

Cette é-volution qui re-vient.
Le portrait (r)évolutif dans l'œuvre d'Émile Zola :
le cas de *L'Assommoir*

La vie est une affaire de forme.
Sloterdijk¹

Le terme de « révolution » semble être un maître-mot du XIX^e siècle qui, tout juste sorti de la tourmente de 1789, marche cachin-caha, d'une révolution à l'autre. Victor Hugo, « homme siècle »², qui comprenait si bien ses ténèbres, dans son ouvrage philosophique *William Shakespeare* (1864) voit dans cet Événement qu'il appelle un « tournant climatérique de l'humanité »³ non seulement l'assise d'une nouvelle société, mais aussi le déclencheur d'une nouvelle énergie créative : « La Révolution a clos un siècle et commencé l'autre. [...] La Révolution, toute la Révolution, voilà la source de la littérature du dix-neuvième siècle »⁴. Cependant, ce n'était pas seulement la politique qui conférait à ce siècle une texture révolutionnaire ; c'était encore la science, étant donné que « [l]'excitation scientifique majeure du siècle fut la théorie de l'évolution de Darwin »⁵.

De l'origine des espèces (1859) véhiculait non seulement une théorie scientifique, mais surtout une véritable

¹ P. Sloterdijk, *Bulles. Sphères I*, O. Mannoni (trad.), Paris, Fayard, 2002, p. 211.

² H. Meschonnic, « Portrait de Victor Hugo en homme siècle », [dans :] *Romantisme*, 1988, n° 60, p. 57.

³ V. Hugo, *William Shakespeare*, Paris, A. Lacroix, 1964, p. 400.

⁴ *Ibidem*, p. 403.

⁵ A. N. Whitehead, *La science et le monde moderne*, A. d'Ivéry, P. Hollard (trad.), Paris, Payot, 1980, p. 51.

révolution dans l'épistémè dont Darwin était le nom. Elle était à l'origine d'un *paradigm shift*⁶ dans les sciences du vivant, rompant le lien qui, traditionnellement, faisait remonter le lignage de l'homme à Dieu. Or, Darwin, en faisant choir l'homme de son piédestal de créature faite à l'image de Dieu, donc de créature parfaite, commettait, en un sens, un acte blasphématoire. Touchant au socle sacré du vivant, paré de ses *imponderabilia* – permanence, immuabilité, perfection – il a livré les organismes à l'action du temps, aux mutations et transformations qui prolifèrent jusqu'à la mort et même au-delà. Par conséquent, l'idée d'un modèle organique et esthétique, permanent et fixe, disparaît irrévocablement pour céder la place au foisonnement intarissable des formes se succédant dans le temps.

Le nom de Darwin apparaît dans les documents préparatoires aux *Rougon-Macquart*⁷ ; on peut donc croire que Zola connaissait l'opus magnum du créateur de la théorie de l'évolution dont la première – et très controversée – traduction en français, faite par Clémence Royer, paraît en 1862⁸. Cependant, David Baguley émet des doutes sur ce point, prétendant que Zola pouvait ne pas connaître du tout l'œuvre de Darwin ou ne la connaître « que par la commotion qu'elle causait au sein de l'*intelligensia* européenne »⁹. Or, même si les preuves

⁶ L'expression empruntée à T. Kuhn, *La structure des révolutions scientifiques*, L. Meyer (trad.), Paris, Flammarion, 1970, p. 11.

⁷ É. Zola, « Notes générales sur la marche de l'œuvre », [dans :] *Idem, Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, Paris, Gallimard, la Pléiade, 1976, t. 5, p. 1738-1739.

⁸ Après que les huit éditions qui se sont succédé entre 1862 et 1883, en 2009, pour la première fois depuis le XIX^e siècle, l'œuvre magistrale de Darwin paraît dans une traduction nouvelle, établie par A. Berra, sous la direction de P. Tort, aux Éditions Champion.

⁹ S. Roldan, « Victimes d'eux-mêmes ou de l'espèce ? Darwin et les suicidés du roman naturaliste », [dans :] *Les voies de l'évolution. De la pertinence du darwinisme en littérature*, article d'un cahier *Figura*, 2013, vol. 33, Montréal, p. 80. <http://oic.uquam.ca/fr/articles/victimes-deu-me-mes-ou-de-lespece-darwin-et-les-suicides-du-roman-naturaliste>

d'une influence directe manquent, on peut parler indiscutablement, selon David Baguley, d'une communauté d'idées existant entre Zola et Darwin :

Quoiqu'il y ait peu de preuves d'une quelconque influence directe du savant anglais sur l'écrivain, et quoique, dans leur exploration de la nature, leurs chemins se soient rarement et à peine croisés, leur rapprochement a ses mérites, car Zola à nombre d'égards écrivait dans le même esprit que Darwin, jamais un disciple, mais assurément, un « darwinisant »¹⁰.

Faisant de l'existence de cette communauté d'esprit une balise sur notre chemin d'investigation, nous nous proposons de retrouver, dans la manière de représenter le corps, en particulier dans l'art du portrait, des schèmes évolutionnistes. Notre démonstration sera basée sur l'ensemble des *Rougon-Macquart* de Zola, tandis que les exemples à l'appui de nos thèses seront tirés essentiellement de *L'Assommoir* et de *La Bête humaine*, romans qui ont été choisis en fonction de la force persuasive des passages qui desservent l'argumentation.

Même transversale, la lecture de quelques romans de Zola permet de constater que le portrait zolien n'est pas « un musée »¹¹ et qu'il se fait à coup de notations parcelaires. En règle générale, le portrait est donc peu fourni en détails, mais ces détails sont de poids, car ils auront tendance à revenir – modifiés – pour marquer des changements qui s'effectueront dans le corps aux moments climatériques du trajet existentiel des personnages : « le portrait d'un personnage est souvent mis en corrélation avec un autre portrait du même personnage à un autre moment de son histoire »¹². Sa trajectoire consiste le plus souvent en un gravisement, souvent pénible, des échelons sociaux qui s'effectue selon les lois du darwinisme

¹⁰ D. Baguley, « Zola and Darwin. A Reassessment », [dans :] N. S., Simon J. James (dir.), *The Evolution of Literature. Legacies of Darwin in European Cultures*, Amsterdam–New York, Rodopi, 2011, p. 201-202.

¹¹ P. Hamon, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Paris, Librairie DROZ, 1998, p. 168.

¹² *Ibidem*, p. 169.

social, ce qui se trouve consigné dans le corps et révélé par ses transformations.

Philippe Hamon, décrivant la structure répétitive du portrait zolien, parle d'un « portrait-scansion, portrait-balise »¹³. Il insiste sur la présence des mêmes détails, mais qui reviennent modifiés. À son tour, Philippe Dufour l'appelle « le portrait répétitif »¹⁴, accentuant de la sorte le retour insistant des mêmes traits qui sont soumis à des modifications successives, analogues au schéma évolutif : « Le portrait répétitif est la forme symbolique de l'évolution », dit-il¹⁵. Les modifications successives des éléments constitutifs placent ces portraits dans la continuité, c'est-à-dire les temporalisent, ce qui leur confère un caractère évolutif.

Cependant, à notre sens, le caractère évolutif n'épuise pas les caractéristiques essentielles du portrait zolien. Forte de ce constat, nous avançons l'hypothèse selon laquelle la conception du portrait zolien repose sur un modèle qui fait conjindre l'élan et le retour, agents d'une dynamique bi-vectorielle. Pour cette raison, nous proposons de nommer ce portrait « (r)évolutif », étant donné qu'il relie l'(é)volution à la re-volution¹⁶ ; d'une part, il est évolutif, représentant le corps qui va se décliner en des formes qui se succèdent ; mais de l'autre, il trahit une nette propension au retour vers l'origine, ce qui signifie, chez Zola, le retour à la confluence héréditaire. Notre manière d'appréhender le corps zolien, en tant que binôme vectoriel de (r)évolution (élan-retour), devient plus claire à la lumière de l'étymologie du terme « révolution » dont l'ambiguïté sémantique favorise le rapprochement

¹³ *Ibidem*, p. 170.

¹⁴ P. Dufour, *Le réalisme. De Balzac à Proust*, Paris, PUF, 1998, p. 119.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ L'expression, en rapport avec cette idée et placée dans le titre, a été empruntée à un article sur la « révolution », cf. F. Châtelet, « La Révolution », [dans :] *Encyclopædia Universalis* : www.universalis.fr/encyclopedie/revolution.

notionnel entre les termes « évolution »/« révolution » qui préside à notre réflexion :

Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, le mot « révolution » désigne le mouvement circulaire d'un astre qui revient à son point de départ. Le mot prendra le sens qu'on lui connaît dans le contexte politique de la seconde moitié du XVIII^e siècle. L'étymologie est toujours instructive. Re-volvere, le mot français qui évoque le surgissement, le bouleversement, la nouveauté radicale provient d'un verbe latin qui signifie retourner au point d'origine.¹⁷

Ainsi, afin de démontrer le caractère (r)évolutif du portrait zolien, nous nous proposons de l'étudier, étape par étape, au gré des transformations successives de ses formes. La perspective évolutive permet de situer le corps dans le devenir et de raconter son histoire à travers une histoire des formes qui évoluent dans un incessant processus de création et de recréation car, comme l'explique Charles Letourneau : « Tout être organisé est le siège de l'incessant mouvement de composition et de décomposition »¹⁸. Il en ressort que le corps zolien doit être appréhendé comme une dynamique, jamais comme une forme fixe. S'il la devient, ce ne sera qu'à titre provisoire, étant donné que chaque forme est guettée par une « contre-forme » ; il en découle la poétique de l'« instabilité » qui commande la structure du portrait et qui fait que « le personnage devient infigurable. Son identité échappe. Le portrait devient impossible. [...] il évolue sans cesse »¹⁹.

L'étude du portrait que nous proposons sera basée sur la description de Gervaise Macquart, personnage principal de *L'Assommoir* (1877). Son portrait se prête particulièrement bien à cet exercice, car il est constitué de plusieurs formes qui, tout en se transformant, se succèdent pour incarner, en définitive, un long processus de démolition. Tandis que, dans la conclusion de son œuvre, Darwin

¹⁷ J.- M. Domenach, *Des idées pour la politique*, Paris, Seuil, 1988, p. 59-60.

¹⁸ Ch. Letourneau, *Physiologie des passions*, Paris, Reinwald, 1878, p. 10.

¹⁹ P. Dufour, *Le réalisme. De Balzac à Proust*, op. cit., p. 292.

appréhende l'évolution des êtres comme un phénomène infini, qui va des formes les plus simples aux plus belles²⁰, Zola, par contre, propose une représentation du corps dans le tréfonds duquel s'active un sourd et continu affrontement entre Forme et Scoliose²¹, entre Forme et Dé-formation.

La trajectoire de la déchéance de Gervaise revêtira une forme quelque peu paradoxale, étant donné qu'elle se manifestera par l'excès de matière, c'est-à-dire par l'embonpoint figuré par la graisse et ses excroissances. La matière adipeuse se prête bien aux modulations de la forme ; comme l'explique Claude Duchet : « L'évolution procède par addition, amalgame, transfert plutôt que par réduction ou rupture »²². La transformation-altération des portraits zoliens se fait toujours autour d'un élément pathologique stable, un pivot structurel des transformations. Dans le cas de Gervaise, Zola se sert de la graisse pour transcrire somatiquement l'idée de la déchéance morale de ce personnage.

La transformation du corps ainsi que la répétitivité du portrait commencent à prendre du sens au moment où ils forment une série. La séquentialisation de l'image du corps introduit un semblant de continuité évolutive. Zola, avec la méticulosité de l'expérimentateur, décrit les phases successives de cette dégradation dont le modèle fait penser au schème évolutif dont parle Philippe Dufour : « Le portrait répétitif est la forme symbolique de l'évolution » ;

²⁰ « Et tandis que notre planète a continué de décrire ses cycles perpétuels, d'après les lois fixes de la gravitation, d'un si petit commencement, des formes sans nombre, de plus en plus belles, de plus en plus merveilleuses, se sont développées et se développeront par une évolution sans fin ». Ch. Darwin, *De l'origine des espèces*, C. A. Royer (trad.), Paris, Guillaumin et Cie-Victor Masson et fils libraires-éditeurs, 1862, p. 682.

²¹ Nous empruntons cette idée au roman de J. Dukaj, *Inne pieśni [Autres chansons]*, Warszawa, Wyd. Literackie, 2003, non traduit en français.

²² C. Duchet, « Pathologie de la ville zolienne », [dans :] M. Milner, *Du visible à l'invisible. Mettre en images, donner en spectacle*, Paris, J. Corti, 1988, p. 85.

« les portraits répétitifs des personnages enregistrent une lente dégradation, le progrès d'on ne sait quelle substance pathogène »²³. À travers les altérations successives auxquelles est sujet le corps de Gervaise, on peut y entendre l'écho de l'idée de Darwin qui insistait sur le fait que le temps travaille en silence, que le changement s'opère insensiblement, que le corps évolue sans discontinuer, partout et toujours ; les changements sont ténus, presque imperceptibles, car toute transformation due au temps possède une nature discrète et lente, n'étant perceptible que dans la durée²⁴. Par contre, ce qui est brusque, c'est son effet, ayant le pouvoir de surprendre, d'où souvent, dans les romans de Zola, cet étonnement quasi philosophique face à l'évidence, presque révoltante, du changement²⁵. Pour comprendre le fonctionnement des portraits répétitifs, il convient de citer toute une série de modifications dispersées au fil du roman.

Le stade initial du portrait de Gervaise est constitué de deux éléments : la minceur du corps et la subtilité des traits de cette fille de vingt-deux ans, encore « toute rose » : « le joli visage de blonde avait une transparence laiteuse de fine porcelaine »²⁶ ; « grande, un peu mince, des traits fins » (A, 16) ; « elle était encore toute mince » (A, 46). Mais la dégradation physique, sous la forme de graisse,

²³ P. Dufour, *Le réalisme. De Balzac à Proust, op. cit.*, p. 119.

²⁴ Darwin, en expliquant les raisons de la méfiance des grands scientifiques par rapport à sa théorie de l'évolution, dit que : « la sélection naturelle [...] travaille en silence, insensiblement, partout et toujours » et dans la suite : « *Natura non facit saltum*. [...] la nature est prodigue de variétés, mais avare d'innovations. [...] elle ne peut donc jamais faire de sauts brusques et considérables, elle ne peut avancer que par degrés insignifiants, lents et sûrs » (Ch. Darwin, *L'origine des espèces*, E. Barbier (trad.), Paris, Reinwald, 1880, p. 90 et 212-213).

²⁵ Cf. « Ah ! elle est changée, elle est changée, murmurait Rose Mignon [...] » (É. Zola, *Nana*, [dans :] *Idem, Les Rougon-Macquart, op. cit.*, 1961, t. 2, p. 1485).

²⁶ É. Zola, *L'Assommoir*, [dans :] *Idem, Les Rougon-Macquart, op. cit.*, 1961, t. 2, p. 42. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation A, la pagination après le signe abrégatif.

commence très tôt à s'immiscer dans son corps : « elle avait le pli de bébé qui lui mettait un si joli collier au cou (A, 472). C'est à partir de ce pli innocent, presque une parure de son jeune corps, à partir des « abandons de son embonpoint naissant » (A, 212), constituant un noyau de transformation, que commence un long processus de démolition aussi bien de son corps que de sa vie. Conformément à la logique processuelle de dégradation, Zola démontre de quelle manière la graisse altère et invalide son corps ; nous pensons, par exemple, à sa jambe qui « s'enflait de graisse, [et] semblait se raccourcir » (A, 121). Réalisant un portrait parcellaire, fait de courtes notations récurrentes, Zola montre comment la graisse, petit à petit, se métastase en envahissant le corps entier :

De grands yeux, une bouche pas plus longue que ça, des dents très blanches. Enfin, c'était une jolie blonde, et elle aurait pu se mettre parmi les plus belles sans le malheur de sa jambe. Elle était dans ses 28 ans, elle avait engraisé. Ses traits fins s'empâtaient, ses gestes prenaient une lenteur heureuse. [...] Elle devenait gourmande. (A, 155)

Elle s'avachit encore ; [...] devenait molle comme une chiffre à la besogne [...] Les côtes lui poussaient en long. [...] Elle prenait du lard à son aise. (A, 385)

Et, brusquement, elle aperçut son ombre par terre. Quand elle approchait d'un bec de gaz, l'ombre vague se ramassait et se précisait, une ombre énorme, trapue, grotesque tant elle était ronde. Cela s'étalait, le ventre, la gorge, les hanches, coulant et flottant ensemble. Elle louchait si fort de la jambe, que, sur le sol, l'ombre faisait la culbute à chaque pas [...]. (A, 466-67)

Comme elle était vieillie et dégommée ! [...] Sa pauvre tête branlante était toute grise [...], le cou engoncé dans les épaules, elle se tassait, laide et grosse à donner envie de pleurer. Et il se rappelait leurs amours, lorsqu'elle était toute rose [...]. (A, 472)

La structure du portrait de Gervaise repose donc sur un enchaînement de ses modifications successives initiées par un élément déclencheur qui est, en l'occurrence, un pli de graisse. En général, la corporité zolienne est marquée par l'excès qui fonctionne comme un prodrome de la dégradation imminente : quand le corps s'altère, la ma-

tière prolifère, déborde et s'étale en nappes dépourvues d'épaisseur. Le corps perd sa consistance et s'amollit comme celui de Gervaise qui va progressivement perdre sa belle légèreté initiale, jusqu'à son annihilation complète, hystérisé par le décharnement extrême de son squelette.

Nous observons un lien direct entre la « (r)évolution » du corps et la narration, un rapport éloquent entre le mouvement de l'« expulsion » de la masse adipeuse à la surface et celui de l'« expulsion » de Gervaise de sa propre vie ainsi que de son corps qui échappe à son contrôle et s'autonomise, agrandissant excessivement son volume. C'est le moment de la prise de conscience de son avachissement : « Mon Dieu ! qu'elle était drôle et effrayante ! Jamais elle n'avait si bien compris son avachissement » (A, 466-467) ; de plus, selon les Lorilleux, ses cousins : « Elle creva d'avachissement » (A, 494). Symboliquement, ce moment explique pourquoi elle n'était plus capable de gravir les échelons de son idéal de la vie. Après avoir atteint son ciel bleu²⁷, elle commence à être déformée par la graisse et, empêtrée dans la matière, s'alourdit, se tasse, ce qui dénote son avachissement physique. Pourtant, la graisse n'est pas seulement un phénomène physique. Georg Lichtenberg, aphoriste du XVIII^e siècle, remarque judicieusement que la graisse « [c']est le travail de la nature fatiguée qui n'a plus la force de faire autre chose que de la graisse. La graisse, ce n'est ni de l'âme, ni du corps, ni de la chair, ni de l'esprit, c'est ce que fabrique le corps fatigué »²⁸. La même conception est aussi chère à Zola qui, faisant pivoter les surfaces du corps, fait surgir l'intérieur à l'extérieur. De cette manière, paradoxalement, la graisse se voit promue au rang de symbole, incarnant

²⁷ Nous pensons à sa blanchisserie, peinte en bleu, qui était sa gloire, quoique bien éphémère.

²⁸ G. Ch. Lichtenberg, *Aphorismes*, M. Robert (trad.), Paris, Club Français du Livre, 1967, p. 403.

les abandons de la volonté, la veulerie, voire l'aboulie ; la graisse est l'avachissement moral²⁹ qui a pris corps.

En partant de la perspective de la dynamologie des formes³⁰, la graisse renvoie au mou, le contraire du corps solide que le XIX^e affectionne, tenant le mou en abhorration³¹. Le XIX^e siècle (re)tourne à la matérialité et à la matière pour s'y nidifier ; le mou, par contre, est associé au manque de solidité matérielle et au non matériel.

Incarnant une perte de verticalité et tendant vers l'aplatissement, le mou et l'amolli sont voués à la dissolution morphique, donc à l'informe. Mais la déformation par la graisse est liée encore à un autre trait qui est la lourdeur, car le corps gras présente une propension à « se tasser », c'est-à-dire à perdre la station verticale. Gervaise devient de plus en plus grosse, son corps prend du volume et tend à se répandre dans l'espace (« s'étaler ») mais, en même temps, ce corps « se tasse » et s'aplatit, perdant sa substance, ce qui révèle l'état psychique du personnage.

Pourtant, la graisse prend aussi une valeur symbolique dans le roman zolien. Ce substrat endogène sert à révéler, à extérioriser l'intérieur, à savoir les dispositions mentales et psychiques du personnage. Or, dans l'univers de Zola, la graisse est un signe de la démission de la volonté, de l'abandon face aux forces de la vie et un signe de la tare originelle. Pourtant, ces deux traits – la volonté et l'activité – sont, à l'époque du capitalisme naissant, très valorisés par Zola qui prône l'apologie du travail et de l'effort. Qui

²⁹ Selon le *Dictionnaire vivant de la Langue Française (DVLf)*, ce terme, en parlant de femmes, signifie la déformation (par amollissement) du corps, liée à la déformation morale, entendue comme perte ou manque d'énergie et de vigueur, l'inertie. Le pic de l'usage de ce mot tombe en 1880, l'année de publication de Nana : <https://dvlf.uchicago.edu>

³⁰ F. Dagognet, *Corps réfléchis*, Paris, O. Jacob, 1990.

³¹ « La *Petite danseuse de quatorze ans* (1879-1881), de Degas, à l'exposition impressionniste, a provoqué un grand remous parmi les critiques [...]. Cette œuvre avait été exécutée en cire, matière qui était considérée comme inférieure ». J. Clair, *Éloge du visible. Fondements imaginaires de la science*, Paris, Gallimard, 1996, p. 112.

plus est, ces traits font acquérir et maintenir aux humains la posture verticale du corps ; en étant dépourvus, les personnages zoliens s'avachissent, s'alourdissent et se tassent, tirés vers le bas.

Dans le cycle des *Rougon-Macquart*, hormis Gervaise, il y a un autre personnage dont l'avachissement moral se voit traduit par la graisse. Il s'agit de Jacques Roubaud (*La Bête humaine*, 1890) qui « engraissait [...] d'une graisse lourde et jaune »³² ; « épaissi, envahi d'une mauvaise graisse jaune, qu'il jugeait d'une astuce très déliée sous cette pesante enveloppe » (*BH*, 1312). Dans le regard de Séverine, son épouse, qui focalise ces portraits, Roubaud, « crevant de graisse » (*BH*, 1320), se montre tout autre : « La tranquillité pesante où elle le voyait, le coup d'œil indifférent [...] son dos rond, son ventre élargi, toute cette graisse morne qui ressemblait à du bonheur, achevait de l'exaspérer » (*BH*, 1231) ; ou bien : « [...] cet homme, engraisé, alourdi à cette heure, enfoncé dans cet amour stupide du jeu, où sombraient ses anciennes énergies » (*BH*, 1235). Comme le prouvent les exemples précités, la graisse de Roubaud est dévalorisée davantage en devenant jaune ou mauvaise ; en outre, elle est dotée de traits moraux (« morne »). À la lumière de ce qui précède, on peut comprendre que l'embonpoint de Gervaise et le ventre proéminent de Roubaud ne relèvent pas seulement d'une affaire de graisse, mais d'avachissement, voire d'une déformation morale³³.

Cependant, la graisse cache encore une autre valence et un autre potentiel interprétatif. Elle peut s'appréhender comme une extériorisation de la tare héréditaire qui

³² É. Zola, *La Bête humaine*, [dans :] *Idem, Les Rougon-Macquart, op. cit.*, 1961, t. 4, p. 1216. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation *BH*, la pagination après le signe abrégé.

³³ Cf. : « le ventre, ce n'est pas une simple affaire de graisse et d'avachissement, c'est une déformation morale. On prend du ventre quand l'esprit se relâche [...] » (G. Duhamel, *Chronique des Pasquier*, Paris, Les Maîtres, 1937, p. 90).

constitue le noyau irréductible du personnage, marquant le retour d'un temps autre : « l'éternel retour de l'hérédité tend à souligner qu'on n'est jamais entièrement contemporain de soi-même. L'hérédité nous articule à ce qui n'a pas le même temps que nous »³⁴. La graisse, c'est la rémanence, le retour du passé. Ce passé surgit au moment critique de la déchéance de Gervaise, quand elle en prend subitement conscience en voyant son ombre par terre :

Et, brusquement, elle aperçut son ombre [...] une ombre énorme, trapue, grotesque tant elle était ronde. Cela s'étalait, le ventre, la gorge, les hanches, coulant et flottant ensemble. [...] Mon Dieu ! Jamais elle n'avait si bien compris son avachissement. (A, 771-772)

C'est donc au cœur de son extrême dénuement qu'elle se rend à l'évidence de cette temporalité autre qui continue à l'habiter.

Jean Demoor dit que « Toute évolution est, à la fois, progressive et régressive. Les transformations des organes et des institutions sont toujours accompagnées de régression »³⁵. Cette idée se reflète dans l'œuvre de Zola qui est régie par un mouvement bi-vectorel, en avant et en arrière. Cette double dynamique illustre bien les contradictions – non antagoniques mais constructives – qui façonnent l'univers zolien, à savoir une jonction entre la modernité et l'hérédité, la force de l'ancien et l'appel du nouveau, un mouvement évolutif promouvant un changement et celui révolutionnaire, pris dans son acception étymologique, de retour d'un élément indéterminable.

In fine, l'analyse des portraits a démontré que l'œuvre romanesque de Zola devient non seulement un terreau fertile de l'assimilation du modèle évolutionniste, mais surtout qu'elle constitue un espace où s'élabore sa créa-

³⁴ H. Mitterand, « Préface à É. Zola », [dans :] É. Zola, *Œuvres complètes*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2003, p. 13.

³⁵ J. Demoor, J. Massart, E. Vandervelde, *L'évolution régressive en biologie et en sociologie*, Paris, Félix Alcan, 1897, p. 313.

tion imaginaire. Ainsi, d'une part, le corps se fait un haut lieu d'incessantes métamorphoses qui, révélant la plasticité du vivant, suggèrent que la dynamologie se substitue à l'ontologie ; de l'autre, la représentation du corps et la pratique du portrait accentuent la persistance du pérenne, car l'homme zolien – même si son corps est pris dans un tourbillon de transformations sans fin – n'est pas « pensable hors de la vêtue du passé »³⁶. La coexistence de l'élan moderne et progressif et du retour vers la matrice originelle subsume l'idée de l'« (é)-volution qui re-vient » qui, comme *subcurrent*, traverse l'œuvre d'Émile Zola et sous-tend tout le XIX^e siècle.

Date de réception de l'article : 22.01.2018.
Date d'acceptation de l'article : 17.04.2018.

³⁶ J. Schlanger, *L'enjeu et le débat et les passés intellectuels*, Paris, Denoël-Gonthier, 1979, p. 111.

bibliographie

- Baguley D., « Zola and Darwin. A Reassessment », [dans :] N. S. Simon, J. James (dir.), *The Evolution of Literature. Legacies of Darwin in European Cultures*, Amsterdam–New York, Rodopi, 2011.
- Châtelet F., « La Révolution », [dans :] *Encyclopædia Universalis* : www.universalis.fr/encyclopedie/revolution
- Clair J., *Éloge du visible. Fondements imaginaires de la science*, Paris, Gallimard, 1996.
- Dagognet F., *Corps réfléchis*, Paris, O. Jacob, 1990.
- Darwin Ch., *De l'origine des espèces*, C. A. Royer (trad.), Paris, Guillaumin et Cie–Victor Masson et fils libraires-éditeurs, 1862.
- Darwin Ch., *L'origine des espèces*, E. Barbier (trad.), Paris, Reinwald, 1880.
- Demoor J., Massart J., Vandervelde E., *L'évolution régressive en biologie et en sociologie*, Paris, Félix Alcan, 1897.
- Dictionnaire vivant de la langue française (DVLf)*, <https://dvlf.uchicago.edu>.
- Domenach J.-M., *Des idées pour la politique*, Paris, Seuil, 1988.
- Duchet C., « Pathologie de la ville zolienne », [dans :] S. Michaud (dir.), *Du visible à l'invisible. Pour Max Milner*, Paris, J. Corti, 1988, t. 1.
- Duhamel G., *Chronique des Pasquier*, Paris, Les Maîtres, 1937.
- Dufour P., *Le réalisme. De Balzac à Proust*, Paris, PUF, 1998.
- Dukaj J., *Inne pieśni*, Warszawa, Wyd. Literackie, 2003.
- Hamon P., *Le personnel du roman. Le système des personnages dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Paris, Librairie DROZ, 1998.
- Hugo V., *William Shakespeare*, Paris, A. Lacroix, 1864.
- Kuhn T., *La structure des révolutions scientifiques*, L. Meyer (trad.), Paris, Flammarion, 1970.
- Meschonnic H., « Portrait de Victor Hugo en homme siècle », [dans :] *Romantisme*, 1988, n° 60.
- Mitterand H., « Préface à É. Zola », [dans :] É. Zola, *Œuvres complètes*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2003.
- Letourneau Ch., *Physiologie des passions*, Paris, Reinwald, 1878.
- Lichtenberg H. G., *Aphorismes*, M. Robert (trad.), Paris, Club Français du Livre, 1967.
- Roldan S., « Victimes d'eux-mêmes ou de l'espèce ? Darwin et les suicidés du roman naturaliste », [dans :] *Les voies de l'évolution. De la pertinence du darwinisme en littérature*, article d'un cahier *Figura*, 2013, vol. 33, p. 75-100 : <http://oic.uquam.ca/fr/articles/victimes-deu-memes-ou-de-lesp-ec-e-darwin-et-les-suicides-du-roman-naturaliste>.
- Schlanger J., *L'enjeu et le débat et les passés intellectuels*, Paris, Denoël–Gonthier, 1979.
- Sloterdijk P., *Bulles. Sphères I*, O. Mannoni (trad.), Paris, Fayard, 2003.
- Whitehead A. N., *La science et le monde moderne*, A. d'Ivéry, P. Hollard (trad.), Paris, Payot, 1980.
- Zola É., *L'Assommoir*, [dans :] *Idem, Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, Paris, Gallimard, la Pléiade, 1961, t. 2.
- Zola, É., *Nana*, [dans :] *Idem, Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, Paris, Gallimard, la Pléiade, 1961, t. 2.

Zola É., « Notes générales sur la marche de l'œuvre », [dans :] *Idem, Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, Paris, Gallimard, la Pléiade, 1976, t. 5.

Zola É., *La Bête humaine*, [dans :] *Idem, Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, Paris, Gallimard, la Pléiade, 1961, t. 4.

abstract

The (r)evolution, which (re)turns. (R)evolutionary portrait in the work of Zola: the case of L'Assommoir

Darwin has become the face of a scientific revolution, initiating what T. Kuhn calls a “paradigm shift”. Darwin’s theory undermined the intellectual foundations on which the understanding of the world was based: stability and unchangeability. Darwin replaces them with the idea of a continuous but imperceptible change – evolution – which takes place in the world of living beings. Literature and culture in the 2nd half of the XIXth century succumbs to the power of this theory, which affects the imagination of the creators. Among them is Zola, in whose cycle *Les Rougon-Macquart* we find “evolutionary poetics”, which models the way of presenting the characters (social evolution) and their corporality, which is the purpose of the article to demonstrate (an evolutionary portrait of especially Gervaise Macquart). A fictional body becomes a place of constant transformation, (de/re) materialization, which proves the fluid plasticity of life. After Darwin, dynamism replaces the ontology.

keywords

revolution, narrative body, portrait, description, Zola

mots-clés

révolution, corps romanesque, portrait, description, Zola

jolanta rachwalska von rejchwald

Maître de conférences à l'Université Marie Curie-Skłodowska de Lublin (Pologne), HDR en littérature française du XIX^e siècle, auteure de deux ouvrages sur le XIX^e et de nombreux articles sur l'œuvre de Zola recensés dans la bibliographie de David Baguley. Elle a collaboré à la première traduction polonaise des *Structures anthropologiques de l'imaginaire* de G. Durand et a participé au projet européen *Réception de Zola en Europe centrale*. Ses thèmes de recherche gravitent autour de la représentation du corps saisi dans ses rapports avec l'histoire, le pouvoir, la politique, la mémoire et la trace.