défendre contre une vision qui la tenait à la gorge. [...] Puis, elle retomba sur l’oreiller et devint noire. Elle était morte<sup>246</sup>.

Néanmoins, face à l’échec de Madame Chanteau s’oppose l’idéal de Pauline, dont le déchirement négocié lui prodiguera un équilibre tempéramental. Loin d’une condition initiale, son état sera le fruit d’une lente évolution psychique, notamment illustrée par la métaphore de l’angine.

---

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>243</sup> L’hydropisie est causée par son tempérament bilieux.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 224-225.

### 3.4 Le déchirement psychologique précurseur de l'angine

Nous avons auparavant relevé les manifestations de l'avarice héréditaire chez Pauline, cependant l'avarice matérielle semble s'être étendue à une avarice relationnelle, les deux conditions souscrivant à une même logique de l'accumulation et de la propriété, qu'elle soit pécuniaire ou affective. En effet, l'orpheline souhaite tant recueillir l'amour et l'affection qu'elle éprouve une grande jalousie à voir ces derniers offerts à d'autres, le don de tendresse considéré par Pauline comme quantitatif, distribuable, capable de tarir à l'instar des espèces. Dans sa substance profonde, davantage qu'un roman de l'argent, *La joie de vivre* apparaît dès lors comme un roman de la possession sous toutes ses formes, possession qui s'actualise certes par le frottement de la fortune à l'infortune, puisque chaque personnage est défini en fonction de sa richesse par rapport aux autres, risquant ainsi l'asservissement<sup>247</sup>. Cabanès remarque l'effet de la possession sur les différentes motivations des personnages : « L'effet-psychologie dans *La joie de vivre* est en effet subordonné à toutes les dérives imaginatives que suscite la polysémie du mot "fortune" »<sup>248</sup>. »

La tendance héréditaire à l'accaparement chez le personnage n'origine pas entièrement des valeurs avaricieuses transmises par ses parents, puisque les crises de jalousie durant l'enfance signalent la folie inaugurale d'Adélaïde Fouque : « Pourtant, elle ne se corrigea pas, c'était une poussée intérieure qui lui jetait tout le sang des veines au cerveau. Il semblait que ces violences jalouses lui vinssent de loin, de quelque aïeul maternel, par-dessus le bel équilibre de sa mère et de son père, dont elle était la vivante image<sup>249</sup>. » Un même instinct d'accumulation motive d'une part l'attachement de Pauline à l'argent, avec dans son sillage une « honte, qu'elle n'aurait pu expliquer<sup>250</sup> », et de l'autre, les crises de jalousie entraînant une pesante culpabilité : « [E]lle en restait triste, ainsi que d'un mal dont on a honte<sup>251</sup>. » Dès ses dix ans, ses propres désirs et

---

<sup>247</sup> Ce thème est au cœur de nombreux romans réalistes. Voir notamment les travaux de l'économiste Claire Pignol, « L'économie à l'épreuve de la littérature », *Idées économiques et sociales*, n. 186, 2016, p. 30-41.

<sup>248</sup> Jean-Louis Cabanès, « *La joie de vivre ou Les créances de la charité* », *loc. cit.*, p. 129.

<sup>249</sup> JDV, p. 79.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 79.

l'abnégation de ceux-ci se livrent bataille, quoique la jalousie semble *a priori* l'emporter : « [E]lle faisait tout au monde pour lutter contre ces colères, mais ne pouvait pas<sup>252</sup>. » Tout au long du roman, elle s'efforce d'enfouir les « mauvais » sentiments sous une bonté magnanime, sa lutte avant tout intérieure, puisque la jeune femme paraît d'ordinaire « très gaie, très bonne, comme si elle avait une faute à se faire pardonner<sup>253</sup>. » La jalousie de Pauline obéirait à un tempérament sanguin, que Cabanès identifie à un bouillonnement primitif, égoïste dans son conservatisme. Ce dernier semble entrer en tension avec une honte excessive et un désir acharné de se dévouer à l'autre, qui relèveraient plutôt d'un tempérament nerveux, stéréotypé chez les personnages féminins du XIX<sup>e</sup> siècle par une sensibilité exaltée et renversante<sup>254</sup>. Lors de ses élans possessifs, il s'agit en effet du « sang de colère<sup>255</sup> » qui bat les veines de Pauline<sup>256</sup>.

La première crise de jalousie survient quand le chien Mathieu démontre de l'affection à une jeune Louise<sup>257</sup> : « [II] alla poser sa grosse tête sur le genou de la nouvelle venue<sup>258</sup> ». Pour se venger, Pauline « tenait Mathieu acculé contre le mur, et hors d'elle, emportée par un accès fou de sauvagerie, elle lui tapait sur le crâne de toute la force de ses petits poings<sup>259</sup>. » Le déchirement entre les sangs et les nerfs, caractéristique de ses crises de jalousie, atteint son paroxysme dans

---

<sup>252</sup> *Id.*

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>254</sup> Les deux tempéraments peuvent se manifester chez un même individu, on parle alors d'un tempérament sanguin-nerveux. Jean-Louis Cabanès, *Le corps et la maladie dans le récit réaliste (1856-1893)*, *op. cit.*, p. 268-275.

<sup>255</sup> JDV, p. 270.

<sup>256</sup> La honte pourrait aussi s'interpréter comme du registre sanguin, puisqu'elle s'accompagne d'un teint rougeaud, monté aux joues, mais compte tenu de sa cause, soit le rejaillissement du regret dû à une bonté sacrificielle, nous justifions le placement de l'affect du côté nerveux, « ici conduit[s] à analyser la fonction des tempéraments à partir de ce qui constitue l'essence même de ce concept, une énergétique » (Cabanès, *op. cit.*, 1991).

<sup>257</sup> Préfigurant l'affection que montrera Lazare pour ce même personnage, au grand dam de Pauline, l'attitude du chien métonymiquement liée à celle de son maître.

<sup>258</sup> JDV, p. 79.

<sup>259</sup> *Id.*

l'envie que Pauline éprouve à l'égard de Louise et de Lazare. Cabanès relie cette souffrance à l'angine qui atteint le personnage : « Selon le plan détaillé du roman, cette maladie résulte d'un "entêtement irraisonné de jalousie". Dans ses promenades avec Lazare et Louise, Pauline, se sentant en tiers, s'expose à une pluie torrentielle, "prenant du mal exprès", selon le dossier préparatoire<sup>260</sup>. » Le gonflement de la gorge, « tension croissante dont son cou semblait éclater<sup>261</sup> », est symptomatique d'un abcès rétropharyngien, sa signification rapportée par Cabanès à une logique de l'épurement :

La maladie sanctionne ainsi une impulsion violente, elle est la purgation du mal, elle figure littéralement et symboliquement un abcès qui crève<sup>262</sup>.

Cette déchirure doit être perçue, toujours selon Cabanès, « comme l'étape décisive à partir de laquelle la violence humorale du sang se métamorphose en générosité, en inépuisable charité. Pauline n'est donc pas une froide allégorie, l'incarnation sans relief d'une norme physiologique, d'un équilibre tempéramentiel<sup>263</sup>. » Le critique affirme cependant que cette charité n'écarte pas une logique de l'accaparement, puisqu'elle permet à Pauline d'asservir les bénéficiaires de ses dons<sup>264</sup> : « Pauline devient la mère de tout un monde qu'elle réduit à l'oralité, qui a perdu sa liberté de sujet, et qui attend régressivement la becquée nourricière ou financière qu'elle ne manquera pas de

---

<sup>260</sup> Jean-Louis Cabanès, *Le corps et la maladie dans le récit réaliste (1856-1893)*, *op. cit.*, p. 288.

<sup>261</sup> JDV, p. 158.

<sup>262</sup> Cette « crevaison » (que nous disons déchirure), apparaît aussi chez Madame Chanteau : le gonflement de ses jambes débouche sur un enchaînement frénétique des aveux et l'assaut des vagues libérées, à la différence que le personnage ne survit pas à l'épurement, terrassé par le déchirement. Jean-Louis Cabanès, *Le corps et la maladie dans le récit réaliste (1856-1893)*, *op. cit.*, p. 288.

<sup>263</sup> *Id.*

<sup>264</sup> Ironiquement : « L'équilibre de Pauline a besoin de la maladie ou du déséquilibre d'autrui pour se manifester » (Cabanès, *loc. cit.*, 2002). Loin d'être disparu, le désir de possession qui était pécunier et affectif se voit transposé sur une charité avaricieuse, Pauline à la gouverne d'un hôpital romanesque où défilent des souffrances qu'elle est la seule à pouvoir remédier.

donner<sup>265</sup>. » Son déchirement ne sera donc résolu qu'à travers la dépendance vis-à-vis d'elle des autres personnages.

Cabanès interprète l'angine comme le moment clé où s'égalise le déchirement entre les sangs et les nerfs; sans chercher à diminuer l'importance de ce symbole, remarquons néanmoins qu'il ne marque pas la finalité du tiraillement, puisque la maladie réaffirme la relation entre Pauline et Lazare, et par conséquent, le désir de « posséder » son cousin en faisant de lui un bénéficiaire soumis à ses affections, l'acte de mariage étant à cet effet un engagement éternel. Par la confirmation des noces, la dépendance du fils à la mère passe à la dépendance du mari à l'épouse, conformément aux rites de mariages, selon Jean-Bruno Renard, car on passe « de la famille d'origine (où on naît) à la famille de procréation (où on donne naissance).<sup>266</sup> » Leurs projets d'union sont à nouveau évoqués au terme de la maladie : « Allons, mon ami, tu ne peux l'échapper : je serai ta femme<sup>267</sup> ». D'une part, la pathologie déssexualise profondément Pauline, mais de l'autre, affirme Sima Kappeler, elle encourage Lazare à délaisser Louise pour veiller la malade : « Pauline's sickness ironically creates an intimacy based on the certainty of separation and death, which implies that Pauline can only have Lazare when there is the threat of absence<sup>268</sup> ». La convalescence achevée, la mort écartée, Lazare retourne à Louise et Pauline les surprend à s'embrasser en cachette, ravivant sa jalousie : « C'était un de ces accès de révolte furieuse, dont la tempête éclatait dans la douceur gaie de sa nature, et qui, toute enfant, la laissait comme morte<sup>269</sup>. » La famille ne peut plus ignorer son état, ce « déchirement intérieur, la blessure dont [la famille] ne [parlait] pas et qui allait en s'agrandissant<sup>270</sup> », puisque Pauline menace de partir et d'amener avec elle son argent et ses soins. La résolution du déchirement par la crevaison de l'abcès, figure proposée par

---

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>266</sup> Jean-Bruno Renard, « Les rites de passage. Une constante anthropologique », *Études théologiques et religieuses*, v. 61, n. 2, 1986, p. 233.

<sup>267</sup> JDV, p. 166.

<sup>268</sup> Sima Kappeler, « The exposure of femininity in Zola's *La joie de vivre* », *Dalhousie French Studies*, v. 45, hiver 1998, p. 22.

<sup>269</sup> JDV, p. 187.

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 195.

Cabanès, se retrouve ainsi mise à mal. L'angine guérie, on retrouve le même tiraillement perçu par le critique avant « l'épure », car l'abnégation se heurte encore aux désirs de Pauline d'épouser Lazare et d'enfanter : « le continuel dévouement est frustrant. La jeune femme, faite pour la maternité, semble, sœur de charité laïque, condamnée à la virginité<sup>271</sup>. » De fait, c'est moins la pathologie de Pauline qui parvient à guérir son déchirement que celle de Madame Chanteau, puisque le déclin de sa tante conduit la jeune femme à s'interroger : « allait-elle donc devenir mauvaise, elle aussi<sup>272?</sup> » Témoin de l'issue inéluctable du déchirement, de cet émiettement subordonnant tout le reste, Pauline se résout au pardon :

Alors, les souffrances personnelles de Pauline, ses tourments d'amour furent définitivement emportés dans cette douleur commune. Elle ne songeait plus à sa plaie récente qui saignait encore la veille, elle n'avait plus ni violence, ni jalousie, devant une si grande misère. Tout se noyait au fond d'une pitié immense, elle aurait voulu pouvoir aimer davantage, se dévouer, se donner, supporter l'injustice et l'injure, pour mieux soulager les autres. [...] Dès ce moment, elle n'eut pas un abandon, elle montra devant ce lit de mort, le calme résigné qu'elle avait eu, lorsque la mort la menaçait elle-même<sup>273</sup>.

Même si la passion jalouse n'est pas tout à fait « vaincue encore<sup>274</sup> » au terme de cette réalisation, ce point charnière est essentiel à la résurgence de la charité.

Par la négociation de certains traits héréditaires, devenue en quelque sorte avare de charité, Pauline parvient enfin à l'état que Zola réserve pour son personnage : « un équilibre parfait qui vient de l'équilibre du sang et des nerfs<sup>275</sup> », désormais épargné par les éclats de jalousie et la honte

---

<sup>271</sup> Jean-Louis Cabanès, *Le corps et la maladie dans le récit réaliste (1856-1893)*, op. cit., p. 288.

<sup>272</sup> JDV, p. 209.

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>275</sup> Émile Zola, *La fabrique des Rougon-Macquart. Édition des dossiers préparatoires. Volume IV*, op. cit., NAF 10311, f. 226-227.

subséquente<sup>276</sup>. Cet équilibre tempéramental repose sur une charité qui endette moralement les autres personnages et accumule les redevances, rejoignant à la fois la disposition possessive encouragée par le sang et l'inclination au dévouement enracinée dans les nerfs. Unique figure maternelle après la mort de sa tante et le suicide de Véronique, Pauline devient primordiale aux Chanteau, la famille étant encore plus assujettie par ses liens de dépendance à la jeune femme. Lazare va même jusqu'à régresser dans l'enfance, « ses virilités dernières [anéanties]<sup>277</sup> », convoquant les capacités maternelles de Pauline. En effet, l'homme vieilli se voit réprimandé comme un bambin lorsqu'il se querelle avec Louise: « Mes chers enfants, [dit Pauline,] [...] il n'y a pas de bon sang à vous révolutionner de la sorte et à consterner la maison<sup>278</sup>. »

### 3.5 Ambitions de vie et cauchemars de mort

Être « illogique », d'après les *Dossiers préparatoires*, la nature de Lazare est profondément oppositionnelle : coexistent en lui « [t]ous les contraires, chaste et volupt., bon et égoïste, lâche et courageux, travailleur et paresseux, menteur et véridique, sincère et comédien<sup>279</sup>. » D'un point de vue lexical, la nature paradoxale de Lazare convoque davantage les notions de déchirement que celle des autres personnages : « et la plaie, au lieu de se refermer, allait en s'élargissant toujours<sup>280</sup> », « le déchirement n'avait pas été plus cruel, lorsqu'il avait traversé la cour, derrière le

---

<sup>276</sup> Rappelons pour des raisons de clarté que selon Cabanès, au XIX<sup>e</sup> siècle, le tempérament sanguin correspond à la colère primitive, conservatrice et bouillonnante, tandis que les nerfs seraient associés chez les femmes à une sensibilité excessive. Jean-Louis Cabanès, *Le corps et la maladie dans le récit réaliste (1856-1893)*, *op. cit.*, p. 268-275.

<sup>277</sup> JDV, p. 388.

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 380-381.

<sup>279</sup> Émile Zola, *La fabrique des Rougon-Macquart. Édition des dossiers préparatoires. Volume IV, op. cit.*, NAF 10311, f. 235.

<sup>280</sup> JDV, p. 234.

cercueil de sa mère<sup>281</sup> », « la lésion nerveuse augmentait<sup>282</sup> ». Dès *l'Ébauche*, Zola imagine le trouble de Lazare comme une « lésion imperceptible au début qui grandit et emporte tout<sup>283</sup> ». D'ordinaire portée aux personnifications des luttes intérieures, l'écriture investit cette fois une souffrance débordante, illustrée par une imagerie métaphorique puisant aux confins lugubres et pessimistes de l'esprit, « lorsqu[e Lazare] annonçait le suicide final des peuples, culbutant en masse dans le noir, refusant d'engendrer des générations nouvelles, le jour où leur intelligence développée les convaincrat de la parade imbécile et cruelle qu'une force inconnue les faisait jouer<sup>284</sup>. »

L'angoisse du personnage, dont les caractéristiques sont inspirées de la philosophie d'Arthur Schopenhauer, « n'est [selon Sébastien Roldan] que l'extériorisation de sa douleur, n'est que la face visible d'un mal interne qu'il cache, un mal qui serait entré en lui par cette brèche<sup>285</sup>. » Le discours du philosophe fonctionnerait, d'après le critique, comme l'autre en soi que figure « la bête humaine » dans le roman éponyme :

[Le philosophe] habite Lazare de la même façon que « la bête humaine » dans le roman du même nom habitera un autre jeune « fêlé » des Rougon-Macquart, Jacques Lantier [...] [L]e personnage se met à agir ou à parler comme malgré lui, il se trouve à être agi de l'intérieur, par autre que lui, ainsi qu'une marionnette, par une présence étrangère mais familière. Mais,

---

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 262.

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 306.

<sup>283</sup> Émile Zola, *La fabrique des Rougon-Macquart. Édition des dossiers préparatoires. Volume IV, op. cit.*, NAF 10311, f. 15

<sup>284</sup> JDV, p. 121. Ces réflexions du personnage rapportées dans toute leur frénésie, on a pu en relever la fièvre chez Zola lui-même, en lumière de l'analyse qu'a fait Henri Mitterand, rappelons-le, de la « jouissance dionysiaque, c'est vrai, à faire passer devant son lecteur des images et des rythmes de vitalité débridée, sinon sauvage, qu'il s'agisse de l'instinct d'*eros* ou de celui de *thanatos*. » (Mitterand, *op. cit.*, 1998). Lazare ne va d'ailleurs pas sans évoquer la figure de l'auteur, tourmenté par « la fêlure de l'artiste » : la lésion première qu'est son amour pour la musique, vite abandonnée, mais à laquelle il retourne après l'avortement de ses autres entreprises. Roldan conjugue la crainte du néant chez Lazare à celle éprouvée par Zola, « qui ne se gênait pas pour confesser devant ses amis sa peur obsessionnelle de mourir. » (Roldan, *op. cit.*, 2012).

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 109.

à la différence de Jacques, Lazare est visité par un être difficilement assimilable à un sauvage, à un instinctuel ou à une bête<sup>286</sup>.

Alors que le roman a pour motif central la déchirure, paradoxalement, *La joie de vivre* interroge la notion de transmissibilité. Tout comme Paul est accouché par Louise et devient, à bien des égards, l'enfant de Pauline par les soins qu'elle lui prodige, Lazare est le fils spirituel de Schopenhauer.

Le père philosophe contamine Lazare avec « [l]'énigme d'un monde sans Dieu, sans cause et sans fin<sup>287</sup> » et l'idée d'un bonheur illusoire « oscillant constamment de la souffrance à l'ennui<sup>288</sup> ». Tout cela, bien entendu, reflète l'angoisse positiviste de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, comme le souligne Jean Lefranc :

La fin du siècle est obsédée par le pessimisme, le nihilisme, la décadence [...] N'y voyons pas l'influence directe de Schopenhauer. Ce n'est évidemment pas de lui que vient le sentiment que les sociétés se défont sous l'influence de la révolution industrielle, que le christianisme, même corrigé et revu par Lamennais, n'a plus d'avenir, que les utopies sociales ont échoué: il y a eu l'expérience terrible de la Commune [...]. Chez beaucoup d'intellectuels le triomphe du positivisme est amer, tragique, et la civilisation européenne est mise en question. Les espoirs dans le progrès irrésistible de l'humanité depuis le siècle des Lumières se sont inversés dans un constat de décadence généralisée : dissolution sociale, régression morale, dégénérescence physiologique<sup>289</sup>.

---

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>287</sup> Jean Lefranc, « Arthur Schopenhauer (1788-1860). Une anthropologie pessimiste », dans *Universalis.fr*, 2025, en ligne.

<sup>288</sup> *Id.*

<sup>289</sup> Jean Lefranc, « VII. Schopenhauer, penseur "fin de siècle" », dans Lefranc, Jean, *Critique et modernité*, édition établie par Bernard Fischer, Paris, Hermann, coll. « Hermann philosophie », 2017, p. 117-118.

Le mal de Lazare s'accroît ironiquement à mesure que croissent ses ambitions pour la vie, celles-ci menacées par une impermanence fatidique. Sa condition s'aggrave encore avec les décès de sa mère et de son chien, son propre vieillissement, ainsi que l'enchaînement d'échecs en musique, en médecine, en chimie, puis en ingénierie.

Le tempérament de Lazare, qualifié dans les *Dossiers préparatoires* de « nerveux que la vie détraque<sup>290</sup> », se distingue de la nervosité de Pauline : son genre masculin ne l'incline pas aux élans compassionnels qui constituent la femme nerveuse, selon Zola et ses contemporains. Plutôt, chez Lazare, la nervosité est un parasite dont l'illustration se retrouve à l'étude « dans l'œuvre de Schopenhauer, [...] le philosophe [déclarant] l'emprunter aux physiologistes français<sup>291</sup> ». Ce parasite ravage son être, Cabanès en signale l'effet sur le corps : « dévoré par l'angoisse de la mort, il a "une face longue"<sup>292</sup>. » Cette angoisse n'a de cesse de convoquer la métaphore de l'horloge :

[À] toute minute, il s'écoutait vivre, dans une telle excitation nerveuse, qu'il entendait marcher les rouages de la machine, ce bourdon ronflait, lui mesurait la vie avec le grincement d'une horloge qui se déroule. Alors, sous l'obsession de l'étude qu'il faisait sans cesse de son corps, il croyait à chaque instant que tout allait craquer, que les organes s'usaient et volaient en pièces, que le cœur, devenu monstrueux, cassait lui-même la machine, à grands coups de marteau. Ce n'était plus vivre que de s'entendre vivre ainsi, tremblant devant la fragilité du mécanisme, attendant le grain de sable qui devait le détruire<sup>293</sup>.

---

<sup>290</sup> Émile Zola, *La fabrique des Rougon-Macquart. Édition des dossiers préparatoires. Volume IV, op. cit.*, NAF 10311, f. 235.

<sup>291</sup> Jean-Louis Cabanès, *Le corps et la maladie dans le récit réaliste (1856-1893), op. cit.*, p. 276.

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 275.

<sup>293</sup> JDV, p. 244-245. « Pour [Zola], la métaphore de l'homme-horloge est associée à la fragilité humaine, la vie s'écoulant [...] L'horloge est, chez lui, un mécanisme qui se détraque, dont le ressort casse. Le personnage type dans ce domaine est Lazare Chanteau, nature faible et nerveuse, influencée par le pessimisme de Schopenhauer. Hanté par l'idée de la mort, Lazare est incapable de vivre. La métaphore de l'horloge l'accompagne à travers tout le roman. » (Van Buuren, *op. cit.*, 1985).

Tout autant incapable de vivre que de se laisser mourir, Lazare trouve refuge du côté de l'imaginaire, dans le rêve d'une gloire posthume, immortelle, ce qui lui fait préférer la musique à la médecine :

Certes, il y avait eu des gloires médicales, les grands noms lui revenaient, Hippocrate, Ambroise Paré, et tant d'autres. Mais une après-midi, il poussa des cris de joie, il tenait son chef-d'œuvre : [...] il écrivait la symphonie de la Douleur, une page où il notait, en harmonies sublimes, la plainte désespérée de l'Humanité<sup>294</sup>.

Pour définir « L'art véritable » chez Marcel Proust, Jean-Paul et Raphaël Enthoven comparent la thanatophobie aux ambitions glorieuses – métaphore que l'on peut transposer à Lazare : « Comme la crainte de mourir, quand elle ne pousse pas au suicide, sépare la force de ce qu'elle peut et prive les hommes de vivre tout à fait, le désir de se survivre, même sous la forme d'hommage, ampute le talent de l'absence de soi qu'il requiert pour s'épanouir<sup>295</sup>. » S'éclairent dès lors les « passions » multiples de Lazare et la stagnation de son talent encore embryonnaire : héritier des aspirations de sa mère, c'est une passion pour lui-même qui l'anime, reléguant au second plan la médecine, la chimie, l'ingénierie et même l'art : « Cela ne faisait plus aucun doute : il serait un musicien illustre, car il lui suffirait de puiser dans son cœur<sup>296</sup> » nous assure-t-il par le biais du narrateur. Certes, les artistes « s'illustrent » sans doute parce qu'ils puisent au plus profond d'eux-mêmes, mais Lazare perçoit chacune de ces voies comme un moyen d'atteindre la fortune. Pour cette raison, confrontée à son pessimisme, la symphonie n'aboutira jamais.

Pourtant « convaincu de la fin individuelle de l'être, mourant et se perdant dans l'éternité de la vie<sup>297</sup> », Lazare rêve, pour contrebalancer cette fin malheureuse et inéluctable, d'une fortune

---

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>295</sup> Jean-Paul Enthoven et Enthoven, Raphaël, *Dictionnaire amoureux de Marcel Proust*, Paris, Plon/Grasset, 2013, p. 47.

<sup>296</sup> JDV, p. 126.

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 236.

vouée à « l'éternité du jamais plus<sup>298</sup> ». En effet, les prétentions de Lazare gouvernent et déterminent son existence, elles attisent chez lui une grande ferveur, dans les moments de répit où le spectre de Schopenhauer ne lui chuchote pas la fin noire et inane du monde. Honnêtes à défaut d'être authentiques<sup>299</sup>, ses fièvres débridées font montre d'une puissance inverse à ses crises mélancoliques : il s'impose ainsi des missions rocambolesques. Grâce aux sommes investies par Pauline, il se lance dans l'alchimie des algues pour les transformer en or<sup>300</sup>, puis dans la construction d'épis pour combattre les marées.

La rencontre avec la mort tire Lazare de son ardente rêverie. Trois décès principaux<sup>301</sup> figurent dans la diégèse, les deux premiers, ceux de Madame Chanteau et du chien Mathieu, élargissent le déchirement et augmentent le détraquage nerveux de Lazare.

### **3.6 Les décès de Madame Chanteau et du chien Mathieu**

Le décès de la mère renvoie son fils à sa propre mortalité, aussi indéfectible que les souffles de la mer qui « passaient comme des coups de faux<sup>302</sup> », l'image mortifère rendant intelligible son « grand deuil<sup>303</sup> ». Les épis érigés par lui sont renversés peu de temps après l'enterrement, de sorte que tout converge pour signaler la victoire du néant : « Le fait de la mort, qu'il n'avait pas encore touché, était là, chez lui, dans la pauvre mère emportée brutalement, en quelques jours. Cette horreur de n'être plus devenait tangible<sup>304</sup>. » Pour se changer les idées, Lazare « regardait l'abbé

---

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 262.

<sup>299</sup> À l'insu de Lazare, sa passion cache toujours une grandeur qui surpasse le projet, l'activité n'étant pas recherchée « pour elle-même ».

<sup>300</sup> Dans la diégèse : en sels qu'il vendrait à un prix d'or.

<sup>301</sup> Au fil de son analyse, Roldan désigne aussi des morts symboliques que nous écarterons pour l'instant. Sébastien Roldan, *La pyramide des souffrances dans La joie de vivre d'Émile Zola. Une structure schopenhauerienne*, *op. cit.*, 196 p.

<sup>302</sup> JDV, p. 232.

<sup>303</sup> *Id.*

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 234.

Horteuil se battre avec des cailloux [pour faire s'épanouir son potager], il l'écoutait de sa voix aiguë de vieil enfant; et une envie lui venait d'être ainsi pauvre et simple, la tête vide, la chair tranquille. [...] Pourquoi donc ne redeviendrait-il pas un enfant comme ce vieillard<sup>305</sup>? » Le temps n'a cure des rêveries du personnage, conscient de l'inexorabilité de son tic-tac; l'unique solution qu'il trouve pour y pallier, selon Véronique Cnockaert, s'avère l'indifférence : « En réponse aux avortements de la vie, Lazare décide d'avorter de tout désir, à défaut d'avorter de l'idée de la mort<sup>306</sup>. » Cette indifférence à la fortune et à l'ambition – passions pourtant fondamentales, inculquées par sa mère – abrite et écarte Lazare de l'inconstance fragile du désir humain. Il incarne désormais l'éternel enfant, trop jeune pour savoir désirer autre chose que la satisfaction de ses besoins primaires. Pauline endosse à ce titre le nouveau rôle maternel.

Du déchirement de Lazare, il ne reste, après l'engourdissement de ses désirs, qu'une amère entaille; sa haine des Bonnevillois, qui n'ont jamais accordé foi en sa victoire sur les marées, témoigne des vestiges de son ambition :

— Et savez-vous ce que je soupçonne? c'est qu'ils ont dû scier mes poutres, la veille des grandes eaux, car il est impossible qu'elles aient craqué toutes seules.

Il sauvait ainsi son amour-propre de constructeur. Puis, le bras tendu vers Bonneville, il ajouta :

— Qu'ils crèvent, je danserai à mon tour<sup>307</sup>!

La régression dans l'enfance ne suffit pas entièrement à effacer son rêve d'une force outrepassant les lois universelles, même s'il trouve désormais refuge dans les excuses et le déni plutôt que dans le rêve. Sa thanatophobie poursuit quant à elle sa hantise : « Depuis qu'il avait résolu de végéter à Bonneville, une seule préoccupation lui restait, celle qu'il mourrait dans la chambre où sa mère

---

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>306</sup> Véronique Cnockaert, *Émile Zola. Les inachevés. Une poétique de l'adolescence, op. cit.*, p. 125.

<sup>307</sup> JDV, p. 376. Notons cependant que cette crise s'interrompt très vite, contrairement à ses fièvres prolongées d'autrefois, car « [d]éjà, il s'était calmé, comme épuisé par ce dernier éclat de passion » : JDV, p. 377.

était morte<sup>308</sup>. » La certitude de son propre trépas achève de l'émietter, son pessimisme ne butant plus contre des aspirations de grandeur : « [C]ette pensée de la mort hâtait la décomposition de son être, le détruisait au point d'anéantir ses virilités dernières<sup>309</sup>. » Pour apaiser son déchirement, Lazare aura payé le prix de son énergie vitale, désormais consumé par une phobie nerveuse et parasitaire.

L'apathie primitive de Lazare, si elle rapproche ce dernier de l'enfance, ne saurait être étrangère à l'existence prosaïque des animaux de compagnie dans *La joie de vivre*. Van Buuren désigne même la relation métonymique entre l'homme et l'animal comme essentielle à la genèse du roman :

En préparant *La joie de vivre*, Zola donna une attention extraordinaire à la description du chien Mathieu et de Minouche, la chatte; il leur réserva une fiche particulière qu'il rangea parmi celles des "personnages". La vie de ces deux bêtes est étroitement liée à celle des personnages de la famille<sup>310</sup>.

La mort du chien Mathieu souligne ses traits humains afin de confirmer la douleur de vivre de Lazare : « Bouleversé par ce regard intelligent de moribond, Lazare le gardait sur lui; et ce grand corps, long et lourd comme celui d'un homme, avait une agonie humaine, entre ses bras éperdus<sup>311</sup>. » Le décès du chien signe et concrétise l'avortement final des ambitions de Lazare, les lubies du maître pareilles aux cubes de sucre convoités par Mathieu : « Autrefois, le petit jeu de chaque soir était de poser un morceau de sucre, loin de [Mathieu], de l'autre côté de la table; vite, il faisait le tour, mais on avait déjà retiré le morceau, pour le placer à l'autre bout; et sans cesse il faisait le tour, et sans cesse le sucre sautait<sup>312</sup>. » Les efforts pour atteindre une douceur insaisissable,

---

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 387.

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 387-388.

<sup>310</sup> Maarten Van Buuren, *Les Rougon-Macquart d'Émile Zola. De la métaphore au mythe*, op. cit., p. 119-120.

<sup>311</sup> JDV, p. 262.

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 260.

sans cesse déplacée, ne vont pas sans rappeler les vaines entreprises de Lazare. C'est pourquoi le curé remarque, devant l'incapacité de Mathieu à s'adonner aux parties gloutonnes de jadis : « Ces grands chiens, on dirait des hommes<sup>313</sup>. » Par ailleurs, le chien errant adopté pour remplacer Mathieu reçoit un nom enfantin (« Loulou » peut même être considéré comme l'abréviation maternelle de « Lazare »), une indifférence au sucre et des traits reflétant le nouvel état psychologique du personnage :

Vainement, Lazare lui donnait du sucre : [Loulou], après l'avoir croqué, montrait les dents, avec un redoublement de maussaderie. On avait dû l'abandonner, il vivait seul, en étranger dans la maison, ainsi qu'un être insociable qui demande seulement aux hommes et aux dieux de le laisser s'ennuyer en paix<sup>314</sup>.

Sans rien compromettre d'elle-même, Pauline parvient à remanier son déchirement, mais dans le cas de Lazare, se réinventer signifie trahir et enterrer ce que Schopenhauer interprète comme le « vouloir-vivre<sup>315</sup> ». Le Lazare des Évangiles meurt pour ensuite ressusciter, mais il en va différemment pour le personnage de *La joie de vivre*, accablé par l'ennui traînant de son quotidien, sans passion ni désir. À l'instar de l'intitulé du roman, son prénom énonce un paradoxe ironique : Loulou n'est pas la réincarnation de Mathieu, tout comme Lazare n'est pas l'homme exalté d'autrefois.

Son déchirement se résout dès lors qu'il n'y a plus rien à déchirer, Lazare est désormais une coquille abandonnée aux courants d'une volonté universelle. La sollicitude de Pauline, figure christique et maternelle, ne suffira pas à le ramener à « la joie de vivre ».

Chaque personnage, on le voit, adopte une approche singulière face au déchirement : Pauline en médite les forces intérieures, Madame Chanteau les voit progressivement s'écarter jusqu'au vide mortifère, et Lazare se résout à l'abandon de tout désir. Surtout, dans chaque cas, le

---

<sup>313</sup> *Id.*

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 317.

<sup>315</sup> Voir : Marie-José Pernin-Ségissement, « La mort du point de vue de celui qui a renoncé au vouloir-vivre », *L'Enseignement philosophique*, v. 2, 2014, p. 37-52.

symbole du tiraillement se redouble de symptômes physiologiques, établissant ainsi une génitalité métaphorique avec la déchirure. Si les personnifications abondent, la métaphore de la plaie qui refuse de se refermer, sans cesse élargie, apparaît dans tous les conflits de l'âme.

## CONCLUSION

Certes traités différemment, la déchirure et le déchirement entretiennent des interactions et des similarités justifiant l'analyse des deux métaphores au sein d'un même travail. La cyclisation des symboles dans *La joie de vivre* déjà étudiée par la critique<sup>316</sup>, on n'a guère à s'étonner que la déchirure engendre le déchirement, et vice-versa. L'innovation de la présente analyse et sa réponse à la problématique du microrécit métaphorique résident plutôt dans la succession des figures, en phase avec le macrorécit proprement « raconté », qui génère un effet de narrativisation, une sous-intrigue aux éléments liés par la métonymie et dont l'analyse a su relever plusieurs exemples, de la déshumanisation de Chanteau au pessimisme de Lazare.

La figure élucidée, du moins, dans le cadre de *La joie de vivre*, il en ressort que la déchirure physiologique survient au terme d'un gonflement, qu'il soit pathologique, dans le cas des maladies affligeant les personnages et de l'accouchement sordide de Louise, ou florissant, dans l'illustration de la puberté chez Pauline. La jeune femme semble se soustraire à la symbolique astringente du tiraillement, elle s'épanouit ainsi à la fois par la déchirure physiologique<sup>317</sup> et le déchirement psychologique afin d'atteindre l'équilibre parfait d'une « joie de vivre » éponyme. Or, Madame Chanteau et Lazare sont plutôt détruits par un long écartèlement, la mère tuée sur le plan littéral et le fils abattu sur le plan figuré. La lente progression singularise la déchirure, la temporalise, la transforme et l'élargit, d'une itération à l'autre, ce qui l'assimile au développement mutationnel d'une sous-intrigue.

Du reste, si la déchirure et le déchirement ne renvoient pas directement au *muthos*, en lumière de l'analyse, les symboles connexes dans le microrécit ont su démontrer que le réseau de métaphores comprend plusieurs tropes mythiques : l'avatar de la Mer-Mère, par exemple, contribue à la sous-intrigue déchirante de Madame Chanteau, car les bordées d'eau témoignent d'un rejaillissement de sa haine bilieuse. Par ailleurs, à la suite d'une lecture contemporaine, il arrive que l'effet naturaliste n'évoque rien de plus qu'une métaphore-mythe : ainsi, la « science » des

---

<sup>316</sup> Voir : Ana Clara Santos, « Métaphores liquides chez Zola ou La mer dans tous ses états », *loc. cit.*, p. 171.

<sup>317</sup> Nous référons ici à la puberté et non à la défloration.

tempéraments se voit reléguée, comme l'astrologie et la numérologie, aux nombreuses déclinaisons de la prédestination, notion immémoriale et commune à plusieurs récits mythiques.

Cependant, *La joie de vivre* n'est pas le seul roman des *Rougon-Macquart* à investir la déchirure et le déchirement. Pour établir un paradigme, il s'agirait de se pencher sur les autres tomes de la série. Or, l'avenue la plus féconde pour la critique littéraire ne semble pas reposer sur une trop grande généralisation de la déchirure afin d'en faire un paradigme, un archétype, puis un symbole monade, mais plutôt sur la recherche de spécificités d'un roman à l'autre. Se comprend dès lors l'intérêt et l'unicité poétique d'une œuvre comme *La joie de vivre*, car la systématisation de ses métaphores révèle ses thèmes et ses leitmotifs : le motif principal des marées affirme ainsi une cyclisation des symboles imitée par la déchirure. Parallèlement, si l'on se penche sur *L'Œuvre* (1886), quatorzième tome de la série, force serait de constater que l'importance du textile servant de toile au peintre Claude Lantier implique une déchirure bien différente de celle retrouvée dans *La joie de vivre*.

Loin d'une figure isolée, à l'instar de l'événement diégétique, la métaphore permet ainsi de faire sens du texte narratif. Le rôle du lecteur devient primordial à cet effet, car c'est son actualisation singulière qui restitue la sous-intrigue. Alors que l'écriture naturaliste revendique une interprétation unique, dite objective de l'œuvre romanesque, le projet zolien demeure incapable d'entraver, nous l'avons vu, l'apport du lecteur à la métaphore, dans la mesure où cet apport est fondamental à la notion même de trope.

## BIBLIOGRAPHIE

### 1. CORPUS PRIMAIRE

Zola, Émile, *La joie de vivre*, préfacé par Jean Borie, édité par Henri Mitterand, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique » 1985 [1884], 442 p.

### CORPUS SECONDAIRE

Zola, Émile, « Lettre à Valabrègue », 18 août 1864, dans Colette Becker, « *Anthologie* », *Zola. Le saut dans les étoiles*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 233-239.

Zola, Émile, *Zola. Le roman expérimental*, présenté par François-Marie Mourad, Paris, Flammarion, 2006 [1880], 480 p.

Zola, Émile, *La fabrique des Rougon-Macquart. Édition des dossiers préparatoires. Volume IV*, publié par Colette Becker, avec la collaboration de Véronique Lavielle, Paris, Champion, édité en 2009, 1239 p.

### 2. OUVRAGES ET ARTICLES SUR ZOLA

Alexis, Paul, *Émile Zola. Notes d'un ami avec des vers inédits de Émile Zola*, Paris, Maisonneuve et Larose, coll. « Paroles d'ami », 2001 [1882], 336 p.

Beizer, Janet, « The body in question. Anatomy, textuality and fetishism in Zola », *L'Esprit Créateur*, v. 29, n. 1, 1989, p. 50-60.

Cabanès, Jean-Louis, *Le corps et la maladie dans le récit réaliste (1856-1893)*, Paris, Klincksieck, 1991, 442 p.

Cabanès, Jean-Louis, « *La joie de vivre ou Les créances de la charité* », *Littératures*, v. 47, n. 1, 2002, p. 125-136.

Chalhoub, Samia, « Les enfants Rougon, Macquart et Mouret dans les limites de leur déterminisme héréditaire », *Nineteenth-Century French Studies*, v. 23, n. 1/2, automne-hiver 1994, p. 150-165.

Clara Santos, Ana « Métaphores liquides chez Zola ou La mer dans tous ses états », *Carnets, revue électronique d'Études Françaises*, v. 1, n. 1, 2009, p. 163-174.

Cnockaert, Véronique, *Émile Zola. Les inachevés. Une poétique de l'adolescence*, P.U.V. /XYZ éditeur, Paris/Montréal, 2003, 163 p.

Davoine, Jean-Pierre, « Métaphores animales dans "*Germinal*" », *Études françaises*, v. 4, n. 4, 1968, p. 383-392.

Deleuze, Gilles, « Zola et la fêlure » dans Émile Zola, *La bête humaine*, édité par Henri Mitterand, préfacé par Gilles Deleuze, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2001 [1886], p. 7-27.

Farhat, Amina, « *La Joie de vivre* de Zola ou la souffrance faite roman », dans Bruno Petey-Girard et Pascal Sévérac, *Représentations de la souffrance*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 139-149.

Hamon, Philippe, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire : Vol. 211 », 1983, 325 p.

Kaczmarek-Wiśniewska, Anna, « Une palette intentionnelle et significative. Le symbolisme des couleurs dans quelques romans zoliens », *Orbis Linguarum*, v. 50, 2018, p. 249-258.

Kaczmarek-Wiśniewska, Anna, « Thérèse Raquin d'Émile Zola. La notion de tempérament entre l'héritage antique et l'apport de la physiologie du XIX<sup>e</sup> siècle », *Studia Romanica Posnaniensia*, v. 47, n. 4, 2020, p. 91-100.

Kappeler, Sima, « The exposure of feminity in Zola's *La joie de vivre* », *Dalhousie French Studies*, v. 45, hiver 1998, p. 19-27.

Ménard, Sophie, « Les guenilles humaines », thèse de doctorat, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal/Université Paris-Ouest/Nanterre La Défense, 2011, 540 f.

Mitterand, Henri, *Le roman à l'œuvre. Genèse, motifs et valeurs*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, 338 p.

Mitterand, Henri, *Zola et le naturalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002 [1986], 128 p.

Pierre-Gnassounou, Chantal, *Zola. Les fortunes de la fiction*, Paris, Nathan, 1999, 218 p.

Roldan, Sébastien, *La pyramide des souffrances dans La joie de vivre d'Émile Zola. Une structure schopenhauerienne*, Québec, Presses de l'université du Québec, 2012, 206 p.

Van Buuren, Maarten, *Les Rougon-Macquart d'Émile Zola. De la métaphore au mythe*, Paris, Corti, 1985, 316 p.

Yee, Jennifer, « Émile Zola's Black Lives. Colonial experiments and the limits of empathy in *La Joie de vivre* », *Dix-Neuf*, v. 28, n. 1, p. 32-46.

### 3. OUVRAGES ET ARTICLES SUR LA MÉTAPHORE

Black, Max, « More about metaphor », *Dialectica*, v. 31, n. 3/4, 1977, p. 431-457.

Fontaine-de Visscher, Luce, « Métaphore et référence dans la poétique de Jakobson », *Revue philosophique de Louvain*, n. 36, 1979, p. 509-526.

Marion, Philipe, « Métaphore et narrativité », *Recherches en communications*, n. 2, 1994, p. 9-35.

Ricœur, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. « Points. Essais », 1997 [1975], 412 p.

Ricœur, Paul, « Les métamorphoses de l'intrigue », dans Paul Ricœur, *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, coll. « Points. Essais », 1984, p. 298 p.

### 4. OUVRAGES ET ARTICLES GÉNÉRAUX

A. Mceachern, Patricia, « La vierge et la bête. Marian Iconographies and bestial effigies in nineteenth-century French narratives », *Nineteenth-Century French Studies*, v. 31, n. 1/2, automne-hiver 2002-2003, p. 111-122.

Darthou, Sonia, *Athènes. Histoire d'une cité entre mythe et politique*, Paris, Passés / Composés, 2020, 306 p.

Delaporte, Yves, « Le signe vestimentaire », *L'Homme*, v. 20, n. 3, juillet-septembre 1980, p. 109-142.

Fodéré, François-Emmanuel, *Traité du délire, appliqué à la médecine, à la morale et à la législation : Tome Premier*, Paris, Croullebois, 1817, 619 p.

Enthoven, Jean-Paul et Raphaël Enthoven, *Dictionnaire amoureux de Marcel Proust*, Paris, Plon/Grasset, 2013, 744 p.

Fournée, Jean, « Aspects historiques du culte et de l'iconographie de la vierge en Normandie », *Études Normandes*, v. 37, n. 4, 1988, p. 4-24.

Geaudrault, André, *From Plato to Lumière. Narration and monstration in literature and cinema*, préfacé par Paul Ricœur, traduit par Timothy Barnard, Toronto, University of Toronto Press, 2009, 224 p.

Knibiehler, Yvonne, *La virginité féminine. Mythes, fantasmes, émancipation*, Paris, Odile Jacob, 2012, 221 p.

Larousse, « Déchirer » dans *Dictionnaire de français*, en ligne, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/d%C3%A9chirer/22157>, consulté le 2 octobre 2025.

Lefranc, Jean, « VII. Schopenhauer, penseur "fin de siècle" », dans Jean Lefranc, *Critique et modernité*, édition établie par Bernard Fischer, Paris, Hermann, coll. « Hermann philosophie », 2017, p. 115-139.

Lefranc, Jean, « Arthur Schopenhauer (1788-1860). Une anthropologie pessimiste », dans *Universalis.fr*, en ligne, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/arthur-schopenhauer/3-une-anthropologie-pessimiste/>, consulté le 2 octobre 2025.

Monjaret, Anne, « De l'épingle à l'aiguille », *L'Homme*, n. 173, janvier-mars 2005, p. 119-147.

Mortas, Pauline, « Des femmes et des fleurs. Représenter la perte de la virginité », dans *Sexcursus*, 16 novembre 2019, en ligne, <https://sexcursus.hypotheses.org/365>, consulté le 2 octobre 2025.

Nicolaas Bremmer, Jan, *Greek, religion and culture, the Bible and the ancient near East*, Leyde, Brill, 2008, 426 p.

Nabokov, Vladimir, *Littératures*, préfacé par Cécile Guilbert, introduit par John Updike et Guy Davenport, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », Paris, édité en 2009, 1248 p.

Pernin-Ségissement, Marie-José, « La mort du point de vue de celui qui a renoncé au vouloir-vivre », *L'Enseignement philosophique*, v. 2, 2014, p. 37-52.

Peter, Jean-Pierre, « Linges de souffrance, textures de chair. Problèmes et stratégies du pensément », *Histoire, médecine et santé*, n. 21, printemps 2022, p. 157-170.

Pignol, Claire, « L'économie à l'épreuve de la littérature », *Idées économiques et sociales*, n. 186, 2016, p. 30-41.

Renard, Jean-Bruno, « Les rites de passage. Une constante anthropologique », *Études théologiques et religieuses*, v. 61, n. 2, 1986, p. 227-238.

Ricœur, Paul, « Le soi et l'identité narrative », dans Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, 424 p.

Ricœur, Paul, « La souffrance n'est pas la douleur », *Psychiatrie française*, juin 1992, p. 9-18.

de Saussure, Ferdinand, *Cours de linguistique général*, Paris, Payot & Rivages, 1967 [1916], 526 p.

Scarpa, Maria « Et si Félicité portait malheur ? », *Ethnogénétique de la littérature*, v. 10, 2013, en ligne, <https://doi.org/10.4000/flaubert.2162>, consulté le 19 novembre 2025.

Spitz, Sophie, « Théorie des humeurs », dans *Universalis.fr*, en ligne, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-des-humeurs/>, consulté le 2 octobre 2025.

Watché, Brigitte, « L'entrée de la piété mariale dans la liturgie. Exemple du XIX<sup>e</sup> siècle », *Transversalités*, n. 122, avril-juin 2012, p. 201-219.

