

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ANA CAROLINA MORAES DA NATIVIDADE

OS PREFÁCIOS DE FORMAÇÃO DA ESTÉTICA NATURALISTA

RIO DE JANEIRO

2026

Ana Carolina Moraes da Natividade

Os prefácios de formação da estética naturalista

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para a obtenção do título de Mestre em Letras Neolatinas (Estudos Literários Neolatinos – Literaturas de Língua Francesa).

Orientador: Prof. Dr. Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina

Rio de Janeiro

2026

CIP - Catalogação na Publicação

N278p Natividade, Ana Carolina Moraes da
Os prefácios de formação da estética naturalista
/ Ana Carolina Moraes da Natividade. -- Rio de
Janeiro, 2026.
190 f.

Orientador: Pedro Paulo Garcia Ferreira
Catharina.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós
Graduação em Letras Neolatinas, 2026.

1. Prefácios. 2. Naturalismos. 3. Romance. 4.
Crítica. 5. Literatura Francesa. I. Catharina, Pedro
Paulo Garcia Ferreira, orient. II. Título.

Ana Carolina Moraes da Natividade
Os prefácios de formação da estética naturalista

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para a obtenção do título de Mestre em Letras Neolatinas (Estudos Literários Neolatinos – Literaturas de Língua Francesa).

Aprovada em **10** de **fevereiro** de **2026**.

Examinada por:

Documento assinado digitalmente
 **PEDRO PAULO GARCIA FERREIRA CATHARINA**
Data: 10/02/2026 16:24:52-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina – orientador
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Documento assinado digitalmente
 **FRANCOIS WEIGEL**
Data: 10/02/2026 16:17:31-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. François Weigel
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Documento assinado digitalmente
 **ZADIG MARIANO FIGUEIRA GAMA**
Data: 10/02/2026 12:10:56-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Zadig Mariano Figueira Gama
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Profa. Dra. Marília Santanna Villar – suplente
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Prof. Dr. Daniel Augusto Pereira Silva –
suplente Universidade do Estado do Rio de
Janeiro – UERJ

Rio de Janeiro

2026

AGRADECIMENTOS

Agradeço à CAPES pela bolsa concedida durante o desenvolvimento desta pesquisa e ao professor Pedro Paulo Catharina, que desde a Iniciação Científica me orienta com dedicação, minúcia e paciência. Manifesto também minha gratidão aos professores da Pós-Graduação que contribuíram não apenas para esta dissertação, mas para minha formação como pesquisadora, em especial Zadig Gama e Celina Moreira de Mello.

A conclusão do Mestrado, entretanto, só foi possível graças ao apoio e à enorme generosidade dos meus pais, Teresinha e Carlos. Agradeço também ao meu avô Jair, por acreditar que sou capaz de tudo que quiser, e à minha irmã, Luíza, pelo carinho e pelas palavras de incentivo.

Sou igualmente grata à minha amiga Mariana Hatschek, com quem compartilho meu cotidiano desde a infância. Agradeço à Camila Alves, que sempre dividiu comigo as inquietações da vida acadêmica, e a Sergio Alexandre Novo, que me ouviu e aconselhou mesmo nas condições mais adversas.

Não me passou despercebido ao longo desses dois anos que, em diversos lugares do mundo, mulheres voltaram a ser impedidas de estar nas universidades. O direito de sermos pesquisadoras e intelectuais é relativamente recente, frágil e permanece sendo um privilégio, seja geográfico ou de classe. Dedico este trabalho, portanto, às mulheres brilhantes da minha família que não tiveram outra opção senão assumir exclusivamente os papéis de mães e donas de casa, como minha falecida avó Plínia; e a dedico igualmente às mulheres que, além desses papéis, construíram carreiras que transformaram a vida de seus familiares e me garantiram os meios para continuar estudando, como minha mãe. *To all your closets of backlogged dreams and how you left them all to me.*

RESUMO

NATIVIDADE, Ana Carolina Moraes de. Os prefácios de formação da estética naturalista. Dissertação. (Mestrado em Letras Neolatinas: Estudos Literários Neolatinos – Literaturas de Língua Francesa) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2026.

Esta Dissertação examina os prefácios dos primeiros romances naturalistas franceses publicados entre 1865 e 1876, investigando como esses paratextos (Genette, 1980) foram mobilizados pelos escritores para responder às disputas estéticas e simbólicas do campo literário francês (Bourdieu, 1996). Nesse período inicial, em que o naturalismo se afirmava em oposição à tradição romântica e idealista ainda dominante, as reações críticas foram intensas, levando os autores a ampliar os textos de acompanhamento das obras e a utilizá-los como espaços de autodefesa, de formulação estética e de contestação das normas vigentes. O *corpus* proposto reúne seis prefácios de diferentes escritores: *Germinie Lacerteux* (1865), de Edmond e Jules de Goncourt; *La Confession de Claude* (1865), *Thérèse Raquin* (1867), *La Fortune des Rougon* (1870) e *L'Assommoir* (1876), todos de Émile Zola, e *Marthe, histoire d'une fille* (1876), de Joris-Karl Huysmans. Buscou-se compreender como esses prefácios foram utilizados para configurar o rompimento com a tradição romântica e idealista e para estabelecer as propostas estéticas naturalistas, observando se a heterogeneidade posteriormente associada ao movimento já se manifestava em sua década inicial de formação. Pretendeu-se, assim, apreender a trajetória (Bourdieu, 1996) do grupo em sua fase de constituição, como um cenáculo (Glinoe; Laisney, 2013), marcada por processos de acumulação inicial de capital simbólico e pela diversidade que autoriza a noção de *naturalismos*, no plural (Becker; Dufief, 2017). Os resultados da pesquisa indicaram que esses prefácios não apenas delineiam um programa estético, mas também problematizam o gênero romanesco e ampliam seus possíveis estéticos, ao mesmo tempo que revelam uma justificativa individual que relativiza a dimensão coletiva visível em outros escritos do grupo.

Palavras-chave: Prefácios, Naturalismos, Romance, Crítica, Literatura Francesa.

ABSTRACT

NATIVIDADE, Ana Carolina Moraes de. Os prefácios de formação da estética naturalista. Dissertação. (Mestrado em Letras Neolatinas: Estudos Literários Neolatinos – Literaturas de Língua Francesa) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2026.

This dissertation examines the prefaces to the earliest French Naturalist novels published between 1865 and 1876, investigating how these paratexts (Genette, 1980) were mobilized by writers to respond to the aesthetic and symbolic disputes within the French literary field (Bourdieu, 1996). In this initial period, when Naturalism was asserting itself in opposition to the still-dominant Romantic and Idealist tradition, critical reactions were intense, prompting authors to expand the accompanying texts of their works and to use them as spaces for self-defense, aesthetic formulation, and contestation of established norms. The proposed *corpus* comprises six prefaces by different writers: *Germinie Lacerteux* (1865), by Edmond and Jules de Goncourt; *La Confession de Claude* (1865), *Thérèse Raquin* (1867), *La Fortune des Rougon* (1870), and *L'Assommoir* (1876), all by Émile Zola; and *Marthe, histoire d'une fille* (1876), by Joris-Karl Huysmans. The study seeks to understand how these prefaces were used to articulate a break with the Romantic and idealist tradition and to establish Naturalist aesthetic proposals, observing whether the heterogeneity later associated with the movement is already perceptible in its first decade of formation. The aim, therefore, is to grasp the group's trajectory (Bourdieu, 1996) in its phase of constitution as a *cénacle* (Glinoe & Laisney, 2013), marked by processes of initial accumulation of symbolic capital and by the diversity that justifies the notion of *naturalismes* (Becker & Dufief, 2017). The results indicate that these prefaces not only outline an aesthetic program but also problematize the novel as a genre and broaden its aesthetic possibilities, while simultaneously revealing an individual justification that relativizes the collective dimension visible in other writings by the group.

Keywords: Prefaces; Naturalisms; Novel; Criticism; French Literature.

RESUMÉ

NATIVIDADE, Ana Carolina Moraes de. Os prefácios de formação da estética naturalista. Dissertação. (Mestrado em Letras Neolatinas: Estudos Literários Neolatinos – Literaturas de Língua Francesa) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2026.

Ce mémoire de Master examine les préfaces des premiers romans naturalistes français publiés entre 1865 et 1876, en étudiant comment ces paratextes (Genette, 1980) ont été mobilisés par les écrivains pour répondre aux disputes esthétiques et symboliques du champ littéraire français (Bourdieu, 1996a). Dans cette période initiale, au cours de laquelle le naturalisme s'est affirmé en opposition à la tradition romantique et idéaliste encore dominante, les réactions critiques ont été intenses, ce qui a poussé les auteurs à développer les textes d'accompagnement de leurs œuvres et à les utiliser comme des espaces d'autodéfense, de formulation esthétique et de contestation des normes établies. Le *corpus* proposé réunit six préfaces de différents écrivains : *Germinie Lacerteux* (1865), d'Edmond et Jules de Goncourt ; *La Confession de Claude* (1865), *Thérèse Raquin* (1867), *La Fortune des Rougon* (1870) et *L'Assommoir* (1876), tous d'Émile Zola ; et *Marthe, histoire d'une fille* (1876), de Joris-Karl Huysmans. Nous avons cherché à comprendre comment ces préfaces ont été utilisées pour configurer la rupture avec la tradition romantique et idéaliste et pour établir les propositions esthétiques naturalistes, en observant si l'hétérogénéité ultérieurement associée au mouvement se manifestait déjà dans sa décennie initiale de formation. L'objectif était ainsi d'appréhender la trajectoire du groupe (Bourdieu, 1996) dans sa phase de constitution en tant que *cénacle* (Glinoe & Laisney, 2013), marquée par des processus d'accumulation initiale de capital symbolique et par la diversité qu'autorise la notion de *naturalismes* (Becker & Dufief, 2017). Les résultats de la recherche indiquent que ces préfaces ne se contentent pas d'esquisser un programme esthétique ; celles-ci problématisent également le genre romanesque et élargissent ses possibles esthétiques, tout en révélant une justification individuelle qui relativise la dimension collective observable dans d'autres écrits du groupe.

Mots-clés : Préfaces ; Naturalismes ; Roman ; Critique ; Littérature Française.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. A FORMAÇÃO DA ESTÉTICA NATURALISTA	21
1.1 O Grupo dos Cinco	24
1.2 O Grupo de Médan	33
2. O CAMPO LITERÁRIO E AS FUNÇÕES PREFACIAIS	43
3. OS PREFÁCIOS DE FORMAÇÃO	62
3.1 <i>Germinie Lacerteux</i> (1865), de Edmond e Jules de Goncourt.....	63
3.2 <i>La Confession de Claude</i> (1865), de Émile Zola	72
3.3 <i>Thérèse Raquin</i> (1867), de Émile Zola.....	82
3.4 <i>La Fortune des Rougon</i> (1871), de Émile Zola	94
3.5 <i>Marthe, histoire d'une fille</i> (1876), de Joris-Karl Huysmans	101
3.6 <i>L'Assommoir</i> (1877), de Émile Zola.....	108
CONCLUSÃO	116
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	123
ANEXOS	130
Anexo I: Prefácios.....	130
<i>Germinie Lacerteux</i> (1865), Edmond et Jules de Goncourt.....	130
<i>La Confession de Claude</i> (1865), Émile Zola.....	131
<i>Thérèse Raquin</i> (1867), Émile Zola.....	133
<i>La Fortune des Rougon</i> (1871), Émile Zola.....	137
<i>Marthe, histoire d'une fille</i> (1876), J.-K. Huysmans.....	138
<i>L'Assommoir</i> (1876), Émile Zola	138
Anexo II: Críticas	139
ZOLA, Émile. « Revue Littéraire ». <i>Germinie Lacerteux</i> , par MM. Edmond et Jules de Goncourt. <i>Le Salut Public de Lyon</i> . Lyon, 24/02/1865.	139
MOÛY, Charles de. <i>Germinie Lacerteux</i> . <i>La Presse</i> , Paris, 26/03/1865. ...	145
LEFÈVRE, André. <i>Revue Littéraire</i> . <i>L'Illustration</i> , T. 47, 1866.	150

WERNER, George (pseud. Henry Houssaye). Critique. <i>L'Artiste</i> , T. I, 1866.	152
ULBACH, Louis (Ferragus). <i>La Littérature putride. Le Figaro</i> , Paris, 23/01/1868.....	155
ZOLA, Émile. <i>Lettre à Ferragus. Le Figaro</i> , Paris, 31/01/1868.....	158
ULBACH, Louis (Ferragus). <i>À M. Émile Zola. Le Figaro</i> , Paris, 06/02/1868.	161
MILLAUD, Albert. Lettres Fantaisistes sur Paris. M. Émile Zola. <i>Le Figaro</i> , Paris, 01/09/1876.	165
PONTMARTIN, Armand de. Semaines Littéraires. Les Conteurs. <i>La Gazette de France</i> . Paris, 01/02/1877.....	169
HUYSMANS, Joris-Karl. Émile Zola et L'Assommoir I. <i>L'Actualité</i> , Bruxelles, 17/03/1877.....	174
HUYSMANS, Joris-Karl. Émile Zola et L'Assommoir II. <i>L'Actualité</i> , Bruxelles, 18/03/1877.....	176
HUYSMANS, Joris-Karl. Émile Zola et L'Assommoir III. <i>L'Actualité</i> , Bruxelles, 25/03/1877.....	178
HUYSMANS, Joris-Karl. Émile Zola et L'Assommoir IV. <i>L'Actualité</i> , Bruxelles, 01/04/1877.....	182
HOUSSAYE, Henri. Variétés. <i>Le Journal des Débats</i> . Paris, 14/03/1877. ...	186

INTRODUÇÃO

No verbete dedicado à história do naturalismo, elaborado por Colette Becker como parte do *Dictionnaire des naturalismes* (2017), lê-se: “Nunca houve, na França, uma escola naturalista”¹. Becker menciona, ao contrário, um movimento, uma “comunidade de abordagem do real”, abrindo espaço para a ideia – exposta já no título da obra – da existência de *naturalismos*, no plural. Destituída de uma doutrina bem-definida ou teoria uníssona, a estética entendida como naturalista abarcou escritores com poéticas pessoais consideravelmente distintas. David Baguley havia proposto na obra *Le Naturalisme et ses genres* (1995) uma perspectiva que prioriza a história interna do movimento, buscando estabelecer uma relação dinâmica entre os textos naturalistas a partir de traços comuns, determinando alguns textos-modelo dos quais os escritores poderiam se afastar ou se aproximar².

Apesar dessa pluralidade, um dos elos substanciais que uniam os escritores do naturalismo consistiu a princípio na insurreição contra “o romance idealista, o romance honesto que defende a moral burguesa, contra uma literatura de entretenimento, à qual se opunham, baseando-se nas últimas descobertas da medicina e da fisiologia”³. O interesse naturalista pelas descobertas científicas de seu tempo de fato constituiu um dos pilares da estética na medida em que funcionou como uma questão de investigação para a escrita dos enredos dos romances. A publicação de *L’Introduction à la médecine expérimentale*, em 1865, pelo fisiologista Claude Bernard (1813-1868), e a difusão do método científico proposto pelo historiador e crítico positivista Hippolyte Taine (1828-1896) – que explicava o comportamento humano e a história com base em três fatores: o meio ambiente, a raça e o momento histórico – foram marcos importantes nesse sentido.

Definidos, então, segundo Baguley, pela concordância em relação à “função mimética da literatura e da arte”⁴, os escritores naturalistas compartilhavam a preocupação de representar o real em suas obras. Uma das inovações introduzidas pela estética deu-se na representação em romances e narrativas das classes social e economicamente desfavorecidas. De acordo com Yves Chevrel em *Le Naturalisme* (1982), o período naturalista foi marcado por “uma aspiração

¹ Il n’y a jamais eu, en France, d’école naturaliste. BECKER, Colette; DUFIEF, Pierre-Jean. (dir.) *Dictionnaire des naturalismes*. Paris: Honoré Champion, 2017. Tome 1, p. 676.

² BAGULEY, David. *Le Naturalisme et ses genres*. Paris: Nathan, 1995, p. 7.

³ [...] le roman idéaliste, le roman honnête prônant la morale bourgeoise, contre une littérature de divertissement, à laquelle ils opposaient, en se fondant sur les dernières découvertes de la médecine et de la physiologie. BECKER; DUFIEF, 2017, p. 15.

⁴ [...] fonction mimétique de la littérature et de l’art. BAGULEY, 1995, p. 36.

a redefinir a relação entre a literatura e a sociedade: os temas escolhidos, o desejo de pôr os leitores e os espectadores em contato com uma realidade que muitos não querem ou não podem ver [...]”⁵. Assim, apesar de alheio a uma estrutura típica de escola, o naturalismo apresenta coesão no que diz respeito às tomadas de posição estéticas dos escritores, sobretudo em seus momentos iniciais.

No que se refere ao arco temporal do “período naturalista”, Colette Becker propõe, na obra *Lire le réalisme et le naturalisme* (1998), três fases da estética: a formação, o grande período do naturalismo e a fragmentação. A fase inicial, interesse desta Dissertação, compreende alguns marcos. Os primeiros partem do ano de 1865, com a publicação de *L’Introduction à la médecine expérimentale*, de Claude Bernard, e do romance *Germinie Lacerteux*, de Edmond (1822-1896) e Jules (1830-1870) de Goncourt, obras que causaram uma “evolução” na escrita dos romances e que serviram como uma “revelação” ao jovem Émile Zola (1840-1902), futuro grande nome do naturalismo⁶. No mesmo ano, o jovem escritor adquire certa notoriedade graças a seu trabalho como jornalista, travando uma relação de parceria e de admiração com os irmãos Goncourt a partir de uma crítica positiva que publicou sobre *Germinie Lacerteux* no jornal *Le Salut Public* de Lyon. Em 1867, houve a publicação, pelo mesmo escritor, de *Thérèse Raquin*, romance que resultaria em uma polêmica midiática no ano seguinte, na qual o crítico Louis Ulbach (1822-1899) atribuiu ao naturalismo o epíteto de “literatura pútrida”. Já em 1876⁷, a publicação de *L’Assommoir*, também de Zola, causa grande escândalo, motivando a consolidação do que ficou conhecido como o Grupo de Médan e lançando o naturalismo em sua fase de maior popularidade.

Em *Zola et le groupe de Médan* (2014), Alain Pagès apresenta um estudo das relações travadas entre cinco escritores – Émile Zola, Guy de Maupassant (1850-1893), Joris-Karl Huysmans (1848-1907), Henry Céard (1851-1924), Léon Hennique (1850-1935) e Paul Alexis (1847-1901) – os quais viriam a publicar, em 1880, a recolha de novelas naturalistas *Les Soirées de Médan*, título que faz referências às reuniões realizadas na propriedade de Zola em Médan⁸.

⁵ [...] une aspiration à redéfinir les rapports entre littérature et société : les thèmes choisis, la volonté de mettre lecteurs et spectateurs en contact avec une réalité que beaucoup ne veulent ou ne peuvent voir [...]. CHEVREL, Yves. *Le Naturalisme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1982, p. 49.

⁶ BECKER, Colette. *Lire le réalisme et le naturalisme*. Paris: Dunod, 1998, p. 68.

⁷ A primeira publicação da obra ocorreu no folhetim do jornal *Le Bien public* durante o ano de 1876 (PAGÈS, Alain. *Zola et le groupe de Médan*. Histoire d’un cercle littéraire. Paris: Perrin, 2014, p. 110). A publicação em volume pela editora de Georges Charpentier deu-se no ano seguinte, 1877 (PAGÈS, 2014, p. 131), razão pela qual, em alguns momentos, estenderemos a discussão referente ao ano de 1876 até 1877, a fim de considerar o impacto editorial e crítico decorrente da passagem do texto do folhetim ao volume.

⁸ A propriedade de Médan, situada às margens do rio Sena, a cerca de 30 km de Paris, foi adquirida por Zola em 1878. O local tornou-se um importante ponto de encontro para os escritores naturalistas que viriam a participar da

Esses escritores, pertencentes a uma geração mais jovem, reuniram-se em volta de Zola ainda na década de 1870, assim como, em meados da década anterior, Zola aproximou-se dos Goncourt e de Gustave Flaubert (1821-1880) por encará-los como os maiores expoentes do romance realista.

Para discutir a dimensão de grupo, fundamental para o estabelecimento dos movimentos literários e artísticos do XIX, Dominique Maingueneau propõe o conceito de *tribo*: “A vida literária está estruturada por essas tribos que se distribuem pelo campo literário com base em reivindicações estéticas distintas: círculo grupo, escola, cenáculo, bando, academia...”⁹. No mesmo sentido, Glinoyer e Laisney¹⁰, ao proporem um estudo do cenáculo como espaço de sociabilidade entre escritores e artistas com afinidades literárias e artísticas, apontam para a importância dessa instância para a projeção dos iniciantes no campo literário e artístico e para a acumulação de capital simbólico, conceito discutido por Pierre Bourdieu em *As Regras da Arte* (1996a) e que diz respeito sobretudo à conquista de reconhecimento e prestígio entre os pares e pelas instituições. Glinoyer e Laisney afirmam: “[...] a instituição cenacular, indiferente às sanções externas, gera os seus próprios modos de legitimação. Ao fazê-lo, o cenáculo funciona, nas palavras de Bourdieu, como um acumulador de capital simbólico e de capital social dos quais todo o grupo se beneficia”¹¹. Dessa forma, para os escritores naturalistas, essa configuração social assume uma importância ainda maior na fase em que estão constituindo as bases de uma nova estética, ao mesmo tempo que, visto que são em sua maioria iniciantes na carreira, tentam estabelecer-se no campo literário como escritores. Chevrel¹² evoca, ainda, a conexão profunda entre a história do naturalismo e a história dos processos literários e da censura. Reunir-se como grupo, tribo ou cenáculo representava, então, uma estratégia de defesa e fortalecimento frente aos ataques dirigidos contra seu empreendimento criador.

As primeiras propostas polêmicas apresentadas pelos escritores ligados ao naturalismo diziam respeito, principalmente, como referido por Becker e Dufief¹³, à rejeição ao romance idealista. Na obra de referência *Le Roman idéaliste dans le second XIX^e siècle* (2011), Jean-

recolha de contos *Les Soirées de Médan* (1880). A casa hoje abriga um museu dedicado à memória do escritor e ao Caso Dreyfus. Mais informações estão disponíveis em: <https://www.maisonzola-museedreyfus.com>.

⁹ MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. Enunciação, escritor, sociedade. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 30.

¹⁰ GLINOER, Anthony; LAISNEY, Vincent. *L'Âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au XIX^e siècle*. Paris: Fayard, 2013.

¹¹ [...] l'institution cénaculaire, indifférente aux sanctions externes, génère ses propres modes de légitimation. Ce faisant, le cénacle fonctionne, pour le dire avec les mots de Bourdieu, comme un accumulateur de capital symbolique et de capital social dont profite tout le groupe. GLINOER; LAISNEY, 2013, p. 18.

¹² CHEVREL, 1982, p. 184.

¹³ BECKER; DUFIEF, 2017, T. 1, p. 15.

Marie Seillan propõe algumas definições para a estética idealista, tendo em vista a polissemia do termo. A primeira delas está ligada ao reconhecimento, por parte dos escritores e dos personagens da trama, da existência de uma alma, em oposição à adesão ao materialismo por parte dos escritores naturalistas. O autor identifica em seguida o caráter pedagógico desse tipo de romance, no qual o narrador fazia intervenções para expor a tese que defendia. Há, ainda, a principal característica da estética que consiste na prática de embelezar a representação da natureza, isto é, apresentar a realidade de forma idealizada. Nesse sentido, Seillan também destaca a tentativa dos escritores idealistas de, por meio desse termo, afiliarem-se à tradição da geração romântica. Por fim, ele aponta que o romance idealista possui um posicionamento político ligado ao conservadorismo de valores clericais e monárquicos, enquanto o naturalismo seria uma literatura própria da época republicana¹⁴. Quanto à dimensão temporal, o autor propõe a existência de três gerações, mencionando os romances de Jules Sandeau (1811-1883), publicados entre 1847 e 1873, como parte de uma primeira geração, que teria bebido das fontes do romantismo de 1830¹⁵. Houve uma segunda geração que teria sido ativa do início do Segundo Império, em 1870, até o fim dos anos 1880, participando de uma “batalha” contra os naturalistas e tendo como grandes representantes Octave Feuillet (1821-1890) e George Sand (1804-1876). A terceira e última geração teria, por sua vez, se estendido até o século seguinte, com a extensa obra de Paul Bourget (1852-1935).

Nesse sentido, interessa-nos especialmente a posição do romance idealista no campo literário no momento em que o naturalismo começa a exprimir suas primeiras manifestações, ou seja, de meados da década de 1860 até o final dos anos 1870. Ela corresponde, então, em sua segunda geração, a uma estética dominante e institucionalizada, quando “a tradição idealista [...] ocupa posições institucionais sólidas. O naturalismo definiu, portanto, os seus adversários em termos de escola contra escola, e começou a batalha pela conquista e pela ocupação do terreno editorial”¹⁶. Em *Les Romanciers naturalistes* (1881), obra na qual Zola reuniu várias de suas considerações sobre a estética naturalista e as circunstâncias de imposição no campo, Sandeau, Sand e Feuillet são acusados de serem falsos moralistas em seus romances. Evocando os perigos de uma literatura que cria e incentiva ilusões sobre a vida, o escritor chega a afirmar que “nada é mais prejudicial, tanto para os corações quanto para as inteligências, do que a

¹⁴ SEILLAN, Jean-Marie. *Le Roman idéaliste dans le second XIX^e siècle*. Littérature ou « bouillon de veau » ? Paris: Classiques Garnier, 2011, p. 27.

¹⁵ SEILLAN, 2011, p. 54.

¹⁶ La tradition idéaliste [...] occupe de solides positions institutionnelles. C’est donc école contre école que le Naturalisme définit ses adversaires et engage la bataille pour la conquête et l’occupation du terrain éditorial. SEILLAN, 2011, p. 43.

hipocrisia de certos atenuantes e o jesuitismo das paixões contidas pelas convenções”¹⁷, argumento que usaria também em vários de seus prefácios. O apontamento de Seillan sobre a solidez da tradição idealista e sua oposição direta ao naturalismo é endossado por Pascaline Hamon, em “L’idéal dans la critique littéraire fin de siècle: un étendard antinaturaliste?”, a partir da enumeração do que a pesquisadora denomina “manifestações antinaturalistas”. Segundo Hamon, elas se davam principalmente logo após a publicação dos romances, fazendo das obras, sobretudo as de Zola, alvos de ataques¹⁸. Ela propõe ainda que tais manifestações possuíam um “caráter institucional”, visto que muitos dos discursos de recepção da Academia Francesa, a qual contava com diversos escritores idealistas como membros, apresentavam um posicionamento antinaturalista¹⁹. Tem-se, então, um cenário no qual os escritores associados a uma concepção idealista em literatura, diferentemente dos naturalistas nesse recorte temporal, contavam com um capital simbólico bem estabelecido e institucionalizado, sendo recebidos como membros na Academia, por exemplo, como ocorreu com Jules Sandeau e Octave Feuillet. Além dessa instância de consagração, Seillan também indica a *Revue des Deux Mondes* como um veículo de legitimação literária que protegia as normas estéticas e morais dos ataques da vanguarda²⁰. É nessa revista que Ferdinand Brunetière (1849-1906), um dos mais reputados críticos da segunda metade do século XIX, escreveu inúmeros textos que reprovavam a literatura dos escritores associados ao real: Gustave Flaubert, os irmãos Goncourt, Émile Zola e até mesmo os romancistas naturalistas de menor notoriedade. Seillan afirma que os romances acolhidos por Brunetière tinham em comum o caráter imitador, pois nenhuma modernidade, inovação ou vanguardismo eram reivindicados em suas estéticas²¹.

De acordo com Seillan, em “Naturalisme vs idéalisme: L’infortune posthume de George Sand”, foi durante a década de 1870 que os escritores naturalistas, já reunidos como o Grupo em Médan²², começam a apresentar uma ameaça relevante à dominação do romance idealista, que havia sofrido um forte golpe com a morte de uma das principais representantes da estética: George Sand. Os valores morais em jogo no campo literário começam a sofrer transformações, na medida em que os naturalistas propõem uma “neutralidade ética da ciência”,

¹⁷ [...] rien n’est plus malsain, pour les cœurs et pour les intelligences, que l’hypocrisie de certaines atténuations et que le jésuitisme des passions contenues par les convenances. ZOLA, Émile. *Les Romanciers naturalistes*. Paris: G. Charpentier, 1881, p. 345.

¹⁸ HAMON, Pascaline. L’idéal dans la critique littéraire fin de siècle : un étendard antinaturaliste ? In: ECHIFFRE, Capucine et alii. Ce que l’idéal veut dire: Définitions et usages de l’idéalisme au XIX^e siècle, s.n, 2014, online., p. 3. Disponível em : <https://www.fabula.org/actualites/69494/collectif-ce-qu-ideal-veut-dire-definitions-et-usages-de-l-idealisme-au-xixe-siecle.html>. Acesso em: 15 set. 2024.

¹⁹ HAMON, 2014, p. 3.

²⁰ SEILLAN, 2011, p. 38.

²¹ SEILLAN, 2011, p. 40.

²² PAGÈS, 2014, p. 300.

argumentando que “o verdadeiro por si só basta como moral”²³. Entretanto, antes que o naturalismo fosse estabelecido como legítimo no campo literário, conquistando não apenas capital simbólico e consagração institucional, mas também um lugar proeminente na História da Literatura – destaque que não permanecerá para os idealistas nos séculos XX e XXI –, os embates com grandes críticos como Louis Ulbach ou Ferdinand Brunetière e as acusações de imoralidade e obscenidade, comumente acompanhadas de censura e de processos judiciais, foram obstáculos significativos a serem enfrentados por um grupo de romancistas constituído em sua maioria por escritores novatos na carreira das Letras.

Paralelamente a esse cenário, havia a própria instabilidade do campo literário francês, que ainda estava em vias de autonomização na segunda metade do século XIX²⁴. Diante disso, em *Discurso Literário* (2006), Dominique Maingueneau argumenta que, em períodos turbulentos como esse, os comentários dos escritores sobre suas obras se proliferam na forma de textos de acompanhamento:

[...] a partir do momento em que as definições da atividade literária são radicalmente incertas, o autor é levado a multiplicar os textos de acompanhamento. Opõe-se ao regime tradicional (estabelecido pela referência a uma tradição), em que se espera que algumas normas se imponham aos escritores, um regime problemático no qual é preciso legitimar sem cessar o empreendimento criador deles²⁵.

Na busca de legitimar seu empreendimento criador e manifestar sua oposição à tradição literária institucionalizada naquele momento, os escritores naturalistas utilizaram em especial os textos de acompanhamento dos romances, especificamente os prefácios. Na obra *Seuils* (1987), Gérard Genette dedica-se ao estudo dos diferentes tipos de paratextos. O conceito, que engloba títulos, ilustrações, dedicatórias, epígrafes, notas etc., também compreende prefácios. Em relação a esse tipo específico de paratexto, Genette propõe a seguinte definição: “qualquer tipo de texto liminar (preliminar ou pós-liminar), autoral ou alógrafo, consistindo em um discurso produzido sobre o texto que segue ou que precede”²⁶. Essa espécie de paratexto teria como função “garantir ao texto uma boa leitura”²⁷, graças a seu caráter de introdução em relação à obra a que se refere, adquirindo, assim, um tom de orientação e direcionamento da leitura.

²³ [...] le vrai tient lieu à lui seul de morale. SEILLAN, 2011, p. 9.

²⁴ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996a.

²⁵ MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso Literário*. Tradução: Adail Sobral. São Paulo: Editora Contexto, 2006, p. 145.

²⁶ [...] toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou post liminaire), auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède. GENETTE, 1987, p. 150.

²⁷ [...] d’assurer au texte une bonne lecture. GENETTE, 1987, p. 183.

Já Dominique Maingueneau ocupa-se desse tipo de texto no capítulo “Subjetivação, espaço canônico e espaço associado”, da obra *Discurso Literário* (2006). Ele diferencia nas obras o que chama de “espaço canônico” dos “espaços associados”, definindo estes como os textos do próprio autor que acompanham sua obra: as dedicatórias, os comentários, os prefácios, os manifestos, as entrevistas, etc.²⁸. As concepções do linguista sobre o espaço associado não são análogas ao que Genette chama de paratexto, dado que considera apenas os textos de autoria do próprio autor, operando com uma perspectiva menos abrangente dos elementos que cercam a obra. Contudo, sua definição da função prefacial, especificamente, não é muito distante daquela proposta por Genette (1987). Trata-se de:

[...] uma dimensão de *regulação* por meio da qual o criador negocia a inserção de seu texto num certo estado do campo e no circuito da comunicação. De modo geral, um manifesto ou um prefácio têm como função principal pôr as obras em conformidade com as normas, seja para mostrar que seguem as normas existentes ou para propor soberanamente as do autor²⁹.

O prefácio teria, assim, o papel de oferecer ao leitor a contextualização necessária para uma leitura consciente do texto e, por conseguinte, sua melhor compreensão. Na apresentação de sua obra, o escritor prepara o público para o que encontrará nas páginas seguintes, explicando, de certa forma, seu empreendimento literário, seja ele uma continuidade da literatura vigente de uma época ou o anúncio de uma ruptura em relação a ela. Essa função prefacial é exemplificada por Henry Mitterand no capítulo “La Préface et ses lois: avant-propos romantiques”, quando afirmar que “o prefácio é sempre mais ou menos a afirmação de um dogma”³⁰.

É a partir de tais concepções sobre a definição e função prefaciais que pretendemos examinar os prefácios das obras naturalistas na fase de fundação da estética, quando os escritores ainda estavam numa fase de acumulação inicial de capital simbólico³¹ e se reunindo como tribo³² ou cenáculo³³. Buscamos entender como esse tipo de paratexto³⁴ era utilizado para configurar o rompimento com a tradição romântica e idealista e estabelecer as propostas estéticas naturalistas, observando se a heterogeneidade notada futuramente nos textos do

²⁸ MAINGUENEAU, 2006, p. 144.

²⁹ MAINGUENEAU, 2006, p. 144.

³⁰ La préface est toujours peu ou prou l'énoncé d'un dogme. MITTERAND, Henri. La Préface et ses lois: avant-propos romantiques. *Le Discours du roman*. Paris: Presses universitaires de France, 1980, p. 26.

³¹ BOURDIEU, 1996a.

³² MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. Enunciação, escritor, sociedade. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

³³ GLINOER; LAISNEY, 2013.

³⁴ GENETTE, 1987.

movimento já é perceptível em sua primeira década de formação. Dessa forma, tencionamos apreender a *trajetória* – como a compreende Bourdieu, ou seja, como uma “série de posições sucessivamente ocupadas pelo mesmo escritor em estados sucessivos do campo literário”³⁵ – do grupo naturalista nesse momento inicial de afirmação da estética, mantendo sempre em vista a referida diversidade do movimento que, segundo Becker e Dufief, resulta na ideia de *naturalismos*.

Para tal, a constituição do *corpus* é composta pelos prefácios das seguintes obras: *Germinie Lacerteux* (1865), de Edmond e Jules de Goncourt, *La Confession de Claude* (1865), *Thérèse Raquin* (1867), *La Fortune des Rougon* (1870) e *L'Assommoir* (1876), romances de Émile Zola, e *Marthe, histoire d'une fille* (1876), de Joris-Karl Huysmans. Esse *corpus* é justificado, primeiramente, pelo recorte temporal proposto por Becker (1998) sobre os anos de formação da estética naturalista, de 1865 a 1876. Em seguida, consideramos como escritores afiliados à estética aqueles do círculo literário formado por Émile Zola, os irmãos Goncourt, Gustave Flaubert e Alphonse Daudet, os grandes nomes da primeira geração naturalista³⁶. Além deles, contemplamos também os escritores do grupo de Médan, conforme descrito por Pagès (2014): Zola, Maupassant, Huysmans, Céard, Hennique e Alexis.

Todos os romances dos escritores mencionados, publicados no período de 1865 a 1876, foram examinados nos arquivos online da Biblioteca Nacional da França³⁷, em busca da presença de prefácios. Os que o apresentavam, na primeira edição ou em edições posteriores publicadas dentro do recorte temporal analisado, foram selecionados para os fins desta pesquisa. Isso significa que o prefácio da segunda edição de *Thérèse Raquin*, por exemplo, foi incluído no *corpus*, mas não o segundo prefácio de *Germinie Lacerteux* (1865) ou de *Marthe, histoire d'une fille* (1876), pois suas datas de publicação são posteriores a 1877. Ao longo do desenvolvimento desta Dissertação, os prefácios serão analisados a partir da especificidade de seu momento de publicação, respeitando-se a diferença entre o papel de um prefácio de primeira edição e um de uma edição posterior. Cabe dizer que, dentro do recorte temporal, houve a publicação do prefácio de *Les Mystères de Marseille* (1867), de Émile Zola. No entanto, a obra foge do escopo da investigação proposta, e, conseqüentemente, não figura no *corpus*, por não estar inscrita na estética naturalista. Segundo Jiménez³⁸, Émile Zola teria publicado o romance

³⁵ BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas*. Campinas: Papirus, 1996b, p. 71.

³⁶ CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. *O naturalismo francês 'triumfante': trajetórias e temporalidades*. In: *Travessias: tensões da Belle Époque, raízes do contemporâneo*. 1 ed. Chapecó: Argos, 2022, p. 470.

³⁷ <https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/content/accueil-fr?mode=desktop>

³⁸ JIMÉNEZ, Dolores. “...le ciel enverra peut-être quelque soulagement à votre souffrance...” *A propos des Mystères de Marseille, de Zola*. *Ull crític*, [s.v], n. 8, p. 119-127, 2003. Disponível em: <https://raco.cat/index.php/UllCritic/article/view/207809>. Acesso em: 20 set. 2023.

sob demanda de escrever um “*feuilleton à la manière*” de Eugène Sue para o jornal *Le Messager de Provence*³⁹. O grande sucesso dos folhetins do autor de *Les Mystères de Paris* (1842) suscitou a rentável repetição dessa fórmula em relação a diversas cidades, e os ganhos financeiros teriam sido a única motivação de Zola para a produção da obra, a partir dos moldes do romance popular⁴⁰.

O *corpus* escolhido possibilita, para além da análise dos prefácios icônicos da estética, como o de *Germinie Lacerteux* (1865) ou o de *Thérèse Raquin* (1867), a construção de um entendimento mais amplo sobre os anos iniciais do naturalismo, abarcando o romance de estreia de Joris-Karl Huysmans, *Marthe, histoire d'une fille* (1876), o início da saga dos *Rougon-Macquart*, além do entendimento das relações estabelecidas entre os escritores. A investigação da trajetória do grupo naturalista será empreendida, também, por meio das publicações em periódicos, quando estas se mostrarem relevantes ao desenvolvimento da pesquisa. Destacamos, além da polêmica entre Zola e o crítico Louis Ulbach envolvendo os romances *Thérèse Raquin* e *Germinie Lacerteux*, presente no jornal *Le Figaro*⁴¹, a atividade crítica de Huysmans, que manifestava seu gosto pelas obras dos Goncourt e de Zola desde o início da década de 1870⁴². O jovem escritor também se engaja em polêmicas jornalísticas em prol do projeto literário naturalista, como na série de artigos que escreveu para o jornal belga *L'Actualité* alguns meses após a publicação de *L'Assommoir* em volume, na qual reage às duras críticas tecidas contra o romance e Zola⁴³. Eventos jornalísticos como esses, além de estarem compreendidos no que Genette chama de *paratexto*, são relevantes por contribuírem para a boa compreensão do contexto dos anos de formação da estética naturalista. Dessa forma, tais textos foram incluídos no escopo desta pesquisa, conforme se mostraram relevantes.

Esta Dissertação está organizada em três capítulos principais. O segundo, que segue esta Introdução, apresenta o quadro teórico-metodológico mobilizado para compreender a história do movimento naturalista no recorte temporal proposto. Para isso, recorreremos, sobretudo, às contribuições de Baguley (1995), Becker (1998), Cabanès e Dufief (2020), Chevrel (1980), Mitterrand (1999) e Pagès (2014), que permitem compreender a formação, a consolidação e as tensões internas do naturalismo ao longo das décadas de 1860 e 1870. O terceiro capítulo dedica-se ao estudo dos prefácios enquanto objetos discursivos específicos, apoiando-se não

³⁹ JIMÉNEZ, 2003, p. 119.

⁴⁰ JIMÉNEZ, 2003, p. 120.

⁴¹ Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k271015k>.

⁴² PAGÈS, 2014, p. 112.

⁴³ CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. Huysmans critique de Zola. *Excavatio*, v. 14, n. 1-2, p. 244-254, 2001, p. 247.

apenas na obra de referência Seuils (1987), de Gérard Genette, mas também nas contribuições de Gleize (1980), Jouve (2010), Kremer (2015), Maingueneau (2006), Mitterand (1980) e Noiray (2012). O quarto capítulo, por sua vez, concentra-se na análise dos prefácios que compõem o *corpus*, examinando de que modo esses textos mobilizam os procedimentos e operações discursivas identificados no quadro teórico-metodológico previamente apresentado, sempre considerando o contexto histórico e literário que condiciona tais mobilizações.

Após esses capítulos, seguem a Conclusão, as Referências Bibliográficas e os Anexos, que reúnem as transcrições dos textos originais dos prefácios analisados, bem como as das críticas mencionadas ao longo da Dissertação. No que se refere às citações do quadro teórico-metodológico e aos trechos de correspondência, optamos por fornecer, no corpo do texto, suas respectivas traduções, preservando o original em nota de rodapé; quando a nota não traz o texto original, trata-se de uma tradução já publicada, cuja referência é devidamente indicada, ou dos textos contidos nos Anexos.

1. A FORMAÇÃO DA ESTÉTICA NATURALISTA

Ao propormos uma análise de aspectos ligados a um grupo de escritores e não apenas à produção de um escritor especificamente, empreendemos uma investigação que coloca em primeiro plano a dimensão coletiva da literatura, perspectiva definida pela socióloga Gisèle Sapiro da seguinte maneira: “a análise das redes é um meio de romper com o imaginário da singularidade do ‘criador’, que se traduz muito frequentemente por seu isolamento metodológico, recolocando o foco sobre a dimensão coletiva da atividade literária”⁴⁴. As redes de produtores a que Sapiro se refere dizem respeito tanto às trocas simbólicas entre pares quanto à inserção desses sujeitos em instituições, revistas, editoras e círculos de sociabilidade que moldam seus percursos. O enfoque nessas redes torna-se fundamental para os estudos do período de produção de obras naturalistas na França, no qual as próprias definições da atividade do escritor no campo literário e sua relação com a sociedade ainda não estavam completamente consolidadas. Nesse sentido, Chevrel propõe que:

[...] é talvez aí que o naturalismo faça a ruptura mais decisiva com os movimentos literários que o precederam, incluindo o realismo: a vocação do homem de letras deve desabrochar e realizar-se na profissão de escritor, o gênio solitário torna-se o trabalhador solidário com seus concidadãos⁴⁵.

Distantes, portanto, da concepção romântica do gênio solitário movido por uma vocação, os escritores naturalistas exerceram sua prática literária em um contexto sócio-histórico que favoreceu, primeiramente seu autorreconhecimento como profissionais e, em decorrência disso, sua articulação entre pares com afinidades estéticas. Tal autorreconhecimento enquanto profissionais implica a reivindicação de um saber técnico, de uma metodologia específica e de um lugar legítimo no campo literário. Com esse propósito, a articulação entre pares ultrapassou a mera convergência temática ou estilística, configurando-se como uma constituição de redes de colaboração, de suporte mútuo e de legitimação estética e ideológica, expressas em diversos dispositivos paratextuais, como os prefácios.

Em *O contexto da obra literária* (2001), Dominique Maingueneau denominou “tribos” esses agrupamentos que se distribuíam pelo campo literário com base em reivindicações estéticas distintas. O linguista destaca que a existência de uma tribo não implica

⁴⁴ SAPIRO, Gisèle. *Sociologia da literatura*. Belo Horizonte: Moinhos: Contafios, 2019, p. 47.

⁴⁵ [...] c'est peut-être là que le naturalisme opère la rupture la plus décisive avec les mouvements littéraires qui l'ont précédé, y compris le réalisme : la vocation d'homme de lettres doit s'épanouir et se réaliser dans la profession d'écrivain, le génie solitaire devient le travailleur solidaire de ses concitoyens. CHEVREL, 1982, p. 49.

necessariamente na frequência dos mesmos lugares, como cafés e clubes, por exemplo. Em contrapartida, a presença dessa “comunidade espiritual” poderia ser igualmente aferida por meio de “trocas de correspondência, de encontros, de semelhanças nos modos de vida, de projetos convergentes”⁴⁶. O conceito de tribo é, pois, importante para o entendimento das chamadas estéticas, uma vez que constituem o contexto social de produção das obras pois, segundo o autor, “as diversas estéticas, as ‘escolas’, são indissociáveis das modalidades de sua existência social, dos lugares e das práticas que elas revestem e que as revestem”⁴⁷. Desse modo, o olhar sobre o contexto de tais práticas de sociabilidade que revestem as obras, isto é, a dimensão coletiva de tribo de seus produtores, é o que permite a apreensão integral das proposições estéticas apresentadas pelos naturalistas, conforme o que foi apresentado por Chevrel⁴⁸.

É com o objetivo de estabelecer um entendimento amplo de tais redes de produtores que Glinoyer e Laisney elaboraram a obra *L'Âge des cénacles: confraternités littéraires et artistiques au XIX^e siècle* (2013). Ao definirem os “cenáculos”, os autores descrevem “um círculo restrito de escritores e pintores movidos por laços recíprocos de amizade e convicções estéticas convergentes, que se reuniam periodicamente na casa de um deles para comparar suas ideias, unificar seus pontos de vista e fortalecer sua vontade”⁴⁹. Diferentemente de Maingueneau, Glinoyer e Laisney parecem referir-se prioritariamente aos cenáculos enquanto espaços de sociabilidade literária com existência física e localizável, como salões e reuniões presenciais. Já o conceito de tribo formulado pelo linguista abrange também formas de afinidades mais difusas, sustentadas por laços pessoais, correspondência e projetos comuns, ainda que não necessariamente ancorados em um espaço físico compartilhado. No que diz respeito aos naturalistas, conforme será discutido neste capítulo, ambas as formas de sociabilidade e de camaradagem literária – tanto os encontros presenciais quanto os vínculos à distância – manifestam-se em diferentes momentos da configuração estética do grupo. Para Glinoyer e Laisney, mais do que um simples laço de amizade, a “solidariedade fraterna” é apresentada como o vínculo fundamental que une esses escritores e artistas, possibilitando, por meio dessa forma de parceria, tanto o lançamento de novos integrantes no campo literário quanto a conquista coletiva de capital simbólico. Isso ocorre, em primeiro lugar, porque os membros do cenáculo em geral iniciam sua constituição como grupo num estado econômica e

⁴⁶ MAINGUENEAU, 2001, p. 30.

⁴⁷ MAINGUENEAU, 2001, p. 32.

⁴⁸ CHEVREL, 1892, p. 49.

⁴⁹ GLINOER; LAISNEY, 2013, p. 10.

simbolicamente dominado, não contando com reconhecimento acadêmico ou da crítica, ou mesmo com a estima do público. Recorrem, então, ao reconhecimento dos companheiros como legitimação de seus empreendimentos criadores⁵⁰. Em relação às fases de formação dos cenáculos, os autores propõem ao menos três: uma primeira, de “coesão” entre os membros, uma segunda, de “consolidação” dos laços, e uma final, de “separação”. A separação dos membros do cenáculo se dá uma vez que o grupo, a partir da acumulação bem-sucedida de seu capital social e simbólico, começa a conquistar de fato elementos de consagração, como eleições para a Academia, contrato com grandes editores ou reconhecimento crítico⁵¹. Nesse estágio, a necessidade da luta por legitimação e reconhecimento no campo literário já foi superada, e os membros do cenáculo já não são mais escritores iniciantes, mas profissionais consagrados. Esse movimento é igualmente descrito também por Pierre Bourdieu em *As Regras da arte*:

[...] as posições de vanguarda, que são definidas sobretudo negativamente, pela oposição às posições dominantes, acolhem por um tempo, na fase de *acumulação inicial do capital simbólico*, escritores e artistas muito diferentes por suas origens e suas disposições, cujos interesses, aproximados por um momento, em seguida virão a divergir. Pequenas seitas isoladas, cuja coesão negativa acompanha-se de uma intensa solidariedade afetiva, frequentemente concentrada no apego a um líder, esses grupos dominados tendem a entrar em crise, por um paradoxo aparente, quando têm acesso ao reconhecimento, cujos lucros simbólicos vão com frequência para um pequeno número, se não para um só, e quando se enfraquecem as forças negativas de coesão: as diferenças de posição no seio do grupo, e sobretudo as diferenças sociais e escolares que a unidade oposicional dos começos permitia vencer e sublimar, retraduzem-se em uma participação desigual nos lucros do capital simbólico acumulado⁵².

O grupo de escritores naturalistas, na França, vivenciou exatamente esse processo de união no momento de seu surgimento e de fragmentação após grandes marcos de sucesso no campo literário e importantes discordâncias no que dizia respeito às concepções estéticas de cada escritor. O recorte temporal desta Dissertação, contudo, diz respeito à fase de formação do naturalismo, antes mesmo da consolidação do que ficou conhecido como Grupo de Médan. Assim sendo, situaremos sobretudo os eventos que resultaram na formação da tribo naturalista no intervalo sugerido por Becker – de 1865 a 1876 – como inaugural em relação às definições da estética e ao fortalecimento das relações entre seus principais escritores. Considerando que os prefácios selecionados como *corpus* para esta investigação pertencem aos romances de

⁵⁰ GLINOER; LAISNEY, 2013, p.17-18.

⁵¹ GLINOER; LAISNEY, 2013, p. 18-19.

⁵² BOURDIEU, 1996a, p. 301, grifos do autor.

Edmond e Jules de Goncourt, Émile Zola e J.-K. Huysmans, destacaremos, de forma sucinta, aspectos das trajetórias – entendidas, segundo Bourdieu, como as posições sucessivas que ocupavam no campo literário em relação a outros escritores, às casas de edição, ou a outras estéticas – desses quatro escritores.

1.1 O Grupo dos Cinco

Tanto Colette Becker quanto outros especialistas da história do naturalismo que mencionaremos a seguir apresentam a publicação de *Germinie Lacerteux* pelos irmãos Goncourt, em 1865, como o grande evento inaugural da estética naturalista; portanto, começaremos a construção metodológica do quadro histórico do naturalismo pelas observações de Jean-Louis Cabanès e Pierre-Jean Dufief na biografia *Les frères Goncourt* (2020). Diferentemente de Émile Zola e J.-K. Huysmans, os Goncourt não eram completamente estreantes durante a década de 1860, tendo já publicado os romances *Charles Damailly* (1860), *Sœur Philomène* (1861) e *Renée Mauperin* (1864). De origem aristocrática, eles contavam com uma rede de relações no meio literário, como a que cultivavam com Gustave Flaubert, que já ocupava uma posição de certa consagração, após a publicação de *Madame Bovary* (1857) e *Salammô* (1862), além de frequentarem o salão da princesa Mathilde (1820-1904)⁵³. Entretanto, foi com a publicação de *Germinie Lacerteux* que os escritores conquistam grande notoriedade, acumulando diversas críticas negativas, mas também adquirindo admiradores, como o próprio Zola⁵⁴. O escândalo causado pelo tema polêmico do romance, ligado à ninfomania e ao alcoolismo da empregada Germinie, somou-se ao prefácio contundente, que propunha proporcionar ao gênero romanesco uma maior liberdade de criação e a possibilidade de representação das classes menos favorecidas, o que gerou uma recepção sobretudo negativa. Ao mesmo tempo, as mudanças propostas pelos escritores representaram um importante ponto de virada na trajetória profissional de Émile Zola.

As polêmicas midiáticas foram uma marca do período naturalista, instaurando uma discussão pública em torno da moral na literatura e revelando, inclusive, o caráter ideológico

⁵³ A presença nos salões da princesa Mathilde, figura influente do Segundo Império, conferia prestígio e reconhecimento simbólico aos escritores que os frequentavam. Esse espaço de sociabilidade funcionava como uma marca de legitimação no campo literário, onde a proximidade com a aristocracia e com personalidades consagradas podia favorecer a reputação e a circulação das obras dos escritores que o frequentavam. CABANÈS, Jean-Louis; DUFIEF, Pierre. *Les frères Goncourt*. Paris: Fayard, 2020, p. 299.

⁵⁴ CABANÈS; DUFIEF, 2020, p. 325.

subjacente a esse debate, pois, como observa Alain Vaillant, “a história das ‘escolas’ ou dos movimentos artístico-literários do século XIX não passa de uma sucessão de polêmicas jornalísticas, amplamente alimentadas por questões ideológicas muito explícitas e que ultrapassam em muito as simples questões estéticas que são retidas pela história literária”⁵⁵. Nesse sentido, as críticas dirigidas aos irmãos Goncourt e, posteriormente, a Émile Zola, devem ser compreendidas não apenas como manifestações de gosto ou juízos estéticos, mas também como indícios de uma disputa mais ampla por legitimidade simbólica no campo literário, aspecto que atravessa o *corpus* analisado e que se realiza em polêmicas subsequentes discutidas ao longo deste trabalho.

Impressionado, então, pelas inovações estéticas propostas em *Germinie Lacerteux*, Zola encontra nesse romance um modelo de ruptura para com o idealismo romântico e um ponto de partida para a construção de seu próprio projeto literário. O jovem escritor, que, ao contrário dos irmãos Goncourt, possuía posicionamentos republicanos e enfrentou a pobreza em diferentes momentos de sua vida, publica, em 24 de fevereiro de 1865, no *Le Salut Public* de Lyon uma crítica positiva ao romance na rubrica “Revue Littéraire”. Zola introduz seu texto por meio das seguintes apreciações elogiosas e significativas no que diz respeito à sua tomada de posição em prol da vanguarda estética, então representada pelos irmãos Goncourt:

Devo declarar, desde o início, que todo o meu ser, meus sentidos e minha inteligência me levam a admirar a obra excessiva e febril que vou analisar. Encontro nela os defeitos e as qualidades que me apaixonam: uma energia indomável, um soberano desprezo pelos julgamentos dos tolos e dos tímidos, uma audácia ampla e soberba, um vigor extremo de colorido e de pensamento, um cuidado e uma consciência artística raros nestes tempos de produções apressadas e mal-acabadas. Meu gosto, pode-se dizer, é depravado; gosto dos ensopados literários fortemente temperados, as obras de decadência nas quais uma espécie de sensibilidade doentia substitui a saúde opulenta das épocas clássicas. Sou do meu tempo⁵⁶.

⁵⁵ [...] l’histoire des “écoles” ou des mouvements artistico-littéraires du XIX^e siècle n’est qu’une suite de polémiques journalistiques, abondamment alimentées par des enjeux idéologiques très explicites et dépassant très largement les seules questions esthétiques qui sont retenues par l’histoire littéraire. VAILLANT, Alain. La polémique. In: KALIFA, Dominique; RÉGNIER, Philippe; THÉRENTY, Marie-Ève; VAILLANT, Alain (dir.). *La civilisation du journal: histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*. Paris: Nouveau Monde Éditions, 2011, p. 474.

⁵⁶ ZOLA, Émile. « Revue Littéraire ». *Germinie Lacerteux*, par MM. Edmond et Jules de Goncourt... *Le Salut Public de Lyon*. Lyon, ano 18, n. 15, p. 3, 24 fév. 1865. Disponível em: <https://www.lectura.plus/Presse/show/?id=69SALUTPUBLI-18650224-P-001.pdf&query=&back=%2FPresse%2Fsearch%2F%3Fquery%3DMarie%2BJoseph%2B%253F%26year%3D1865%26startPage%3D2>. Acesso em: 17 jul. 2024.

Ao valorizar “uma energia indomável” e “um soberano desprezo pelos julgamentos dos tolos e dos tímidos”, Zola articula sua própria legitimidade crítica, afirmando o direito de apreciar obras que desafiam os padrões convencionais. Ao declarar-se “do [s]eu tempo”, o escritor reivindica uma sensibilidade contemporânea, oposta aos modelos clássicos e idealistas, alinhando-se à proposta naturalista, posteriormente sistematizada, de representar a realidade em suas dimensões mais concretas e intensas. A crítica, portanto, não funciona apenas como elogio, mas como uma afirmação explícita de adesão à vanguarda literária e à liberdade criativa defendida pelos Goncourt, antecipando os princípios que orientarão sua trajetória e sua concepção de romance. Na sequência, o escritor declara: “Aos que alegam que os srs. de Goncourt foram longe demais, responderei que, em princípio, não pode haver limite no estudo da verdade”⁵⁷; e ecoa a célebre afirmação presente no prefácio da obra – “O público ama os romances falsos, este romance é um romance verdadeiro”⁵⁸ – afirmando que “ela [a obra] tem uma franqueza brutal que ofenderá os leitores delicados”⁵⁹.

Em seu texto, Zola demonstra grande apreço pelo estudo da verdade em literatura e, ao comentar a observação realizada pelos autores sobre a personagem Germinie e as reações provocadas por seu temperamento em determinado contexto social, antecipa conceitos que serão fundamentais para a construção de suas obras posteriores, em especial *Thérèse Raquin* e a saga dos *Rougon-Macquart*. Naquele momento, Zola havia publicado apenas a recolha *Contes à Ninon* (1864), pela Librairie Internationale, em regime de edição por conta do autor, forma de publicação na qual o escritor assume os custos de impressão; já exercia, contudo, o cargo de chefe de publicidade na livraria Hachette e havia iniciado sua trajetória jornalística. O ano de 1865 é, inclusive, apontado por Henry Mitterand, na biografia *Zola: sous le regard d'Olympia* (1999), como a “nascimento público do naturalismo”⁶⁰, mesmo que o termo ainda não fosse utilizado. Mitterand refere-se à atividade do jovem escritor no *Salut Public*, jornal no qual publicou diversas críticas que, a exemplo da que se debruça sobre *Germinie Lacerteux*, já apresentavam concepções estéticas que não se modificariam significativamente ao longo dos anos seguintes: “os artigos de *Salut public*, distribuídos por todo o ano de 1865, dão pela primeira vez a impressão de uma estética constituída”⁶¹. Parte dessas convicções foram

⁵⁷ ZOLA, 1865, p. 3.

⁵⁸ Le public aime les romans faux: ce roman est un roman vrai. GONCOURT, Edmond; Jules. *Germinie Lacerteux*. Paris: Charpentier, 1865, p. 5.

⁵⁹ ZOLA, 1865, p. 3.

⁶⁰ [...] la naissance publique du naturalisme. MITTERAND, Henri. *Zola. Sous le regard d'Olympia* (1840-1871). T.1. Paris: Fayard, 1999, p. 437.

⁶¹ [...] les articles du *Salut Public*, répartis sur toute l'année de 1865, donnent seulement pour la première fois l'impression d'une esthétique constituée. MITTERAND, 1999, p. 440.

promovidas, então, pelo romance dos Goncourt – Colette Becker refere-se a ele como uma “revelação” para o jovem escritor⁶² –, que respondem à crítica de Zola em tom de grande agradecimento, passando a tratá-lo por “amigo” e expressando o desejo de conhecê-lo assim que possível:

No meio do ódio, das inimizades, dos ataques, entre tudo o que desafiamos e combatemos: os dogmas literários, o *status quo* do belo e do lucro, os preconceitos e as religiões da crítica à La Harpe, as admirações de colégio e de catecismo – é bom, senhor, e fortificante encontrar um aplauso e um incentivo como o seu. [...] Somos seus amigos, senhor, e desejamos ter, o mais breve possível, a oportunidade de apertarmos suas mãos⁶³.

A resposta dos Goncourt, ao mesmo tempo que reconhece o entusiasmo de Zola, revela como esses escritores se compreendiam à margem das convenções críticas e dos mecanismos tradicionais de consagração literária. A “solidariedade fraterna” manifesta na carta acabaria por se cristalizar em um projeto coletivo de construção de uma nova sensibilidade estética, que se define inicialmente a partir da rejeição dos modelos consagrados e pela afirmação de instâncias alternativas de legitimação, isto é, o reconhecimento mútuo entre pares situados em posição de vanguarda.

No entanto, foi apenas em 14 de dezembro de 1868, quando Zola já havia estreado como romancista com *La Confession de Claude* (1865) e, nas palavras de Mitterand, iniciado de fato sua carreira literária⁶⁴ ao publicar *Thérèse Raquin* (1867), que os três escritores se conheceram pessoalmente. Na obra *Zola et le groupe de Médan* (2014), Alain Pagès menciona a entrada no diário dos irmãos Goncourt que retrata o primeiro encontro com Zola, a quem chamam de “nosso admirador”, e registra um debate a respeito do que se tornaria a saga dos *Rougon-Macquart*:

Recebemos hoje para almoçar nosso admirador Zola. Foi a primeira vez que nos encontramos. A primeira impressão que tivemos foi a de ver nele um normalista, com ares de Sarcey, no momento um pouco abatido, mas, ao observá-lo melhor, o jovem atarracado nos apareceu com delicadezas, com modelagens de fina porcelana nas feições, na escultura das pálpebras, nos curiosos relevos do nariz; em suma, um homem um tanto

⁶² BECKER, 1998, p. 68.

⁶³ Au milieu des haines, des inimitiés, des attaques, parmi tout ce que nous bravons et combattons : les dogmes littéraires, le *status quo* du beau et de l'intérêt, les préjugés et les religions de la critique à la Harpe, les admirations de collège et de catéchisme, – il est bon, monsieur, et fortifiant de trouver un applaudissement et un encouragement comme le vôtre. [...] Nous sommes vos amis, monsieur, et nous souhaitons avoir, le plus tôt possible, l'occasion de vous serrer les deux mains. GONCOURT, Jules de. *Lettres de Jules de Goncourt*. Paris: Charpentier, 1885, p. 219-221.

⁶⁴ MITTERAND, 1999, p. 572.

talhado, em toda a sua pessoa, à maneira dos seres vivos de seus livros — esses seres complexos, às vezes um pouco femininos em sua masculinidade. Depois, um aspecto marcante nele é o lado doentio, sofredor, extremamente nervoso, que por vezes dá a sensação penetrante de estarmos ao lado de uma vítima melancólica e revoltada por causa de uma doença no coração.

Em suma, um homem inquieto, ansioso, profundo, complicado, esquivo, pouco legível.

Ele nos fala das dificuldades de sua vida, do desejo e da necessidade que teria de um editor que o contratasse por seis anos, por 30 mil francos, e que assim lhe garantisse, a cada ano, 6 mil francos: o pão para ele e sua mãe — e, assim, lhe desse a possibilidade de escrever “*A História de uma família*”, um romance em oito volumes. Pois ele gostaria de criar grandes máquinas, e não mais escrever esses artigos “infames, ignóbeis”, grita ele, num tom que se indigna contra si mesmo, “sim, os artigos que sou obrigado a escrever para a *Tribune*, no meio de pessoas cuja opinião idiota sou forçado a adotar... Pois é preciso dizê-lo: este governo, com sua indiferença, sua ignorância do talento, de tudo o que se produz, empurra nossas misérias para os jornais da oposição, os únicos que nos dão de que viver... É verdade, não temos absolutamente mais nada...” Depois de um silêncio: “É que tenho tantos inimigos... E é tão difícil fazer falarem de si!”

E, de tempos em tempos, em meio a uma recriminação amarga, na qual ele nos repete e repete a si mesmo que tem apenas vinte e oito anos, irrompe, vibrante, uma nota de vontade dura e de energia raivosa.

Ele termina dizendo: ‘Sim, vocês têm razão, meu romance está descarrilhando... Só deveria haver três personagens. Mas seguirei o seu conselho. Farei minha peça assim... E depois, nós somos os últimos a chegar, sabemos que vocês são os mais velhos, Flaubert e vocês. Vocês! até seus inimigos reconhecem que vocês inventaram a sua arte; eles acreditam que isso não é nada: mas é tudo!’

[...] ⁶⁵.

⁶⁵ Nous avons eu aujourd’hui, à déjeuner, notre admirateur Zola. C’était la première fois que nous nous rencontrions. Notre impression toute première fut de voir en lui un normalien, à l’encolure de Sarcey, dans le moment, légèrement crevard, mais en le regardant bien, le râblé jeune homme nous apparut avec des délicatesses, des modelages de fine porcelaine dans les traits de la figure, la sculpture des paupières, les curieux méplats du nez ; en un mot un peu taillé en toute sa personne à la façon des vivants de ses livres, de ces êtres complexes, un peu femmes parfois en leur masculinité. Puis un côté frappant chez lui, c’est le côté maladif, souffreteux, ultra-nerveux, vous donnant par moments la sensation pénétrante d’être aux côtés d’une mélancolique et révoltée victime d’une maladie de cœur. En somme, un homme inquiet, anxieux, profond, compliqué, fuyant, peu lisible. Il nous parle de la difficulté de sa vie, du désir et du besoin qu’il aurait d’un éditeur l’achetant, pour six ans, 30 000 francs, et qui lui assurerait ainsi, chaque année, 6 000 francs : le pain pour lui et sa mère, — et par là lui donnerait la faculté de faire « l’Histoire d’une famille », un roman en huit volumes. Car il voudrait faire de grandes machines, et plus de ces articles « infâmes, ignobles, crie-t-il, sur un ton qui s’indigne contre lui-même, oui, les articles que je suis obligé de faire à la Tribune, au milieu de gens dont il me faut prendre l’opinion idiote... Car il faut bien le dire, ce gouvernement avec son indifférence, son ignorance du talent, de tout ce qui se produit, rejette nos misères aux journaux de l’opposition, les seuls qui nous donnent de quoi manger... Vrai, nous n’avons absolument que cela... » Puis après un silence : « C’est que j’ai tant d’ennemis... Et c’est si dur de faire parler de soi ! » Et, de temps en temps, dans une récrimination amère, où il nous répète et se répète à lui-même qu’il n’a que vingt-huit ans, éclate vibrante, une note de volonté âcre et d’énergie rageuse. Il finit en disant : « Oui, vous avez raison, mon roman déraile... Il ne fallait que trois personnages. Mais je suivrai votre conseil. Je ferai ma pièce comme cela... Et puis nous sommes les derniers venus, nous savons que vous êtes nos aînés, Flaubert et vous. Vous ! vos ennemis eux-mêmes reconnaissent que vous avez inventé votre art ; ils croient que ce n’est rien : c’est tout ! » [...]. GONCOURT, Edmond ; Jules. *Journal des Goncourt: Mémoires de la vie littéraire* (1864-1878). Paris: G. Charpentier, 1989, t. 2, p. 245-247.

Antes mesmo desse encontro, a publicação de *Thérèse Raquin* (1867), que se apresenta como um prolongamento de *Germinie Lacerteux* ao consistir igualmente em um “romance de carne e de nervos”⁶⁶, rendera a Zola a grande polêmica com o crítico Louis-Ulbach (1822-1889), poucos meses antes da publicação de seu prefácio à segunda edição, de 1868. Sob o pseudônimo “Ferragus”, o crítico publica, em 23 de janeiro de 1868, no jornal *Le Figaro*⁶⁷, um texto no qual protesta contra uma “literatura pútrida”⁶⁸ e uma “escola monstruosa de romancistas que pretendem substituir a eloquência da carne pela eloquência da vala comum”⁶⁹. Referindo-se sobretudo a *Thérèse Raquin*, mas também a *Germinie Lacerteux* e *La Comtesse de Chalis* (1867), de Ernest Feydeau (1821-1873), Ulbach critica a brutalidade da realidade retratada pelos escritores e aponta para a impossibilidade de transpor as heroínas desses romances para o teatro. Ele afirma que seria mais fácil escrever um romance explícito do que um sutil: “É mais fácil escrever um romance brutal, cheio de pus, crimes e prostituições, do que escrever um romance contido, comedido, matizado, que sugira as vergonhas sem expô-las, que emocione sem enojar. [...] As podridões estão ao alcance de todos, e nunca deixam de escandalizar”⁷⁰; e sugere que o público atraído por esse tipo de enredo seria mórbido, o mesmo tipo que se reuniria para assistir a uma execução pública:

Prender pela repulsa, agradar pelo horrível, é um procedimento que, infelizmente, responde a um instinto humano, mas ao instinto mais baixo, o menos confessável, o mais universal, o mais bestial. As multidões que correm para a guilhotina ou que se aglomeram no necrotério, será esse o público que devemos seduzir, encorajar, manter no culto dos horrores e das purulências?⁷¹

Atribuindo especificamente a *Thérèse Raquin* o epíteto de “poça de lama e sangue”⁷², o crítico afirma que o romance “resume fielmente demais todas as podridões da literatura contemporânea”⁷³.

No dia 31 de janeiro de 1868, Zola responde com a publicação do texto “Lettre à Ferragus”⁷⁴, no mesmo jornal, empreendendo uma defesa mais extensa da obra dos irmãos

⁶⁶ CABANÈS; DUFIEF, 2020, p. 325.

⁶⁷ ULBACH, Louis (Ferragus). La Littérature putride. *Le Figaro*, Paris, 23/01/1868, p. 1. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2710070>. Acesso em: 6 out. 2024.

⁶⁸ La littérature putride.

⁶⁹ ULBACH, 1868, p. 1.

⁷⁰ ULBACH, 1868, p. 1.

⁷¹ ULBACH, 1868, p. 1.

⁷² ULBACH, 1868, p. 1.

⁷³ ULBACH, 1868, p. 1.

⁷⁴ ZOLA, Émile. Lettre à Ferragus. *Le Figaro*, Paris, 31/01/1868, p. 2. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k271015k>. Acesso em: 6 out. 2024.

Goncourt do que de sua própria, e afirmando que defende, na verdade, “a causa da verdade”⁷⁵. O escritor propõe que a verdade, isto é, a escrita de uma análise fisiológica de um caso como o da empregada Germinie, é o que justifica a abordagem de temas tão polêmicos; e aproveita o comentário de Ulbach sobre o teatro para realizar colocações importantes sobre sua concepção do romance como gênero. Zola declara que o romance seria, por um lado, uma “estrutura flexível, expandindo-se para todas as verdades e todas as audácias”⁷⁶, enquanto a peça de teatro “vive principalmente de convenções e restrições”⁷⁷; e conclui que “o romancista não é como o dramaturgo, não depende da multidão”⁷⁸. O escritor continua apontando as diferenças entre o romance e o teatro. Ele encara o romance – ainda não muito bem estabelecido ou prestigiado simbolicamente, conforme descrito por Pierre Bourdieu⁷⁹ – como um gênero não submetido ao interesse puramente econômico que marcava o teatro. Essa visão também ecoa o prefácio de *Germinie Lacerteux*, ao atestar a falta de interesse do público por romances que retratavam a verdade: “A ‘literatura pútrida’ não alimenta seus autores. O público não gosta de verdades, eles querem mentiras pelo seu dinheiro”⁸⁰.

Na tréplica de Ulbach⁸¹, publicada em 6 de fevereiro do mesmo ano, lê-se: “O senhor afirma defender a escola literária que produziu obras vivas e fortes. Tome cuidado! Seus amigos não têm escola”⁸², afirmação que, provavelmente, motiva Zola a anunciar em seu prefácio à segunda edição de *Thérèse Raquin* seu pertencimento a um grupo de escritores naturalistas, antes mesmo que tal rede de relação de escritores e a própria fundamentação da estética estivessem bem estabelecidas⁸³. Contudo, conforme indicado por Mitterand⁸⁴, a polêmica teve importância central para o estabelecimento da estética naturalista, uma vez que a fervorosa defesa de *Germinie Lacerteux* nos artigos de Zola publicados no *Le Figaro* resultou numa carta de agradecimento escrita por Jules de Goncourt, em 5 de fevereiro de 1868:

Caro senhor e caríssimo confrade,
Ficamos profundamente comovidos com a corajosa defesa que o senhor ousou fazer de *Germinie Lacerteux*: é uma grande honra para ela e para nós que tenha sido erguida por você como uma bandeira. Teríamos desejado expressar-lhe

⁷⁵ ZOLA, 1868, p. 2.

⁷⁶ ZOLA, 1868, p. 2.

⁷⁷ ZOLA, 1868, p. 2.

⁷⁸ ZOLA, 1868, p. 2.

⁷⁹ BOURDIEU, 1996a.

⁸⁰ ZOLA, 1868, p. 2.

⁸¹ ULBACH, Louis (Ferragus). À M. Émile Zola. *Le Figaro*, Paris, 6/02/1868, p. 1. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k271021d>. Acesso em: 6 out. 2024.

⁸² ULBACH, 1868, p. 1.

⁸³ ZOLA, Émile. *Thérèse Raquin*. Paris: Librairie Internationale, 1868, p. 14.

⁸⁴ MITTERAND, 1999, p. 634.

pessoalmente todo nosso reconhecimento, e lamentamos muito não o ter encontrado.

Também gostaríamos de ter-lhe dito o quanto nos emocionou a leitura do seu belo e comovente livro *Thérèse Raquin*.

Conhecemos pouquíssimas obras tão estudadas e tão minuciosamente exploradas, que mergulhem tão fundo na terrível verdade humana, no coração mesmo do crime. É uma admirável autópsia do remorso, em páginas que palpitam de delicadeza e de uma espécie de novo terror nervoso na literatura. Que pesadelos inesquecíveis, que se agarram à memória: o crime, a noite de núpcias, o desfecho — aquelas duas mortes! Suas cenas revelam a mão de um verdadeiro artista, de olhar melancólico e profundo: a travessia do Pont-Neuf, o necrotério, as paisagens parisienses!...

Como o seu estudo, quase patológico, aprofunda os medos covardes das duas personagens, suas transformações físicas, suas variações morais, essa ordenação do crime que acaba por abrir, no denso Laurent, o espaço do talento. Temos por você e pelo seu livro por todas as nossas simpatias — unidos pelas ideias, pelos princípios e pela afirmação dos direitos da Arte moderna, do Verdadeiro e da Vida. Acredite em nossa amizade,

Seus amigos,

Edmond e Jules de Goncourt⁸⁵.

A consolidação da amizade que estava sendo construída desde 1865 e que seria coroada com o primeiro encontro dos três escritores no final de 1868, constitui, segundo Mitterand, “o nascimento de uma solidariedade literária que logo se expandirá pelo jogo de amizades e de cumplicidades artísticas e que dominará a atualidade literária durante os dez anos seguintes”⁸⁶.

A relação de Zola com os irmãos Goncourt estreita-se a ponto de o escritor informá-los em primeira mão de sua empreitada em relação ao que viria ser a saga dos *Rougon-Macquart*, conforme registrado na entrada do *Journal* de 14 de dezembro de 1868, referida anteriormente. O primeiro romance da saga, *La Fortune des Rougon* (1871), agrada a Gustave Flaubert que, em 1º de dezembro de 1871, escreve uma carta elogiosa a Zola, na qual se refere ao livro como

⁸⁵ Cher monsieur et très cher confrère, Nous avons été profondément touchés par la brave défense, que vous avez osée de Germinie Lacerteux : c'est un grand honneur pour elle et pour nous qu'elle ait été prise par vous, comme un drapeau. Nous aurions voulu vous dire de vive voix toute notre reconnaissance; nous avons eu le regret de ne point vous trouver. Et puis nous aurions voulu aussi vous dire toute l'émotion, que nous avons ressentie à l'âpre lecture de votre beau et poignant livre : *Thérèse Raquin*. Nous connaissons bien peu d'œuvres, aussi étudiées et fouillées, fouillées aussi à fond dans la terrible vérité humaine, en plein cœur du crime. Admirable autopsie du remords, par toutes ces pages où palpitent des délicatesses frissonnantes, une sorte de terreur nerveuse nouvelle dans le livre. Quels cauchemars inoubliables et qui se cramponnent à la mémoire: le crime, la nuit de noce, la fin: ces deux morts! Vos tableaux sont de main d'artiste, d'observation mélancolique et profonde : le passage du pont Neuf, la Morgue, les paysages parisiens!... Comme votre étude presque pathologique creuse les lâches épouvantes des deux êtres, leurs changements physiques, leurs variations morales, ce rangement du crime qui finit par faire dans l'épais Laurent, la place du talent. Nous sommes à vous et à votre livre de toutes nos sympathies, avec vous par les idées, les principes, l'affirmation des droits à l'Art moderne, au Vrai et à la Vie. Et croyez-nous - Vos amis, Edmond et Jules de Goncourt. GONCOURT, 1885 [1868], p. 273-274.

⁸⁶ [...] la naissance d'une solidarité littéraire qui s'agrandira bientôt par le jeu d'amitiés et de complicités artistiques, et qui dominera l'actualité littéraire pendant les dix prochaines années. MITTERAND, 1999, p. 635.

“belo e atroz”⁸⁷, garantindo a entrada de Zola em um círculo literário formado por escritores de uma geração anterior a sua, como o próprio Flaubert e Edmond de Goncourt – Jules falecera em 1870 em decorrência da sífilis –, além do escritor russo Ivan Turgueniev (1818-1836), mas igualmente de Alphonse Daudet, que também se encontrava no início de sua trajetória literária. Essa rede de escritores, que viria a ser chamada de “O grupo dos Cinco”, reunia escritores que, apesar das diferenças geracionais e sociais, apresentavam diversas semelhanças entre si, conforme apontado por Alain Pagès: além do evidente apreço pela representação do real na literatura, o grupo compartilhava o fracasso de suas tentativas teatrais, e passou a ter suas obras editadas por Georges Chapentier, que se tornou conhecido como o editor dos naturalistas⁸⁸. Nesse sentido, Glinoer e Laisney⁸⁹ reiteram que, apesar de o prefácio de *Thérèse Raquin* já evocar um “grupo de escritores naturalistas”, é, então, somente durante a década de 1870 que Zola passa a conviver em um cenáculo literário⁹⁰.

Os cinco escritores, grupo que passou a frequentar jantares regulares a partir de 1874, não possuíam, porém, homogeneidade em suas concepções estéticas. Flaubert e Goncourt prezavam o estilo elaborado de seus romances, definido por Edmond como “um estudo rigoroso da natureza numa prosa que fala a linguagem dos versos”⁹¹, e compartilhavam uma visão “aristocrática” em relação ao dinheiro na literatura ao não escreverem com fins lucrativos⁹²: “Você e eu, nós somos tão incapazes de ganhar a vida! É uma prova da nossa natureza aristocrática”⁹³. Zola, por sua vez, em condição financeira mais modesta, via-se obrigado a publicar numerosos romances e textos jornalísticos para garantir sua subsistência, o que era visto com maus olhos pelos escritores mais velhos. Flaubert, conforme demonstrou em sua correspondência ao longo da vida, jamais reconheceu-se como um escritor naturalista, desprezando inclusive a concepção da estética: “Como é possível chegar a palavras vazias de sentido como esta: ‘Naturalismo’? Por que deixaram de lado o bom Champfleury com seu

⁸⁷ [...] atroce & beau livre. Carta disponível em: https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/correspondance/1er-d%C3%A9cembre-1871-de-gustave-flaubert-%C3%A0-%C3%A9mile-zola/?year=1871&person_id=96. Acesso em: 8 out. 2025.

⁸⁸ PAGÈS, 2014, p. 89.

⁸⁹ GLINOER; LAISNEY, 2013, p. 378.

⁹⁰ Conforme apontado por Pagès, antes mesmo de iniciar sua carreira e sua rede de relações no mundo das letras, Zola transitava por cenáculos de artistas, graças, sobretudo, à sua relação de amizade com o pintor Paul Cézanne (1839-1906).

⁹¹ [...] une étude rigoureuse de la nature dans une prose parlant la langue des vers. GONCOURT, 1876 *apud* CABANÈS; DUFIEF, 2020, p. 454.

⁹² CABANÈS; DUFIEF, 2020, p. 454.

⁹³ Vous et moi, nous sommes si incapables de gagner notre vie ! C’est une preuve de notre nature aristocratique. GONCOURT, 1876, [s.p.]. Carta disponível em: https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/correspondance/31-d%C3%A9cembre-1876-de-gustave-flaubert-%C3%A0-edmond-de-goncourt/?year=1876&person_id=82. Acesso em: 8 out. 2025.

‘Realismo’, que é uma idiotice do mesmo calibre, ou melhor, a mesma idiotice?”⁹⁴. Goncourt, por sua vez, ressentia-se do que encarava como uma usurpação de sua posição de mestre⁹⁵ e passa a protestar contra um fato que encarou como um plágio de sua obra. Trata-se das semelhanças entre o capítulo XII de *L’Assommoir* e capítulo XX de *La Fille Élisa* (1877):

Li para Zola o trecho sobre minha Élisa fazendo ponto na calçada, e reencontro essa caminhada, não direi plagiada por completo, mas com certeza inspirada pela minha leitura. Num outro ponto de vista, são os mesmos efeitos de trevas, de sombra lamentável que ela deixa atrás de si. Não falta nem o: “Senhor, olhe para mim!”⁹⁶

Apesar da publicação posterior do romance de Goncourt, Zola já conhecia a obra e é, então, na entrada de 17 de dezembro de 1876 do *Journal*, acusado de copiar os efeitos de luz e sombra da caminhada realizada pela personagem Élisa ao escrever uma cena muito semelhante protagonizada por Gervaise.

1.2 O Grupo de Médan

Paralelamente às relações travadas entre Émile Zola e esse primeiro Grupo dos Cinco, uma nova geração aproximava-se do escritor que, em oposição ao lugar de “admirador” que ocupava em relação aos Goncourt, começava a ser encarado como mentor. O primeiro desses jovens escritores que passou a reunir-se em torno de Zola foi Paul Alexis. Segundo Alain Pagès, o futuro biógrafo e grande admirador do escritor de *L’Assommoir* o conheceu ainda em 1869. Em 1874, Zola tem seu primeiro encontro com Guy de Maupassant, que já nutria uma relação de amizade com Gustave Flaubert por ser filho de Laure Le Poittevin, irmã de Alfred Le Poittevin (1816-1848), um amigo de infância do autor de *Madame Bovary*. Entre 1875 e 1876, Alexis e Maupassant teriam se conhecido na casa de Gustave Flaubert⁹⁷. Dois dos outros

⁹⁴ Comment peut-on donner dans des mots vides de sens comme celui-là: « Naturalisme »? Pourquoi a-t-on délaissé ce bon Champfleury avec le « Réalisme », qui est une ineptie de même calibre, ou plutôt la même ineptie ? FLAUBERT, 1876, [s.p]. Carta disponível em: <https://flaubert-v1.univ-rouen.fr/jet/public/correspondance/trans.php?corpus=correspondance&id=12675&mot=&action=M>.

⁹⁵ CABANÈS; DUFIEF, 2020, p. 455.

⁹⁶ J’ai lu à Zola la promenade de ma fille Élisa battant le quart, et je la retrouve cette promenade, je ne dirai pas tout à fait plagiée, mais bien certainement inspirée par ma lecture. Sur un autre théâtre, ce sont les mêmes effets de ténèbres, d’ombre lamentable qu’elle laisse derrière elle. Il n’y manque même pas : « Monsieur, écoutez-moi donc ! ». GONCOURT, 1989 [1876], T. 2, p. 720.

⁹⁷ PAGÈS, 2014, p. 105.

escritores que viriam a constituir o novo grupo, Henry Céard e Joris-Karl Huysmans – à época funcionários públicos que almejavam uma carreira literária motivada por sua admiração pelos romances de Flaubert, dos Goncourt e de Zola – também conheceriam Léon Hennique que, naquele momento, tentava iniciar sua trajetória nas Letras por meio do jornalismo. O contato inicial entre eles logo levaria ao encontro com quem viam como um mentor. Segundo Pagès:

No início de 1876, o cenário estava essencialmente montado. O meio literário que em breve permitiria a publicação de *Les Soirées de Médan* estava estabelecido [...] O que os unia era um profundo sentimento da sua originalidade literária num mundo que resistia aos seus esforços estéticos⁹⁸.

A consolidação dessa camaradagem literária deu-se, segundo Pagès, pelo escândalo ocasionado pela publicação em folhetim de *L'Assommoir*, interrompida no jornal *Le Bien Public* durante o ano de 1876 e retomada na revista *La République des lettres*. Frente aos intensos ataques direcionados contra Zola pela crítica, o novo grupo de escritores naturalistas considera a escrita de um manifesto como uma maneira de defender as teses naturalistas contra a censura moral da época⁹⁹. A ação escolhida consistiu, porém, em uma conferência proferida por Léon Hennique na véspera da publicação do romance em volume, em 23 de janeiro de 1877. Apesar da falta de registros escritos sobre o que foi dito na ocasião, Pagès salienta o conhecido ataque que Hennique empreendeu contra a estética romântica, sugerindo que *L'Assommoir* seria superior a *Quatrevingt-Treize* (1874), última obra lançada por Victor Hugo (1802-1885). A investida contra o nome de Victor Hugo fez com que o Catulle Mendès (1841-1909), um dos criadores da *La République des lettres*, anunciasse na própria revista o rompimento com os naturalistas e com a publicação de suas obras. Dado que as críticas recebidas durante a publicação do romance em folhetim guardam estreita relação com o prefácio redigido por Zola por ocasião do lançamento da obra em volume, detemo-nos sobre elas de forma mais minuciosa no capítulo desta Dissertação dedicado à análise; cabe, contudo, observar desde já que a publicação de *L'Assommoir* (1877) provocou forte reação da imprensa, evidenciando o desconforto moral e estético suscitado pelo projeto naturalista. Albert Millaud (1844-1892), por exemplo, acusou

⁹⁸ Au début de l'année 1876, le décor, pour l'essentiel, est planté. Le milieu littéraire qui va bientôt permettre la publication des *Soirées de Médan* s'est constitué [...] C'est qui les réunit, c'est le sentiment profond de leur originalité littéraire dans un monde qui se montre rétif devant leurs tentatives esthétiques. PAGÈS, 2014, p. 107.

⁹⁹ PAGÈS, 2014, p. 126.

Zola de ultrapassar os limites do decoro, classificando a obra como “pornográfica”¹⁰⁰; e Armand de Pontmartin (1811-1890) criticou a linguagem utilizada no romance¹⁰¹.

Ocorrera também, ainda em abril de 1877, mais um dos eventos marcantes para a história do naturalismo, o Jantar Trapp, que homenageava figuras centrais da estética, como Gustave Flaubert, Émile Zola e Edmond de Goncourt, reconhecendo-os como as bases fundamentais para a nova geração de escritores. Ressaltamos, por outro lado, que levamos em consideração as ressalvas de Baguley¹⁰² sobre o fato de a ocasião não constituir realmente o evento inaugural da estética – afinal, na prática, dois grupos de escritores entravam em embate de um lado, aquele liderado por Flaubert e Goncourt e, de outro, o que se constituía em torno de Zola. Além disso, não havia ainda um verdadeiro estabelecimento teórico dos preceitos estéticos, uma vez que faltava coesão intelectual significativa entre os autores envolvidos. Contudo, o jantar permanece importante para a compreensão da história do movimento, neste recorte temporal. O evento, cuja relevância publicitária é demonstrada pelo anúncio publicado no periódico *La République des Lettres*, contou com a presença tanto de escritores já estabelecidos, como Flaubert, Goncourt e Zola, quanto de uma nova geração formada por Paul Alexis, Henry Céard, Léon Hennique, J.-K. Huysmans, Octave Mirbeau (1848-1917) e Guy de Maupassant. Nas palavras de Catulles Mendès, no anúncio publicado na revista:

Em um restaurante que se tornará ilustre, o Trapp, nos arredores da estação Saint-Lazare, seis jovens e entusiasmados naturalistas, que também se tornarão célebres – os senhores Paul Alexis, Henry Céard, Léon Hennique, J.-K. Huysmans, Octave Mirbeau e Guy de Valmont – prestam homenagem aos seus mestres: Gustave Flaubert, Edmond de Goncourt, Émile Zola¹⁰³.

O menu foi igualmente divulgado, reforçando o caráter simbólico do evento: “Sopa cremosa *Bovary*, truta salmonada à moda *Élisa*, galinha trufada à *Saint-Antoine*, alcachofras de *cœur simple*, sobremesa naturalista, vinho de *Coupeau*, licor de *L’Assommoir*, etc., etc.”¹⁰⁴ Apesar da ausência de uma homogeneidade estética entre os escritores encarados como os mestres do

¹⁰⁰ MILLAUD, Albert. *Lettres Fantaisistes sur Paris*. M. Émile Zola. *Le Figaro*, Paris, ano 23, n. 245, p. 1-2, 01/09/1876. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k276077s>. Acesso em: 14 out. 2025.

¹⁰¹ PONTMARTIN, Armand de. *Semaines Littéraires*. Les Conteurs. *La Gazette de France*. Paris, ano 247, [s.n], p. 1-2, 01/02/1877. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4832044b>. Acesso em: 9 abr. 2025.

¹⁰² BAGULEY, 1995, p. 18.

¹⁰³ Dans un restaurant qui va devenir illustre, chez Trapp, aux environs de la gare Saint-Lazare, six jeunes et enthousiastes naturalistes qui, eux aussi, deviendront célèbres - MM. Paul Alexis, Henry Céard, Léon Hennique, J.-K. Huysmans, Octave Mirbeau et Guy de Valmont - traitent leurs maîtres: Gustave Flaubert, Edmond de Goncourt, Émile Zola. MENDÈS, 1877, p. 145 *apud* PAGÈS, 2014, p. 136-137.

¹⁰⁴ Potage purée *Bovary*, truite saumonée à la *fille Élisa*, poularde truffée à la *Saint-Antoine*, artichauts au *cœur simple*, parfait naturaliste, vin de *Coupeau*, liqueur de *L’Assommoir*, etc., etc. MENDÈS, 1877, p. 145 *apud* PAGÈS, 2014, p. 137.

movimento naturalista, Cabanès e Dufief sugerem que Edmond de Goncourt encarou positivamente a mediatização da reunião por enxergá-la como uma possibilidade de conquista de capital simbólico:

O jantar no Trapp cristalizava um duplo devaneio: o primeiro transferia a cena romântica da coroação do escritor, mago ou profeta, para outro plano que não o da nação iluminada por um gênio que cumpre a sua função de poeta – o homem de letras via-se apreciado, sagrado, consagrado pelas suas qualidades de escritor pelos seus pares; ao mesmo tempo, essa promoção dos escritores por eles próprios, que podia legitimar a ambição de autonomizar a literatura, realizava-se num lugar simultaneamente privado e público, o restaurante. Mediada por uma revista, essa autopromoção tornou-se, de certa forma, “oficial”¹⁰⁵.

De certa forma, rompendo com o imaginário romântico ligado ao gênio solitário, e valorizando a importância da autolegitimação proporcionada pelo cenáculo, Goncourt chega a registrar no *Journal*, em 16 de abril de 1877, a ocasião na qual ele, Flaubert e Zola foram chamados pela nova geração de “os três mestres da hora atual”: “Esta noite Huysmans, Céard, Hennique, Paul Alexis, Octave Mirbeau, Guy de Maupassant a juventude literária realista, naturalista, nos consagrou, Flaubert, Zola e a mim, consagrados oficialmente os três mestres do momento presente, num jantar dos mais cordiais e dos mais alegres. Eis o novo exército se formando”¹⁰⁶. Ao empregar essa metáfora bélica – muito cara aos escritos sobre naturalismo – o escritor reforça a ideia de que a literatura não era apenas um espaço estético, mas um campo de batalha, em que ele e seus colegas travavam uma luta pela afirmação e legitimação de seu projeto estético, no campo literário.

Se o Jantar Trapp simbolizou a aquisição de um certo capital simbólico e o início do reconhecimento público de um grupo de escritores naturalistas, a aquisição da casa de Zola em Médan proporcionou o espaço físico e intelectual para sua consolidação. Recebendo um retorno econômico significativo pelo sucesso de escândalo atingido com a polêmica em torno de *L'Assommoir*, o escritor entra em um novo patamar em sua carreira. Em agosto de 1878, ele

¹⁰⁵ Le dîner Trapp cristallisait une double rêverie ; la première transférait la scène romantique du sacre de l'écrivain, mage ou prophète, sur un autre plan que celui de la nation illuminée par un génie accomplissant sa fonction de poète – l'homme de lettres se voyait apprécié, sacré, consacré pour ses qualités d'écriture et il l'était par ses pairs ; en même temps, cette promotion des écrivains par eux-mêmes, qui pourrait légitimer l'ambition de rendre autonome la littérature, s'accomplissait dans un lieu à la fois privé et public, le restaurant. Médiatisée par une revue, cette autopromotion devenait, en quelque sorte, « officielle ». CABANÈS ; DUFIEF, 2020, p. 459-460.

¹⁰⁶ Ce soir Huysmans, Céard, Hennique, Paul Alexis, Octave Mirbeau, Guy de Maupassant, la jeunesse des lettres réaliste, naturaliste, nous a sacrés Flaubert, Zola et moi, sacrés officiellement les trois maîtres de l'heure présente, dans un dîner des plus cordiaux et des plus gais. Voici l'armée nouvelle en train de se former. GONCOURT, 1989 [1877], T. 2, p. 1181-1182.

escreve a Flaubert para contar sobre a compra de uma casa nos arredores de Paris, descrevendo-a da seguinte forma:

Eu comprei uma casa, uma toca de coelhos, entre Poissy e Triel, em um recanto encantador, à beira do Sena; nove mil francos, digo o preço para que você não fique impressionado. A literatura pagou este modesto refúgio campestre, que tem o mérito de ficar longe de qualquer estação de trem e de não contar com um único burguês na vizinhança¹⁰⁷.

É nesse cenário que as reuniões literárias entre Zola, Huysmans, Hennique, Céard, Alexis e Maupassant passariam a ocorrer, a partir de agosto de 1878. Como observa Pagès (2014), “não se trata de um simples local de encontro, mas de um núcleo necessário para que a amizade se desenvolva e para que projetos intelectuais ganhem forma”¹⁰⁸. Médan tornou-se, assim, um centro de trocas e debates entre escritores naturalistas, que ali discutiam coletivamente suas obras e partilhavam suas reflexões estéticas. Foi também nesse ambiente de efervescência criativa que Zola escreveu alguns dos romances mais emblemáticos da saga dos *Rougon-Macquart*, como *Nana* (1881). A colaboração intelectual consolidada nessas reuniões resultou, dois anos mais tarde, na coletânea *Les Soirées de Médan* (1880), composta por seis novelas que, sob a ótica naturalista, rejeitam a visão heroica e patriótica da Guerra Franco-Prussiana para abordá-la como uma experiência ordinária, muitas vezes absurda e degradante. São elas: *L'Attaque du moulin*, de Zola, *Boule de Suif*, de Maupassant, *Sac au dos*, de Huysmans, *La Saignée*, de Céard, *L'Affaire du grand 7*, de Hennique, e *Après la bataille*, de Alexis. A recepção de *Les Soirées de Médan* foi, de modo geral, negativa, sem, contudo, causar uma controvérsia de grandes proporções. A crítica reagiu com certa ironia e desconfiança, sem que a obra despertasse um debate comparável ao de outras obras de Zola. A crítica de Albert Wolff (1825-1891), publicada no *Le Figaro* em 19 de abril de 1880, ilustra bem a condescendência com qual a recolha foi recebida: “O burguês de Médan às vezes tem bom senso. Nem sempre: eis que acaba de tomar sob a proteção de seu nome uma série de novelas sem importância, que os jovens de seu círculo intitularam *Les Soirées de Médan*”¹⁰⁹. Apesar do

¹⁰⁷ J'ai acheté une maison, une cabane à lapins, entre Poissy et Triel, dans un trou charmant, au bord de la Seine ; neuf mille francs, je vous dis le prix pour que vous n'ayez pas trop de respect. La littérature a payé ce modeste asile champêtre, qui a le mérite d'être loin de toute station et de ne pas compter un seul bourgeois dans son voisinage. ZOLA, 1878, [s.p]. Carta disponível em: https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/correspondance/9-ao%C3%BBt-1878-de-%C3%A9mile-zola-%C3%A0-gustave-flaubert/?person_id=96&tab=to&year=1878. Acesso em: 17 out. 2025.

¹⁰⁸ C'est n'est pas un simple lieu de rendez-vous, mais un foyer nécessaire pour que l'amitié se développe et que des projets intellectuels prennent corps. PAGÈS, 2014, p. 159.

¹⁰⁹ Le bourgeois de Médan a quelquefois du bon sens. Pas toujours: voici qu'il vient de prendre sous la protection de son nom, une série de nouvelles sans importance, que les jeunes gens de son entourage ont intitulées *Les Soirées*

acolhimento pouco entusiástico, a publicação atingiu o objetivo pretendido pelos autores. Como observa Pagès (2014), “para todos, tratava-se de mostrar, por meio de uma publicação coletiva, qual era a ambição da escola naturalista e, sobretudo, afirmar sua existência”¹¹⁰; nesse sentido, “a orientação dessa polêmica, em todo caso, mostra que os *Médaniens* obtiveram o que desejavam, isto é, atrair a atenção da crítica para a existência de seu grupo, mais do que para a natureza da recolha em si”¹¹¹.

Nesse mesmo contexto de formação de laços literários e de convivência entre os escritores de Médan, consolidava-se, de forma gradual, uma certa animosidade de Edmond de Goncourt em relação a Émile Zola, motivada não apenas por diferenças na concepção estética e pelas acusações de plágio por parte de Goncourt, mas também pelo ressentimento causado pelo grande sucesso obtido por Zola com a publicação de *L'Assommoir* – sucesso que alcançaria níveis ainda mais expressivos com a publicação de *Nana*, em 1880 – e pela consolidação de sua posição de mestre, ao passo que o romance inaugural da estética teria sido, na verdade, *Germinie Lacerteux*. A reunião de jovens escritores em volta de Zola e sua organização em torno das reivindicações ligadas ao que acreditava ser mais apropriado em literatura incomodam Goncourt. Em 19 de fevereiro de 1877, Edmond registra no *Journal* uma discussão em que Flaubert critica o uso da palavra naturalismo e as campanhas de Zola na imprensa: “Então Flaubert começa a atacar – ainda que com grandes gestos de reverência ao talento do autor – os prefácios, as doutrinas, as declarações naturalistas de Zola”¹¹². No mesmo trecho, ele atribui novamente a Flaubert uma certa reprovação do capital econômico reunido por Zola, e questiona o sucesso de *L'Assommoir*:

Parece-me que o enorme, gigantesco e sem precedentes sucesso de Zola é uma manifestação do ódio do mundo ao estilo. Porque hoje, quando há nele uma renúncia muito evidente da escrita, o livro que publica é declarado uma obra-prima, palavra muito raramente usada pela crítica para o livro de uma pessoa viva, para o livro de um jovem¹¹³.

de Médan. WOLFF, Albert. Le Paysagiste de Paal. *Le Figaro*, Paris, ano 26, n. 108, p. 1, 19/04/1880. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k277437x>. Acesso em: 17 out. 2025.

¹¹⁰ Pour tous, il s'agit de montrer, grâce à une publication collective, quelle est l'ambition de l'école naturaliste et surtout quelle est l'ambition de l'école naturaliste. PAGÈS, 2014, p. 202.

¹¹¹ [...] l'orientation de cette polémique, en tout cas, montre que les Médaniens ont obtenu ce qu'ils souhaitent, c'est-à-dire attirer l'attention de la critique sur l'existence de leur groupe, plutôt que sur la nature du recueil lui-même. PAGÈS, 2014, p. 230.

¹¹² Alors Flaubert se met à attaquer – toutefois avec des coups, de très grands coups de chapeau, au talent de l'auteur – se met à attaquer les préfaces, les doctrines, les professions de foi naturalistes de Zola. GONCOURT, Edmond et Jules. *Journal des Goncourt: Mémoires de la vie littéraire* (1866-1886). Texte Intégral établi et annoté par Robert Ricatte. T. 2. Paris: Robert Lafont, 1989, p. 728.

¹¹³ Il me semble entrevoir dans le succès énorme, gigantesque, sans précédent, de Zola, comme la manifestation de la haine de tout le monde pour le style. Car, aujourd'hui où il y a chez lui une renonciation bien manifeste à

A preocupação de Goncourt com o estilo e sua vontade de diferenciar-se de Zola é externada pelas colocações apresentadas no prefácio de *Les frères Zemganno* (1879), no qual sua *écriture artiste*, permeada pela ideia de um realismo elegante, é nomeada pela primeira vez:

Esse romance realista da elegância, foi essa a ambição que meu irmão e eu tivemos ao escrevê-lo. O Realismo, para usar essa palavra tola, essa palavra-bandeira, não tem, com efeito, a missão única de descrever o que é baixo, o que é repugnante, o que cheira mal; ele veio ao mundo também para definir, em uma escrita artística, o que é elevado, o que é belo, o que exala um bom perfume, e ainda para representar os aspectos e os contornos dos seres refinados e das coisas ricas. Mas isso, num estudo aplicado, rigoroso, não convencional e não imaginativo da beleza, um estudo semelhante àquele que a nova escola acaba de realizar, nestes últimos anos, em relação à feiura¹¹⁴.

Tal proposição revela de modo bastante explícito a tentativa de Goncourt de se distanciar do naturalismo zoliano, frequentemente associado ao tratamento literário do vulgar e do repulsivo. Ao reivindicar um “romance realista da elegância”, e ao afirmar que o realismo deveria também representar “o que é elevado, o que é belo, o que exala um bom perfume”, Goncourt propõe uma estética fundada na sofisticação de estilo e na observação minuciosa do refinado, uma forma de naturalismo que se pretendia artística e aristocrática.

Desta tensão, intensificada durante as décadas de 1870 e 1880, surge a criação de um cenáculo paralelo ao de Médan, em Auteuil, que resultará na formação da Academia Goncourt. Em 1885, Goncourt criou um novo espaço de sociabilidade literária em sua casa de Auteuil, conhecido como o Sótão de Auteuil. Esse novo cenáculo reunia escritores, críticos e artistas de diferentes gerações, entre os quais Alphonse Daudet, Joris-Karl Huysmans, Léon Hennique, Paul Alexis, Lucien Descaves (1861-1949), Gustave Geffroy (1855-1926), Mallarmé (1842-1898), José-Maria de Heredia (1842 - 1905) e Georges Rodenbach (1855-1898), configurando-se como um espaço de debates estéticos e de elaboração de obras¹¹⁵. Com o tempo, os encontros

l'écriture, le livre qu'il publie est déclaré un *chef d'œuvre*, un mot bien rarement employé par la critique pour le livre d'un vivant, pour le livre d'un jeune. GONCOURT, 1989 [1877], p. 730.

¹¹⁴ Ce roman réaliste de l'élégance, ça avait été notre ambition à mon frère et à moi de l'écrire. Le Réalisme, pour user du mot bête, du mot drapeau, n'a pas en effet l'unique mission de décrire ce qui est bas, ce qui est répugnant, ce qui pue, il est venu au monde aussi, lui, pour définir dans de l'écriture *artiste*, ce qui est élevé, ce qui est joli, ce qui sent bon, et encore pour donner les aspects et les profils des êtres raffinés et des choses riches : mais cela, en une étude appliquée, rigoureuse, et non conventionnelle et non imaginative de la beauté, une étude pareille à celle que la nouvelle école vient de faire, en ces dernières années, de la laideur. GONCOURT. *Les frères Zemganno*. Paris: Charpentier, 1879, p. 8.

¹¹⁵ CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. Joris-Karl Huysmans e Edmond de Goncourt: afinidades literárias entre dois escritores naturalistas. In: NOGUEIRA-PRETTI, Luciana Persice. (Org.). *Literaturas Francófonas VII: debates interdisciplinares e comparatistas*. 1ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2023, v. VII, p. 388-389; GAMA, Zádig Mariano Figueira. Academia Goncourt: a instituição em três momentos. *Interfaces*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 30, p. 26, jul./dez. 2020. Disponível em:

dominicais entre esses artistas adquiriram um caráter institucional, e o Sótão tornou-se o embrião da futura Academia Goncourt, cuja concepção remonta ao testamento de Edmond, redigido pela primeira vez em 1874 e reformulado diversas vezes até sua morte, em 1896. O escritor desejava garantir a “sobrevivência do nome Goncourt” por meio de uma fundação votada ao romance, gênero então desprezado pela Academia Francesa, como ele próprio registrou no *Journal*:

É uma ideia que me acompanha a todo momento: defender no futuro, contra o esquecimento, este nome de Goncourt por meio de todas as formas de sobrevivência, sobrevivência através das obras, sobrevivência através de fundações, sobrevivência pela aplicação do meu monograma ou da minha marca em todas as obras de arte que meu irmão e eu possuímos¹¹⁶.

Assim, da convivência no cenáculo de Auteuil nasceu a proposta de uma sociedade literária autônoma, cuja criação institucional, em 1903, após a morte de Edmond, consagraria o romance como gênero central e o nome Goncourt como símbolo de prestígio no campo literário francês¹¹⁷.

Em tal contexto, a figura de Joris-Karl Huysmans ocupa uma posição notável. Embora tenha se aproximado inicialmente de Zola – tanto por seus artigos críticos em defesa de *L'Assommoir*, publicados na revista belga *L'Artiste* em 1877, quanto por sua participação na coletânea *Les Soirées de Médan* com o conto “Sac au dos” –, as afinidades literárias de Huysmans revelavam-se mais compatíveis com o estilo de Jules e Edmond de Goncourt. Já em 1878, dois anos após a publicação de seu romance de estreia, *Marthe, histoire d'une fille* (1876), Huysmans começou a escrever cartas questionando a posição panfletária de Zola em relação ao naturalismo, como a endereçada ao artista belga Théodore Hannon (1851-1916), na qual manifesta seu afastamento da estética e denuncia a diluição do termo: “A palavra naturalismo começa a ser usada em tantas combinações de um romantismo furioso, que declaro, por minha parte, não mais me colocar sob essa bandeira”¹¹⁸. Divergindo do que propunha Zola, Huysmans também frequentou, a partir de 1885¹¹⁹, o cenáculo de Edmond, de quem era considerado um *filz spirituel*¹²⁰, e foi o primeiro presidente da Academia Goncourt após a morte de Edmond.

https://www.researchgate.net/publication/350846375_Academia_Goncourt_a_instituicao_em_tres_momentos. Acesso em: 18 out. 2025.

¹¹⁶ Idée de tous les moments, chez moi, de défendre dans l'avenir de l'oubli ce nom de Goncourt par toutes les survies, survie par les œuvres, survie par les fondations, survie par l'application de mon chiffre ou de ma marque sur toute les choses d'art possédées par mon frère et moi. GONCOURT, 1989 [1885], t. 2, p. 1201.

¹¹⁷ GAMA, 2020, p. 28.

¹¹⁸ PAGÈS, 2014, p. 165 *apud* HUYSMANS, Joris-Karl. *Lettres à Théodore Hannon*. Paris: C. Pirot, 1985, p. 167.

¹¹⁹ CABANÈS; DUFIEF, 2020, p. 587.

¹²⁰ CATHARINA, 2023, p. 384.

Assim como o escritor a quem encarava como um exemplo, Huysmans prezava valores literários que diziam respeito à “necessidade da observação da realidade e sua documentação, [à] dissolução da trama romanesca tradicional, [à] detida análise fisiológica, mas sobretudo psicológica, e [à] proposta de uma literatura original, elaborada no âmbito da *écriture artiste*”¹²¹.

Esta Dissertação considera, portanto, a conjuntura apresentada, concentrando-se no período de 1865 a 1876-1877. Esse intervalo é decisivo para a constituição do naturalismo enquanto movimento literário, dado que corresponde ao início das trocas simbólicas entre escritores que, embora possuísem trajetórias individuais distintas, inicialmente pareciam convergir para uma proposta estética comum. Tal período de formação da tribo naturalista – marcado pelo início da relação de Émile Zola com os irmãos Goncourt e pelas primeiras definições teóricas do naturalismo – também conta com o surgimento da tensão na relação entre os escritores, que emergia nas entrelinhas das correspondências e nos diários íntimos. O final do recorte temporal compreende também a união de Joris-Karl Huysmans ao grupo de admiradores de Zola e sua posterior adesão às concepções artísticas mais próximas do estilo defendido por Edmond de Goncourt.

A trajetória de J.-K. Huysmans é reveladora da fluidez dos alinhamentos dentro da tribo naturalista. Sua entrada na cena literária, já nos anos finais da década de 1870, coincide com um momento em que o naturalismo começava a sofrer reconfigurações internas, e em que a identidade coletiva do grupo se tornava mais flexível diante de novas experiências estéticas. Analisaremos, então, a partir do quadro teórico proposto, prefácios desses quatro escritores, que participavam de uma rede complexa de relações durante as duas décadas estudadas. Esses escritos paratextuais oferecem uma via privilegiada para o exame das estratégias de legitimação literária, pois articulam as tomadas de posição no campo e os princípios poéticos que buscavam instaurar. Pertencendo a três gerações diferentes, apresentam-nos graus distintos de capital simbólico e econômico, diferindo também nas poéticas pessoais, ao mesmo tempo que possuem uma reivindicação comum: uma literatura autônoma que comporte a liberdade do gênero romanesco nas mais diversas formas de representação do real. A valorização dessa autonomia, como mostra a análise do *corpus*, expressa o desejo coletivo de romper com injunções morais, pedagógicas ou utilitárias que marcavam a produção romanesca, reafirmando a busca por novos critérios de legitimidade estética no campo literário em transformação.

¹²¹ CATHARINA, 2023, p. 403.

É precisamente nesse contexto de reivindicação de autonomia que a formação da estética naturalista se consolida como um projeto coletivo que redefine a própria figura do escritor. Como salientado por Chevrel, a grande ruptura do movimento foi substituir o “gênio solitário” romântico pelo “trabalhador solidário”, um profissional que reivindica um saber técnico e uma metodologia específica. Essa profissionalização, materializada nas redes de sociabilidade, nos cenáculos e na dependência do mercado editorial, é a base social que sustenta a luta estética. Foi por meio dessas redes de “solidariedade fraterna” e suporte mútuo, analisadas por Glinoe e Laisney, que os naturalistas travaram sua batalha contra o idealismo romântico, transformando a polêmica pública, como a deflagrada por *Germinie Lacerteux* e a célebre querela com Ulbach sobre a “literatura pútrida”, em um mecanismo de autolegitimação. Nesse campo de lutas, a verdade, concebida não como uma abstração, mas como um princípio de investigação, constituiu a justificativa para a abordagem de temas considerados baixos. Na defesa que Zola faz dos Goncourt, bem como o seu próprio prefácio a *Thérèse Raquin*, ecoam a afirmação inaugural de *Germinie Lacerteux* – “este romance é um romance verdadeiro” – ao proporem, ao invés do “romance falso”, apreciado pelo público, uma literatura que se pretende documento e análise da condição humana. A análise dos prefácios que se seguirá permitirá, portanto, examinar como os preceitos estéticos naturalistas foram estrategicamente articulados por Goncourt, Zola e Huysmans para demarcar seu posicionamento no campo literário francês, negociar suas relações com outros agentes, como os críticos e o público, e desenvolver sua reflexão sobre as possibilidades do romance como gênero, na luta por forjar uma nova legitimidade e afirmar a autonomia da literatura.

2. O CAMPO LITERÁRIO E AS FUNÇÕES PREFACIAIS

Em *As Regras da arte*, publicado na França em 1992 e traduzido no Brasil em 1996, Pierre Bourdieu argumenta que o *campo literário* francês estava em vias de autonomização durante a segunda metade do século XIX. Inicialmente, destacamos que o *campo* é entendido pelo sociólogo como um espaço social relativamente autônomo, dotado de leis específicas. É também um espaço relacional, onde os agentes sociais ocupam determinadas posições em relação uns aos outros e buscam alcançar posições específicas, usando capitais específicos, aqueles reconhecidos no campo em que estão inseridos: “As sujeições inerentes à vinculação com o campo do poder exercem-se também sobre o campo literário graças às trocas que se estabelecem entre os poderosos, na maior parte novos-ricos em busca de legitimidade, e os mais conformistas ou as mais consagrados dos escritores”¹²².

No *Dictionnaire International Bourdieu* (2020), Gisèle Sapiro retoma as ideias de Bourdieu, definindo o conceito da seguinte forma: “A noção de campo literário compreende o mundo das letras como um universo social dotado de autonomia relativa, na medida em que é regido por regras próprias, que remetem à sua história e determinam as condições de acumulação do capital específico desse universo”¹²³. A existência do campo literário pressupõe, portanto, sua autonomia em relação às instâncias religiosa, política ou econômica (que constituem, por sua vez, seus próprios campos), visto que é somente rompendo com a submissão às forças externas de poder que o direito de definir as próprias regras – legitimar-se – é conquistado. Essa autonomia não é um dado imediato, mas o resultado de um processo histórico, conflituoso e gradual, em que escritores e outros agentes do campo disputam o poder de definir o que é legítimo.

Em sua obra, Bourdieu destaca uma tensão interna do campo literário naquele momento: a existência de três tendências artísticas distintas. A primeira é a “arte burguesa”, de fácil circulação e consumo, financiada pela burguesia e voltada à propagação de seus valores, dominada por autores de teatro, mas que Bourdieu exemplifica, no caso dos romancistas, citando Charles-Paul de Kock (1793-1871), Octave Sandeau e Octave Feuillet¹²⁴. A segunda, era a “arte social”, que se opunha aos interesses burgueses e buscava representar questões da

¹²² BOURDIEU, 1996a, p. 66.

¹²³ La notion de champ littéraire appréhende le monde des lettres comme un univers social doté d’une autonomie relative, en ce qu’il est régi par des règles propres, qui renvoient à son histoire et qui déterminent les conditions d’accumulation du capital spécifique à cet univers. SAPIRO, Gisèle (Org.). *Dictionnaire International Bourdieu*. Paris: CNRS Éditions, 2020, p. 328.

¹²⁴ BOURDIEU, 1996a, p. 90.

classe operária por meio de obras de viés realista, cuja tendência, segundo Bourdieu, tem em autores como Henry Murger (1822-1861) e Jules Champfleury (1821-1889) alguns de seus expoentes¹²⁵. Por fim, a “arte pela arte” simbolizava uma dupla recusa: rejeitava tanto os valores burgueses, associados ao sucesso econômico, quanto a função social da arte, priorizando critérios técnicos como a forma, posição que, segundo Bourdieu, tem em Gustave Flaubert, no romance, e Charles Baudelaire (1821-1867), na poesia, os seus principais representantes¹²⁶. Destacando a importância desse último posicionamento para a autonomização do campo e emancipação dos artistas de demandas externas à sua arte, o sociólogo escreve:

Portanto, [os artistas] precisam inventar, contra as posições estabelecidas e seus ocupantes, tudo que a define [a arte] propriamente, e em primeiro lugar essa personagem social sem precedente que é o escritor ou o artista moderno, profissional em tempo integral, consagrado ao seu trabalho de maneira total e exclusiva, indiferente às exigências da política e às injunções da moral e não reconhecendo nenhuma outra jurisdição que não a norma específica de sua arte¹²⁷.

Tendo estabelecido esse mapeamento do estado do campo literário à época, Bourdieu apresenta a lógica da obtenção de diferentes tipos de capitais – sendo o *capital econômico* os recursos materiais diretamente conversíveis em dinheiro; o *capital cultural*, os saberes e bens culturais em suas formas incorporada, objetivada e institucionalizada; o *capital social*, as redes de relações úteis; e o *capital simbólico*, o reconhecimento e o prestígio conferidos a essas formas de capital quando legitimadas¹²⁸ – e sua relação com a hierarquia de gêneros vigente no momento. Ele propõe que, graças a seu grande sucesso, o teatro constituía uma posição economicamente dominante, mas simbolicamente desvalorizada, enquanto a poesia representaria uma posição dominante quanto ao capital simbólico, circulando entre o público especializado, mas não contando com lucros imediatos ou com sucesso em meio ao grande público. O romance, por sua vez, ocuparia uma posição intermediária, não sendo tão desvalorizado simbolicamente quanto o teatro, mas ainda bastante associado a uma literatura de grande circulação, mercantil e passível de garantir grandes lucros aos produtores:

Do ponto de vista econômico, a hierarquia é simples, e relativamente constante, apesar das oscilações conjunturais. No topo, o teatro, que assegura, para um investimento cultural relativamente pequeno, lucros importantes e

¹²⁵ BOURDIEU, 1996a, p. 92.

¹²⁶ BOURDIEU, 1996a, p. 93.

¹²⁷ BOURDIEU, 1996a, p. 95.

¹²⁸ BOURDIEU, 1996a, p. 24; BOURDIEU, Pierre. As formas de capital. In: RICHARDSON, John (ed.). *Manual de teoria e investigação em sociologia da educação*. New York: Greenwood, 1986. p. 241-258.

imediatos a um pequeno número de autores. Na parte inferior da hierarquia, a poesia, que, com raríssimas exceções (como alguns sucessos do teatro em versos), proporciona lucros extremamente pequenos a um pequeno número de produtores. Situado em posição intermediária, o romance pode assegurar lucros importantes a um número relativamente grande de autores, mas com a condição de estender seu público bem além do próprio mundo literário (ao qual está limitada a poesia) e do mundo burguês (como é o caso do teatro), ou seja, até a pequena burguesia ou mesmo, por intermédio especialmente das bibliotecas municipais, até a “aristocracia operária”¹²⁹.

Essa estrutura revela que, à época, os critérios econômicos e simbólicos estavam em tensão no interior do campo, sendo o valor artístico de uma obra constantemente negociado entre seu reconhecimento interno e sua aceitação externa. A posição do romance, nesse contexto, ilustra bem a ambivalência que marca o processo de autonomização do campo literário: ao mesmo tempo que se distancia da literatura de pura função comercial, ainda depende fortemente da lógica mercantil para alcançar visibilidade e circulação. Durante a ascensão do projeto naturalista, os romances publicados em folhetim já obtinham enorme sucesso de público, mas era precisamente por seu alcance e rentabilidade que viam seu valor simbólico rebaixado no interior do campo. Como assinala Bourdieu¹³⁰, embora o romance já houvesse conquistado seus “títulos de nobreza” com autores como Flaubert, “permanece associado à imagem de uma literatura mercantil, ligada ao jornalismo pelo folhetim”. O sucesso alcançado por Émile Zola ao longo de sua carreira seria, portanto, duplamente significativo: se, por um lado, confere um novo peso ao gênero no campo literário, por outro, perpetua a ambiguidade entre consagração artística e dependência do mercado. Isto significa que, no recorte temporal adotado nesta Dissertação, o processo de autonomização do campo literário francês ainda não se encontrava completamente consolidado, e a posição do gênero romanesco no campo literário não contava com grande valor simbólico.

É esse o cenário ao qual Dominique Maingueneau se refere quando afirma, em *Discurso Literário* (2006), que em momentos de instabilidade no campo, ou seja, momentos em que “as definições da atividade literária são radicalmente incertas”¹³¹, os escritores são levados a multiplicar os textos de acompanhamento. Ele ainda propõe que os posicionamentos enunciativos apresentados em textos desse tipo – que incluem manifestos e entrevistas, mas dizem respeito sobretudo aos prefácios – não se limitam a defender uma estética, mas também definem “[...] de modo implícito ou explícito, o tipo de qualificação exigida para se ter a autoridade enunciativa, desqualificando com isso os escritores contra os quais ela se

¹²⁹ BOURDIEU, 1996a, p. 134.

¹³⁰ BOURDIEU, 1996a, p. 134.

¹³¹ MAINGUENEAU, 2006, p. 145.

constitui”¹³². Isto é, esse tipo de texto revelaria não apenas as afinidades estéticas do produtor da obra, mas também comunicaria, de certa forma, sua tomada de posição como escritor no campo literário, apresentando-se como um agente digno de definir em seus termos a atividade literária, o que resulta na rejeição da posição de escritores que possuam uma perspectiva artística contrária à sua. Essa definição de autoridade enunciativa é fundamental para o entendimento do campo literário como espaço de disputas simbólicas: por meio dos textos de acompanhamento, os autores não apenas promovem suas obras, mas também tentam ocupar posições de poder simbólico, estabelecendo critérios de legitimidade e exclusão.

No caso do naturalismo, como será demonstrado pela análise do *corpus*, esse Outro, conforme nomeia Maingueneau¹³³, corresponde aos escritores idealistas¹³⁴ e à crítica que os apoia. A estratégia de desqualificação do Outro torna-se, portanto, uma peça central no posicionamento do escritor naturalista, que se apresenta não apenas como inovador, mas como detentor de um saber legítimo sobre a literatura e seu papel na sociedade. Além disso, Maingueneau acrescenta a ideia de que a própria escolha do gênero *romance* seria bastante relevante para a compreensão do posicionamento enunciado por esses escritores:

Os escritores naturalistas, por exemplo, não escrevem romances de maneira contingente; seu posicionamento é, na verdade, indissociável do emprego desse gênero. É preciso, portanto, mais do que isolar as doutrinas (“o classicismo”, “o naturalismo” etc.), vinculá-las aos gêneros que elas investem. Mediante os gêneros mobilizados e excluídos, um dado posicionamento indica qual é para o escritor o exercício legítimo da literatura ou de algum de seus setores¹³⁵.

Com isso, Maingueneau reforça que o gênero literário escolhido pelo autor não é um veículo neutro para suas ideias, mas uma parte ativa da construção de seu posicionamento enunciativo e de sua posição no campo literário. A escolha pelo gênero *romance*, portanto, não se explica apenas por motivações narrativas ou temáticas, mas como um gesto intencional de inscrição no espaço literário, indicando uma aposta estética que dialoga diretamente com as disputas simbólicas da época.

Igualmente levando em consideração a posição vulnerável do *romance* como gênero, naquele momento, Jacques Noiray, na obra *Préfaces des romans français du XIX^{ème} siècle: Anthologie* (2012), indica que, apesar de os primeiros prefácios datarem da Antiguidade, a

¹³² MAINGUENEAU, 2006, p. 152.

¹³³ MAINGUENEAU, 2006, p. 163.

¹³⁴ SEILLAN, 2011, p. 43.

¹³⁵ MAINGUENEAU, 2006 p. 168.

prática atinge seu apogeu no século XIX, época durante a qual eles buscavam sobretudo conquistar legitimidade, uma vez que precediam obras de um gênero ainda recente, considerado “baixo” e frequentemente associado à imoralidade. Ele propõe que:

Para os romancistas do século XIX, os prefácios se revelam, portanto, como meios de comunicação particularmente eficazes para esclarecer suas intenções e difundir amplamente, como o afirma o *Grande Dictionnaire* de Pierre Larousse, as “explicações prévias” que eles “consideraram necessário dar ao leitor”. É por isso que os prefácios de romance são, no imenso *corpus* dos escritos paratextuais produzido no século XIX, os mais interessantes: eles são encarregados de defender e promover um gênero ainda instável e uma imagem de autor ainda controversa. Sua força de reflexão e de expressão provém frequentemente dessa necessidade¹³⁶.

A busca por legitimidade, como observa Noiray, evidencia o papel estratégico do prefácio na relação entre o escritor e o campo literário. Ele não é apenas um espaço de explicação complementar à obra, mas um instrumento de intervenção que permite ao escritor defender sua estética, justificar suas escolhas e, principalmente, reivindicar para si e para o gênero que pratica uma posição simbolicamente reconhecida no campo. Salientamos, assim, essa necessidade de uma dupla legitimação: não só aquela relacionada à concepção da estética naturalista, mas também a que diz respeito à escolha do gênero romanesco, importante para os romances naturalistas, cujas rupturas estéticas e temáticas frequentemente provocavam reações de escândalo ou reprovação por parte da crítica tradicional. É nesse sentido que Noiray segue propondo que os prefácios teriam inclusive um público-alvo específico, não os leitores da obra de forma ampla, mas “aquele entre os especialistas e agentes da vida literária, jornalistas, críticos, escritores, amigos ou inimigos engajados nas grandes lutas ideológicas ou estéticas que animam o século XIX”¹³⁷. Ou seja, os prefácios se dirigiriam principalmente aos agentes do campo com um poder de legitimação simbólica.

Assim sendo, é levando em consideração tais especificidades do período histórico adotado, no que diz respeito ao status conferido ao romance no campo literário ainda em vias de autonomização e às lutas empreendidas pelos escritores naturalistas em relação aos

¹³⁶ Les préfaces apparaissent donc aux romanciers du XIX^e siècle comme des moyens de communication particulièrement efficaces pour éclairer leurs intentions et diffuser largement, ainsi que l’écrit le *Grand Dictionnaire* de Pierre Larousse, les « explications préalables » qu’ils ont « jugé nécessaire de donner au lecteur ». C’est pourquoi les préfaces de roman sont, dans l’immense *corpus* des écrits paratextuels produits au XIX^e siècle, les plus intéressantes : elles sont chargées de défendre et de promouvoir un genre encore instable, une figure d’auteur encore discutée. Leur force de réflexion et d’expression vient souvent de cette nécessité. NOIRAY, Jacques. *Préfaces des romans français du XIX^e siècle* : Anthologie. Paris: Le Livre de Poche, 2012, p. 6.

¹³⁷ [...] celui des spécialistes et des acteurs de la vie littéraire, journalistes, critiques, écrivains, amis ou ennemis engagés dans les grandes luttes idéologiques ou esthétiques qui animent le XIX^{ème} siècle. NOIRAY, 2012, p. 11.

idealistas, que apresentaremos o quadro-teórico empregado para estabelecer nossa compreensão dos prefácios quanto à sua definição como texto e sua função como abertura das obras que introduzem. Conforme abordado previamente, Dominique Maingueneau apresenta, na obra *Discurso Literário* (2006), suas considerações no que diz respeito ao cenário que propicia a multiplicação de textos de acompanhamento: a instabilidade das definições literárias e as incertezas quanto às normas que regiam a produção e a circulação das obras, precisamente a conjuntura observada nos anos iniciais da estética naturalista. Em contextos como esse, nos quais os critérios de legitimação simbólica ainda não estão plenamente consolidados, os escritores seriam levados a produzir, com maior frequência, textos que acompanham suas obras e que funcionam como dispositivos de regulação discursiva¹³⁸. Esses escritos não se confundem com o texto literário propriamente dito, mas exercem um papel estratégico na forma como a obra busca se inserir no campo literário. O linguista denomina-os “espaço associado”, paralelo ao “espaço canônico”, que corresponde ao domínio da obra literária enquanto tal. Segundo Maingueneau:

O “espaço associado” não é um espaço contingente que se somaria de fora ao espaço canônico: os espaços canônico e associado se alimentam um do outro, sem contudo possuir a mesma natureza. Esse duplo espaço se mostra a si mesmo no conjunto mais amplo de *marcas* deixadas pelo autor¹³⁹.

Os espaços associados seriam, portanto, instâncias em que o autor negocia sua posição no estado do campo literário, seja por meio da reafirmação de normas já consagradas, seja por meio da proposição de novos critérios de consagração. Embora esse conceito não se sobreponha inteiramente ao de *paratexto* proposto por Gérard Genette em *Seuils* (1987) – enquanto Genette inclui, em seu conceito, todos os elementos que circundam a obra, Maingueneau restringe sua análise apenas aos textos produzidos pelo próprio autor da obra – há uma convergência quanto à função que esses textos exercem na mediação entre a obra e seus leitores. Em particular, o prefácio (e também o manifesto) se destacam como formas por meio das quais o autor tenta orientar a leitura, justificar escolhas estilísticas e afirmar a legitimidade de sua posição no campo literário.

Apesar das contribuições de Maingueneau servirem aos propósitos desta Dissertação, nossa abordagem metodológica partirá, sobretudo, do extenso estudo sobre o paratexto empreendido por Gérard Genette. *Seuils* (1987) apresenta um mapeamento mais detalhado não

¹³⁸ MAINGUENEAU, 2006, p. 145.

¹³⁹ MAINGUENEAU, 2006, p. 144.

apenas dos diversos tipos de prefácio, mas de outras instâncias paratextuais, como dedicatórias, epígrafes e até mesmo críticas, correspondências e entrevistas, elementos que, por vezes, serão incorporados às discussões aqui propostas. A escolha por priorizar a proposta de Genette se justifica tanto pelo escopo abrangente de sua análise quanto pela sistematização precisa das diferentes instâncias que compõem o paratexto. Além disso, durante a fase de levantamento bibliográfico para o desenvolvimento da pesquisa, notamos uma primazia do uso dos conceitos cunhados por Genette como base teórica para a maior parte dos trabalhos posteriores dedicados à reflexão sobre prefácios, reforçando o caráter paradigmático de sua obra. Portanto, apresentaremos os conceitos de Genette somados à sua respectiva apropriação por Jouve (2010), Kremer (2015) e Noiray (2012). Em seguida, mencionaremos alguns comentários tecidos por Gleize (1980) e Mitterrand (1980) que, mesmo que publicadas anteriormente¹⁴⁰, apresentam ideias comuns àquelas que seriam reunidas por Genette em sua obra de referência, completando o quadro teórico-metodológico para a análise do *corpus*. Logo depois, mencionaremos também algumas considerações de Genette sobre os tipos de “epitexto”, necessárias para incorporar as eventuais observações sobre os textos críticos e pessoais dos escritores dos prefácios analisados.

Isso posto, na introdução de *Seuils*, o paratexto é definido como o “acompanhamento”¹⁴¹ do texto literário, transformando-o em livro propriamente dito:

Para nós, o paratexto é o meio pelo qual um texto se torna um livro e se apresenta como tal a seus leitores e, de um modo mais geral, ao público [...] Esta franja [paratexto], de fato, sempre portadora de um comentário actoral, mais ou menos legitimado pelo autor, constitui, entre o texto e o que se encontra fora do texto, uma zona não só de transição, mas de transação: um lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, uma ação junto ao público a serviço, bem ou mal compreendido e realizado, da melhor recepção do texto e de uma leitura mais pertinente – mais pertinente, claro, aos olhos do autor e de seus aliados¹⁴².

¹⁴⁰ Genette menciona a obra de Mitterrand, *Le Discours du roman* (1980), nas referências de *Seuils*, o que indica, ao menos indiretamente, a revisão de suas ideias para a formulação do estudo apresentado. Não há, porém, qualquer menção a Gleize, o que impossibilita verificar se Genette teve acesso a seus escritos antes da elaboração de sua própria obra. A escolha de apresentar as considerações das referências mais antigas por último justifica-se pela centralidade das propostas de Genette para as análises desenvolvidas nesta Dissertação. Suas formulações, bem como as dos autores que as retomam ou desenvolvem, constituem o principal alicerce teórico para a leitura dos prefácios do nosso *corpus*. Já as contribuições de Gleize e Mitterrand são mobilizadas apenas de forma pontual, com o objetivo de ampliar determinados aspectos da discussão.

¹⁴¹ GENETTE, 1987, p. 7.

¹⁴² Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. [...] Cette franje [paratexte] en effet, toujours porteuse d'un commentaire auctorial, ou plus ou moins légitimé par l'auteur, constitue, entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de transaction: lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente - plus pertinente, s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés. GENETTE, 1987, p. 7-8.

A ênfase na “transação” indica que o paratexto opera como uma forma de negociação simbólica entre o autor e seus leitores, pois determina as condições de leitura, as expectativas de recepção e até mesmo o valor simbólico da obra dentro do campo literário. Isso significa que o paratexto não apenas introduz o texto, mas também contribui para indicar como ele será compreendido, interpretado e legitimado. Essa zona de “transação” entre o autor e o público em prol de uma boa leitura do texto ainda é dividida em dois tipos: o “peritexto”, que compreende, em relação ao livro ao qual está ligado, o título, subtítulo, prefácio, posfácio, epígrafe, dedicatória, notas etc., e o “epitexto”, que corresponde a elementos externos ao livro, como críticas, entrevistas com o autor, correspondências, diários íntimos, etc. O peritexto, por estar fisicamente integrado ao volume da obra, apresenta-se como uma extensão imediata do livro, participando diretamente de sua materialidade e de sua aparência editorial. Já o epitexto, por sua vez, embora exterior, atua na construção da imagem da obra e de seu autor no espaço público, sendo, portanto, igualmente relevante na constituição do sentido literário.

A obra de Genette, então, constitui-se de capítulos dedicados a cada uma dessas instâncias. Quanto ao prefácio, paratexto de caráter peritextual, lemos a seguinte definição: “qualquer tipo de texto introdutório (preliminar ou pós-liminar), auctoral ou allografo, consistindo em um discurso produzido sobre o texto que segue ou precede”¹⁴³. Não fazendo distinção entre a posição do texto anterior (prefácio) ou posterior (posfácio) em relação ao livro em si – dada a ausência de diferenças substanciais entre as funções desses textos –, Genette considera que os prefácios podem ser, de forma geral¹⁴⁴, autorais, ou seja, escritos pelo autor da obra, ou alógrafos, isto é, escritos por uma terceira pessoa, ou ainda actoral, correspondendo aos que são ficticiamente atribuídos a um dos personagens da obra, apesar de, evidentemente, terem sido escritos pelo autor. Para a melhor obtenção dos objetivos propostos nesta Dissertação, relacionados à definição oferecida pelos próprios escritores naturalistas de seu rompimento com concepções estéticas institucionalizadas e apresentação de novos paradigmas literários, constituímos um *corpus* nos atendo ao primeiro tipo de prefácio, isto é, o auctoral.

Além da definição inicial e da menção dos diferentes títulos que podem ser atribuídos a um prefácio – *préface*, *avant-propos* – ou mesmo a ausência de título, Genette segue

¹⁴³ [...] toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou post liminaire), auctoral ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède. GENETTE, 1987, p. 150.

¹⁴⁴ A partir dessas três classificações principais, o teórico discute inúmeras possibilidades de autoria prefacial. A enumeração exaustiva de cada uma delas não se demonstraria produtiva para a discussão proposta nesta Dissertação. Visto que a estratégia é utilizada, em certa medida, por um dos prefácios de nosso *corpus*, destacamos, somente, na esfera de prefácios de regime fictício, o tipo “denegatório”, quando o autor da obra, por diferentes razões e em diferentes graus, assume a autoria apenas do prefácio, e não do livro introduzido por ele.

comentando diversos aspectos relacionados à sua pré-história, localização, forma e momento de publicação. Nesse sentido, interessam-nos em especial as considerações sobre o momento de incorporação de um prefácio a uma obra: o mais comum seria o que o autor chama de prefácio “original”, já presente na primeira edição do livro; entretanto, há também o “posterior”, adicionado somente em edições posteriores à original; e o “tardio”, comumente presente em recolhas de obras completas. Exemplificando o segundo tipo de prefácio, Genette menciona aquele adicionado à segunda edição de *Thérèse Raquin* (1867), único prefácio não original de nosso *corpus*, como exemplo-modelo. Para o teórico, esse tipo de prefácio possui uma função diferente daquelas ligadas ao prefácio original – que serão comentadas em breve –, caracterizando-o, sobretudo, como uma resposta à recepção crítica da obra¹⁴⁵. Entretanto, Genette também nos lembra que, no contexto em que os romances eram publicados, primeiramente em folhetim, em seguida em volume, até mesmo os prefácios originais podem apresentar esse caráter reacional às críticas dirigidas à obra durante sua publicação seriada nos jornais, a qual expunha o autor a uma crítica constante e imediata. Em relação aos prefácios analisados nesta Dissertação, esse parece ser o caso, sobretudo, de *L’Assommoir*, publicado em volume em 1877 e introduzido por um prefácio que já fazia referência às duras críticas lançadas contra o romance durante sua publicação no folhetim do jornal *Le Bien public*, no ano de 1876. Tais nuances relacionadas à do discurso apresentado nos prefácios serão levadas em consideração durante suas respectivas análises, no capítulo seguinte.

Estabelecendo que o prefácio tem como alvo os leitores efetivos do livro¹⁴⁶, diferentemente do título ou subtítulo, que se dirigem ao público em geral, Genette parte para a exposição das funções do tipo-base de prefácio, o autoral original: “[o prefácio original] tem por função fundamental garantir uma boa leitura do texto [...] sua localização preliminar é, portanto, monitoradora: aqui está por que e como você deve ler este livro”¹⁴⁷. Essa concepção é reafirmada por diversos estudiosos que, posteriormente a Genette, dedicaram-se à análise da instância prefacial e desenvolveram a reflexão sobre o papel orientador desse tipo de paratexto.

¹⁴⁵ GENETTE, 1987, p. 223.

¹⁴⁶ Reiteramos nossa adesão ao refinamento dessa ideia proposto por Noiray (2012) ao sugerir que, mais do que aos leitores do livro, o prefácio se dirigiria de forma principal ao público especializado. Embora os prefácios de romances iniciais vinculados à estética naturalista, como *Germinie Lacerteux* (1865) e *La Confession de Claude* (1865), se dirijam igualmente ao público ainda a ser conquistado, outros exemplos da mesma década – caso de *Thérèse Raquin* (1867) – consistem essencialmente em respostas ao discurso crítico vigente, tendência que se consolidaria nos anos subsequentes.

¹⁴⁷ [la préface originale] a pour fonction cardinale d’assurer au texte une bonne lecture [...] son emplacement préliminaire, est donc monitoire : voici pourquoi et voici comment vous devez lire ce livre. GENETTE, 1987, p. 183.

Entre os diversos estudiosos que, posteriormente a Genette, dedicaram-se à análise da instância prefacial, destaca-se Vicent Jouve, que, no capítulo “La Préface”, parte da obra *Poétique du roman* (2010), fortemente inspirada nos conceitos desenvolvidos em *Seuils*, retoma a função essencial do prefácio como uma “incitação à leitura e a programação da leitura”¹⁴⁸. Essa definição é coerente com a perspectiva geral do autor sobre o pacto de leitura, segundo a qual “todo romance, de certa forma, propõe ao mesmo tempo uma história e seu manual de instruções: uma série de sinais indica a partir de quais convenções o livro pede para ser lido. O conjunto dessas indicações constitui o que se chama de ‘pacto’ ou ‘contrato’ de leitura”¹⁴⁹. Assim, a função prefacial de “programação” se articula à ideia de que o prefácio é responsável por instaurar as condições desse pacto entre obra e leitor, oferecendo as chaves de sua leitura adequada.

Nathalie Kremer, por sua vez, no artigo “Note sur la préface romanesque: de la présentation à la représentation” (2015), retoma essa dimensão programadora do prefácio, desdobrando-a em duas etapas. Para a autora, “o prefácio se dá como a primeira leitura do texto, incitadora, e a leitura correta do texto, direcionadora”¹⁵⁰. Essa dupla função enfatiza que o prefácio participa de dois momentos da experiência de leitura: primeiro, atraindo o leitor para o livro, e depois, moldando sua compreensão ao longo da leitura. Kremer aprofunda essa reflexão ao observar que:

Esta intersecção entre o mundo real e a ficção da obra, entre o desejo e a expectativa que caracteriza o liminar, deve ser pensada na dupla relação que este mantém com a obra em si, da qual é considerado inseparável: dizer a obra e apresentá-la. Dizer a obra, como se o prefácio pudesse apontá-la com o dedo para deixar claro o estatuto desse discurso que é impotente para dizer a si mesmo; e apresentar a obra comentando seu sentido para orientar a expectativa do leitor na direção de uma perspectiva semântica ideal¹⁵¹.

¹⁴⁸ [...] l’incitation à la lecture et la programmation de la lecture. JOUVE, Vincent. La Préface. *Poétique du roman*. Paris: Armand Colin, 2010, p. 18.

¹⁴⁹ Tout roman, d’une certaine manière, propose à la fois une histoire et son mode d’emploi : une série de signaux indiquent selon quelles conventions le livre demande à être lu. L’ensemble de ces indications constitue ce qu’on appelle le « pacte » ou le « contrat » de lecture. JOUVE, 2010, p. 11.

¹⁵⁰ [...] la préface se donne comme la première lecture du texte, incitatrice, et la juste lecture du texte, directrice. KREMER, Nathalie. Entrer dans le roman. Note sur la préface romanesque: de la présentation à la représentation. *Fabula-Atelier de Théorie littéraire*, 2015, [s.p]. Disponível em: https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Entrer_dans_le_roman. Acesso em: 17 jul. 2024.

¹⁵¹ Ce croisement entre le monde réel et la fiction de l’œuvre, entre le désir et l’attente qui est constitutif du liminaire doit être pensé dans le double rapport que celui-ci entretient avec l’œuvre elle-même, dont il est jugé inséparable: dire l’œuvre et la présenter. Dire l’œuvre comme si la préface pouvait la pointer du doigt pour clarifier le statut de cette parole impuissante à se dire elle-même, et présenter l’œuvre en commentant le sens de celle-ci pour diriger l’attente du lecteur vers une prise de vue sémantique idéale. KREMER, 2015, [s.p].

Assim, o prefácio se afirma como um espaço de mediação entre o texto e o leitor, desempenhando uma função interpretativa e orientadora.

Noiray (2012) sintetiza essas concepções ao definir o prefácio como “o manual de instruções da obra”¹⁵², metáfora que expressa de modo claro a sua função didática e mediadora.

Segundo o autor:

O que a obra literária (pelo menos aquela que merece esse título) não pode realizar senão parcialmente e, muitas vezes, de modo oblíquo ou ambíguo, porque há nela demasiados obstáculos para uma compreensão direta e total (uma estrutura muito complexa, uma substância muito rica, uma linguagem muito nova), o prefácio tem a incumbência de conseguir. Ele é encarregado, em sua origem, de suprir o déficit de legibilidade necessariamente ligado à criação literária, fornecendo ao leitor os elementos indispensáveis para a correta interpretação do texto. Ele deve ser, antes de tudo, o manual de instruções da obra¹⁵³.

Considerando, dessa forma, os prefácios de nosso *corpus* como instâncias de orientação de leitura – textos liminares que, em seu tempo, apresentavam romances marcados por uma ruptura literária, pelas razões discutidas na Introdução e no início deste capítulo –, apresentaremos a seguir as principais estratégias pelas quais esses textos prefaciais cumpriam, segundo Genette, sua dupla função de incitação e regulação da leitura.

Quanto às formas de argumentar por que o leitor deve ler a obra prefaciada, Genette destaca a relevância da obra a partir da valorização do assunto nela abordado:

Como, então, valorizar a obra sem parecer envolver seu autor? A resposta é óbvia, mesmo que abale um pouco nosso credo crítico moderno, de que tudo está em tudo e que a forma é o fundo: é preciso valorizar o tema, ainda que para isso seja necessário, com maior ou menor sinceridade, defender a insuficiência de seu tratamento: se não estou (e quem estaria?) à altura do meu tema, você deve, no entanto, ler meu livro, por sua “matéria”¹⁵⁴.

¹⁵² [...] le mode d'emploi de l'œuvre. NOIRAY, 2012, p. 8.

¹⁵³ Ce que l'œuvre littéraire (celle, du moins, qui mérite ce titre) ne peut accomplir que partiellement et souvent de manière oblique ou ambiguë, parce qu'il y a en elle trop d'obstacles à une compréhension directe et totale (une structure trop complexe, une substance trop riche, un langage trop neuf), la préface est censée le réussir. Elle est chargée, à l'origine, de combler le déficit de lisibilité nécessairement lié à la création littéraire, en apportant au lecteur les éléments indispensables à la bonne interprétation du texte. Elle doit être, d'abord, le mode d'emploi de l'œuvre. NOIRAY, 2012, p. 8.

¹⁵⁴ Comment donc valoriser l'œuvre sans paraître impliquer son auteur ? La réponse est évidente, même si elle bouscule un peu notre credo critique moderne, que tout est dans tout et que la forme est le fond : il faut valoriser le sujet, quitte à plaider plus ou moins sincèrement l'insuffisance de son traitement : si je ne suis pas (et qui le serait ?) à la hauteur de mon sujet, vous devez néanmoins lire mon livre, pour sa « matière ». GENETTE, 1987, p. 185.

Tal valorização não se limita a uma mera apresentação do tema, mas constitui um esforço retórico para convencer o público da relevância da obra para a discussão de determinadas questões sociais e estéticas. Nesse sentido, salientamos dois processos descritos em *Seuils* e abundantes nos prefácios naturalistas: a relação entre novidade e tradição, e a veracidade. No que diz respeito ao primeiro tópico, apresentado como o mais importante para a valorização das obras, Genette afirma que há uma insistência na originalidade do texto, ou seja, sobre sua não conformidade com a tradição: “Essa exposição da importância do tema constitui, provavelmente, o principal argumento de valorização do texto. Desde Rousseau, ela costuma ser prontamente acompanhada por uma insistência sobre sua originalidade, ou pelo menos sobre sua novidade”¹⁵⁵. A afirmação da não conformidade com a tradição é especialmente relevante nesse recorte temporal de grande competitividade no campo literário, no qual os naturalistas precisavam marcar de forma clara e contundente sua diferença em relação aos escritores idealistas ou românticos. A estratégia de afirmação de originalidade é utilizada sobretudo em alguns dos primeiros prefácios do recorte temporal adotado aqui, notadamente o de *Germinie Lacerteux* e o de *Thérèse Raquin*, nos quais seus respectivos autores, os irmãos Goncourt e Émile Zola, apresentam atributos que consideram inaugurais na escrita dos romances.

Uma outra estratégia apontada por Genette e ratificada por Jouve (2010) para valorizar a obra no discurso prefacial é a afirmação de sua veracidade: “o único mérito que um autor pode reivindicar por meio de um prefácio, provavelmente porque ele decorre mais da consciência do que do talento, é o da veracidade”¹⁵⁶. O autor aponta, evidentemente, *Germinie Lacerteux* como a fórmula desse aspecto do discurso prefacial, graças ao célebre trecho de seu prefácio “Este é um romance verdadeiro”¹⁵⁷. A importância da verdade na construção dos enredos dos romances naturalistas, conforme será demonstrado no capítulo seguinte, é um argumento primordial dos prefácios aqui examinados, apresentando um uso que ultrapassa apenas a valorização da obra e atinge o status de argumento de defesa contra às acusações – em alguns casos legais – de imoralidade e obscenidade.

Ao insistir na veracidade, os autores não apenas buscavam legitimidade estética, mas também se protegiam de críticas morais, argumentando que suas obras funcionavam como estudos e não como uma apologia aos comportamentos que descreviam. Esse movimento

¹⁵⁵ Cette exposition de l'importance du sujet constitue sans doute le principal argument de valorisation du texte. Elle s'accompagne volontiers, depuis Rousseau, d'une insistance sur son originalité, ou du moins sa nouveauté. GENETTE, 1987, p. 186.

¹⁵⁶ Le seul mérite qu'un auteur puisse s'attribuer par voie de préface, sans doute parce qu'il relève de la conscience plutôt que du talent, est celui de vérité. GENETTE, 1987, p. 191.

¹⁵⁷ « Ce roman est un roman vrai. »

se articula de maneira direta com dinâmicas mais amplas do campo literário francês do século XIX, analisadas por Sapiro, especialmente no que diz respeito à relação entre responsabilidade penal do escritor e a definição de seu estatuto profissional. Para Sapiro,

Ora, existe [...] uma relação estreita e uma imbricação recíproca entre as representações que fundamentam a responsabilidade penal do autor de escritos, tais como elas emergem dos debates realizados durante os grandes processos literários, e as concepções de ética profissional do ofício de escritor que se elaboraram na França nos séculos XIX e XX¹⁵⁸.

Essa formulação evidencia que a veracidade reivindicada pelos prefaciadores não funciona apenas como um recurso formal, mas como elemento de um dispositivo mais amplo de autodefesa simbólica. Ao anexar ao texto literário a marca da “verdade”, o escritor desloca a obra do domínio do entretenimento para aquele da observação, da análise e até da utilidade social, buscando minimizar a imputação de intenção corruptora, que, como mostra Sapiro, está no cerne dos debates judiciais envolvendo escritores no período. A socióloga prossegue afirmando que:

A definição da responsabilidade penal do autor está, de fato, estreitamente ligada à crença coletiva em sua influência e em seu papel. E, como será visto, os magistrados e advogados envolvidos nos processos não hesitam em invocar as regras de uma ‘profissão’ que é, entretanto, fracamente regulamentada¹⁵⁹.

Tal observação reforça que a acusação jurídica, para além de julgar um texto, julga uma função social. Quando os prefácios naturalistas enfatizam a veracidade, eles respondem a essa crença coletiva no poder moralizador ou corruptor da literatura. Ao reivindicar para si a posição de observadores e analistas, os escritores procuram deslocar a expectativa de “influência moral” que recaía sobre o autor de ficção, sugerindo que seu papel social é outro, quase científico, ou ao menos documental. Por fim, Sapiro observa que “por sua vez, os homens de letras tiveram que definir seu ofício e seus valores profissionais em função das expectativas da sociedade e

¹⁵⁸ Or, il y a [...] une relation étroite et une imprégnation réciproque entre les représentations qui fondent la responsabilité pénale de l’auteur d’écrits, telles qu’elles ressortent des débats qui se sont tenus lors des grands procès littéraires, et les conceptions de l’éthique professionnelle du métier d’écrivain qui se sont élaborées en France aux XIX^e et XX^e siècles SAPIRO, Gisèle. *La Responsabilité de l’écrivain: Littérature, droit et morale en France (XIX^e-XXI^e siècle)*. Paris: Seuil, 2011, p. 14.

¹⁵⁹ La définition de la responsabilité pénale de l’auteur est, en effet, étroitement liée à la croyance collective dans son influence et dans son rôle. Et, comme on le verra, les magistrats et avocats impliqués dans les procès n’hésitent pas à invoquer les règles d’une « profession » pourtant faiblement réglementée. SAPIRO, 2011, p. 14.

do Estado, expectativas que se expressavam notadamente por ocasião da repressão da qual seus escritos eram alvo”¹⁶⁰.

Nessa perspectiva, compreende-se que a afirmação de veracidade nos prefácios não diz respeito apenas ao texto, mas à própria tentativa do escritor de definir e defender sua posição no campo. A veracidade é, assim, simultaneamente um valor estético e uma tomada de posição estratégica diante de mecanismos de repressão. Não por acaso, diversos autores mencionam processos literários paradigmáticos, como o de *Madame Bovary*, que exemplifica essa tensão entre criação ficcional e acusação moral; embora não seja analisado aqui, este caso será retomado no parágrafo seguinte, acompanhando o tratamento que o próprio Genette lhe dedica.

No que diz respeito às formas utilizadas pelos prefaciadores para indicar como ler a obra, destacamos o contrato de ficção¹⁶¹ e a declaração de intenção¹⁶². Quanto ao contrato de ficção, que consiste na presença, explícita ou implícita, da ideia de que o enredo do livro parte da construção fictícia de personagens e acontecimentos, Genette salienta que leitores ingênuos tendem a atribuir ao escritor as opiniões dos personagens, confusão particularmente perigosa quando temas considerados chocantes ou subversivos são abordados. Nesse sentido, o autor menciona o processo que Gustave Flaubert sofreu pela publicação de *Madame Bovary*, um romance sem prefácio e com um uso abundante do discurso indireto livre, elemento que dificulta a separação das ideias do narrador daquelas dos personagens. Destacamos que o conceito em nada contrapõe a afirmação de veracidade nos prefácios naturalistas: conforme a análise apresentada no capítulo seguinte, veremos que os argumentos consistem na apresentação de fontes e de um método científico para a criação dos personagens, atribuindo às obras um caráter de análise científica ao mesmo tempo que permanecem na esfera da ficção: tratam, afinal, de personagens. Já à ideia de contrato de ficção, adicionamos o conceito de “pacto de leitura” mencionado por Jouve (2010). Partindo do princípio de que a obra esteja sendo corretamente lida como fictícia, o estudioso propõe que “um romance policial não suscita as mesmas expectativas que um romance histórico; um romance realista não segue as mesmas regras de um romance fantástico”¹⁶³. Ou seja, um romance de fantasia poderia comportar a ressuscitação de um personagem, mas o mesmo não seria aceito em um romance apresentado em seu prefácio como sendo histórico, policial ou realista. Ao apresentar suas obras como

¹⁶⁰ En retour, les hommes de lettres ont eu à définir leur métier et leurs valeurs professionnelles par rapport aux attentes de la société et de l’État, attentes qui s’exprimaient notamment à l’occasion de la répression dont leurs écrits étaient l’objet. SAPIRO, 2011, p. 14.

¹⁶¹ GENETTE, 1987, p. 200.

¹⁶² GENETTE, 1987, p. 205.

¹⁶³ [...] un roman policier ne suscite pas les mêmes attentes qu’un roman historique ; un roman réaliste ne respecte pas les mêmes règles qu’un roman fantastique. JOUVE, 2010, p. 12.

resultado de um método científico de análise, os escritores naturalistas desejavam firmar pactos de leitura que os impedissem de apresentar artifícios românticos ou idealistas em seu enredo.

A declaração de intenção é, por sua vez, apontada por Genette como a função mais importante do prefácio original, funcionando como uma interpretação do texto por seu autor: “[ela] consiste em impor ao leitor uma teoria endógena definida pela *intenção* do autor, apresentada como a chave interpretativa mais segura, e nesse aspecto o prefácio constitui um dos instrumentos do domínio autoral”¹⁶⁴. Genette segue afirmando que, nesse sentido, é comum que os escritores apresentem frases voluntaristas, como “Foi isso o que quis fazer”¹⁶⁵, exatamente a fórmula empregada no prefácio de *La Fortune des Rougon* (1871), por exemplo. Em um cenário no qual a instabilidade no campo literário somava-se a um ímpeto de vanguarda naturalista em tratar de temas considerados polêmicos e obscenos, a apresentação clara das intenções do escritor da obra tornava-se necessária não apenas como uma exposição de novos preceitos estéticos, mas também como uma salvaguarda contra problemas relacionados à censura e aos processos legais, como o empreendido contra Gustave Flaubert.

Estabelecemos, portanto, até aqui, a base dos parâmetros metodológicos a partir dos quais examinaremos o *corpus*: tratamos de prefácios autorais e, com exceção do publicado na segunda edição de *Thérèse Raquin*, originais. Tendo esses prefácios as funções de incitar e programar a leitura do romance que precedem, dentre as diversas estratégias mapeadas por Gérard Genette em *Seuils*, os prefaciadores podem, a fim de incentivar a leitura, valorizar o tema abordado por meio do argumento de originalidade e veracidade da obra e, com a intenção de programá-la ou regulá-la, firmar um contrato de ficção e realizar sua declaração de intenção como escritor.

A esses conceitos somaremos as considerações feitas por Henry Mitterand no capítulo “La Préface et ses lois: avant-propos romantiques”, presente na obra *Le Discours du roman* (1980), e por Jean-Marie Gleize em seu artigo “Manifestes, préfaces: sur quelques aspects du prescriptif” (1980). Assim como Genette propõe uma “teoria endógena” como a declaração da intenção do autor em um prefácio, Mitterand afirma que “o prefácio de romance, no século XIX, é um documento sobre a teoria do gênero romanesco”¹⁶⁶, reconhecendo nesse tipo de paratexto uma tentativa de sistematização das características do romance por parte de seus

¹⁶⁴ [...] elle consiste bien à imposer au lecteur une théorie indigène définie par l'*intention* de l'auteur, présentée comme la plus sûre clé interprétative, et à cet égard la préface constitue bien l'un des instruments de la maîtrise auctoriale. GENETTE, 1987, p. 206, grifo do autor.

¹⁶⁵ « Voice ce que j'ai voulu faire »

¹⁶⁶ La préface de roman, au XIX^e siècle, est un document sur la théorie du genre romanesque. MITTERAND, Henri. La Préface et ses lois: avant-propos romantiques. *Le Discours du roman*. Paris: Presses universitaires de France, 1980, p. 21.

próprios produtores. Ao considerar o prefácio como um espaço de reflexão crítica e conceitual, Mitterand chega a chamá-los de “receptáculo natural da ideologia”¹⁶⁷ e caracteriza-os ainda como “afirmação de um dogma”¹⁶⁸, destacando o caráter prescritivo e normativo desses textos, que não apenas explicam, mas também prescrevem uma nova maneira de compreender e produzir literatura.

De forma análoga, Gleize propõe que, no centro do dispositivo prefacial, há uma “teoria constituída”¹⁶⁹, indicando que o prefácio pode operar como enunciação de uma teoria já sistematizada, refletindo a intenção do autor de apresentar ao leitor um conjunto coeso de princípios que justificam e orientam a obra que se segue. É, então, sob essa perspectiva que buscamos apreender qual ou quais teorias sobre o romance naturalista estariam sendo desenvolvidas por seus escritores nos momentos iniciais da estética, nos quais sua definição era primordial para a distinção de sua proposta daquela dos idealistas – ligada à valorização da alma, embelezamento da realidade e intenção pedagógica manifesta nas intervenções do narrador –, ou melhor, para a afirmação de sua originalidade e estabelecimento de um novo pacto de leitura com o público.

Mitterand (1980), assim como Noiray (2012) e Maingueneau (2006), acrescenta à noção do estabelecimento de uma teoria sobre o romance a fragilidade do gênero naquele momento, sugerindo que tratava-se do gênero literário com a maior necessidade de elucidação por parte dos produtores. É nesse sentido que ele reconhece, nos prefácios, a presença de um tom pedagógico, entendido por Gleize (1980) a partir da ideia de que tanto os prefácios quanto os manifestos apresentam um triplo caráter “didático-pedagógico-polêmico”¹⁷⁰. Ao apresentarem ao leitor um conjunto de ideias, nesse contexto, novas, e posicionar-se de forma geral contra à crítica¹⁷¹, os prefaciadores construía esse caráter multifacetado de seu discurso paratextual. Como observa o próprio Gleize, “no caso do prefácio, percebe-se bem o circuito que se estabelece: trata-se de dirigir-se ao leitor passando por cima da crítica e sendo contra ela”¹⁷².

Essa tensão entre o gesto pedagógico e o enfrentamento da crítica revela que o discurso prefacial, no século XIX, não se limita a instruir ou a esclarecer o leitor: ele também se estrutura

¹⁶⁷ [...] réceptacle naturel de l'idéologie. MITTERAND, 1980, p. 26.

¹⁶⁸ [...] l'énoncé d'un dogme. MITTERAND, 1980, p. 26.

¹⁶⁹ [...] théorie constituée. GLEIZE, Jean-Marie. Manifestes, préfaces: sur quelques aspects du prescriptif. *Littérature*, [s.v], n. 9, p. 12-16, 1980, p. 15. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1980_num_39_3_2129. Acesso em: 21 ago. 2023.

¹⁷⁰ [...] didactique-pédagogique-polémique. GLEIZE, 1980, p. 13.

¹⁷¹ GLEIZE, 1980, p. 14.

¹⁷² Pour la préface on voit bien quel circuit s'installe : il s'agit de s'adresser au lecteur par-dessus et contre la critique. GLEIZE, 1980, p. 14.

como um espaço de confronto. Nessa perspectiva, Mitterand chama atenção para a dimensão polêmica que frequentemente acompanha o discurso prefacial no período. Segundo ele,

Por fim, muito frequentemente, senão sempre, esse discurso se transforma em discurso polêmico. Raros são os prefácios da época que não atacam violentamente a crítica como instituição ou os críticos como categoria. O crítico é o elemento incômodo, que se interpõe, sem ser convidado, no *tête-à-tête* autor-leitor. Ele é o adversário a ser reduzido de antemão, contra o qual o prefaciador utiliza alternativamente sua própria apologia ou diatribe, buscando antecipar os argumentos críticos para demonstrar de antemão sua inanidade. “X” disse, diz ou dirá que, mas o que “X” diz é falso, aliás, o que ele diz é sempre falso. O prefácio recusa o confronto entre o julgado e o julgador, e muitas vezes se esgota nessa polêmica, em detrimento de seu conteúdo didático¹⁷³.

Essa observação acrescenta uma camada importante à compreensão do prefácio como espaço discursivo: além de seu papel programador e explicativo, ele se revela também como arena de disputas simbólicas, em que o autor procura, preventivamente, deslegitimar a crítica e reafirmar sua própria autoridade interpretativa. No caso do naturalismo, essa função polêmica adquire especial relevância, uma vez que o movimento se formou em constante embate com uma crítica que frequentemente o desqualificava como forma estética legítima, acusando-o de vulgaridade, determinismo ou ausência de ideal. Os prefácios naturalistas, portanto, não apenas orientam a leitura, mas também buscam defender o projeto estético que representam, legitimando uma nova concepção de arte e de romance frente a um campo literário hostil.

Essa articulação entre função didática e dimensão polêmica evidencia o caráter híbrido do prefácio, que simultaneamente explica, defende e justifica o fazer literário. A complexa operação desempenhada pelos prefácios é, então, sintetizada por Mitterand pela seguinte fórmula, que em muito se relaciona com as colocações de Genette, tanto sobre a qualidade de originalidade quanto sobre a declaração de intenção do autor: “Esses prefácios, e talvez todos os prefácios, têm, portanto, em comum a mesma frase-núcleo, a mesma frase mínima: A

¹⁷³ Enfin, bien souvent, sinon toujours, ce discours se transforme en discours polémique. Rares sont les préfaces de l'époque qui ne pourfendent pas la critique comme institution ou les critiques comme catégorie. Le critique est le tiers encombrant, qui s'interpose, sans être invité, dans le tête-à-tête auteur-lecteur. Il est l'adversaire à réduire par avance, contre lequel le préfacier use alternativement de sa propre apologie ou du réquisitoire, cherchant à anticiper les arguments critiques pour en démontrer par avance l'inanité. « X » a dit, dit, ou dira que, mais ce que dit « X » est faux, du reste ce qu'il dit est toujours faux. La préface récuse la confrontation entre le jugé et le jugeur, et bien souvent elle s'épuise dans cette polémique, aux dépens de son contenu didactique. MITTERAND, 1980, p. 27.

literatura deve ser “X” [...] Ou, em outras palavras: isto é o que a literatura deve ser hoje, e foi desse modo que eu a fiz”¹⁷⁴.

De fato, o naturalismo como movimento literário esteve intimamente ligado à ideia de modernização da sociedade frente às diversas transformações sociais sofridas pela França durante todo o século XIX, e boa parte das noções presentes nos prefácios de fundação dizem respeito à proposição de uma nova maneira de escrever romances. Em muitas ocasiões – conforme será demonstrado no capítulo de análise – esse tipo de colocação relacionada à afirmação de um novo dogma literário será escrito de maneira provocadora. Contudo, como nos lembra Gleize, “por mais ofensivos que pareçam, os discursos de prescrição são, no fundo, defensivos [...] O prescritivo é absolutamente um discurso de legitimação”¹⁷⁵. Como estabelecido no início deste capítulo, os naturalistas buscavam, então, legitimar tanto seu empreendimento criador pautado em ideais estéticos muito distantes daqueles institucionalizados naquele momento quanto o próprio uso do gênero romanesco. Assim, os prefácios se configuram como espaços associados às obras privilegiados para a observação da luta por legitimidade e da construção discursiva de uma nova sensibilidade literária.

Entendendo, dessa forma, os prefácios quanto à sua definição e às suas funções, sobretudo aquelas específicas frente ao recorte temporal do surgimento do naturalismo como estética, adicionamos ainda a ideia de epitexto definida por Genette em *Seuils* como o elemento que se somaria ao peritexto – categoria que inclui os prefácios – para formar o paratexto, a instância que auxilia na melhor recepção da obra. O autor define o epitexto como os textos que cercam o livro com uma distância maior, podendo ser de caráter midiático, como entrevistas e críticas, ou privado, como correspondências e diários íntimos:

Mais uma vez ao redor do texto, mas a uma distância mais respeitosa (ou mais prudente), todas as mensagens que se encontram, pelo menos originalmente, fora do livro: geralmente em suportes midiáticos (entrevistas, bate-papos) ou sob a forma de uma comunicação privada (correspondências, diários e outros). É essa segunda categoria que batizo, por falta de termo melhor, epitexto¹⁷⁶.

¹⁷⁴ Ces préfaces, et peut-être toutes les préfaces, ont donc en commun une même phrase-noyau, une même phrase minimale : La littérature doit être « x » [...] Ou en d'autres termes : voilà ce que doit être aujourd'hui la littérature, et voilà comment ce que j'ai fait s'y conforme. MITTERAND, 1980, p. 24-25.

¹⁷⁵ Si offensif qu'ils paraissent, les discours de prescription sont toujours au fond défensifs [...] Le prescriptif est absolument un discours de légitimation. GLEIZE, 1980, p. 15.

¹⁷⁶ Autour du texte encore, mais à distance plus respectueuse (ou plus prudente), tous les messages qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre : généralement sur un support médiatique (interviews, entretiens), ou sous le couvert d'une communication privée (correspondances, journaux intimes, et autres). C'est cette deuxième catégorie que je baptise, faute de mieux, épitéxte. GENETTE, 1987, p. 10.

Em contraste com o peritexto, que se encontra fisicamente ligado ao volume, o epitexto opera a partir de um lugar mais difuso, estando muitas vezes fora do alcance imediato do leitor, mas ainda assim desempenhando um papel significativo na construção da imagem da obra e da figura autoral. Não tencionamos, entretanto, empreender um mapeamento extensivo e efetuar a análise dos epitextos relacionados aos romances de nosso *corpus*. Nós os utilizaremos como um apoio eventual para um melhor entendimento dos posicionamentos tomados por esses escritores, ou seja, como recursos suplementares e pontuais que, quando mobilizados, possibilitem a contextualização de determinadas escolhas retóricas ou teóricas presentes nos prefácios analisados. Pretendemos apreender, assim, de forma mais eficiente, parte de suas trajetórias no campo literário e as proposições estéticas que expunham em seus prefácios.

3. OS PREFÁCIOS DE FORMAÇÃO

Ao considerar o modo como os prefácios dos romances do século XIX contribuíram para esclarecer um gênero ainda em consolidação e para moldar a figura do autor nesse período – pontos ressaltados por Jacques Noiray –, é possível compreender melhor o lugar que esses textos do espaço associado à obra ocupam na reflexão literária da época. Nessa perspectiva, Alain Pagès observa que o movimento naturalista, em particular, oferece à crítica um material especialmente abundante, graças ao “desejo de explicação manifestado pelos escritores naturalistas, comentando de bom grado suas obras em seus prefácios ou em artigos publicados nos jornais, insistindo em seu método, colocando-se em cena como romancistas”¹⁷⁷. Conforme estabelecido nos capítulos anteriores, esse desejo justificava-se pelo contexto de repressão midiática e institucional que a estética sofria. Segundo José-Luiz Diaz (2009), havia, naquela conjuntura, o “o investimento do dispositivo prefacial pelas necessidades da guerra literária”¹⁷⁸. Apesar de o recorte temporal desta Dissertação não contemplar o período de maior polêmica e popularidade da estética – alcançado após a grande controvérsia em torno da publicação do romance de escândalo de Émile Zola, *L'Assommoir* (1877) –, os escritores naturalistas já vislumbravam a necessidade de travar uma espécie de batalha em prol de sua inserção no campo. Essa percepção de um conflito a ser travado materializa-se, por exemplo, na dedicatória de *La Dévouée* (1878), de Léon Hennique, que afirma: “Aos irmãos de armas Henry Céard e J.-K. Huysmans, ofereço este romance naturalista”¹⁷⁹. Ao empregar termos do campo semântico militar, Hennique não apenas inscreve estrategicamente o seu romance sob a bandeira do Naturalismo, como também atesta a existência dessa “guerra literária”, um ano após a intensa polêmica desencadeada por *L'Assommoir*.

Nesse contexto agonístico, os seis prefácios aqui estudados constituem um recorte significativo da articulação dos valores estéticos de quatro escritores importantes para a constituição do naturalismo como estética e para a respectiva apresentação de suas obras, todas disruptivas à sua própria maneira. Edmond e Jules de Goncourt, Émile Zola e Joris-Karl Huysmans possuíam, evidentemente, poéticas pessoais distintas e, por conseguinte, construíram seus naturalismos e seus discursos prefaciais de maneiras diferentes, apesar de alocados, a

¹⁷⁷ [...] le désir d'explication manifesté par les écrivains naturalistes, commentant volontiers leurs œuvres dans leurs préfaces ou dans des articles parus dans les journaux, insistant sur leur méthode, se mettant en scène comme romanciers. PAGÈS, 2020, p. 102.

¹⁷⁸ [...] l'investissement du dispositif préfaciel par les nécessités de la guerre littéraire. DIAZ, 2009, p. 13.

¹⁷⁹ HENNIQUE, Léon. *La Dévouée*. Paris: G. Charpentier, 1878, p. 3.

princípio, sob a mesma “bandeira”: a literatura do real¹⁸⁰. No artigo “Les manifestes de l’âge naturaliste” (2009), Noiray sugere que os irmãos Goncourt constroem seus prefácios de forma individualizada, não tão preocupados com a constituição de um grupo de escritores quanto Émile Zola, priorizando destacar suas posições de iniciadores de um novo tipo de literatura, aquele preocupado com a busca do real¹⁸¹. Por outro lado, em seus prefácios, Émile Zola lançava mão de um tom combativo em nome de uma suposta comunidade literária para, dentre outros objetivos, enviar “mensagens destinadas a manter, em torno dos produtos da fábrica naturalista, uma forte publicidade propícia à sua difusão”¹⁸². Ao mencionar rapidamente Joris-Karl Huysmans, Noiray afirma que o escritor se mostrava bem menos combativo, assim como Alphonse Daudet ou os próprios irmãos Goncourt¹⁸³.

Com efeito, as tendências apontadas pelo pesquisador nesse artigo são observadas em nosso estudo dos seis prefácios que compõem o *corpus*, que serão analisados a seguir levando em consideração, para além do discurso prefacial, aspectos referentes à trajetória dos escritores no momento da publicação das obras, sua recepção crítica e as redes de relações estabelecidas com outros escritores naturalistas, a partir desse paratexto.

3.1 *Germinie Lacerteux* (1865), de Edmond e Jules de Goncourt

É um consenso entre os especialistas do naturalismo francês que a publicação de *Germinie Lacerteux*, dos irmãos Goncourt, constitui o marco inicial da estética. David Baguley (1995) indica o romance como um dos textos fundadores do movimento literário, e os próprios irmãos Goncourt orgulhavam-se de seu caráter precursor. No prefácio da derradeira obra de Edmond de Goncourt, *Chérie* (1884), o escritor registra uma fala do falecido irmão, Jules, demonstrando que também encaravam o romance de 1865 como uma obra inaugural: “‘Germinie Lacerteux’ é o livro-tipo que serviu de modelo para tudo o que foi produzido depois de nós, sob o nome de realismo, naturalismo etc.”¹⁸⁴. A grande originalidade do romance é notória, sobretudo em relação aos *Miseráveis* (1862), publicado três anos antes por Victor Hugo (1802-1885), que, apesar de se afastar da tendência da época de retratar apenas a vida de

¹⁸⁰ DUBOIS, Jacques. *Les romanciers du réel: de Balzac à Simenon*. Paris: Éditions du Seuil, 2000.

¹⁸¹ NOIRAY, 2009, p. 152.

¹⁸² [...] des messages destinés à maintenir, autour des produits de la fabrique naturaliste, un battage médiatique propice à leur diffusion. NOIRAY, 2009, p. 164.

¹⁸³ NOIRAY, 2009, p. 161.

¹⁸⁴ « Germinie Lacerteux » est le livre-type qui a servi de modèle à tout ce qui a été fabriqué depuis nous, sous le nom de réalisme, naturalisme etc. GONCOURT, 1888 [1884], p. 75.

personagens nobres, apresenta, na perspectiva dos Goncourt¹⁸⁵, uma falsa representação das pessoas do povo, contando muito mais com a própria imaginação do que com um valor importantíssimo para os irmãos escritores: o compromisso com a verdade. Nesse sentido, eles observam: “penso em como a imaginação oferece pouco, ou antes, não oferece nada em comparação com o verdadeiro: veja-se *Os Miseráveis*, de Hugo”¹⁸⁶.

O enredo de *Germinie Lacerteux*, que impulsionou transformações e novos embates no campo literário francês, parte de uma experiência pessoal dos irmãos Goncourt e gira em torno da história de Germinie, uma jovem camponesa que migra para Paris em busca de condições de vida mais favoráveis. Após sofrer um estupro, começa a trabalhar como empregada da senhorita de Varandeuil, com quem constrói um laço emocional, ao longo das décadas de convivência. A patroa não desconfiava, porém, que Germinie possuía tendências ninfomaníacas e alcoólatras, tendo desperdiçado boa parte de suas economias com o amante Jupillon. É apenas após a sua morte que sua vida secreta vem à tona. A surpresa da senhorita de Varandeuil ao perceber que talvez nunca tenha realmente conhecido sua empregada é homóloga ao choque dos próprios irmãos Goncourt, em 1862, quando, após a morte de sua empregada Rose Malingre, descobriram que a mulher modesta e fiel que os acompanhara desde a infância sofria, na verdade, dos mesmos males que mais tarde atribuíram à personagem Germinie Lacerteux.

Imersos em outros projetos, os escritores acabam por se lançar na redação do romance apenas no final de 1863¹⁸⁷. Para tal, ao invés de utilizarem a imaginação a fim de preencher as lacunas da trajetória trágica da falecida empregada, decidiram iniciar um processo de pesquisa e documentação – elementos que, posteriormente, seriam fixados por Émile Zola como etapas fundamentais da escrita de obras naturalistas – a partir dos relatos fornecidos pela parteira Maria, responsável por informá-los sobre a verdade da vida que Rose Malingre escondia¹⁸⁸, e de tratados médicos. Sua empreitada resultou em um romance em que não só se propuseram a retratar a vida de pessoas pertencentes a uma classe social considerada inferior, mas o fizeram com grande preocupação em relação à verossimilhança e sob um enfoque fisiológico. Na

¹⁸⁵ BAGULEY, 1995, p. 53; CABANÈS; DUFIEF, 2020, p. 275.

¹⁸⁶ [...] je réfléchis combien l’imagination donne peu ou plutôt qu’elle ne donne rien en comparaison du vrai : voir *Les Misérables* de Hugo. GONCOURT, 1989 [1862], t. 1, p. 1154.

¹⁸⁷ CABANÈS; DUFIEF, 2020, p. 313.

¹⁸⁸ CABANÈS; DUFIEF, 2020, p. 313.

perspectiva dos irmãos Goncourt, Rose Malingre e Germinie Lacerteux sofriam, afinal, de acometimentos da histeria¹⁸⁹.

À época da primeira publicação da obra, em janeiro de 1865, pela editora Charpentier, sem prévia circulação em folhetim, apesar de não serem iniciantes na carreira das letras, os irmãos Goncourt ainda não haviam atingido grande sucesso com seus romances anteriores¹⁹⁰ e assistiam à consagração de escritores idealistas – Jules Sandeau e Octave Feuillet – como os primeiros romancistas acolhidos na Academia Francesa¹⁹¹. Nesse cenário, segundo David Baguley as escolhas estéticas do romance somadas às ideias elucidadas no prefácio à primeira edição constituem uma clara tomada de posição contra o movimento dominante no campo literário naquele momento, o idealismo, e contribuem para o estabelecimento de novos paradigmas estéticos para o gênero romanesco:

Vemos que esse romance ataca não apenas prestigiosos modelos românticos, mas também, por sua franqueza perturbadora, a literatura burguesa da época, uma literatura destinada a consolar, acariciar e acalmar. Dois cânones, então, para atacar, e todo um projeto pragmático sendo anunciado no prefácio. Na verdade, nesse prefácio, anuncia-se também todo um programa genérico¹⁹².

A franqueza mencionada por Baguley (1995) está presente desde a primeira frase do prefácio – “Devemos pedir desculpas ao público por lhe dar este livro e preveni-lo do que nele encontrará”¹⁹³ –; e, por tratar-se de um prefácio original¹⁹⁴, funciona como a antecipação do provável atrito entre as expectativas típicas que o leitor médio à época poderia nutrir ao abrir o romance e a crueza encontrada nas páginas de *Germinie Lacerteux*. De certa forma, podemos afirmar que o pacto de leitura, como o compreende Jouve¹⁹⁵, entre os escritores e os leitores, já começa a ser estabelecido na primeira linha do prefácio: o romance em questão não deveria ser lido da mesma maneira que outros exemplares do mesmo gênero, visto que realiza uma ruptura com o *status quo* estabelecido no campo literário, até então. Sendo assim, é possível também inferir que há, desde a abertura do texto, o anúncio da originalidade da obra, atributo apontado

¹⁸⁹ Segundo David Baguley (1995, p. 57), Germinie é o primeiro exemplo de um dos principais tipos naturalistas: a mulher histérica. Após os irmãos Goncourt, diversos outros escritores ligados ao naturalismo explorariam a histeria feminina como uma desordem biológica, moral e social.

¹⁹⁰ Charles Demailly (1860), *Sœur Philomène* (1861) e *Renée Mauperin* (1864).

¹⁹¹ GAMA, 2023, p. 234.

¹⁹² On voit que ce roman vise non seulement de prestigieux modèles romantiques mais aussi, par sa franchise troublante, la littérature bourgeoise de l'époque, une littérature destinée à consoler, à titiller et à rassurer. Deux canons, donc, à battre en brèche, et tout un projet pragmatique annoncé dans cette préface. / En fait, dans cette préface, s'annonce aussi tout un programme générique. BAGULEY, 1895, p. 53.

¹⁹³ GONCOURT, 1865, p. 5.

¹⁹⁴ GENETTE, 1987, p. 183.

¹⁹⁵ JOUVE, 2010, p. 12.

por Genette¹⁹⁶ como uma das estratégias de incitação à leitura que o autor pode empreender num prefácio. Em *Seuils*, Genette utiliza como exemplo dessa declaração de não conformidade com a tradição justamente o prefácio aqui analisado¹⁹⁷. Há, portanto, um duplo movimento: ao anunciar uma ruptura com a tradição do gênero por meio da simulação de um pedido de desculpas, programa-se a leitura redirecionando as expectativas do leitor; paralelamente, o próprio caráter original da obra funciona como elemento chamativo, que estimula a curiosidade do público para o exame das novidades estéticas apresentadas pelos autores.

Na sequência, lemos a afirmação que se tornou célebre: “O público ama romances falsos: este romance é um romance verdadeiro”¹⁹⁸. Para além do aspecto também apontado por Genette (1987) e Jouve (2010) no que diz respeito à suposta veracidade da obra ser utilizada como um meio de valorizá-la e, conseqüentemente, incitar sua leitura, destacamos a colocação de Cabanès e Dufief sobre a oposição lançada pelos Goncourt:

Essa expressão se reveste de uma dimensão polêmica, pois não existe um “romance verdadeiro” a não ser por oposição aos “romances falsos”, categoria em que os dois irmãos colocam, como vimos, *Os Miseráveis*. Podemos supor que os romances sentimentais, como os de Octave Feuillet ou Jules Sandeau, são também romances falsos. Para os Goncourt, a verdade do romance baseia-se no aspecto biográfico, ela se associa ao que foi “vivido”, observado e experimentado¹⁹⁹.

A verdade à qual os escritores se referem, conforme indicam Cabanès e Dufief, reside na observação da realidade, que ainda seria apurada por um método de escrita baseado nas ciências naturais, dimensão abordada nos parágrafos seguintes do prefácio. Para os irmãos Goncourt, era importante estabelecer que esse romance, ao contrário daqueles da literatura dominante no campo literário, que retratavam sobretudo a vida dos nobres e das classes mais abastadas, vinha “da rua”²⁰⁰. Em oposição à frivolidade das obras idealistas apreciadas pelos leitores, descritas pelos Goncourt nos termos de “pequenas obras libertinas”, “memórias de prostitutas, confissões de alcova” e “obscenidades eróticas”, *Germinie Lacerteux* é apresentado como um romance “severo e puro”²⁰¹. Os escritores destacam ainda que, diferentemente da

¹⁹⁶ GENETTE, 1987, p. 186.

¹⁹⁷ GENETTE, 1987, p. 192.

¹⁹⁸ GONCOURT, 1865, p. 5.

¹⁹⁹ Cette expression revêt une dimension polémique, car il n'existe de « roman vrai » que par opposition « aux romans faux », catégorie dans laquelle les deux frères situent, on l'a vu, *Les Misérables*. On peut supposer que les romans sentimentaux, ceux d'Octave Feuillet ou de Jules Sandeau participent, eux aussi, des romans faux. La vérité du roman se fonde, pour les Goncourt, sur le biographique, elle s'indexe sur du « vécu », de l'observé, de l'éprouvé. CABANÈS; DUFIEF, 2020, p. 317-318.

²⁰⁰ GONCOURT, 1865, p. 5.

²⁰¹ GONCOURT, 1865, p. 5.

representação do povo, que julgavam fantasiosa em romances românticos ou idealistas, as situações e os comportamentos retratados em *Germinie Lacerteux* foram escritos levando em consideração sua verossimilhança, principalmente no que tange ao aspecto fisiológico da trama, que é apresentado em termos técnicos: “o estudo que segue é a clínica do Amor”²⁰².

Os escritores opõem-se, então, a todo tipo de literatura que tenha como finalidade oferecer algum tipo de consolo ao leitor e ratificar a moral burguesa vigente. O prefácio segue afirmando a não conformidade da obra com a tradição em uma aparente tentativa de redirecionar as expectativas de leitura do público: “O público gosta, ainda, de leituras inofensivas e consoladoras, de aventuras que acabam bem, as fantasias que não perturbam sua digestão nem sua serenidade: este livro, com a sua triste e violenta distração, destina-se a contrariar seus hábitos e prejudicar sua higiene”²⁰³. Apesar do tom provocador, sustentamos, com Gleize (1980), que o discurso prefacial, por mais ofensivo que possa parecer, possui uma função essencialmente defensiva, orientando-se para a conquista de legitimação do empreendimento literário. Não é, portanto, fortuita a escolha de dedicar os parágrafos seguintes do prefácio a uma das estratégias apontadas por Genette²⁰⁴ como uma das ferramentas de programação da leitura: a declaração de intenção. Os escritores afirmam não tencionar chocar ou escandalizar o público – numa precisa antecipação das críticas que sofreriam; ao contrário, lançam considerações sobre o estatuto do romance como gênero, que serão fundamentais para o estabelecimento teórico do naturalismo, empreendido sobretudo por Émile Zola, ao longo da década seguinte.

Apesar da origem aristocrática e dos posicionamentos pessoais por vezes conservadores, os irmãos Goncourt apresentam, no prefácio publicado durante o Segundo Império francês, uma adesão a ideais democráticos, na medida em que estes garantiriam à literatura maior liberdade temática. Ao afirmar que não teriam escrito a obra apenas para “chocar o público e escandalizar seus gostos”²⁰⁵, os escritores apresentam a seguinte justificava:

Vivendo no século XIX, na época do sufrágio universal, da democracia e do liberalismo, perguntamo-nos se as chamadas “classes baixas” não teriam direito ao Romance; se esse mundo debaixo de um mundo, o povo, deveria continuar sujeito à exclusão literária e ao desdém de autores que até agora se calaram sobre a alma e o coração que poderia ter. Perguntamo-nos se ainda existem, para o escritor e para o leitor, nestes tempos de igualdade em que

²⁰² GONCOURT, 1865, p. 5.

²⁰³ GONCOURT, 1865, p. 5.

²⁰⁴ GENETTE, 1987, p. 205.

²⁰⁵ GONCOURT, 1865, p. 6.

vivemos, classes indignas, infortúnios demasiado vis, dramas em linguagem demasiado grosseira, catástrofes de um terror demasiado pouco nobre²⁰⁶.

Em um contexto sócio-histórico no qual o romance ainda não se consolidara como um gênero plenamente definido ou socialmente prestigiado²⁰⁷, o tom do prefácio de *Germinie Lacerteux* assume contornos de manifesto em defesa do gênero²⁰⁸, evidenciado, entre outros aspectos, pelo uso da grafia de “Romance” com inicial maiúscula. Mais do que a reivindicação do direito de as “classes baixas” figurarem como protagonistas no romance, há a reivindicação do direito à liberdade do romancista em tratar de qualquer temática, por mais baixa que possa ser considerada. Para Noiray (2012), tais afirmações dos irmãos Goncourt, escandalosas à época, demonstram que a ampliação do campo de atuação do romancista em direção a personagens do povo tornou o romance o gênero literário mais adaptado a concepções democráticas²⁰⁹, uma vez que é proposta ao público uma equiparação na sua capacidade de comoção diante das adversidades vivenciadas tanto pelas camadas mais favorecidas quanto pelos segmentos socialmente desfavorecidos:

Surgiu-nos a curiosidade de saber se essa forma convencional de uma literatura esquecida e de uma sociedade desaparecida, a Tragédia, estava definitivamente morta; se, num país sem castas e sem aristocracia legal, as misérias dos pequenos e dos pobres despertariam tanto interesse, emoção e piedade quanto as misérias dos grandes e dos ricos, se, em suma, as lágrimas derramadas pelos humildes poderiam comover tanto quanto as lágrimas derramadas pelos poderosos²¹⁰.

Em seguida, lê-se o parágrafo que talvez seja o cerne do prefácio ou, nas palavras de Henri Mitterand, “o enunciado de um dogma”²¹¹:

Agora, que este livro seja caluniado: pouco importa. Hoje que o Romance se expande e cresce, que começa a ser a forma séria, apaixonada e viva do estudo literário e da investigação social, que ele está se tornando através da análise e da investigação psicológica, a História moral contemporânea, hoje que o Romance se impôs os estudos e os deveres da Ciência, ele pode reivindicar suas liberdades e franquezas. E que ele busque a Arte e a Verdade; que mostre misérias que os felizes de Paris não devem esquecer; que revele ao mundo elegante o que as damas de caridade têm coragem de ver, o que outrora as rainhas faziam seus filhos contemplar nos hospitais: o sofrimento humano, presente e pulsante, que ensina a caridade; que o Romance tenha essa religião

²⁰⁶ GONCOURT, 1865, p. 6.

²⁰⁷ BOURDIEU, 1992, p. 134; MAINGUENEAU, 2006, p. 145; NOIRAY, 2012, p. 6.

²⁰⁸ GAMA, 2023, p. 234.

²⁰⁹ NOIRAY, 2012, p. 14.

²¹⁰ GONCOURT, 1865, p. 6.

²¹¹ L’énoncé d’un dogme. MITTERAND, 1980, p. 26.

que o século passado chamava por esse nome amplo e vasto: Humanidade; – basta-lhe essa consciência: seu direito está aí²¹².

Há, no trecho, uma proposta em relação ao engrandecimento das possibilidades do romance: ele poderia renunciar à frivolidade idealista e assumir um caráter científico, destemido diante das misérias e brutalidades da vida. Os termos “estudo”, “investigação social”, “análise” e “investigação psicológica”, bem como o “clínica do amor” utilizados na primeira página do prefácio, demonstram que os Goncourt tomam das ciências naturais seu vocabulário e seus métodos, ideias que serão futuramente sistematizadas por Émile Zola em publicações críticas como *Le Roman expérimental* (1880) e aplicados em diversas obras naturalistas, conforme aponta Noiray (2009): “O prefácio de *Germinie Lacerteux* é, portanto, mais pragmático do que teórico na medida em que anuncia um desenvolvimento futuro do romance realista, dentre os quais *L'Assommoir*, *Germinal*, *Jack*, entre muitos outros, fornecerão os exemplos”²¹³.

Ao tomar os infelizes acontecimentos da vida de Germinie como a análise das aflições físicas de um corpo histérico, os autores reivindicam para si, como romancistas, o saber fisiológico e o campo de atuação do médico-anatomista, além de terem concebido, segundo Baguley (1995), um dos tipos fundamentais de romance naturalista, o goncourtiano, que “[...] retoma o modelo trágico da queda sob o aspecto de um aviltamento, prolongado no tempo e proveniente de fatores determinantes mais particularizados do que as forças transcendentes da tragédia nobre: taras hereditárias, doenças nervosas, circunstâncias sociais”²¹⁴.

Conforme afirmam os irmãos Goncourt, uma vez que os métodos científicos tenham sido transpostos para a escrita dos romances, seria possível exigir o mesmo tipo de liberdade concedido à ciência: nenhum tipo de vivência humana, mesmo a mais vil, que fosse gerada por um processo fisiológico estaria proibida à análise científica por razões morais. Com efeito, em sua obra *La Responsabilité de l'écrivain: Littérature, droit et morale en France (XIX^e-XXI^e siècle)*, a socióloga Gisèle Sapiro propõe que:

A autoridade social conquistada pelo paradigma científico faz dele um modo de legitimação de qualquer empreendimento cujo objetivo seja a busca da verdade. Ela suplanta a religião nessa função, que foi institucionalizada durante a Terceira República. A literatura deve redefinir a sua posição em

²¹² GONCOURT, 1865, p. 6.

²¹³ La préface de *Germinie Lacerteux* est donc plus programmatique que théorique, dans la mesure où elle annonce un développement futur du roman réaliste dont *L'Assommoir*, *Germinal*, *Jack*, entre bien d'autres, fourniront des illustrations. NOIRAY, 2009, p. 154.

²¹⁴ [...] reprend le modèle tragique de la chute sous l'aspect d'une déchéance, prolongée dans le temps et provenant des facteurs déterminants plus particularisés que les forces transcendentes de la tragédie noble : tares héréditaires, maladies nerveuses, circonstances sociales. BAGULEY, 1995, p. 67.

relação a esse novo paradigma, que compete com a cultura humanista em que se baseava até então²¹⁵.

Os irmãos Goncourt estabelecem, portanto, o método de escrita e o argumento de defesa contra as acusações de imoralidade que será incorporado e ampliado por Zola em nome de uma sistematização teórica no naturalismo. Como propôs Mitterand (1980) ao afirmar que os prefácios do século XIX apresentavam teorias sobre o gênero romanesco, o discurso empreendido pelos escritores no trecho sobre a expansão do romance como gênero pode ser sintetizado pela seguinte fórmula: “Esses prefácios, e talvez todos os prefácios, têm, portanto, em comum uma mesma frase-núcleo, uma mesma frase mínima: A literatura deve ser ‘x’”²¹⁶.

Ao mesmo tempo que o discurso prefacial é um dispositivo em busca de legitimação, o ato de apresentar e defender uma teoria sobre o gênero demonstra uma tomada de posição como agentes literários dignos de definir sua atividade em seus próprios termos, opondo-se ao grupo de escritores que possuem uma perspectiva artística contrária. Os irmãos Goncourt colocam-se em cena, assim, como romancistas e teóricos, apresentando valores que seriam centrais para a estética naturalista, ainda não constituída naquele momento: a busca pela verdade e o interesse fisiológico. A arte do romance foi assim apresentada como portadora de franqueza e seriedade científica em oposição à falsidade romântica e idealista.

A antecipação da recepção crítica negativa que os escritores expressam no prefácio demonstrou-se, de forma geral, correta. Destacamos a crítica publicada por Charles de Moüy (1834-1922), diplomata, escritor e colaborador de diversos periódicos como *La Presse* e *La Revue de Paris*, em 26 de março de 1865 no jornal *La Presse*²¹⁷, texto que sintetiza os principais argumentos apresentados pelos detratores da obra. De Moüy afirma que *Germinie Lacerteux* seria um presságio da ruína da escola realista e traça a diferença do romance com as obras de Hugo: “Ausência de qualquer ideal, de qualquer poesia, de qualquer beleza. Sinistra fotografia de um rosto feio e atordado. Quando Hugo coloca um desses tipos degradados no romance ou no drama, ele salva tudo com um clarão que lança sobre sua frente.”²¹⁸. Moüy sugere que, na busca por centrar a narrativa nos aspectos da miséria, o tipo humano traçado pelos irmãos Goncourt tenha sido, na verdade, ao contrário de verossímil, completamente deformado. O

²¹⁵ L'autorité sociale conquise par le paradigme scientifique en fait un mode de légitimation de toute entreprise se donnant pour but la recherche de la vérité. Elle supprime la religion dans cette fonction, qui s'institutionnalise sous la Troisième République. La littérature doit redéfinir sa position par rapport à ce nouveau paradigme, qui concurrence la culture humaniste sur laquelle elle se fondait jusque-là. SAPIRO, 2011, p. 452.

²¹⁶ Ces préfaces, et peut-être toutes les préfaces, ont donc en commun une même phrase-noyau, une même phrase minimale: La littérature doit être « x ». MITTERAND, 1980, p. 24-25.

²¹⁷ MOÜY, Charles de. *Germinie Lacerteux*. *La Presse*, Paris, 26/03/1865, p. 2-3. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k511464b>. Acesso em: 13 fev. 2025.

²¹⁸ MAÜY, 1865, p. 2.

crítico denuncia o “embrutecimento bestial” de Germinie na segunda parte do romance, e nega à obra dos irmãos Goncourt o status artístico: “O seu tipo já não pertence à humanidade e, como tal, já não pertence à arte e deve ser condenado”²¹⁹.

De fato, *Germinie Lacerteux* foi um romance mais chocante do que a tolerância da maior parte dos leitores permitia. A própria princesa Mathilde, cujo salão os irmãos Goncourt frequentavam assiduamente, teria afirmado que a leitura lhe provocou vômitos: “A Princesa, que nos havia escrito que *Germinie* a fizera vomitar, nos chama para um canto”²²⁰. No entanto, embora o prefácio pareça não ter atenuado em nenhuma medida a veemência das críticas à obra, seu caráter teórico conferiu-lhe um impacto significativo, angariando para a causa dos irmãos Goncourt um importante admirador. Apesar de os autores terem recebido elogios de escritores já bem estabelecidos no campo literário, como foi o caso de Gustave Flaubert, que em carta de 16 de janeiro de 1865 chama a obra de “forte, rígida, dramática, patética e envolvente”²²¹, é o estreante Émile Zola quem defende as qualidades literárias do romance de maneira pública. No artigo comentado no capítulo anterior desta Dissertação, o jovem escritor defende que não há limites para o estudo da verdade, respondendo às críticas sobre a ousadia dos irmãos Goncourt. Ele reafirma a ideia expressa no prefácio da obra, de que se trata de um “romance verdadeiro” em oposição aos romances falsos apreciados pelo público, e destaca sua franqueza brutal, capaz de impactar leitores mais sensíveis. Além de exaltar a busca pela verdade, Zola enfatiza a observação da personagem Germinie e as reações provocadas por seu temperamento dentro do meio em que está inserida.

Para além da supracitada consideração de Mitterand²²² sobre a importância da relação de camaradagem literária estabelecida entre os irmãos Goncourt e Zola a partir dessa crítica no que diz respeito à formação do naturalismo como movimento literário, destacamos também a dimensão inaugural de *Germinie Lacerteux* na medida em que emulou o futuro estabelecimento teórico do naturalismo. É precisamente sobre esse caráter precursor que Mitterand se pronuncia, ao analisar a crítica de Zola da seguinte forma:

A crítica de *Germinie Lacerteux*, que Zola publicou em 23 de janeiro de 1865, no *Le Salut Public* de Lyon, e que retomará em *Mes Haines*, constitui um marco na história literária do romance. [...] Zola, que lê *Germinie Lacerteux* à luz de Taine, estabelece assim uma ligação entre o nervosismo dos Goncourt, a hiperexcitação de sua heroína, as febres da vida contemporânea, mas

²¹⁹ MAÛY, 1865, p. 3.

²²⁰ La Princesse, qui nous a écrit que Germinie l'avait fait vomir, nous attire dans un coin. GONCOURT, 1989 [1865], t. 2, p. 180.

²²¹ Carta disponível em https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/correspondance/16-janvier-1865-de-gustave-flaubert-%C3%A0-edmond-et-jules-de-goncourt/?year=1865&person_id=223.

²²² MITTERAND, 1999, p. 634.

também com essa grande corrente que leva a analisar numa nova perspectiva as relações entre o psiquismo, o organismo e a sociedade²²³.

Nessa conjuntura, o prefácio de *Germinie Lacerteux* contribui enormemente para consolidar as radicais mudanças de paradigma propostas pelos escritores por meio das escolhas estéticas e metodológicas tomadas ao longo da composição do romance.

O interesse na busca pela verdade, a reivindicação da liberdade total na escolha de temas, o questionamento da moral burguesa e a perspectiva fisiológica adotada não são elementos que o leitor precise inferir apenas a partir da narrativa ou de uma leitura particularmente arguta; ao contrário, tais princípios são apresentados de maneira explícita desde as primeiras páginas. O prefácio assume, assim, o caráter não apenas de um manifesto inaugural de uma estética que se afirma nas disputas do campo literário, mas também de um manifesto sobre as possibilidades do romance como gênero na segunda metade do século XIX.

Os eventos midiáticos relacionados à recepção da obra são também o ponto de partida da rede de relações que viria a ser reconhecida mais tarde como o grupo de escritores naturalistas. À época da primeira publicação de *Germinie Lacerteux*, os Goncourt estavam na fase de suas carreiras na qual a estima do público, o reconhecimento institucional e a aprovação da crítica especializada não eram recursos com os quais podiam contar para se projetarem no campo literário; por outro lado, a partir do estabelecimento de laços sociais e de amizades com outros escritores igualmente desprovidos de capital simbólico, inicia-se o processo de legitimação de seu empreendimento criador no grupo que começa a ser criado pela aproximação com Émile Zola e que se tornaria, em breve, o cenáculo naturalista.

3.2 *La Confession de Claude* (1865), de Émile Zola²²⁴

Como já mencionado na Introdução, *La Confession de Claude*, lançado diretamente em volume em novembro de 1865 pela Librairie Internationale de Lacroix & Verboeckhoven, sediada em Paris, é o primeiro romance de Émile Zola. No ano anterior, o jovem escritor havia publicado a recolha de contos *Contes à Ninon* (1864) pela mesma editora, e já ocupava o posto

²²³ Le compte rendu de *Germinie Lacerteux*, que Zola fit paraître, le 23 janvier 1865, dans *Le Salut Public* de Lyon, et qu'il reprendra dans *Mes Haines*, constitue une date dans l'histoire littéraire du roman. [...] Zola, qui lit *Germinie Lacerteux* à la lumière de Taine, établit ainsi un lien entre le nervosisme des Goncourt, la nervosité de leur héroïne, les fièvres de la vie contemporaine, mais aussi avec ce grand courant qui conduit à analyser dans une optique nouvelle les rapport de la psyché, de l'organisme et de la société. CABANÈS; DUFIEF, 2020, p. 324.

²²⁴ Uma versão preliminar e parcial desta seção foi publicada no artigo 'O projeto naturalista no prefácio de *La Confession de Claude* (1865)' (Natividade; Catharina, 2024), no qual discutimos tanto as propostas estéticas enunciadas no prefácio quanto a dualidade formal que atravessa o romance.

de chefe de publicidade na Librairie Hachette. Era ainda, todavia, um iniciante na carreira das Letras, sobretudo no gênero romanesco, mas já começava a estabelecer uma rede de contatos no meio literário e exibir suas críticas e reflexões em periódicos. Essa atividade crítica, conforme já assinalado, levou Mitterand (1999) a identificar o ano de 1865, a partir do teor das considerações de Zola, como o momento do “nascimento público do naturalismo”²²⁵.

Nesse sentido, há, em 6 de fevereiro de 1865, o primeiro emprego da palavra “naturalismo”, utilizada em um texto publicado no jornal *Le Salut Public*, de Lyon, no qual Zola caracterizava um tipo de obras verdadeiras e fortes, que se opunham ao imaginário romântico em voga²²⁶. Em seguida, houve a fervorosa e supracitada defesa empreendida pelo escritor das escolhas estéticas tomadas pelos irmãos Goncourt em *Germinie Lacerteux*, publicada no mesmo jornal, em 24 de fevereiro. Ao longo do ano, Zola continuou valendo-se das colunas que possuía nesse periódico para traçar o tipo de literatura que lhe interessava e que despertava sua fé: em 19 de agosto, em uma crítica ao romance *Aurélien*, do historiador e escritor Gaston Lavalley (1834-1922), publicada no *L'Écho du Nord*, de Lille, afirmou: “Gostaria, na minha curiosidade de artista, de ler um romance assim concebido: um estudo puro, uma história dos sofrimentos desse padre, escrita sem *parti pris*”²²⁷.

No mesmo ano, Zola escreve ao amigo Antony Valabrègue (1844-1900) uma carta crucial para a compreensão do que viria a ser o naturalismo, expondo sua “teoria das telas”, que seria posteriormente firmada como um dos pilares da fundamentação teórica da estética naturalista estabelecida em *Le Roman expérimental* (1880) e *Les Romanciers naturalistes* (1881), conforme apontado pelo *Dictionnaire des naturalismes*²²⁸. Nela, ele desenvolve uma reflexão sobre a importância do olhar do escritor sobre o objeto de sua produção artística, defendendo que toda obra de arte funciona como uma janela aberta para a realidade, mediada por uma tela. Essa tela pode assumir diferentes formas: clássica, romântica ou realista.

Para Zola, a tela clássica é pouco translúcida, oferecendo uma visão polida e suavizada da realidade. Ele afirma que, nesse tipo de superfície,

[...] as imagens se delineiam claramente com um simples traço preto. As cores dos objetos esmaecem ao atravessar sua limpidez velada, às vezes se apagam completamente. Quanto às linhas, elas sofrem uma deformação sensível,

²²⁵ MITTERAND, 1999, p. 437.

²²⁶ BECKER in BECKER; DUFIEF, T. 2, 2017, p. 981.

²²⁷ Je voudrais, dans ma curiosité d'artiste, lire un roman ainsi conçu: une étude pure, une histoire des souffrances de ce prêtre écrite sans parti pris. ZOLA, 1864, p. 314 *apud* BECKER, 1993, p. 126.

²²⁸ BECKER in BECKER; DUFIEF, T. 2, 2017, p. 929-931.

tendendo para a linha curva ou a linha reta, afinando-se, alongando-se com lentas ondulações”²²⁹.

Trata-se, portanto, de uma representação controlada, que atenua a crueza do real.

Em contrapartida, a tela romântica se caracteriza por sua nebulosidade e vibração excessiva, criando uma percepção distorcida e tumultuada do mundo. Zola observa que

[...] ela não só deixa passar as cores, como lhes dá ainda mais intensidade; às vezes, ela as transforma e mistura. Os contornos também sofrem desvios; as linhas retas tendem a se quebrar, os círculos se transformam em triângulos. A criação que nos dá essa Tela é uma criação desordenada e atuante²³⁰.

Assim, longe de oferecer clareza, essa superfície exacerba os elementos da realidade, produzindo uma composição afetada e instável.

Por fim, a tela realista, que Zola elege como a mais apta para sua própria abordagem artística, assemelha-se a uma lente de vidro, permitindo uma refração mínima e proporcionando, portanto, uma representação mais próxima do real. Contudo, o autor faz questão de enfatizar que essa fidelidade não implica cópia. Como ele próprio adverte,

[...] não há nenhuma alteração nas linhas nem nas cores: uma reprodução exata, franca e inocente. A Tela realista nega sua própria existência. E nisso há realmente uma enorme arrogância. Apesar de negá-la, ela existe, e, por conseguinte, não pode se vangloriar de nos apresentar a criação com a esplêndida beleza da verdade. Por mais clara, mais fina, mais lente de vidro que seja, ela também possui uma cor própria, uma espessura qualquer; ela tinge os objetos, refrata-os como qualquer outro²³¹.

Apesar desse tipo de concepção do escritor, diferentemente de *Germinie Lacerteux*, *La Confession de Claude*, publicado dez meses após a obra dos Goncourt, não é um romance tradicionalmente apontado como um dos textos fundadores do naturalismo. Como justificativa, Colette Becker (1993) e Henri Mitterand (1999) indicam alguns aspectos da obra que a distanciam dos procedimentos voltados para a representação e análise do real: a narração em primeira pessoa, profundamente ligada a experiências pessoais de Zola, a dedicatória aos amigos de infância Paul Cézanne (1836-1906) e Jean-Baptistin Baille (1841-1918), somada ao uso frequente do vocativo “meus amigos” durante o romance e, por fim, a própria escolha da

²²⁹ ZOLA, 2021 [1864], p. 607.

²³⁰ ZOLA, 2021 [1864], p. 607.

²³¹ ZOLA, 2021 [1864], p. 607.

forma epistolar e confessional, suportes típicos dos grandes escritores românticos e idealistas, como Alfred de Musset (1810-1857) e George Sand. Mitterand observa que:

[...] o romance, cujos capítulos se apresentam como cartas a “irmãos”, é dedicado a Paul Cézanne e Jean-Baptistin Baille. Isto faz também com que seja uma espécie de confiança disfarçada de ficção: Zola apresenta-o como uma “história nua e verdadeira até a crueza”. Seu prefácio em forma de dedicatória associa dois discursos e duas épocas: o discurso e a época do que foi vivido, aquele de uma “criança nervosa e afetuosa [...] com os frissons da carne e os elãs da alma” – o Zola de vinte anos –, e o discurso do momento da publicação, aquele da análise distanciada, curiosa com “a manifestação doentia de um temperamento particular que tem a dura necessidade do real e as esperanças mentirosas do sonho”²³².

Becker, por sua vez, sintetiza essa duplicidade ao afirmar que “a vontade de investigar a realidade não matou o desejo de ‘fazer literatura’ segundo a tradição que ele aprendeu”²³³. O processo de escrita de Zola em seu primeiro romance é, então, distinto do método utilizado pelos Goncourt em *Germinie Lacerteux*, que parte de um acontecimento de suas vidas pessoais para a construção da trama, mas a envolve em procedimentos de análise científica e distanciada, narrada em terceira pessoa.

Contudo, o enredo do romance constitui, inegavelmente, uma reação ao romantismo, subvertendo temas que são próprios dessa estética. Zola escreve sobre o jovem poeta Claude, que deixa sua cidade natal na região da Provence para buscar oportunidades em Paris. Vivendo em condições precárias em um quarto insalubre, ele se envolve romanticamente com a prostituta Laurence. Apesar de consumido pela culpa e pelo desprezo por si mesmo, Claude persiste na relação, acreditando que poderá resgatar a amada de seus vícios por meio de ensinamentos sobre a moral e o valor do trabalho honesto. Durante meses, ele se dedica a esse objetivo, mas se frustra com o fracasso de seus esforços. No desfecho do romance, ao descobrir que foi traído por Laurence e pelo amigo Jacques, Claude decide pôr fim ao relacionamento e regressar à sua cidade natal. Há, portanto, a construção de uma trama em torno do tema aludido por Sophia Weinstein (1938) como “o tema romântico da redenção da prostituta pelo amor”; entretanto, a autora segue afirmando que “a maneira como Zola lida com isso é decididamente realista e

²³² Le roman, dont les chapitres se présentent comme autant de lettres à des « frères », est dédié à Paul Cézanne et Jean-Baptistin Baille. Cela aussi en fait une sorte de confidence déguisée en fiction: Zola le présente comme une « histoire nue et vraie jusqu'à la crudité ». Sa préface en forme de dédicace associe deux discours et deux époques: le discours et l'époque du vécu, celui d'un « enfant nerveux et aimant [...] avec les frissons de sa chair et les élans de son âme » – le Zola de vingt ans –, et le discours du moment de la publication, celui de l'analyse distancée, curieuse de « la manifestation malade d'un tempérament particulier qui a l'âpre besoin du réel et les espérances menteuses du rêve ». MITTERAND, 1999, p. 472.

²³³ La volonté de fouiller la réalité n'a pas tué le désir de « faire la littérature » selon la tradition qu'il a apprise. BECKER, 1993, p. 186.

cínica”²³⁴. De forma oposta aos desfechos idealizados, nos quais a mulher prostituída é salva pelo amor puro ao qual é exposta – como ocorre em *La Dame aux camélias* (1848), de Alexandre Dumas Filho, por exemplo – Laurence não apenas permanece imersa em sua vida de promiscuidade, como também influencia negativamente Claude, corrompendo-o.

Quanto ao fato de o enredo do romance apresentar uma forte dimensão autobiográfica, na obra *Les Apprentissages de Zola* (1993), Colette Becker propõe que as experiências de Zola no *Quartier Latin*, por volta de 1860, foram a grande inspiração para a ambientação de Claude em Paris. O bairro, apesar de mais conhecido pela boêmia artística e literária, representou para Zola uma época de grande pobreza. Nesse cenário, ao qual a especialista se refere como sendo da “aprendizagem da miséria”²³⁵, o jovem teria começado a distanciar-se da tradição romântica de sua educação, isto é, dos conhecidos floreios com os quais o romantismo representava a vida de poetas aspirantes, conforme demonstrado pelo próprio romance: “Ah! Como mentem aqueles que alegam que a pobreza é a mãe do talento! Que arrolem então aqueles que o desespero tornou ilustres e aqueles que ele lentamente aviltou”²³⁶. Nessa perspectiva, ao comentar a gênese de *La Confession de Claude*, John Lapp afirma:

La Confession de Claude, representando a feiura da boêmia, demonstra a tentativa do autor de alcançar ou reforçar a ilusão do real invertendo deliberadamente enredos ou situações românticas típicas. Seu primeiro ímpeto foi, pelo menos em parte, sua reação crítica às idealizações da vida no *Quartier Latin*, como ocorre em *Vie de Bohème*, de Murger ou *Mimi Pinson*, de Musset²³⁷.

Dessa maneira, mesmo levando em conta o aspecto autobiográfico do romance²³⁸ e a dificuldade de renunciar aos modelos já cunhados pelo romantismo – Zola, afinal, assim como boa parte dos homens de letras de sua geração, fora criado em meio a leituras dos grandes

²³⁴ The theme of this parable is the romantic one of the redemption of the prostitute by love. But Zola's handling of it is decidedly realistic and cynical. WEINSTEIN, 1938, p. 196.

²³⁵ BECKER, 1993, p. 82.

²³⁶ Ah! combien ils mentent, ceux qui prétendent que la pauvreté est mère du talent! Qu'ils comptent ceux que le désespoir a faits illustres et ceux qu'il a lentement avilis. ZOLA, 1865, p. 42.

²³⁷ *La Confession de Claude*, representing as it does the ugliness of the Bohemia, demonstrates the author's attempt to achieve or strengthen the illusion of reality by deliberately reversing typical Romantic plots or situations. His first impetus was, at least in part, his critical reaction to such idealizations of life in the Latin Quarter as Murger's *Vie de Bohème* or Musset's *Mimi Pinson*. LAPP, 1953, p. 460.

²³⁸ Para além de, assim como, Claude, ter partido de sua cidade natal para vivenciar a miséria do *Quartier Latin* em Paris, o envolvimento com a prostituta Laurence também pode ter partido das vivências pessoais de Zola. Mitterand aponta uma mulher chamada Berthe como o caso amoroso do escritor que poderia ter inspirado a personagem Laurence. O nome surgiu em uma carta escrita por Georges Pajot em novembro de 1865, endereçada ao próprio escritor. Ao descrever suas impressões sobre o romance, Pajot afirma ter sido capaz de lembrar a juventude de ambos a ponto de ver Berthe à sua frente. Com a ausência de mais testemunhas e de qualquer registro por parte de Zola, a questão permanece uma hipótese. MITTERAND, 1999, p. 294.

expoentes românticos –, há uma contestação das ilusões veiculadas pelas obras dessa estética. É nesse sentido que Hugueny-Léger (2007) considera o romance como um momento de transição no fazer artístico de Zola, e que Long (2009) atesta a presença de um “naturalismo em germe” na composição dessa “obra híbrida”²³⁹. Entretanto, levando em consideração o discurso do escritor em sua atividade jornalística e em sua correspondência pessoal, bem como a articulação da natureza do romance com os valores estéticos apresentados em seu prefácio, julgamos que o romance, mais do que uma “obra híbrida”, constitui um alicerce sobre o qual Émile Zola construiu a sistematização teórica do naturalismo e seu fazer artístico ligado aos preceitos que estabelecerá posteriormente para a estética.

Nas primeiras linhas do prefácio, lê-se: “Vocês conheceram, meus amigos, a criança miserável cujas cartas publico hoje. Essa criança não existe mais. Ela quis crescer na morte e no esquecimento de sua juventude”²⁴⁰. No trecho, o escritor demonstra utilizar, de certa maneira, uma forma prefacial descrita por Genette (1987) como denegatória: “O prefácio denegatório, ainda que autêntico, tende para a ficção (por sua denegação ficcional do texto), e também para a alografia, que ele simula fingindo, também ficcionalmente, não ser da mão do autor do texto”²⁴¹. Embora a afirmação sugira que Zola se exime da autoria das cartas, assumindo apenas a responsabilidade por sua edição e publicação, não se espera que o leitor acredite realmente que ele não as tenha escrito. Esse artifício parece, na verdade, um recurso em prol da construção de um discurso argumentativo que coloca a veracidade sempre em primeiro plano.

Mantendo uma abordagem cautelosa e marcada por uma aparente modéstia, Zola escreve na sequência:

Hesitei por muito tempo antes de oferecer ao público as páginas que seguem. Eu duvidava do direito que poderia ter de mostrar um corpo e um coração em sua nudez: interrogava-me, perguntando se me era permitido divulgar o segredo de uma confissão [...] à medida que relia essas cartas ofegantes e febris, vazias de fatos, mal ligando-se umas às outras, desencorajava-me dizendo que os leitores acolheriam provavelmente muito mal uma publicação assim, completamente copiosa, insana e enfurecida²⁴².

²³⁹ LONG, 2009, p. 310.

²⁴⁰ ZOLA, 1865, p. 1.

²⁴¹ La préface dénégative, quoique authentique, penche vers la fiction (par sa dénégation fictionnelle du texte), et aussi vers l'allographie, qu'elle simule en prétendant, tout aussi fictionnellement, n'être pas de la main de l'auteur du texte. GENETTE, 1987, p. 79.

²⁴² ZOLA, 1865, p. 1- 2.

Notam-se, no trecho, estratégias voltadas tanto para a programação da leitura quanto para sua incitação: as construções “hesitei por muito tempo” o “segredo de uma confissão” e a antecipação do desagrado de parte do leitorado – semelhante a trechos do prefácio de *Germinie Lacerteux* – sinalizam o aspecto polêmico do tema escolhido para o enredo da obra ao mesmo tempo que despertam a curiosidade do leitor para a descoberta. Há, igualmente, a introdução de um dos termos fundamentais para o futuro estabelecimento da estética naturalista tanto em obras teóricas, como *Le Roman expérimental* (1880), quanto em prefácios de obras futuras, como o de *Thérèse Raquin* (1867): a nudez dos corpos e corações no sentido do exame dos fenômenos fisiológicos e psicológicos.

Continuando a expor suas intenções como escritor, Zola justifica seu empreendimento literário a partir de um argumento utilitarista e moralista:

Um dia, percebi enfim que nossa era precisa de lições e que talvez eu tivesse nas mãos a cura de alguns corações magoados. Querem que nós, os poetas e romancistas, moralizemos. Não sei de maneira alguma pregar, mas eu tinha nas mãos a obra de sangue e de lágrimas de uma pobre alma, e podia, por minha vez, instruir e consolar. [...]

Ainda hoje não sei como o público as aceitará, mas tenho fé na sua franqueza, até mesmo no seu arrebatamento. Elas são humanas. [...]

Tomei finalmente a decisão, meus amigos, de editar este livro. Eu decidi fazê-lo, enfim, em nome da verdade e do bem comum²⁴³.

Apesar do destaque dado ao compromisso com a verdade, Zola apresenta a ideia de que este seria um atributo útil para o leitor, alcançando uma função moralizante. A escolha do termo “cura”, aliás, inscreve o discurso em um campo semântico de matriz médica que, embora discreto aqui, antecipa um traço que se tornará característico de sua reflexão posterior: a tendência de aproximar a prática literária de procedimentos de observação e intervenção. Essa concepção apresenta um problema, pois a função moralizante e consoladora dos romances constitui um dos pilares da literatura idealista (Seillan, 2011), corrente à qual Zola pretendia se opor desde o início de sua trajetória como romancista. É igualmente importante considerar, por outro lado, que *La Confession de Claude* constitui um romance de juventude, e é provável que o escritor estreante tenha utilizado tal justificativa a fim de evitar acusações graves a respeito da escolha do tema e abordagem na obra²⁴⁴. Conforme apontado por Gleize (1980) e Noiray

²⁴³ ZOLA, 1865, p. 2-3.

²⁴⁴ Pouco menos de uma década antes, Gustave Flaubert fora inocentado de um processo por ataque à moral pública pela publicação de *Madame Bovary* (1857) graças à argumentação de seu advogado de defesa, Antoine Marie Jules Sénard (1800-1885), que defendeu o status de romance moral da obra, dado que ela seria capaz de instruir os leitores sobre os perigos de uma má educação feminina, a partir do exemplo negativo de Emma Bovary (SÉNARD in FLAUBERT, 1891 [1857], p. 431-432).

(2012), o discurso prefacial é tipicamente defensivo, construído a partir da busca pela legitimação do empreendimento literário apresentado que, nesse caso, era duplamente frágil: representava a inserção no campo literário de um escritor ainda sem capital simbólico e a ruptura com os consagrados paradigmas românticos e idealistas.

Quanto à presença do que Long (2009) denominou “naturalismo em germe”, sobressaem, na sequência do prefácio, algumas das características básicas da estética que começava a ser esboçada pelo escritor, movimento em consonância com o que Mitterand²⁴⁵ propôs ao afirmar que o prefácio constitui o espaço natural para a manifestação de uma ideologia literária. Nesse sentido, destacamos o seguinte trecho:

Esta história é nua e verdadeira até a crueza. Os delicados se revoltarão. [Essas páginas] são a manifestação doentia de um temperamento particular que tem a dura necessidade do real e as esperanças mentirosas e doces do sonho. Todo o livro encontra-se aí, na luta entre o sonho e a realidade²⁴⁶.

A nudez e a verdade da história narrada são novamente evocadas, estabelecendo, inclusive, uma relação com o prefácio de *Germinie Lacerteux* a partir da célebre afirmação dos Goncourt sobre o fato de o público amar apenas os romances falsos. Além disso, há a presença do termo “temperamento”, já utilizado pelo escritor desde sua carta ao amigo Antony Valabrègue, na qual apresenta a teoria das telas. Nesse trecho, Zola refere-se à análise de um “temperamento particular”²⁴⁷ sob certas condições, isto é, o modo como a individualidade de Claude se manifestaria no contexto de pobreza e miséria física e espiritual do cortiço onde residia. Vemos, então, a manifestação de valores naturalistas relacionados à observação e à influência do meio, reflexões que serão a base da construção do grande ciclo romanesco de sua carreira, os *Rougon-Macquart*, que teria seu primeiro romance publicado em 1871.

Nos parágrafos finais do prefácio, lemos sobre a dual necessidade do protagonista de confrontar o “real e as esperanças mentirosas e doces dos sonhos”. A realidade imposta a Claude pelas sucessivas decepções em seu relacionamento com Laurence acaba por dismantelar seus sonhos ingênuos, que Zola considera “mentirosos”, apresentando uma crítica à idealização romântica da pobreza, ao poder redentor do amor e à moralização das mulheres prostituídas.

²⁴⁵ MITTERAND, 1980, p. 26.

²⁴⁶ ZOLA, 1865, p. 3-4.

²⁴⁷ Embora o termo *temperamento* seja empregado por Zola, no âmbito de sua teoria estética, sobretudo para designar a marca individual do artista, o escritor também o utiliza, em outros contextos, para caracterizar personagens ficcionais. Nesse caso, trata-se de um uso distinto daquele que aparece na *teoria das telas* formulada na carta a Valabrègue, aproximando-se antes da tradição médico-fisiológica dos quatro temperamentos. Além deste prefácio, essa aplicação voltada às personagens é particularmente evidente no prefácio de *Thérèse Raquin*, em que Zola apresenta o romance como um estudo dos temperamentos “sanguíneo”, “colérico” etc. Mais adiante, retomaremos essa questão, explicitando quais são esses quatro temperamentos e a origem dessa tradição teórica.

Éléonore Reverzy sugere que a visão desidealizada da prostituição seria, na verdade, um dos pontos centrais da estética naturalista: “A prostituição torna-se, assim, o ponto de referência de uma estética que tem o verdadeiro como princípio e como objetivo”²⁴⁸. Assim, Zola rompe com um imaginário amplamente disseminado no campo literário da época, com poucas exceções, representadas por *Madame Bovary* (1857) ou *Germinie Lacerteux* (1865). A dualidade do protagonista e do romance é bem expressa por meio da frase “Todo o livro encontra-se aí, na luta entre o sonho e a realidade”. O personagem Claude trava uma luta interna entre sua tendência romântica de idealizar as situações que enfrenta, assim como o autor, Zola, ainda no início de sua carreira, demonstrava uma luta contra a formação estética que o afastava do projeto realista que desejava seguir. Por fim, retomando a utilidade da obra e reforçando suas intenções como escritor, Zola conclui:

Hoje, ele nos narra sua juventude desolada, nos mostra suas feridas, grita o que sofreu, a fim de poupar seus irmãos de sofrimentos semelhantes. Os tempos são maus para corações como o seu. Posso, com uma palavra, caracterizar sua obra, conceder-lhe o maior elogio que desejo como artista e, ao mesmo tempo, responder a todas as objeções que possam ser feitas: Claude viveu plenamente²⁴⁹.

As hesitações e o tom cauteloso e modesto do prefácio de Zola aparentam ter sido eficazes, pois contribuíram para uma recepção relativamente favorável do romance, contrastando com a reação amplamente negativa direcionada a *Germinie Lacerteux*, dos irmãos Goncourt. Em sua análise sobre esse aspecto, Lapp argumenta que a maioria das críticas estava relacionada à escolha do tema – a prostituição – e ao pessimismo do escritor²⁵⁰, contudo, também não foram raros os elogios proferidos. Em 1866, na seção “Critique” do periódico *L’Artiste*, Henry Houssaye (1848-1911), sob o pseudônimo de George Werner, observa que o jovem escritor possuía uma capacidade analítica que não era vista desde Stendhal (1783-1842)²⁵¹, elogio significativo, considerando que Stendhal já era um autor consagrado no campo literário. Vale lembrar que *L’Artiste* era uma revista marcadamente romântica, fundada em 1831 para defender um programa estético moderno e promover a fraternidade das artes, reunindo escritores, pintores, escultores, desenhistas e músicos em torno da herança de Victor Hugo. Como observa Celina Mello, “A revista *L’Artiste* [...] foi o periódico fundado, em 1831, com

²⁴⁸ La prostitution devient ainsi la pierre de touche d'une esthétique qui a le vrai comme principe et comme but. REVERZY, 2012, § 2.

²⁴⁹ ZOLA, 1865, p. 4.

²⁵⁰ LAPP, 1953, p. 459.

²⁵¹ WERNER, George (pseud. Henry Houssaye). « Critique ». *L’Artiste*, T. I, 1866, p. 17. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k229955r>. Acesso em: 16 mai. 2024.

o propósito explícito de projetar esta fraternidade e defender um programa estético moderno”²⁵². Assim, o elogio de Houssaye, crítico ligado ao ambiente romântico e colaborador habitual da imprensa literária da época, é particularmente expressivo, já que provém de um espaço simbólico que não pertencia ao universo estético que Zola buscava afirmar. No mesmo ano, em um texto publicado na seção “Revue Littéraire” da revista *L’Illustration*, André Lefèvre (1834-1904) destaca a oposição de Zola à idealização da juventude poeta e boêmia em obras de autores como Alfred de Musset e Henri Murger (1822-1861). Lefèvre expressa preferência pela estética romântica defendida por Musset e Murger, afirmando que “a arte, com efeito, não consiste em fotografar o feio, mas em escolher o belo: não em pintar apenas a realidade, mas em fundir em uma composição harmoniosa o que o pintor vê e o que ele gostaria de ver”²⁵³. Esse ponto de vista reflete a ruptura estética de Zola ao propor uma obra de orientação realista. De fato, críticas semelhantes à de Lefèvre, que apontam a ausência do belo na perspectiva do romancista, já haviam sido direcionadas a obras que buscavam representar o real, como *Madame Bovary*, e continuariam a ser uma das principais objeções à qualidade literária de Zola ao longo de sua carreira. No entanto, apesar dessa crítica, Lefèvre reconhece Zola como um artista, chegando a declarar que “gostamos do seu estilo, de um ímpeto vigoroso e de uma forma distinta, do seu espírito sincero, da sua natureza ardente”.

Um outro resultado positivo da recepção do romance é comentado por Henri Mitterand na biografia *Zola. Sous le regard d’Olympia* (1999). Trata-se de um breve inquérito ocorrido logo após a publicação do romance. A temática da obra teria alarmado o Ministro da Justiça, que recorreu ao Procurador Geral, Chabanacy de Marnas, para obter um relatório analisando o possível ataque à moral pública. Contudo, o Procurador atesta a moralidade do livro, aceitando o argumento da utilidade apresentado por Zola no prefácio: “A ideia fundamental da obra não é imoral. O que o autor se propôs a fazer foi desencorajar a juventude dessas relações impuras para as quais ela se deixa arrastar baseando-se nos poetas que idealizaram os amores da boêmia”²⁵⁴.

A inocentação das acusações de imoralidade e a recepção de críticas que exaltam o talento do escritor não seriam concessões com as quais Zola poderia contar pelo resto de sua

²⁵² MELLO, Celina Maria Moreira de. Revistas românticas e gêneros literários. In: BARROS JÚNIOR, Fernando Monteiro de; FERREIRA, Raquel França dos Santos (Orgs.). *Periódicos & Literatura: aproximações*. 1ed. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2022, v. 19, p. 28.

²⁵³ LEFÈVRE, André. « Revue Littéraire ». *L’Illustration*, T. 47, p. 55, 1866. Disponível em: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015069785262&seq=433>. Acesso em: 16 maio 2024.

²⁵⁴ La donnée de l’ouvrage n’est pas immorale. Ce que l’auteur s’est proposé, c’est de dégoûter la jeunesse de ces liaisons impures où elle se laisse entraîner sur la foi des poètes qui ont idéalisé les amours de la bohème. MARNAS *apud* MITTERAND, 1999, p. 465-466.

trajetória de escritor. É possível apontar o direcionamento e as justificativas presentes no prefácio à primeira edição da obra como fatores decisivos no relativo sucesso dessa empreitada. O texto de abertura de *La Confession de Claude* aparenta ter sido bem-sucedido ao incitar e programar a leitura, fazendo com que a maior parte do público tenha encarado o romance de acordo com a concepção do escritor, isto é, como uma reação a ilusões perigosas. Mesmo as críticas negativas partem de uma boa compreensão do que a obra se propunha a fazer esteticamente, não insistindo numa suposta intenção obscena de seu autor. É igualmente válido afirmar, contudo, que, embora o romance aborde um tema polêmico, adote uma perspectiva anti-idealista sobre o amor e a vida boêmia e apresente um prefácio que antecipa conceitos e termos fundamentais ao naturalismo, ainda não se fazem plenamente presentes na obra os elementos que fomentariam o escândalo ao redor da estética naturalista. O argumento em torno da utilidade moral do romance, completamente contrário ao que Zola estabelecería como preceito naturalista, revelou-se um ponto crucial para seu bom acolhimento.

Verificaremos em *Thérèse Raquin* (1867) um prefácio mais provocador e escolhas estéticas mais ousadas. Entretanto, reiteramos a importância dessa publicação, sobretudo do prefácio que a introduz, no que diz respeito à formação teórica do naturalismo e às diversas revoluções estéticas que tornariam esse movimento a grande oposição ao idealismo no campo literário francês da época. Como proposto no capítulo anterior, aliamos à análise dos prefácios um breve exame dos epitextos que circundam a obra, ou seja, de paratextos externos ao livro, tais quais os textos jornalísticos de Zola e sua correspondência pessoal, elementos que contribuem para a constatação de que as bases teóricas da estética e o início da rede de relações que formaria o grupo de escritores naturalistas já se instauravam. Ratificamos, então, a partir dessa variedade de textos analisados, incluindo este prefácio, as considerações de Mitterand (1999) no que diz respeito de 1865 ser o ano do surgimento público da estética e da amizade central para as inovações do campo literário na próxima década, aquela entre o Goncourt e Zola.

3.3 *Thérèse Raquin* (1867), de Émile Zola

O romance *Thérèse Raquin* tem sua origem em uma breve novela publicada por Émile Zola no jornal *Le Figaro*, em 24 de dezembro de 1866, sob o título *Un Mariage d'amour*. Com esse mesmo título, o texto foi publicado nos fascículos de agosto, setembro e outubro de 1867 do periódico *L'Artiste*, embora o diretor da revista, Arsène Houssaye (1815-1896), tenha realizado supressões no conteúdo. O título definitivo, *Thérèse Raquin*, só se consolidou com a

edição em volume, lançada em dezembro de 1867 pela editora Librairie Internationale²⁵⁵. Ainda que o romance seja o sexto publicado por Zola, ele é encarado como “a primeira aplicação de seu projeto teórico”²⁵⁶, aquele delineado em seus textos jornalísticos, escritos a partir de 1864. Henri Mitterrand²⁵⁷ chega a propor que a carreira de romancista do jovem escritor não havia de fato começado antes dessa publicação. Com efeito, apesar da exposição de ideias já muito próximas do que seriam os preceitos naturalistas em *La Confession de Claude*, é por meio da escrita de *Thérèse Raquin* que Zola logra transpor conceitos científicos, especialmente aqueles vinculados ao estudo fisiológico dos temperamentos, para o âmbito do romance, ao mesmo tempo que se insere na primeira grande controvérsia midiática envolvendo a crítica especializada, evento que seria recorrente nos anos seguintes e que o projetaria de alguma forma no campo literário. São igualmente relevantes as considerações a respeito da relação dessa publicação com *Germinie Lacerteux*. Jean-Louis Cabanès e Pierre-Jean Dufief (2020) encaram a obra de Zola como um prolongamento da dos Goncourt e apontam a semelhança na temática e na abordagem dos romances, encarando ambos como “um romance da carne, um romance dos nervos”²⁵⁸. Já Colette Becker²⁵⁹ salienta a semelhança nos títulos: tanto sobrenome “Lacerteux” quanto “Raquin” não soam nobres, indicando que as obras tratariam das vidas de mulheres do povo, informação importante para a reivindicação naturalista, introduzida no prefácio dos Goncourt, do direito de retratar literariamente as classes desfavorecidas.

O enredo da obra de Zola gira em torno de Thérèse, jovem criada pela tia, Madame Raquin, em um ambiente sufocante. Após o casamento com o primo Camille, um homem doentio e fraco, por quem não sentia afeto, Thérèse vê-se presa a um cotidiano monótono. O cenário muda, porém, quando Laurent, um amigo de Camille, é inserido no convívio da família. Thérèse e Laurent envolvem-se em um caso amoroso e decidem assassinar Camille com o objetivo de ficarem juntos. Embora tenham conseguido esconder o crime – a morte do marido traído durante um passeio de barco é aceita como um acidente –, a culpa começa a corroer o casal e a prejudicar seu relacionamento. A partir desse ponto, ambos passam a ter pesadelos e alucinações, desconfiando constantemente um do outro e sendo atormentados pela memória de Camille. No fim do romance, Thérèse e Laurent optam pelo suicídio, tragédia assistida por Madame Raquin que, apesar de paralisada e privada da capacidade da fala naquele ponto da história, está ciente de que os dois são os culpados pela morte de seu filho.

²⁵⁵ BECKER, 1993, p. 325.

²⁵⁶ [...] la première application de son projet théorique. BECKER, 1993, p. 326.

²⁵⁷ MITTERAND, 1999, p. 572.

²⁵⁸ [...] un roman de la chair, un roman des nerfs. CABANÈS; DUFIEF, 2020, p. 325.

²⁵⁹ BECKER, 1993, p. 349.

O enredo apresenta diversas temáticas caras aos escritores naturalistas, dentre elas, destacam-se a neurose feminina, a interação dos temperamentos a partir da antiga classificação dos humores²⁶⁰, a influência da raça, da hereditariedade e do meio e as manifestações físicas de disposições morais²⁶¹. Isto é, Zola explora, pela primeira vez, o conflito entre temperamentos opostos e sua influência um sobre o outro, princípio essencial da futura saga dos *Rougon-Macquart*. Todavia, mais do que apenas expor pontos da teoria em torno dos temperamentos, o romance é construído de forma a explorar uma hipótese, intensificando a aproximação da literatura com a ciência, já proposta pelos irmãos Goncourt em 1865, e constituindo, como indica Henri Mitterand, muito antes da publicação de sua obra crítica de mesmo título, um romance experimental:

Zola transpõe uma hipótese científica, a fisiologia dos temperamentos, para o nível de uma “experiência” narrativa: o que acontece quando um temperamento nervoso, obrigado a compartilhar seu corpo e sua vida com um temperamento linfático, encontra um temperamento sanguíneo? [...] este é o primeiro romance que se constrói a partir da verificação de uma hipótese²⁶².

Uma outra característica importante no que diz respeito à relação do romance com o estabelecimento de uma poética naturalista é a proximidade dos acontecimentos da obra com os chamados *faits divers*, seção popular nos jornais franceses do século XIX dedicada a notícias curtas e variadas sobre acontecimentos cotidianos, como crimes, acidentes e eventos inusitados²⁶³. Profundamente relacionada ao jornalismo²⁶⁴, segundo Baguley, “frequentemente a ficção naturalista parecerá tomar emprestados seus enredos das colunas de fofocas da imprensa com suas histórias de crimes e escândalos”²⁶⁵.

²⁶⁰ A teoria humoral, originada na Grécia Antiga com Hipócrates e desenvolvida por Galeno, propunha que a saúde física e mental resultava do equilíbrio entre quatro fluidos corporais: sangue, fleuma, bile amarela e bile negra. Cada humor estava associado a um temperamento – sanguíneo, fleumático, colérico e melancólico – e influenciava traços de personalidade e emoções. O desequilíbrio entre eles era visto como causa de doenças e distúrbios comportamentais (REZENDE, 1999, p. 50).

²⁶¹ BAGULEY, 1995, p. 60.

²⁶² Zola transpose une hypothèse scientifique, la physiologie des tempéraments, au plan d'une « expérience » narrative : que se passe-t-il lorsqu'un tempérament nerveux, contraint de partager son corps et sa vie avec un tempérament lymphatique, rencontre un tempérament sanguin ? [...] c'est le premier roman qui soit construit sur la vérification d'une hypothèse. MITTERAND, 1999, p. 575-596.

²⁶³ AMBROISE-RENDU in THÉRENTY; VENAYRE (dir.). *Le Monde à la une. Une histoire de la presse par ses rubriques*. Paris: Anamosa, 2021, p. 984-985.

²⁶⁴ A maioria dos escritores naturalistas, incluindo Zola e seus futuros discípulos, como Alexis, iniciou sua trajetória literária com a publicação de textos críticos em periódicos. Mesmo após alcançarem certo capital simbólico, continuaram a produzir textos jornalísticos, atividade frequentemente percebida como uma ocupação inferior no campo literário, inclusive por eles próprios.

²⁶⁵ [...] souvent, la fiction naturaliste semblera emprunter ses intrigues aux colonnes cancanières de la presse avec leurs histoires de crimes et de scandales. BAGULEY, 1995, p. 61.

Apesar desses elementos, que apontam para a importância do romance dentro da estética naturalista – ele é, inclusive, considerado um dos textos fundadores do naturalismo, ao lado de *Germinie Lacerteux*²⁶⁶ –, assim como ocorreu em relação a *La Confession de Claude*, a obra apresenta atributos que a fazem ser de certa forma distanciada do conjunto de procedimentos entendidos hoje como naturalistas. Menciona-se frequentemente a proximidade do romance de Zola com romances policiais, principalmente o subgênero conhecido como *roman noir*, graças ao clima de suspense e à preocupação em manter o leitor tenso frente ao desenrolar do crime apresentado: “*Thérèse Raquin* toma emprestado do *roman noir* situações e tipos de personagens geradores de violência”²⁶⁷. Nesse sentido, Robert Vitti chega a escrever o artigo intitulado “*Thérèse Raquin* et sa préface: l’aveugle perspicacité” (1994), sugerindo que os valores naturalistas expressos no prefácio e a estética presente na obra são bastante conflitantes: ao invés de uma adesão completa ao projeto científico, Zola lançaria mão de uma escrita não muito sóbria, exagerando os aspectos sombrios dos espaços retratados e criando uma atmosfera próxima ao gótico. Embora, à primeira vista, o gótico e o naturalismo possam ser concebidos como estéticas inconciliáveis, estudos recentes demonstram uma relação de convergência entre ambas. Se, em geral, a proximidade com o gótico foi interpretada como uma falha no projeto naturalista de Zola, Marina Sena (2017) propõe a noção de “gótico-naturalista”, entendida como a incorporação de elementos do imaginário sombrio e da estética do grotesco, os quais potencializam a crítica social e moral característica do naturalismo. Nesse sentido, a fusão entre a observação científica da degradação humana e a atmosfera gótica de medo, violência e transgressão resulta em narrativas que, ao mesmo tempo que buscam o realismo descritivo, exploram os aspectos mais obscuros da condição humana²⁶⁸.

De qualquer maneira, a centralidade do romance para o movimento naturalista permanece indiscutível. Para além das escolhas estéticas tomadas na concepção dessa obra por um Émile Zola ainda jovem e sem uma posição de destaque no campo literário, no prefácio adicionado à segunda edição, o escritor posiciona-se de maneira bastante contundente, como uma resposta ao categórico ataque empreendido pelo jornalista e escritor Louis Ulbach nas páginas do *Le Figaro*. Conforme explicado no primeiro capítulo desta Dissertação, é esse evento que concede ao naturalismo o rótulo de “literatura pútrida”, encarada como brutal e

²⁶⁶ BAGULEY, 1995, p. 58.

²⁶⁷ *Thérèse Raquin* emprunte au roman noir des situations et des types de personnages, générateurs de violence. BECKER, 1993, p. 342.

²⁶⁸ SENA, Marina. O gótico-naturalismo na literatura brasileira oitocentista. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2017, p. 52.

direcionada a um público mórbido. A resposta de Zola, para além dos textos publicados no mesmo jornal reivindicando as especificidades e a emancipação do romance como gênero, encontra-se igualmente nesse prefácio à segunda edição, encarado por Noiray, na sequência do prefácio de *Germinie Lacerteux*, como “a segunda certidão de nascimento de um movimento literário ao qual Zola só chamou ‘naturalismo’ a partir de 1865 e cujos grandes textos teóricos ainda estavam por vir”²⁶⁹.

Já nas primeiras linhas, faz-se perceptível a diferença entre o tom utilizado pelo escritor no texto de abertura de *La Confession de Claude*, mais modesto e hesitante, e a impetuosidade demonstrada nesse novo paratexto: “Eu acreditava ingenuamente que este romance poderia passar sem um prefácio [...] Esperava ser compreendido e julgado sem qualquer explicação prévia. Parece que me enganei”²⁷⁰. Não se tratando de um prefácio original, mas tardio – segundo a conceituação de Gérard Genette (1987) –, o cerne do texto está na resposta às críticas negativas já realizadas a respeito da obra, não servindo mais às funções de incitação e programação à leitura, pelo menos para o público que já havia de alguma forma entrado em contato com a primeira edição. Em todo caso, nota-se o ímpeto do escritor em legitimar seu empreendimento literário ao estabelecer a teoria a partir da qual o romance fora escrito: “Então eu mesmo tenho que apresentar meu trabalho aos jurados. Farei isso em poucas linhas, apenas para evitar qualquer mal-entendido no futuro”²⁷¹.

Continuando a tratar da má recepção do romance, Zola se refere de maneira irônica e pungente aos críticos, que, a seu ver, não compreenderam adequadamente sua obra e demonstraram “nervos sensíveis de moça”:

Não me queixo de modo algum dessa recepção; ao contrário, estou encantado por constatar que meus colegas têm nervos tão sensíveis quanto os de uma moça. [...] Do que me queixo é que nenhum dos pudicos jornalistas que coraram ao ler *Thérèse Raquin* parece ter compreendido este romance. [...] Nada é mais irritante do que ouvir escritores honestos gritarem “depravação!”, quando se está intimamente convencido de que eles gritam isso sem saber ao certo por que o fazem²⁷².

É nesse tom contundente que Zola introduz a fisiologia como princípio estruturante do romance, apresentando-a como a força motriz que orienta a construção narrativa. Ao fazê-lo, o escritor evidencia a centralidade dos determinantes biológicos e psicológicos na constituição

²⁶⁹ [...] le deuxième acte de naissance d'un mouvement littéraire que Zola n'appelle « naturalisme » que depuis 1865, et dont les grands textes théoriques sont encore à venir. NOIRAY, 2012, p. 343.

²⁷⁰ ZOLA, 1868, p. 1.

²⁷¹ ZOLA, 1868, p. 2.

²⁷² ZOLA, 1868, p. 2-3.

dos personagens, fornecendo ao leitor os elementos interpretativos que permitirão uma compreensão mais rigorosa e fundamentada da obra:

Em *Thérèse Raquin*, quis estudar temperamentos e não caracteres. [...] Escolhi personagens soberanamente dominados por seus nervos e seu sangue, desprovidos de livre-arbítrio, arrastados a cada ato de sua vida pela fatalidade de sua carne. [...] Procurei acompanhar passo a passo, nessas criaturas brutais, o trabalho surdo das paixões, os impulsos do instinto, os desarranjos cerebrais surgidos após uma crise nervosa. Os amores de meus dois protagonistas são a satisfação de uma necessidade; o assassinato que cometem é uma consequência de seu adultério, consequência que aceitam como os lobos aceitam o assassinato das ovelhas; por fim, o que fui obrigado a chamar de seus remorsos consiste em um simples distúrbio orgânico, uma rebelião do sistema nervoso prestes a se romper. [...] Começa-se, espero, a compreender que meu objetivo foi, antes de tudo, um objetivo Científico²⁷³.

Conforme evocado por Becker (2017), a aproximação do fazer romanesco com o saber médico é uma tomada de posição tanto estética quanto ideológica, situando o romance na contramão dos procedimentos idealistas e românticos e construindo uma poética que é legitimada a partir de sua conformidade com o campo científico. Nota-se, igualmente, como salientado por Mitterand²⁷⁴, que Zola adota a teoria de Hippolyte Taine e sua perspectiva determinista. Tem-se, assim, o delineamento de preceitos que se perpetuaram como os aspectos mais centrais da estética naturalista, remetendo à consideração de Gleize²⁷⁵ sobre o centro do dispositivo prefacial consistir em uma teoria constituída. O método de escrita do romance naturalista²⁷⁶ havia sido, então, estabelecido; assim como anunciado pelos Goncourt no prefácio de *Germinie Lacerteux*, ele partiria de uma análise fria e científica dos fenômenos sociais, físicos e emocionais.

Prolongando o argumento de sua intenção científica, Zola clarifica seu intuito de “explicar a estranha união que pode se produzir entre dois temperamentos diferentes”, mostrando os “problemas profundos de uma natureza sanguínea em contanto com uma natureza nervosa”²⁷⁷, isto é, como indicado por Mitterand²⁷⁸, Zola transforma em narrativa ficcional a hipótese científica em torno da fisiologia dos temperamentos. Nesse sentido, o escritor indica

²⁷³ ZOLA, 1868, p. 2-3.

²⁷⁴ MITTERAND, 1999, p. 585.

²⁷⁵ GLEIZE, 1980, p. 15.

²⁷⁶ Referimo-nos, aqui, ao método que será estabelecido e divulgado por Émile Zola em produções críticas posteriores, como *Le Roman expérimental* (1880) e *Les Romanciers naturalistes* (1881). Reiteramos, contudo, a pluralidade de fazeres artísticos compreendidos na estética e não sugerimos que, em algum momento, tenha existido um modelo único para a produção de obras naturalistas.

²⁷⁷ ZOLA, 1868, p. 3.

²⁷⁸ MITTERAND, 1999, p. 575-596.

em seu prefácio que “cada capítulo é o estudo de um curioso caso de fisiologia”, e que simplesmente fez “sobre dois corpos vivos o trabalho analítico que os cirurgiões fazem em cadáveres”²⁷⁹, fato que tornaria, em sua perspectiva, as acusações de obscenidade recebidas ainda mais absurdas.

No artigo, “La science comme modèle” (2007), Joseph Jurt salienta o uso do paradigma científico como uma estratégia contra as acusações de imoralidade dado que cirurgiões, por exemplo, jamais seriam repreendidos por obscenidade ao dedicarem suas carreiras ao exame de corpos nus. Tal tentativa de proporcionar ao romance a mesma seriedade e objetividade de tratados médicos resultou inclusive na ideia posteriormente abandonada de publicar a obra com o subtítulo “estudo”²⁸⁰. É a partir desses artifícios, de forma semelhante ao exposto no texto “Lettre à Ferragus”, que Zola exige em seu prefácio a liberdade plena do escritor não apenas na determinação do tema, mas também na configuração formal do romance, entendida como condição para a expressão integral de sua poética. Trata-se de uma defesa que ele estende igualmente aos artistas impressionistas, como Édouard Manet (1832-1883)²⁸¹.

É justamente ao se comparar a pintores que, a seu ver, foram acusados de obscenidade de maneira injusta, que Zola reivindica a inocência de seu próprio trabalho de composição, sustentando que sua busca pela representação fiel do real não configura imoralidade, assim como a presença de modelos nus serve apenas para a expressão artística dos pintores:

Confessem que é difícil, quando se sai de um trabalho desse tipo, ainda inteiramente tomado pelas profundas satisfações da busca da verdade, ouvir pessoas acusarem-no de ter tido como único objetivo a pintura de quadros obscenos. Encontrei-me no caso desses pintores que copiam a nudez sem que nenhum desejo os toque, e que ficam profundamente surpresos quando um crítico se declara escandalizado pelas carnes vivas de sua obra. [...] E garanto-lhes que os amores cruéis de Thérèse e Laurent não tinham, para mim, nada de imoral, nada que pudesse incitar paixões maléficas. A humanidade dos modelos desaparecia, assim como desaparece aos olhos do artista que tem diante de si uma mulher nua deitada, e que pensa unicamente em colocar essa mulher em sua tela com a fidelidade de suas formas e de suas cores²⁸².

Nos parágrafos subsequentes, o autor remete explicitamente às observações de Ulbach, manifestando seu descontentamento com a expressão “poça de lama e sangue” e com a ausência

²⁷⁹ ZOLA, 1868, p. 3.

²⁸⁰ BECKER, 1993, p. 327.

²⁸¹ Em 1865, diante das duras críticas ao quadro *Olympia*, de Édouard Manet, exposto no Salão de Paris, Émile Zola saiu em defesa do pintor. Em artigos, publicados especialmente no *L'Événement*, Zola argumentou que Manet inovava ao romper com os padrões acadêmicos, evocando a liberdade artística como direito fundamental. Para ele, *Olympia*, inspirado em *A Vênus de Urbino*, de Ticiano, representava uma verdade moderna, chocante para o público apenas por sua franqueza realista (MITTERAND, 1999, p. 495-496).

²⁸² ZOLA, 1868, p. 3-4.

de apoio e compreensão por parte de outros críticos, cuja incapacidade interpretativa, na visão de Zola, revela-se vergonhosa. Reforçando a semelhança entre o fazer do escritor e a prática médica, ele se dirige à crítica de forma provocadora:

Observe que não peço de modo algum a simpatia da imprensa por uma obra que, segundo ela, repugna seus sentidos delicado. Minha ambição não vai tão longe. Espanto-me apenas que meus colegas tenham feito de mim uma espécie de limpador de esgoto, eles cujos olhos treinados deveriam reconhecer em dez páginas as intenções de um romancista. Limito-me a suplicar-lhes, humildemente, que daqui em diante me enxerguem como sou e me avaliem pelo que de fato represento.

Era fácil, no entanto, compreender *Thérèse Raquin*, posicionar-se no campo da observação e da análise, apontar-me meus erros reais, sem pegar um punhado de lama e atirá-lo em meu rosto em nome da moral. Isso exigia um pouco de inteligência e algumas ideias de conjunto em verdadeira crítica. A acusação de imoralidade, em matéria de ciência, não prova absolutamente nada²⁸³.

Para o escritor, a crítica especializada, à época, não dispunha das ferramentas necessárias para avaliar a obra com base nas escolhas estéticas que propunha, limitando-se a um choque moral, argumento refutado por Zola a partir do amparo que buscou na aproximação com a ciência. Como destacado por Noiray (2012), naquele momento do século XIX, não apenas a posição do romance no campo literário era instável, mas também a do próprio escritor enquanto agente literário. No prefácio em questão, Zola adota um discurso audacioso: mais do que sugerir uma nova abordagem para o gênero romanesco, reivindica uma posição central no campo literário, operando uma autolegitimação e confrontando a crítica especializada – detentora de significativo poder simbólico – ao estabelecer, segundo seus próprios critérios, tanto um método para a escrita de romances quanto procedimentos adequados para sua análise.

Em um ataque direto às obras de orientação idealista e aos periódicos que as endossavam, como a *Revue des Deux Mondes*²⁸⁴, Zola reafirma a moralidade de sua própria obra, concebida a partir da curiosidade metódica de um cientista, em contraste com as verdadeiras licenciosidades²⁸⁵ das obras aclamadas pela imprensa e pelo público. O autor evidencia, dessa forma, o uso do prefácio como um instrumento de posicionamento

²⁸³ ZOLA, 1868, p. 5.

²⁸⁴ SEILLAN, 2011, p. 38.

²⁸⁵ Pouco mais de uma década após a publicação de *Thérèse Raquin*, Zola publicou o artigo intitulado “De la moralité dans la littérature” no periódico russo *Le Messager de L'Europe*. Nesse texto, o escritor discorre sobre obras de escritores idealistas, como Octave Feuillet e George Sand, argumentando que estas constituem, ao contrário do que sustenta a crítica, os verdadeiros romances licenciosos e potencialmente perigosos. Segundo Zola, ao abordarem os vícios humanos sem o rigor metodológico do naturalismo e sem o compromisso com a verdade, tais obras, que julga fantasiosas e mentirosas, induzem nos leitores uma visão idealizada e distorcida da realidade.

estratégico²⁸⁶ no campo literário, incorporando ao paratexto a disputa com os idealistas que continuará a desenvolver em seus textos críticos ao longo da década seguinte:

Não sei se meu romance é imoral; confesso que nunca me preocupei em torná-lo mais ou menos casto. O que sei é que não pensei nem por um instante em incluir as obscenidades que os moralistas ali enxergam; que escrevi cada cena, mesmo as mais febris, com a pura curiosidade do cientista; e que desafio meus críticos a encontrarem uma única página verdadeiramente licenciosa, daquelas feitas para os leitores dos livrinhos cor-de-rosa, dessas indiscrições de boudoir e de bastidores, que vendem dez mil exemplares e são ardentemente recomendados pelos mesmos jornais que agora sentem náusea diante das verdades de *Thérèse Raquin*²⁸⁷.

Prosseguindo com críticas veementes à insuficiência interpretativa daqueles que receberam negativamente seu romance e manifestando sua indignação diante do que percebe como limitações intelectuais de seus críticos – “É exasperante ser punido por uma falta da qual não se é culpado. Por vezes, lamento não ter escrito obscenidades”²⁸⁸ –, Zola demonstra que, bem distanciado das hesitações e da modéstia notadas do paratexto de *La Confession de Claude*, já havia consolidado de forma resoluta os princípios da estética que desejava propor e que estava disposto a se engajar intensamente nas controvérsias e escândalos midiáticos, estratégia que adotaria dali em diante como forma de promover suas obras²⁸⁹. Os princípios fundamentais do maior projeto literário de Zola, a saga dos *Rougon-Macquart*, já estavam delineados e claramente articulados no prefácio de *Thérèse Raquin*, como evidenciam os trechos a seguir. Em um primeiro momento, o autor descreve o comportamento ideal do público leitor de sua obra, definido pela capacidade de reconhecer o estatuto moderno do método utilizado no romance e, portanto, de avaliá-lo segundo os critérios que regem a investigação científica do século XIX:

[...] reconheceriam meu direito, nestes tempos de liberdade na arte, de escolher meus temas onde me aprouver, exigindo de mim apenas obras conscienciosas, sabendo que somente a tolice prejudica a dignidade das letras. Com certeza, a análise científica que tentei aplicar em *Thérèse Raquin* não os surpreenderia; eles reconheceriam nela o método moderno, a ferramenta de investigação universal que o século utiliza com tanta febre para abrir caminho para o futuro. Quaisquer que fossem suas conclusões, admitiriam meu ponto de partida: o estudo do temperamento e das profundas modificações do organismo sob a pressão dos meios e das circunstâncias²⁹⁰.

²⁸⁶ MAINGUENEAU, 2006, p. 152.

²⁸⁷ ZOLA, 1868, p. 5.

²⁸⁸ ZOLA, 1868, p. 6.

²⁸⁹ BECKER, 1996, p. 75.

²⁹⁰ ZOLA, 1868, p. 7.

Em seguida, ele define a postura que espera de críticos devidamente qualificados para a avaliação de seu romance e sugere a emergência de uma crítica naturalista, evidenciando seu projeto de consolidar uma estética que se torne reconhecida e predominante no campo literário:

Parece-me ouvir, desde já, o veredicto da grande crítica, da crítica metódica e naturalista que renovou as ciências, a história e a literatura: “*Thérèse Raquin* é o estudo de um caso demasiado excepcional; o drama da vida moderna é mais flexível, menos aprisionado pelo horror e pela loucura. Casos como esse devem ser relegados a segundo plano em uma obra. O desejo de não perder nenhuma de suas observações levou o autor a destacar cada detalhe, o que conferiu ainda mais tensão e aspereza ao conjunto” [...]²⁹¹.

No que diz respeito às colocações sobre a necessidade de uma crítica naturalista – o escritor continua afirmando no parágrafo final de seu paratexto que os prefácios só são necessários por conta da “cegueira” dos críticos antinaturalistas²⁹² –, torna-se evidente que, diante de um sistema crítico incapaz de compreender os fundamentos da estética, o apoio mútuo entre escritores ganha uma importância decisiva. Se a crítica instituída não reconhece o método, a investigação ou os princípios que estruturam sua obra, cabe ao próprio grupo de autores engajados no naturalismo assumir a tarefa de formular os critérios de avaliação adequados a esse novo modo escrita romanesca. Assim, o cenáculo naturalista não se configura apenas como um espaço de sociabilidade, mas como o núcleo ativo de uma crítica emergente: por meio de leituras recíprocas e da análise das obras uns dos outros, esses escritores produziam as condições de legitimação que lhes são negadas pelo campo mais amplo. É nesse ponto que a perspectiva de Glinoer e Laisney (2013) se torna particularmente elucidativa, pois permite compreender os cenáculos, principalmente em sua fase inicial, como estruturas de autolegitimação capazes de contornar as instâncias tradicionais de consagração, afastando-se das instituições e dos agentes que negam o valor dos empreendimentos literários propostos. Os autores afirmam:

Economica e simbolicamente dominados, os membros dos cenáculos se afastam, em diferentes graus, das consagrações acadêmicas e da estima do público para se concentrarem unicamente no reconhecimento de seus companheiros, único fiador, a seus olhos, da validade de suas produções. Em outras palavras, a instituição cenacular, indiferente às sanções externas, produz seus próprios modos de legitimação. Agindo assim, o cenáculo

²⁹¹ ZOLA, 1868, p. 7.

²⁹² ZOLA, 1868, p. 9.

funciona, para usar as palavras de Bourdieu, como um acumulador de capital simbólico e de capital social, dos quais todo o grupo se beneficia²⁹³.

Esse ímpeto de contornar as instituições de consagração literária e as críticas moralistas de boa parte da imprensa levaria, mais tarde, à idealização de uma revista naturalista²⁹⁴. O projeto, em andamento desde 1877 e liderado por Joris-Karl Huysmans, resultou na concepção da *La Comédie humaine*, em homenagem ao ciclo de romances de Balzac. A primeira edição estava prevista para novembro de 1880, contando com a participação de Goncourt e Zola em posições de destaque. Contudo, o editor que se dispôs a financiar a iniciativa, Léon Derveaux, enfrentou dificuldades financeiras pouco antes do lançamento, a relação com Huysmans se fragilizou, e o projeto acabou não se concretizando²⁹⁵.

É notório que, apesar das conhecidas divergências estéticas entre as propostas de Émile Zola e a visão de arte dos irmãos Goncourt – que começariam a gerar conflitos na década de 1870 –, naquele momento, o método sugerido pelo jovem escritor está em plena conformidade com as reivindicações, de certo modo revolucionárias, presentes no prefácio de *Germinie Lacerteux*. Não por acaso Jules de Goncourt envia a Zola, em 5 de fevereiro de 1868, uma carta em tom solidário no que diz respeito a *Thérèse Raquin*:

Conhecemos bem poucas obras tão estudadas e tão minuciosamente examinadas, examinadas até o fundo da terrível verdade humana, no âmago mesmo do crime. Admirável autópsia do remorso; ao longo dessas páginas onde palpitam delicadezas arrepiantes, uma espécie de terror nervoso, novo no livro [...] Estamos com você e com seu livro com toda a nossa simpatia, com você através das ideias, dos princípios, da afirmação dos direitos da Arte moderna, à Verdade e à Vida”²⁹⁶.

²⁹³ Économiquement et symboliquement dominés, les cénaciers se détournent, à des degrés divers, des consécérations académiques et de l’estime du public pour se concentrer uniquement sur la reconnaissance de leurs compagnons, seule garante à leurs yeux de la validité de leurs productions. En d’autres termes, l’institution cénaculaire, indifférente aux sanctions externes, génère ses propres modes de légitimation. Ce faisant, le cénacle fonctionne, pour le dire avec les mots de Bourdieu, comme un accumulateur de capital symbolique et de capital social dont profite tout le groupe. GLINOER; LAISNEY, 2013, p. 17-18.

²⁹⁴ PAGÈS, 2014, p. 242-243.

²⁹⁵ PAGÈS, 2014, p. 247.

²⁹⁶ Nous connaissons bien peu d’œuvres aussi étudiées et fouillées, fouillées aussi à fond dans la terrible vérité humaine, en plein cœur du crime. Admirable autopsie du remords ; par toutes ces pages où palpitent des délicatesses frissonnantes, une sorte de terreur nerveuse, nouvelle dans le livre [...] Nous sommes à vous et à votre livre de toutes nos sympathies, avec vous pour les idées, les principes, l’affirmation des droits de l’Art moderne au vrai et à la vie. Manuscrito disponível digitalmente em <https://2fcdn.essentiels.bnf.fr/fr/image/632d0d9a-4d20-441d-ab05-7fdd1552cbb4-lettre-freres-goncourt-emile-zola>. GONCOURT, 1868, [s.p].

Em dezembro de 1868, após três anos de contato por meio de cartas e colunas de jornais, finalmente os três escritores se conhecem pessoalmente em um almoço na propriedade dos Goncourt em Auteuil²⁹⁷.

Constata-se, portanto, que, ao afirmar no fim de seu prefácio que “o grupo de escritores naturalistas ao qual [tem] a honra de pertencer tem coragem e atividade suficientes para produzir obras fortes, trazendo consigo sua defesa”²⁹⁸, Zola referia-se mais à afinidade artística e ao combate comum que começava a travar ao lado dos Goncourt do que a uma tribo²⁹⁹ de escritores propriamente formada, o que aconteceria apenas no início da década de 1870 com o estabelecimento dos jantares com Flaubert e Alphonse Daudet e, posteriormente, com as reuniões na casa de Médan com Alexis, Céard, Hennique, Maupassant e Huysmans. A evocação de um grupo de escritores naturalistas que ainda não existia de fato funciona, aqui, para fortalecer sua causa, oferecendo robustez às ideias polêmicas que propõe.

O prefácio à segunda edição de *Thérèse Raquin*, que, assim como o de *Germinie Lacerteux*, possui ares de prefácio-manifesto³⁰⁰, demonstra a reivindicação não só de liberdade artística, mas de reformulação dos parâmetros críticos, mobilizando o artifício do grupo de escritores unidos em prol da mesma causa. O cenáculo ou a tribo naturalista, ainda que de forma preliminar, já se encontrava em formação e começava a se impor no campo literário francês. O paratexto de Zola não apenas constitui um amplo tratado sobre as intenções do autor, mas também se configura como uma resposta à recepção crítica, uma vez que se trata do prefácio à segunda edição. Nesse sentido, pode ser encarado como um prólogo da série *Rougon-Macquart*³⁰¹, pois concentra as ideias centrais articuladas ao longo do ciclo romanesco. Isto é, os valores teóricos estabelecidos por Zola para a estética naturalista não sofreriam variações na década seguinte. A “redução da literatura à ciência, primazia do modelo biológico e médico, substituição da imaginação pela observação, da psicologia pela fisiologia, da moral abstrata pelo ‘estudo de caso’”³⁰² permaneceriam como elementos do eixo central do naturalismo de Émile Zola, que já se impunha de forma polêmica contra as instituições literárias dominantes, insurgindo-se contra a tradição idealista no âmbito romanesco e crítico.

²⁹⁷ MITTERAND, 1999, p. 634.

²⁹⁸ ZOLA, 1868, p. 9.

²⁹⁹ MAINGUENEAU, 2001, p. 30.

³⁰⁰ BECKER, 1993, p. 326.

³⁰¹ PAGÈS, 2000, p. 97.

³⁰² [...] rabatement de la littérature sur la science, primauté du modèle biologique et médical, remplacement de l'imagination par l'observation, de la psychologie par la physiologie, de la morale abstraite par l'« étude de cas ». NOIRAY, 2012, p. 334.

3.4 *La Fortune des Rougon* (1871), de Émile Zola

La Fortune des Rougon, romance publicado ao longo do ano de 1871, é o primeiro romance da saga da família Rougon-Macquart, de Émile Zola. A obra fora inicialmente lançada em formato de folhetim no jornal *Le Siècle*, de junho a 19 de julho de 1870; contudo, a eclosão da Guerra Franco-Prussiana interrompeu sua publicação, retomada de 18 a 21 de março de 1871. Em outubro do mesmo ano, o romance foi lançado em volume pela Librairie internationale Lacroix et Verbœckhoven; e, em 1873, Georges Charpentier publica uma segunda versão da obra após algumas modificações no texto, empreendidas pelo autor³⁰³. Estabeleceu-se, então, a partir desse romance, a relação entre Zola e Georges Charpentier, representando um marco importante dos anos iniciais do naturalismo pelo papel significativo que o editor terá para a estética e a tribo de escritores. Charpentier se consolida como o principal mediador dos escritores naturalistas, acolhendo as polêmicas obras de Edmond de Goncourt, Émile Zola, Gustave Flaubert, Alphonse Daudet e Joris-Karl Huysmans³⁰⁴.

La Fortune des Rougon introduz a genealogia da família Rougon-Macquart e estabelece o conceito do determinismo social e biológico que guia a saga da família. A trama se passa na cidade fictícia de Plassans, no sul da França, durante o golpe de Estado de Luís Napoleão Bonaparte, em 1851. No centro da história, há Adélaïde Fouque, chamada de Tante Dide, matriarca da família, propensa a comportamentos excêntricos e crises nervosas. Nela está a origem das duas linhagens que Zola explora: os Rougon, representando a burguesia ambiciosa e oportunista, e os Macquart, ligados à classe operária e aos instintos passionais. Após a morte do primeiro marido, Rougon, Adélaïde iniciou um relacionamento escandaloso com o contrabandista Macquart, com quem teve dois filhos ilegítimos. É, então, a partir de tal amálgama de linhagens que o destino das gerações seguintes começa a ser traçado.

Ao longo desse romance, o leitor acompanha a ascensão dos Rougon, liderados por Pierre e Félicité, que buscam enriquecer e obter influência política ao apoiar o novo regime. Paralelamente, tem-se a história de Silvère e Miette, dois jovens idealistas que se envolvem na resistência republicana, opostos à ambição dos Rougon. A narrativa apresenta, assim, a tomada de poder tanto de Napoleão quanto dos Rougon, exprimindo os ideais republicanos de Zola.

³⁰³ BECKER in ZOLA, 2004, p. 14.

³⁰⁴ Edmond de Goncourt foi o primeiro a firmar contrato com a casa Charpentier, que publicou *Germinie Lacerteux* em 1865. Em 1872, Émile Zola assinou com a editora para a publicação de *La Fortune des Rougon* no ano seguinte (Becker, 2004, p. 14). Em 1874, Gustave Flaubert e Alphonse Daudet nela publicaram, respectivamente, *La Tentation de saint Antoine* e *Fromont jeune et Risler aîné*. Posteriormente, em 1879, Joris-Karl Huysmans publicou *Les Sœurs Vatar* pela mesma editora.

Com o subtítulo de “a História natural e social de uma família sob o segundo Império”³⁰⁵, o romance articula dois princípios fundamentais do naturalismo: a investigação baseada em paradigmas científicos e a primazia dos ideais republicanos. Esse último aspecto, em particular, reforça a oposição ao idealismo, uma estética cujas obras frequentemente apresentam a defesa dos valores monárquicos³⁰⁶. Os romances seguintes do ciclo de Zola seriam dedicados, portanto, a pintar diferentes aspectos da vida social durante o Segundo Império, abordando espaços ocupados tanto pela burguesia quanto pela classe trabalhadora.

Apesar das tentativas do escritor em promover o romance por meio de anúncios que escrevia para os jornais, *La Fortune des Rougon* não suscitou uma reação expressiva da crítica³⁰⁷. Zola recebeu, entretanto, elogios de escritores com quem possuía afinidades estéticas. Conforme mencionado no capítulo anterior, Gustave Flaubert, uma das grandes referências artísticas de Zola, escreve em 1º de dezembro de 1871 uma carta na qual afirma:

Acabo de terminar seu atroz e belo livro! Ainda estou atordoado. É forte! Muito forte! Só reprovoo o prefácio. Na minha opinião, ele prejudica sua obra, que é tão imparcial e elevada. Nele, você revela seu segredo, o que considero ingênuo demais – algo que, na minha concepção poética (a minha), um romancista não tem o direito de fazer. Essas são minhas únicas ressalvas. Mas você tem um grande talento e é um homem de coragem! Diga-me, num bilhete, quando posso ir vê-lo para conversarmos longamente sobre seu livro³⁰⁸.

Os elogios direcionados a Zola e a seu romance possuem, naquele momento, grande relevância, sobretudo no que diz respeito à imparcialidade da obra, valor estético caro para Flaubert havia décadas e que será retomado por Zola como um dos principais preceitos naturalistas, sistematizados na obra crítica *Les Romanciers naturalistes* (1881). A reprimenda direcionada ao prefácio, contudo, não surtiria grande efeito: na contramão das crenças pessoais de Flaubert, o movimento naturalista seria marcado pelo intenso desejo de explicação por parte de seus escritores³⁰⁹, ocasionando a abundância de paratextos observada em sua época.

A conquista de uma certa simpatia da parte de Flaubert somada a uma relação já consolidada com os Goncourt – a quem Zola, desde 1868, havia confidenciado o plano geral da

³⁰⁵ Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire.

³⁰⁶ SEILLAN, 2014, p. 10.

³⁰⁷ BECKER, 2004, p. 14.

³⁰⁸ Je viens de finir votre atroce et beau livre ! J'en suis encore étourdi. C'est fort ! Très fort ! Je n'en blâme que la préface. Selon moi, elle gâte votre œuvre qui est si impartiale et si haute. Vous y dites votre secret, ce qui est trop candide, chose que dans ma poétique (à moi) un romancier n'a pas le droit de faire. Voilà toutes mes restrictions. Mais vous avez un fier talent et vous êtes un brave homme ! Dites-moi, par un petit mot, quand je puis aller vous voir, pour causer longuement de votre bouquin. FLAUBERT, 1871, [s.p].

³⁰⁹ PAGÈS, 2000, p. 102.

futura história dos *Rougon-Macquart*³¹⁰ – facilitou sua entrada em um grupo de escritores ligados à representação do real. Em uma configuração particularmente vantajosa para Zola, ainda pouco estabelecido no campo literário, esses autores já reconhecidos passaram, a partir de 1874, a reunir-se regularmente em jantares do chamado “Grupo dos Cinco”³¹¹ (Flaubert, Goncourt, Turgueniev e Daudet), encontros que reforçaram sua integração ao círculo e ampliaram sua visibilidade. Apesar das tensões teóricas e estéticas que não demorariam a emergir no seio do grupo, a publicação de *La Fortune des Rougon* e os eventos que a circundaram foram um marco da fase de formação de um cenáculo naturalista, momento de coesão entre os elementos do grupo, do acúmulo coletivo de capital simbólico e da sistematização explícita dos valores que permeariam a série de publicações de maior relevância para a estética.

Tal sistematização é manifestada, naturalmente, no prefácio à primeira edição em volume do romance. Nos termos de Gérard Genette (1987), para servir ao fim de programar a leitura, ou seja, de oferecer ao leitor as ferramentas para obter, na perspectiva do autor, a realização de uma boa interpretação do romance, Zola, nesse breve prefácio, lança mão de sua declaração de intenção com uma abundância de frases voluntaristas. Do primeiro ao último parágrafo do paratexto, o escritor detalha seu intuito com o romance em si e com a sequência na qual ele estaria inscrito. É igualmente notória a presença do que Gleize (1980) aponta como a “teoria constituída”, muitas vezes presente nos prefácios: nesse caso, em conformidade com as teorias de Taine, há o estabelecimento da hereditariedade e do meio como norteadores do processo de escrita e análise do projeto literário de Zola. Na abertura do texto, lemos:

Quero explicar como uma família, um pequeno grupo de seres, se comporta em uma sociedade, desenvolvendo-se para gerar dez, vinte indivíduos que parecem, à primeira vista, profundamente distintos, mas que a análise revela intimamente ligados uns aos outros. A hereditariedade possui suas leis, como a gravidade³¹².

Fortemente inspirado pelo *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle* (1847), publicado pelo Dr. Prosper Lucas³¹³, Zola introduz o conceito de hereditariedade – fio condutor de toda a saga – que, segundo David Baguley³¹⁴, corresponderia, no universo naturalista, à “força fatal invisível, [à] necessidade, [à] Lei que rege a ação”, substituindo,

³¹⁰ MITTERAND, 1999, p. 636.

³¹¹ PAGÈS, 2014, p. 122.

³¹² ZOLA, 1871, p. 1.

³¹³ BECKER, 2004, p. 9.

³¹⁴ [...] l’invisible force fatale, la nécessité, la Loi qui régit l’action. BAGULEY, 1995, p. 78.

assim, a posição reguladora da moral. Para Véronique Lavielle, “a teoria da hereditariedade fornece a Zola um ‘fio condutor’ para sua saga, uma estrutura combinatória que serve para organizar a obra e um suporte para sua imaginação pessoal e mítica”³¹⁵. Naquele momento, anterior à compreensão de mecanismos genéticos, o conceito era entendido como a transmissão de características físicas, mentais e até mesmo morais dos pais para os filhos, a hereditariedade era frequentemente associada a teorias lamarckistas, relacionadas à herança de caracteres adquiridos, ou degeneracionistas, como as de Bénédict Morel (1809-1873), que vinculavam a hereditariedade à decadência física e moral.

Há, portanto, a apresentação de um certo determinismo biológico que traçará o destino dos membros da família dos Rougon-Macquart a partir desta obra fundadora: as tendências ao alcoolismo, às crises nervosas, à ninfomania e todo tipo de predisposição doentia serão muitas vezes sinas das quais os personagens não conseguirão escapar, apesar de seus esforços. Essa impossibilidade de fuga, mesmo quando os sujeitos lutam para resistir ao seu destino, aproxima o romance naturalista de uma lógica trágica, marcada pela presença de forças que ultrapassam a ação individual. É nesse sentido que Baguley observa:

Assim, quando se fala de um certo trágico naturalista, não se poderia alegar que Zola e seus discípulos quisessem rivalizar com Sófocles ou Racine na escrita de “tragédias” propriamente ditas, obras que poderíamos definir, de modo geral, como pertencentes à classe genérica. No entanto, nada os impedia de recorrer ao “trágico”, uma determinação sobretudo temática que exploram em suas obras sem ambicionar dar origem a um renascimento da tragédia³¹⁶.

A observação do crítico evidencia que o naturalismo não busca reativar a tragédia como gênero, mas mobiliza o trágico como estrutura narrativa, justamente esse regime de fatalidade que impede os personagens de escapar à herança que os subjuga.

Ao seguir evocando a adoção de conceitos das ciências naturais, o escritor afirma:

Tentarei achar e seguir, resolvendo a questão dos temperamentos e do meio, o fio que conduz matematicamente de um homem a outro. E quando eu tiver todos os fios, quando eu tiver em minhas mãos todo um grupo social, farei ver esse grupo em ação, como ator de uma época histórica; eu o criarei agindo na

³¹⁵ [...] la théorie de l'hérédité procure à Zola un « fil rouge » pour sa série, une combinatoire propre à structurer l'œuvre et un support à sa rêverie personnelle et mythique. LAVILELLE *in* BECKER; DUFIEF, 2017, p. 489.

³¹⁶ Ainsi, quand on parle d'un certain tragique naturaliste, on ne saurait prétendre que Zola et ses disciples voulaient rivaliser avec Sophocle ou Racine pour écrire des "tragédies" en tant que telles, œuvres qu'on pourrait définir globalement comme appartenant à la classe générique. Mais rien n'empêche qu'ils aient recours au "tragique", détermination surtout thématique qu'ils exploitent dans leurs œuvres sans vouloir donner lieu à une nouvelle naissance de la tragédie. BAGULEY, 1995, p. 71.

complexidade de seus esforços, analisarei ao mesmo tempo a soma da vontade de cada um de seus membros e o impulso geral do conjunto³¹⁷.

Somada à reflexão sobre o papel do temperamento³¹⁸, assunto sobre o qual Zola escrevia, seja em sua correspondência pessoal ou em obras como *Thérèse Raquin*, havia quase uma década, está a análise da influência do meio, que se impôs como um dos conceitos-chave da escrita naturalista zoliana³¹⁹. O escritor empreende, inclusive, uma aplicação dos três pilares propostos pelo historiador Hippolyte Taine como o método para a compreensão dos fenômenos históricos e sociais: o meio, a raça e o momento histórico. Trabalhando, em *La Fortune des Rougon*, sobretudo com o primeiro e o terceiro elementos, Zola evidencia em seu prefácio o intuito de analisar o comportamento de membros de uma dada família em um contexto histórico específico: o Segundo Império, período que chama, ao final do prefácio, de “um reino morto, de uma época estranha de loucura e de vergonha”³²⁰.

Nota-se, portanto, assim como no prefácio de *Thérèse Raquin*, o estabelecimento de um método científico aplicado à literatura. É importante ressaltar, contudo, que, apesar de a sistematização de suas ideias em uma grande quantidade de suportes paratextuais tê-lo tornado o grande teórico do naturalismo, nem mesmo Zola empregou de forma integral os procedimentos que propôs. Como destaca Noiray³²¹ ao analisar o prefácio dessa obra, é na conformidade com os modelos científicos que o escritor encontra tanto a legitimidade quanto a justificativa para um empreendimento literário que, havia alguns anos, já vinha sendo considerado imoral e obsceno pela crítica.

Na sequência do prefácio, Zola declara sobre os personagens:

Fisiologicamente, eles são a lenta sucessão dos acidentes nervosos e sanguíneos que se apresentam em uma raça, após uma primeira lesão orgânica, e que determina, segundo o meio, em cada um dos indivíduos dessa raça, os sentimentos, os desejos, as paixões, todas as manifestações humanas, naturais e instintivas, cujos produtos recebem os nomes convencionais de virtudes e vícios. Historicamente, eles partem do povo e se irradiam por toda a sociedade contemporânea³²².

³¹⁷ ZOLA, 1971, p. 1.

³¹⁸ Zola emprega, como já mencionado, o termo temperamento na carta dirigida a Valabrègue em 1864 – e, posteriormente, em diversos textos críticos – para designar a originalidade do escritor, isto é, a parcela de si mesmo a partir da qual ele constrói sua obra. No entanto, tanto neste prefácio quanto no de *Thérèse Raquin*, o vocábulo é mobilizado em acepção distinta, de caráter científico, que remonta à tradição hipocrática, referindo-se aos quatro temperamentos clássicos: colérico, sanguíneo, fleumático e melancólico.

³¹⁹ BECKER; DUFIEF, 2017, p. 631.

³²⁰ ZOLA, 1871, p. 2.

³²¹ NOIRAY, 2012, p. 352.

³²² ZOLA, 1871, p. 1-2.

O escritor, assim, apresenta ao leitor o plano não apenas desse romance, mas de todo o ciclo que tencionava publicar. Apontando os mecanismos fisiológicos como o tema central de seu projeto, Zola situa as combinações genéticas iniciadas pela prole de Adélaïde Fouque com Rougon e com Macquart como a origem de uma cadeia de personagens e situações marcados pela luta contra suas tendências familiares ao alcoolismo, à histeria, à sede de poder etc. Importa notar, contudo, que esse modelo hereditário não deve ser entendido como um conhecimento científico legítimo ou comprovado, mas como um verdadeiro construto literário, uma forma de invenção operada a partir de materiais científicos da época, mas que permanece, em última instância, subordinada à lógica da ficção. É exatamente o que ressaltam Pagès e Morgan, ao afirmar: “Zola não atribui uma verdade absoluta às teorias que retoma. Mas se esforça para utilizá-las com fidelidade a fim de delas retirar o máximo proveito nas combinações ficcionais que põe em prática”³²³. A genealogia e o determinismo biológico que estruturam os *Rougon-Macquart* constituem, então, menos uma tese científica do que um dispositivo narrativo cuidadosamente elaborado para organizar, tensionar e multiplicar as possibilidades dramáticas do ciclo.

Aproximando-se da conclusão do breve prefácio, Zola menciona a extensa documentação reunida ao longo dos anos para a escrita do romance: “Há três anos venho reunindo os documentos para esta grande obra”³²⁴. Esse método de escrita, característico dele e de outros escritores, como Gustave Flaubert e os irmãos Goncourt, envolvia investigações minuciosas, muitas vezes *in loco*, e a compilação de dossiês de observação. Tal método de escrita contrastava com aquele dos escritores idealistas, que recorriam à imaginação e se posicionavam “em resistência aberta contra o materialismo e a ciência”³²⁵. É nesse sentido que Mitterand (1980) tece o seguinte comentário sobre o prefácio da obra:

Afirmar a preeminência da observação, da análise e da experiência como práticas ideais do romancista significa transformar profundamente as bases de funcionamento do romance contemporâneo, tanto em suas condições de produção quanto em suas condições de recepção. Isso implica uma revolução tanto do código de construção das ações e dos personagens quanto do “horizonte de expectativa” dos leitores. Em vez de uma história que ilustre, de uma forma ou de outra, uma visão espiritualista do mundo e a transmissão de uma moral e de um dogma preestabelecidos, o leitor de romances deverá, aos poucos, acostumar-se a esperar uma descrição precisa dos comportamentos, incluindo aqueles que, até então, eram proibidos ao enunciado narrativo, como

³²³ Zola n'accorde pas une vérité absolue aux théories qu'il reprend. Mais il s'efforce de les utiliser avec fidélité pour tirer d'elles le plus grand parti possible dans les combinaisons fictionnelles qu'il met en place. PAGÈS, Alain; MORGAN, Owen. *Guide Émile Zola*. Paris: Ellipses, 2002, p. 227.

³²⁴ ZOLA, 1871, p. 2.

³²⁵ [...] en résistance ouverte contre le matérialisme et la science. SEILLAN, 2015, p. 7.

por exemplo o comportamento sexual ou a luta de classes. Também deverá esperar uma interpretação natural dos fenômenos e de suas causas. Pela primeira vez, o romance inscreve-se explicitamente em uma perspectiva behaviorista e materialista³²⁶.

O prefácio de *La Fortune des Rougon* constitui, assim, a ratificação de valores estéticos que Zola já vinha expondo desde 1864, seja em seus artigos publicados nos jornais ou nos textos de abertura de obras, como em *La Confession de Claude* e *Thérèse Raquin*. Com uma estrutura formada basicamente pela declaração de suas intenções como autor, o prefácio de Zola, conforme apontado por Mitterand (1980), prepara o leitor para um novo paradigma romanesco, fundamentando sua literatura em conceitos das ciências naturais e sociais, além de buscar ampliar as possibilidades do gênero, empreitada iniciada pelos Goncourt, em 1865. A publicação desse romance é, portanto, a origem da epopeia moderna que coroaria sua carreira com grandes sucessos como *L'Assommoir* (1877) e *Nana* (1880): “Esta obra, que formará vários episódios, é, portanto, na minha concepção, a História natural e social de uma família sob o Segundo Império. E o primeiro episódio – *A Fortuna dos Rougon* – deve ser chamado por seu título científico: *As Origens*”³²⁷. Além disso, ela marca a abertura da década na qual Zola firmará relações importantíssimas para a formação da estética, aproximando-se do grupo de escritores constituído por Goncourt, Daudet, Flaubert e Tourgueniev e, posteriormente, reunindo em volta de si os próprios admiradores. A reafirmação, nesse paratexto, da centralidade de leis como a hereditariedade e a influência do meio ratificam o cerne da teoria que iria propor para o romance naturalista em obras críticas futuras como *Le Roman expérimental* (1880) e *Les Romanciers naturalistes* (1881), estabelecendo a afinidade com a ciência como um dos principais argumentos contra as acusações de imoralidade que continuariam sendo proferidas contra o naturalismo.

³²⁶ Affirmer la prééminence de l'observation, de l'analyse, de l'expérience, comme pratiques optimales du romancier, c'est transformer profondément les bases de fonctionnement du roman contemporain, dans ses conditions de production et ses conditions de réception; c'est bouleverser tout à la fois le code de construction des actions et des personnages, et l'« horizon d'attente » des lecteurs. Au lieu d'une histoire qui illustre, d'une manière ou de l'autre, une vision spiritualiste du monde et l'enseignement d'une morale et d'un dogme préétablis, le lecteur de romans devra peu à peu s'habituer à attendre une description précise des comportements, y compris de ceux qui relèvent d'un domaine jusque-là interdit à l'énoncé narratif, comme par exemple le comportement sexuel, ou la lutte de classes; à attendre aussi une interprétation naturelle des phénomènes et de leurs causes. Pour la première fois, le roman se voit inscrit explicitement dans une perspective behaviouriste et matérialiste. MITTERAND, 1980, p. 169.

³²⁷ ZOLA, 1871, p. 2.

3.5 *Marthe, histoire d'une fille* (1876), de Joris-Karl Huysmans

Joris-Karl Huysmans, nascido Charles Marie Georges Huysmans, não pertencia a uma família de grande renome. Filho de uma professora e de um litógrafo, ingressou aos 18 anos no Ministério do Interior, onde construiu uma longa carreira e conheceu Henry Céard³²⁸ futuro colega do cenáculo naturalista do qual fariam parte – o Grupo de Médan. À época, ambos encaravam o serviço público como um meio de obter o tempo e os recursos necessários para se lançarem no campo literário. Em 1873, o jovem escritor buscou diversos editores na tentativa de publicar sua recolha de poemas em prosa intitulada *Le Drageoir aux épices*, mas apenas no ano seguinte – graças à intervenção de escritores veteranos que simpatizavam com Huysmans e seu trabalho, em particular Arsène Houssaye e Octave Lacroix (1827-1901) – é que a obra seria publicada em volume pela Librairie Générale. Houssaye não apenas apoiou o projeto como também publicou trechos do livro na revista *L'Artiste*, enquanto Lacroix o promoveu ativamente entre a crítica. Essa articulação resultou em resenhas favoráveis em veículos de grande circulação, como *L'Illustration* e *L'Événement*, assinadas por críticos renomados como Jules Claretie (1840-1913) e Charles Monselet (1825-1888). O ápice da recepção ocorreu quando Théodore de Banville (1823-1891), no jornal *Le National*, descreveu a obra como “uma joia habilmente lapidada pelas mãos de um ourives mestre”³²⁹.

Alain Pagès³³⁰ indica que parte do dinheiro recebido pela publicação foi dedicado à compra das obras da série dos *Rougon-Macquart*, uma vez que Huysmans já tinha grande apreço por escritores do real, como Gustave Flaubert, mas sobretudo Edmond de Goncourt, a quem admirava por seu “estilo bizarro, a sensibilidade neurótica, a melancolia inquietante de suas obras”³³¹. No capítulo “Joris-Karl Huysmans e Edmond de Goncourt: afinidades literárias entre dois escritores naturalistas” (2023), Pedro Paulo Catharina discorre sobre o laço de amizade e as afinidades estéticas que seriam estabelecidas entre os escritores ao longo das décadas seguintes, apontando o status de *filis spirituel* que Huysmans assume em relação a Edmond de Goncourt, culminando em sua nomeação como primeiro presidente da Academia Goncourt, em 1900³³². Embora a publicação de *Marthe* tenha aproximado Huysmans de Zola e garantido sua entrada no Grupo de Médan, já em 1878 sua correspondência começa a revelar

³²⁸ PAGÈS, 2014, p. 300.

³²⁹ BALDICK, 1955, p. 27.

³³⁰ PAGÈS, 2014, p. 12-13.

³³¹ [...] bizarre style, the neurotic sensibility, the haunting melancholy of their works. BALDICK, 1955, p. 28.

³³² CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. Joris-Karl Huysmans e Edmond de Goncourt: afinidades literárias entre dois escritores naturalistas. In: NOGUEIRA-PRETTI, Luciana Persice. (Org.). *Literaturas Francófonas VII: debates interdisciplinares e comparatistas*. 1ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2023, v. VII, p. 385.

divergências em relação às teorias propostas pelo escritor mais velho. Em carta dirigida ao escritor naturalista belga Théodore Hannon (1851-1916) em outubro de 1878, ele chega a afirmar que “a palavra naturalismo começa a ser usada em tantas situações e ao sabor de tantos exageros de um romantismo furioso, que declaro não mais me alinhar, por minha parte, sob essa bandeira”³³³. Esse afastamento coincide com o auge do descontentamento de Edmond de Goncourt diante da postura panfletária de Zola e do enorme sucesso de *L’Assommoir*. Assim, Huysmans inicia sua transição do cenáculo de Médan para o círculo que se formaria em torno de Edmond de Goncourt, no sótão da casa de Auteuil. Quanto aos valores literários compartilhados entre Huysmans e aquele a quem sempre considerou seu principal mestre, Goncourt, Catharina ressalta “a necessidade da observação da realidade e sua documentação, a dissolução da trama romanesca tradicional, a detida análise fisiológica, mas sobretudo psicológica, e a proposta de uma literatura original, elaborada no âmbito da *écriture artiste*”³³⁴.

Retornando ao momento da publicação de *Marthe, histoire d’une fille*, seu primeiro romance, destacamos que Huysmans buscava sua inserção no campo literário, de preferência de maneira polêmica, explorando as vantagens midiáticas que um escândalo poderia proporcionar a um escritor iniciante. Havia também o objetivo de produzir uma obra esteticamente alinhada aos preceitos naturalistas pelos quais nutria tanta admiração. O romance trata, então, de um caso amoroso entre o jovem jornalista Léo e Marthe, uma aspirante a atriz que acaba se prostituindo para sobreviver, justificando o termo “fille”³³⁵, presente no título da obra. Durante o desenvolvimento da trama, a jovem sofre diversas violências, abortos e desenvolve um quadro de alcoolismo, reunindo, dessa forma, elementos narrativos prototípicos do naturalismo. Sylvie Thorel-Cailleteau (2005) sugere o caráter autobiográfico do romance – Huysmans viveu, de fato, uma decepção amorosa na juventude com uma atriz do Teatro Bobino –, destacando sua semelhança com *La Confession de Claude* (1865), de Émile Zola, que também partiu de uma experiência pessoal para subverter os clichês associados à boêmia:

Podemos ter em mente esse aspecto do romance: uma obra de inspiração autobiográfica, dedicada ao inverso da boemia, ou seja, voltada contra os clichês do último romantismo – autobiografia e engajamento artístico se misturam. A heroína é, portanto, uma irmã de Laurence, a prostituta que

³³³ [...] le mot naturalisme commence à être à tant de sauces d'un romantisme furieux, que je déclare ne plus me ranger pour mon compte sous ce drapeau. HUYSMANS, Joris-Karl. *Lettres à Théodore Hannon*. Paris: C. Pirot, 1985, p. 167.

³³⁴ CATHARINA, 2023, p. 403.

³³⁵ O termo *fille* podia assumir, conforme o contexto, o sentido de “prostituta”. Além de significar “moça” ou “jovem mulher”, a palavra era amplamente empregada em expressões como *fille publique*.

determina a orientação literária do narrador de *La Confession de Claude*, o primeiro romance naturalista de Zola³³⁶.

Apesar da ousadia evidenciada pela escolha de um tema polêmico e pela adoção de uma abordagem claramente naturalista, os acontecimentos que precederam a publicação do romance mergulharam o jovem escritor em um clima de hesitação e apreensão. Inicialmente, a descoberta que Edmond de Goncourt estava escrevendo um romance com uma temática similar ao seu – *La Fille Élisa*, que acabaria sendo publicado apenas em 1879 – fez com que Huysmans apressasse a publicação da obra. Em paralelo, a política de censura na França se acirrava: Jean Richepin (1849-1962) acabara de passar um mês na prisão pela publicação da recolha de poemas *La Chanson des gueux*, e Zola começava a receber violentos ataques pelo início da publicação de *L'Assommoir*, em folhetim. Com medo dos perigos que a recepção de seu romance de estreia poderia suscitar, Huysmans decide então publicar a obra na Bélgica, optando pelo editor Jean Gay, especializado em publicações eróticas e com uma experiência considerável em enviar contrabando literário para a França³³⁷.

Para além da decisão de publicar o romance fora do solo francês – medida crucial tomada para evitar uma má compreensão da obra e eventuais consequências legais –, outra ação importante consistiu na inserção de um prefácio. Ao contrário dos demais exemplos analisados nesta Dissertação, o texto de abertura de *Marthe, histoire d'une fille*, embora intitulado “Préface”, poderia ser confundido à primeira vista com uma epígrafe, por tratar-se de uma citação. Contudo, partindo do estudo de Genette (1987) sobre os diversos elementos paratextuais, entendemos a epígrafe como uma citação de terceiros relacionada de alguma forma ao conteúdo apresentado na obra, sobretudo a seu título. Genette chega a definir a epígrafe como uma “citação por excelência”³³⁸ e afirma não conhecer muitos exemplos de autocitações nesse contexto, uma vez que a prática demonstraria uma falta de modéstia do escritor da obra. No entanto, ao seguir refletindo sobre a possibilidade de o autor da obra utilizar uma citação própria nesse contexto, ele afirma que é concedido a esse texto “um valor de engajamento pessoal muito superior ao de uma epígrafe comum”, e sugere que o fragmento

³³⁶ On peut garder en mémoire cet aspect du roman : une œuvre d'inspiration autobiographique, consacrée à l'envers de la bohème c'est-à-dire orientée contre les clichés du dernier romantisme - autobiographie et engagement artistique se mêlent. L'héroïne est donc une sœur de Laurence, la fille qui détermine l'orientation littéraire du narrateur de *La Confession de Claude*, le premier roman naturaliste de Zola. THOREL-CAILLETEAU, 2005, p. 4.

³³⁷ BALDICK, 1955, p. 31.

³³⁸ [...] citation par excellence. GENETTE, 1987, p. 146.

estaria “mais próximo do discurso auctoral e, por essa razão, [ele] diria prontamente que sua função é a de um prefácio lapidar”³³⁹.

Consideramos que o caso de *Marthe, histoire d'une fille* ilustra de forma exemplar o uso da autocitação com função prefacial, neste caso, com a finalidade de programar a leitura. O recurso oferece, como também observa Genette, uma interpretação auctoral da obra, prevenindo o que Huysmans consideraria uma má leitura. Ao abrir a obra com a citação de um trecho do último capítulo, “Moças como Marthe têm a vantagem de fazer com que amemos aquelas que não se lhes assemelham; elas funcionam como contraponto à honestidade”, o escritor lança mão da mesma estratégia argumentativa que inocentou Gustave Flaubert de sua condenação por ataque à moral pública³⁴⁰: a sugestão de que a leitura de *Marthe, histoire d'une fille* – como a de *Madame Bovary* – poderia ser edificante para as leitoras ao servir como um exemplo negativo, apresentando de forma chocante as consequências de uma vida de lascívia. Somado à decisão de publicar o romance na Bélgica por medo da censura e da perseguição das autoridades francesas, o prefácio de Huysmans demonstra, apesar da ousadia expressa pelo tema explorado e pelas escolhas estéticas tomadas ao longo da obra, a intensidade do temor que vivenciava. As considerações pessoais do autor sobre o naturalismo e sua perspectiva em relação aos preceitos da estética seriam encontradas, naquele momento, em outro tipo de paratexto – que comentaremos fortuitamente –, os textos críticos que publicou em defesa de *L'Assommoir*. Não demonstrando o ímpeto teórico observado nos prefácios de Zola ou a bravura das ideias revolucionárias presentes no prefácio dos Goncourt, o estreante utilizou o espaço jornalístico de forma mais assertiva do que no prefácio de seu primeiro romance.

Entretanto, tais precauções não evitaram que as autoridades da fronteira apreendessem alguns volumes do romance, sinalizando exatamente um ultrage à moral pública³⁴¹. Na ocasião, Huysmans explica o problema enfrentado a Edmond de Goncourt, em uma carta de outubro de 1876³⁴², pedindo para que seu *mestre* defendesse a obra:

Permita-me agora acrescentar o seguinte: tenho a mais viva e sincera admiração pelo seu talento; aceite, portanto, a homenagem deste livro [*Marthe, histoire d'une fille*] como uma prova da minha profunda simpatia pelo autor de *Germinie Lacerteux* e de tantas outras obras maravilhosas.

³³⁹ [...] une valeur d'engagement personnel très supérieure à celle de l'épigraphe ordinaire [...] ressortit plutôt au discours auctoral et pour cette raison je dirais volontiers que sa fonction est celle d'une lapidaire préface. GENETTE, 1887, p. 148.

³⁴⁰ Referimo-nos ao uso desta ideia como um dos principais argumentos utilizados pelo advogado de defesa do escritor, Antoine Sénard (1800-1885).

³⁴¹ BALDICK, 1955, p. 33.

³⁴² Carta disponível em <https://www.huysmans.org/en/letters.htm>.

E, além disso, quando um autor acredita ter realizado uma obra de arte e se vê condenado sob a acusação de pornografia, só lhe resta apelar aos mestres que admira, suplicando-lhes que leiam seu livro e o defendam, pessoalmente, das acusações insanas que pesam sobre ele.

Ficaria, assim, muito grato, senhor, se quisesse lançar um olhar sobre minha pobre menina, tão cruelmente sacrificada³⁴³.

O episódio leva Goncourt a registrar, em seu *Diário*, um pesadelo no qual se vê preso em decorrência da publicação de *La Fille Élisa*, evidenciando o clima de temor que permeava os escritores naturalistas à época:

Ontem, recebi um livro de um jovem chamado Huysmans: *L'Histoire d'une Fille*, com uma carta que me informava que a obra tinha sido confiscada pela censura. À noite, no fundo do salão da princesa, conversei por uma boa hora com o advogado Doumerc sobre o caso da minha desastrosa hipoteca³⁴⁴.

Dessa perseguição a um livro semelhante ao que estou escrevendo, e dessa conversa com aquele homem da lei, imberbe e vestido de preto, resultou que, durante a noite, sonhei que estava na prisão – uma prisão com pedras de cantaria listradas como a Bastilha, num cenário do Teatro do Ambigu. E o mais curioso é o seguinte: eu estava preso simplesmente por escrever o livro *La Fille Élisa*, e isso sem que ele tivesse sido publicado, sem que estivesse mais adiantado do que está agora³⁴⁵.

Nenhum dos dois escritores viria a ser preso e, apesar da apreensão de alguns exemplares, *Marthe, histoire d'une fille* teria vendido “modestamente” na França, segundo Sylvie Thorel-Cailleteau³⁴⁶. O efeito de recepção mais importante da obra seria, contudo, sua contribuição para a formação do Grupo de Médan³⁴⁷. Conforme descrito no capítulo anterior, ao longo do ano de 1876, reuniram-se em torno de Émile Zola os cinco jovens que participarão,

³⁴³ Laissez-moi maintenant ajouter ceci : J'ai l'admiration la plus sincère et la plus vive pour votre talent ; acceptez donc l'hommage de ce livre comme un témoignage de ma profonde sympathie pour l'auteur de *Germinie Lacerteux* et de tant d'autres merveilleuses œuvres. / Et puis, quand un auteur s' imagine avoir fait œuvre d'artiste, et qu'il se trouve condamné sous prévention de pornographie, il ne peut qu'en appeler aux maîtres qu'il aime, les suppliant de lire son livre et de le défendre, de vive voix, contre les accusations insanes qui pèsent sur lui. / Je vous serais donc bien reconnaissant, Monsieur, si vous voulez bien jeter les yeux sur ma pauvre fille si malaiment mise à mort. HUYSMANS, 1876 [s.p].

³⁴⁴ Segundo Cabanès; Dufief (2020, p. 455), Edmond de Goncourt enfrentou um grave revés financeiro ao investir 80.000 francos em um empréstimo garantido por uma primeira hipoteca concedida a um curtidor que posteriormente entrou em falência.

³⁴⁵ Hier, j'ai reçu un livre d'un jeune homme, nommé Huysmans : *L'Histoire d'une Fille*, avec une lettre qui me disait le livre arrêté par la censure. Le soir, dans le fond du salon de la princesse, j'ai causé, une bonne heure, avec l'avocat Doumerc, de l'affaire de ma désastreuse hypothèque.

De cette persécution d'un livre semblable à celui que je fais, et de cette séance avec cet homme de loi, glabre et de noir habillé, il est advenu, la nuit, que j'ai rêvé que j'étais en prison, une prison aux pierres de taille lignées comme la Bastille, dans un décor de l'Ambigu. Et le curieux, le voici : j'étais emprisonné simplement pour écrire le livre de *La fille Élisa*, et cela sans qu'il eût paru, sans qu'il fût plus avancé qu'il ne l'est en ce moment. GONCOURT, 1876, p. 289.

³⁴⁶ THOREL-CAILLETEAU, 2005, p. 8.

³⁴⁷ THOREL-CAILLETEAU, 2005, p. 8.

em 1880, da publicação da recolha de contos *Les Soirées de Médan*: Alexis, Céard, Hennique, Huysmans e Maupassant. Nesse sentido, em dezembro de 1876, Huysmans anuncia ao amigo Théodore Hannon (1851-1916): “Somos um pequeno grupo, em Paris, convencido de que o romance não pode continuar a ser uma história mais ou menos verdadeira ou disfarçada, mais ou menos envolta em cola de peixe, como alguns remédios, para disfarçar o sabor”³⁴⁸.

Ainda que a relação entre Huysmans e Goncourt tenha sido a mais duradoura e a que revelava maior afinidade estética, naquele momento, o vínculo estabelecido com Émile Zola mostrava-se fundamental para a inserção do jovem escritor no campo literário, bem como para a participação na batalha que iniciavam em defesa do naturalismo ou, em termos mais amplos, da plena liberdade de criação romanesca. No que diz respeito à importância de *Marthe, histoire d'une fille* como apresentação de Huysmans enquanto “discípulo” em potencial, destacamos a carta enviada por Zola, também em dezembro de 1876, na qual expressa grande entusiasmo com a leitura do romance:

Devo lhe fazer grandes elogios pelo romance que você teve a gentileza de me trazer. Ele contém páginas magníficas. Gosto muito de certos trechos de descrição, da vida a dois de Marthe e Léo, de uma leiteria, de um vendedor de vinhos e, especialmente, das lembranças de Marthe sobre a vida de prostituta que ela viveu³⁴⁹.

É nesse contexto de camaradagem e de inserção progressiva de Huysmans no círculo dos escritores naturalista que se situam os textos por ele publicados entre março e abril de 1877 no periódico belga *L'Actualité*. A publicação de *L'Assommoir* em folhetim no *Le Bien Public*, a partir de abril de 1876, desencadeou uma série de ataques violentos dirigidos contra Zola e a estética naturalista com a qual era identificado, motivando uma reação em cadeia por parte de seus jovens admiradores, que passaram a tomar diversas medidas em sua defesa.

São nesses textos publicados no *L'Actualité* – revista belga fundada em 1876 por Camille Lemonnier (1844-1913), com quem Huysmans não apenas cultivou uma amizade, mas também estabeleceu uma correspondência marcada por trocas estéticas e por um intercâmbio

³⁴⁸ Nous sommes à Paris un petit groupe qui sommes convaincus que le roman ne peut plus être une histoire plus ou moins vraie ou déguisée, plus ou moins enveloppée de colle de poisson, comme certains remèdes, pour masquer le goût. HUYSMANS *apud* PAGÈS, 2014, p. 122.

³⁴⁹ J'ai à vous faire de grands compliments pour le roman que vous avez bien voulu m'apporter. Il contient des pages superbes. J'aime beaucoup certains coins de descriptions, la vie à deux de Marthe et de Léo, une crèmerie, un marchand de vin, et particulièrement les souvenirs de Marthe sur la vie de fille qu'elle a menée. ZOLA, 1876, [s.p].

proveitoso dentro do campo literário³⁵⁰ –, muito mais do que no prefácio de *Marthe, histoire d'une fille*, que podemos notar uma clara tomada de posição como escritor naturalista e a definição da poética do naturalismo segundo seus próprios termos. Sob o título de “Émile Zola et *L'Assommoir*”³⁵¹, Huysmans manifesta sua recusa a uma forma de arte que tem como objetivo a moralização e o entretenimento dos leitores, ou seja, posiciona-se na contramão da literatura idealista. Além de defender o caráter pessoal de Zola, o jovem escritor aponta Stendhal, Balzac e os Goncourt como os grandes nomes que pavimentaram a forma do romance moderno. Defendendo tal estética da acusação de recorrer deliberadamente aos temas mais abjetos com o intuito de chocar o leitor, Huysmans afirma:

A sociedade tem duas faces: nós mostramos essas duas faces, utilizamos todas as cores da paleta, tanto o preto quanto o azul, admiramos Ribéra [sic] e Watteau indiscriminadamente, porque ambos tinham estilo, porque ambos representavam a vida! Digam o que disserem, não preferimos o vício à virtude, a corrupção ao pudor; aplaudimos igualmente o romance rude e apimentando e o romance açucarado e terno, desde que ambos sejam observados, escritos e vividos³⁵².

Continuando a implicar-se como um escritor naturalista – o uso do “nós” evidencia a dimensão de grupo a partir da qual Huysmans se pronuncia –, o jovem escritor demonstra também sua conformidade com os preceitos naturalistas propostos por Zola em seus prefácios e textos críticos próprios, a análise científica, o estudo do meio e dos temperamentos:

Sendo, como temas a serem estudados, um homem e uma mulher, queremos fazê-los agir em um meio observado e descrito com minúcias de detalhes, queremos demonstrar, se for possível, o mecanismo de suas virtudes e de seus vícios, dissecar o amor, a indiferença ou o ódio que resultarão do atrito passageiro ou contínuo desses dois seres; somos os apresentadores, tristes ou alegres, dos animais!³⁵³.

É evidente, nesse contexto, que mais do que a defesa do romance *L'Assommoir* em específico, Huysmans aproveitou a oportunidade de apresentar-se também com um dos teóricos

³⁵⁰ PEDROSA, Rubens Vinícius Marinho. *Os poemas em prosa naturalistas de J.-K. Huysmans e de Camille Lemonnier: confluências culturais e genéricas*. 2023. Tese (Doutorado em Letras Neolatinas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023, p. 4.

³⁵¹ CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. Huysmans critique de Zola. *Excavatio*. Edmonton, vol. XIV, n° 1-2, p. 244-254, 2001. Aqui, p. 245; CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. *Huysmans entre naturalismos*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2025, p. 53.

³⁵² HUYSMANS, Joris-Karl. Émile Zola et *L'Assommoir*: L'Actualité, n° 31, p. 249, 18 mars 1877, p. 250. *apud* CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. *Huysmans entre naturalismos*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2025. p. 62.

³⁵³ HUYSMANS, Joris-Karl. Émile Zola et *L'Assommoir*: L'Actualité, n° 31, p. 249, 18 mars 1877, p. 250, *apud* CATHARINA, 2025. p. 65.

da nova estética, que naquele momento ousava repensar as possibilidades do gênero romanesco e desafiar o gosto do grande público. Em sentido oposto ao prefácio hesitante e defensivo de *Marthe, histoire d'une fille*, o jovem escritor apresenta de forma assertiva sua concepção: “[...] a arte não tem nada o que fazer com teorias políticas e utopias sociais; um romance não é uma tribuna, um romance não é um sermão, e creio que um artista deve evitar todo esse monte de palavreado como se fosse uma peste”³⁵⁴.

A ocasião promove o estreitamento de seus laços com Émile Zola, consolidando a relação e a posição de Huysmans como um *médaniste*. Apesar dos conflitos que não tardariam a surgir, sua inserção no grupo naturalista garantiu-lhe, em 1878, a assinatura de um contrato com Georges Charpentier, o que possibilitou a publicação do romance *Les Sœurs Vatard* no ano seguinte, obra que traz uma dedicatória a Émile Zola: “A ÉMILE ZOLA. Seu fervoroso admirador e dedicado amigo”³⁵⁵. Como observam Glinoe e Laisney (2013), o cenáculo, em sua fase de formação, organiza-se em torno da autolegitimação, buscando afirmar o valor de suas propostas à margem da crítica especializada e de parcelas do público que lhes recusam qualquer forma de reconhecimento. Ainda que a dimensão coletiva do fato literário e a interpretação de Huysmans acerca da estética naturalista estejam mais evidentes nos textos jornalísticos do que no prefácio aqui analisado, *Marthe, histoire d'une fille* marca o início de sua trajetória como romancista, já o colocando como um nome relevante dessa estética. Não por acaso, 14 anos após a primeira edição do romance, seu nome figuraria ao lado daqueles de Émile Zola e dos irmãos Goncourt em um estudo sobre uma das principais temáticas do naturalismo – a visão desidealizada da prostituição³⁵⁶ –, intitulado *Les Écrivains de filles: Zola, Goncourt et Huysmans*, publicado em 1890 por Ernest Raynaud (1864–1936).

3.6. *L'Assommoir* (1877), de Émile Zola

Ainda que o prefácio de *L'Assommoir* tenha sido incorporado à primeira edição da obra, publicada 1877 por Georges Charpentier, tratando-se, assim, de um prefácio original³⁵⁷, o texto de abertura do romance funciona, na verdade, como uma resposta à sua recepção crítica à publicação em folhetim, no ano anterior. O sétimo romance da epopeia dos *Rougon-Macquart*

³⁵⁴ HUYSMANS, Joris-Karl. Émile Zola et *L'Assommoir*. *L'Actualité*, n° 31, p. 249, 18 mars 1877, p. 250. Disponível em: <http://digistore.bib.ulb.ac.be/2013/ELB-ULB-a098-1876-1877-000.pdf>. Acesso em: 18 nov. 2025.

³⁵⁵ À ÉMILE ZOLA. Son fervent admirateur et dévoué ami. HUYSMANS, Joris-Karl. *Les Sœurs Vatard*. Paris: Georges Charpentier, 1879, p. 1.

³⁵⁶ REVERZY, 2012, § 2.

³⁵⁷ GENETTE, 1987, p. 183.

havia começado a ser publicado em abril de 1876 pelo jornal *Le Bien public*, de Paris, periódico conhecidamente republicano e de tendências radicais³⁵⁸. Contudo, a publicação é interrompida pelo significativo número de cancelamentos de assinaturas por parte dos leitores do jornal, descontentes com o rumo da narrativa apresentada por Zola, situação que, como observa Henri Mitterand, decorre também do fato de que “os dirigentes do jornal teriam desejado um retrato mais lisonjeiro dos costumes populares”³⁵⁹.

O romance narra a trajetória de Gervaise Macquart, uma lavadeira determinada a levar uma vida honesta em meio à pobreza dos bairros operários de Paris. Após ser abandonada pelo companheiro Lantier logo no início da história, ela se casa com Coupeau, operário com quem tem uma filha, Nana, personagem que protagonizará, em 1880, um dos romances de maior sucesso de Zola. Ainda que o casal viva inicialmente uma vida próspera – Gervaise abre uma lavanderia própria e conquista certa estabilidade –, Coupeau sofre um acidente de trabalho que o mergulha no alcoolismo, iniciando a decadência da família. O ambiente doméstico se degrada, a lavanderia fecha, e Gervaise, consumida pelas dívidas, também sucumbe ao álcool, encerrando sua trajetória com uma morte miserável e solitária.

Segundo Jacques Dubois³⁶⁰, Zola constrói o romance com base em um sistema determinista com fatores de duas ordens: primeiro, a influência do meio social e, em segundo lugar, as predisposições genéticas. O escritor teria continuado a consultar, para a composição do romance, obras como o *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle* (1847), do Dr. Prosper Lucas. Entretanto, mais do que reforçar a ideia de que Gervaise estava condenada ao fracasso moral e fisiológico em virtude de sua herança familiar, vinda do sangue dos Macquart, e do meio social em que se inseria, a grande contribuição do romance para a estética naturalista reside no seu compromisso com a representação fiel e realista do povo. Zola fez questão de incorporar à obra as gírias comumente utilizadas pela classe operária à época, escolha estilística que lhe rendeu duras críticas. Permanecendo na história literária como um momento decisivo no que diz respeito ao protagonismo do povo no romance, “a história de Gervaise deu a todos, detratores e admiradores, a sensação de que o povo tinha finalmente ‘direito ao romance’, segundo a fórmula dos irmãos Goncourt”³⁶¹.

³⁵⁸ PAGÈS, 2014, p. 110.

³⁵⁹ Les dirigeants du journal auraient souhaité une peinture plus flatteuse des mœurs populaires. MITTERAND, Henri. *Zola. L'homme de Germinal* (1871-1893). T.2. Paris: Fayard, 1999, p. 304.

³⁶⁰ DUBOIS, 1996, p. 6.

³⁶¹ [...] l'histoire de Gervaise a donné à tous, contempteurs et admirateurs, le sentiment que le peuple avait enfin « droit au roman », selon la formule des frères Goncourt. DUBOIS, 1996, p. 10.

Após a decisão do *Bien public* de interromper a publicação da obra, o periódico *La République des lettres*³⁶² retoma o lançamento do romance em folhetim a partir de julho de 1876. Entretanto, o acolhimento oferecido à literatura naturalista por Catulle Mendès – poeta vinculado ao Parnasse contemporâneo, colaborador ativo da *Republique des lettres* e crítico que, à época, via com simpatia as ousadias estéticas de Zola³⁶³ – não duraria muito tempo.

Conforme discutido no capítulo anterior, o círculo literário formado em torno de Émile Zola decidiu manifestar-se publicamente em prol do romance e dos ideais naturalistas neles contidos por meio de uma conferência realizada por Léon Hennique na *Salle des Capucines*. A iniciativa para o evento não partiu de Zola, mas dos jovens escritores, que buscavam visibilidade ao atrair a atenção da imprensa e do público³⁶⁴. Durante a conferência, às vésperas da publicação em volume por Charpentier, houve a sugestão de que *L'Assommoir* superaria em qualidade a derradeira obra de Victor Hugo, *Quatrevingt-Treize* (1874), fala que causou revolta na equipe editorial do periódico e resultou no rompimento com os escritores naturalistas e suas obras. Rechaçados por todos os lados por uma censura sobretudo moralista, o futuro Grupo de Médan encontraria, nesse cenário, “um profundo sentimento da sua originalidade literária num mundo que resistia aos seus esforços estéticos”³⁶⁵, o que resultou no estabelecimento de reuniões periódicas na casa de campo de Zola e na publicação coletiva de *Les Soirées de Médan*, em 1880.

A fim de ilustrar a natureza das críticas dirigidas a *L'Assommoir* e a seu autor, destacamos, em primeiro lugar, o texto publicado por Albert Millaud no jornal *Le Figaro*³⁶⁶, ainda em 1876. Jornalista e dramaturgo, Millaud representava uma corrente crítica que se alinhava com a tradição editorial conservadora e popular inaugurada pela família Millaud no *Petit Journal*. O crítico reconhece o talento e o aparente caráter respeitável de Zola, mas considera que o mais recente romance da série dos *Rougon-Macquart* não está à altura das obras anteriores, por ultrapassar, em sua visão, os limites do bom senso moral. Millaud chega a classificar a obra como pornográfica – “Isso já não é realismo, é sujeira; já não é crueza, é pornografia”³⁶⁷ – e sugere que o naturalismo se reduz a uma “literatura na qual o odioso rivaliza

³⁶² A *Republique des lettres* teve papel central no campo literário francês da década de 1870, pois reuniu grandes nomes consagrados, como Victor Hugo, Flaubert e Leconte de Lisle, ao lado de jovens escritores, entre eles Zola, Maupassant e Mallarmé. Ao acolher tanto autores estabelecidos quanto novos talentos, a revista funcionou como espaço de legitimação e difusão dos movimentos emergentes, em especial o parnasianismo e o naturalismo (LANCERON, 2020, p. 127).

³⁶³ MITTERAND, 1999, t. 2, p. 305.

³⁶⁴ PAGÈS, 2016, p. 17.

³⁶⁵ PAGÈS, 2014, p. 107.

³⁶⁶ MILLAUD, Albert. Lettres Fantaisistes sur Paris. M. Émile Zola. *Le Figaro*, Paris, ano 23, n. 245, p. 1-2, 01/09/1876. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k276077s>. Acesso em: 14 out. 2025.

³⁶⁷ MILLAUD, 1876, p. 1.

com o grotesco”³⁶⁸. Para exemplificar o que considera o caráter impróprio do enredo, o autor da crítica transcreve trechos da obra que narram o adultério de Gervaise com Lantier. Millaud chega a pedir desculpas aos leitores, caso o ato de reproduzir tais passagens lhes provoque repulsa: “Aqui, pedimos ao público que nos desculpe, embora não haja qualquer culpa de nossa parte, caso as nossas citações lhe provoquem náuseas”³⁶⁹. Já em 1877, Armand de Pontmartin, crítico literário cujo posicionamento era frequentemente hostil à estética naturalista, afirma pejorativamente na *Gazette de France*³⁷⁰ que o romance de Zola é “o livro da moda”³⁷¹. A forma da obra, isto é, a linguagem atribuída por Zola aos personagens, é um dos principais pontos negativos apontados: “Todo o volume está escrito neste estilo: 560 páginas mais penosas de ler que um tratado de metafísica ou de estética transcendente traduzido do alemão!”³⁷². O crítico comenta igualmente o fato de a representação do escritor não partir de uma idealização de figura de um operário angélico e sublime, e questiona: “Por que essa fotografia plebeia do feio? Por que essa pintura impiedosa do povo corrompido e podre?”³⁷³; e afirma que a leitura do romance foi, para ele, penosa: “A leitura de *L’Assommoir* foi para um velho crítico uma verdadeira tortura”³⁷⁴.

Henry Houssaye, crítico e colaborador de periódicos abertamente antinaturalistas, como a *Revue des Deux Mondes*, por sua vez, publica, também em 1877, um texto crítico sobre a obra no periódico *Le Journal des Débats*³⁷⁵. O crítico parece adotar as ideias propagadas pelos escritores naturalistas no que diz respeito ao caráter científico de seus romances, porém afirma que esse atributo os situa fora do que considera a arte literária: “Poderíamos comparar *L’Assommoir* a um museu anatômico. Por mais exatas e curiosas que sejam as figuras de cera do sr. Talrich, isso não é arte. O mesmo ocorre com *L’Assommoir*, que pertence mais à patologia do que à literatura”³⁷⁶. Quanto aos temas utilizados por Zola, ele afirma: “Ele escolheu os termos mais baixos e mais vergonhosos, e os encaixou com amor em *L’Assommoir*”³⁷⁷. Ao final do artigo, o crítico prevê a grande influência que a obra teria nas produções futuras dos “discípulos” do escritor, a quem se refere com ironia: “o sucesso de *L’Assommoir* vai dar

³⁶⁸ MILLAUD, 1876, p. 1.

³⁶⁹ MILLAUD, 1876, p. 2.

³⁷⁰ PONTMARTIN, Armand de. Semaines Littéraires. Les Conteurs. *La Gazette de France*. Paris, ano 247, [s.n], p. 1-2, 01/02/1877. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4832044b>. Acesso em: 9 abr. 2025.

³⁷¹ PONTMARTIN, 1877, p. 1.

³⁷² PONTMARTIN, 1877, p. 2.

³⁷³ PONTMARTIN, 1877, p. 2.

³⁷⁴ PONTMARTIN, 1877, p. 2.

³⁷⁵ HOUSAYE, Henri. Variétés. Le vin bleu littéraire. *Le Journal des Débats*. Paris, [s.a], [s.n], p. 3, 14/03/1877. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4600190>. Acesso em: 9 abr. 2025.

³⁷⁶ HOUSAYE, 1877, p. 3.

³⁷⁷ HOUSAYE, 1877, p. 3.

origem a novas camadas literárias: a literatura de *L'Assommoir*. Discípulos do sr. Zola – sub-Zolas – tentarão imitá-lo”³⁷⁸.

Diante dessas circunstâncias críticas, o prefácio de *L'Assommoir* pode ser compreendido, segundo Baguley³⁷⁹, como o estabelecimento definitivo do “contrato de leitura” dos romances naturalistas. Ao contrário das narrativas idealistas, concebidas para atender às expectativas de um leitor em busca de conforto e entretenimento, o naturalismo propunha a ruptura dessas convenções, inserindo o leitor em um universo mimético, pautado por uma representação fiel da realidade, e reforçando o caráter científico da obra, fruto de uma observação rigorosa e sistemática – o que não exclui, bem entendido, seu caráter de criação literária. A coexistência entre a fidelidade ao real e a necessidade de invenção criadora, essencial para que a obra permaneça como ficção, constitui o cerne da estética zoliana. Como demonstra Colette Becker³⁸⁰, Zola opõe à imaginação, sobretudo a dos escritores idealistas que criam fabulações desligadas da realidade, a verdadeira “invenção”, definida como a faculdade de “produzir algo novo” a partir da observação do real³⁸¹. Portanto, o contrato de leitura naturalista não propõe uma simples transcrição documental, mas convida o leitor a testemunhar um processo experimental de escrita, no qual a observação meticulosa serve de base para uma invenção lógica e intuitiva, capaz de revelar, através da construção literária, as forças profundas e as verdades ainda desconhecidas da realidade humana e social.

O texto de abertura é iniciado por meio do estabelecimento do romance como parte da série dos *Rougon-Macquart*: “Os *Rougon-Macquart* devem ser compostos por cerca de vinte romances. Desde 1869, o plano geral está definido, e eu o sigo com rigor extremo”³⁸². A partir de então, Zola anuncia suas intenções como escritor frente aos ataques sofridos:

Quando *L'Assommoir* foi publicado em um jornal, ele foi atacado com uma brutalidade sem precedentes, denunciado, acusado de todos os crimes. Será realmente necessário explicar aqui, em poucas linhas, minhas intenções como escritor? Quis retratar a degradação fatal de uma família operária, no ambiente corrompido de nossos subúrbios. No fim da embriaguez e da preguiça, vêm o afrouxamento dos laços familiares, a sujeira da promiscuidade, o esquecimento progressivo dos sentimentos honestos e, como desfecho, a vergonha e a morte. É simplesmente a moral em ação³⁸³.

³⁷⁸ HOUSSAYE, 1877, p. 3.

³⁷⁹ BAGULEY, 1995, p. 146.

³⁸⁰ BECKER, Colette. *Imagination, Invention, Logique, Expérience: Retour sur l'esthétique zolienne. Excavatio*, vol. XIV, n. 1-2, p. 8-15, 2001.

³⁸¹ BECKER, 2001, p. 10.

³⁸² ZOLA, 1877, p. 10.

³⁸³ ZOLA, 1877, p. 10.

Conforme apontado por Noiray³⁸⁴, esse prefácio está estruturado, desde seu início, de forma a responder às duas principais acusações contra a obra: a imoralidade do tema e a “vulgaridade insuportável” da forma. Ao qualificar a obra como “moral em ação”, Zola sugere a mesma ideia presente no prefácio de *Thérèse Raquin* e de *La Confession de Claude*: a veracidade da história contada a tornaria moral uma vez que, “[...] ao mostrar as chagas sociais, o romancista também convida a buscar os remédios”³⁸⁵.

Na sequência, o escritor aborda a questão da linguagem:

L'Assommoir é, com toda certeza, o mais casto dos meus livros. [...] Apenas a forma causou escândalo. Ficaram indignados com as palavras. Meu crime foi ter tido a curiosidade literária de recolher e moldar, com muito cuidado, a linguagem do povo. Ah! A forma, aí está o grande crime! Existem, no entanto, dicionários desta língua, estudiosos a estudam e desfrutam de sua vivacidade, do inesperado e da força de suas imagens. Ela é um deleite para os gramáticos curiosos. Não importa, ninguém percebeu que minha intenção era realizar um trabalho puramente filológico, que considero de grande interesse histórico e social³⁸⁶.

Utilizando um tom consideravelmente mais assertivo do que aquele adotado em seus prefácios anteriores – já abrindo caminho para a fase seguinte do naturalismo, marcada tanto por sua ampla difusão quanto pelo acirramento dos combates midiáticos em torno do poder de definir os rumos da literatura no final do século –, Zola não apenas reforça os preceitos naturalistas que já vinha estabelecendo havia uma década, mas também evidencia a avidez de sua busca pela verossimilhança. A linguagem empregada na obra causou controvérsia, afinal, justamente por representar uma novidade: uma possibilidade ainda não explorada no âmbito do romanesco. Segundo Noiray:

Já não sentimos, tanto quanto os contemporâneos de Zola, essa novidade do romance. Para os leitores da época, ela era verdadeiramente escandalosa, muito mais do que a pintura dos meios miseráveis, à qual os romances de Eugène Sue ou de Victor Hugo já haviam acostumado o público. O que chocou foi o uso das gírias, não isoladas no texto como uma curiosidade exótica (como ocorria em *Les Mystères de Paris* ou *Les Misérables*), mas assimiladas ao próprio texto, fundidas à linguagem e até mesmo ao pensamento dos personagens pela utilização do discurso indireto livre³⁸⁷.

³⁸⁴ NOIRAY, 2012, p. 355.

³⁸⁵ [...] en montrant les plaies sociales, le romancier invite aussi à chercher les remèdes. NOIRAY, 2012, p. 355.

³⁸⁶ ZOLA, 1877, p. 11.

³⁸⁷ Nous ne sentons plus, autant que les contemporains de Zola, cette nouveauté du roman. Elle était pour les lecteurs de l'époque véritablement scandaleuse, beaucoup plus que la peinture des milieux de la misère, à laquelle les romans d'Eugène Sue ou de Victor Hugo avaient habitué le public. Ce qui a choqué, c'est l'usage de l'argot, non pas isolé dans le texte comme une curiosité exotique (c'était le cas dans *Les Mystères de Paris* ou *Les Misérables*),

Zola continua a explanação de suas intenções como escritor afirmando: “É uma obra de verdade, o primeiro romance sobre o povo que não mente e que tem o cheiro do povo”³⁸⁸. Contra as acusações da imprensa republicana de que ele teria proposto uma imagem pejorativa do povo, o escritor explica: “[...] meus personagens não são maus, são apenas ignorantes e corrompidos pelo ambiente de trabalho brutal e de miséria no qual vivem”³⁸⁹. A questão em pauta parece ser, mais uma vez, a ruptura com fórmulas já conhecidas pelo público. O naturalismo não foi a primeira estética a tematizar os sofrimentos das classes desfavorecidas no romance, pelo contrário, grandes nomes do romantismo, como Victor Hugo, tornaram-se célebres justamente por fazê-lo. No entanto, desde 1865, quando os irmãos Goncourt reivindicam, no prefácio de *Germinie Lacerteux*, o “direito do povo ao romance”, a proposta não consiste apenas na inclusão desses personagens nas tramas, mas o reconhecimento de seu protagonismo e a representação de suas mazelas por uma perspectiva não idealizada, seja no que diz respeito à prostituição, ao amor ou ao alcoolismo, por exemplo. Com a publicação de *L’Assommoir*, Zola eleva a revolução iniciada pelos Goncourt a um novo patamar, mapeando, com métodos tomados emprestados das ciências, o cotidiano de diversos grupos sociais durante o Segundo Império e garantindo que sua forma de viver e de falar estivesse impressa nas páginas do romance.

Na conclusão do prefácio, Zola faz uma clara referência ao grupo de escritores naturalistas que se formava à sua volta. Diferentemente do prefácio de *Thérèse Raquin*, o escritor refere-se a uma verdadeira tribo, estabelecida enquanto rede próxima de interlocutores que conhecem sua verdadeira personalidade e se divertem com o caráter fantasioso das críticas que lhe são dirigidas:

Ah! Se soubessem o quanto meus amigos se divertem com a lenda espantosa com a qual se entretém o público! Se soubessem que o bebedor de sangue, o romancista feroz, é um digno burguês, um homem de estudo e de arte, que vive prudentemente em seu canto e cuja única ambição é deixar uma obra tão ampla e tão viva quanto lhe for possível!³⁹⁰.

mais assimilé au texte, amalgamé à la langue et jusqu'à la pensée même des personnages par l'usage du style indirect libre. NOIRAY, 2012, p. 356.

³⁸⁸ ZOLA, 1877, p. 11.

³⁸⁹ ZOLA, 1877, p. 11.

³⁹⁰ ZOLA, 1877, p. 3.

Conforme apontam Glinoer e Laisney³⁹¹, a fase de formação dos cenáculos literários pressupõe uma “[...] homogeneidade das tomadas de posição, cuja principal é a adesão a uma visão globalmente compartilhada do mundo e da arte”. Nesse contexto, a polêmica em torno da publicação de *L’Assommoir* ofereceu a Zola e a seus camaradas uma causa comum de grande relevância, pois as reações virulentas da imprensa às obras naturalistas tornaram evidente a necessidade de coesão do grupo para assegurar sua legitimidade e permanência no campo literário. Esse movimento coletivo se manifesta tanto na conferência de Léon Hennique, quanto na série de textos publicada por Huysmans no periódico belga *L’Actualité*, ambos concebidos em defesa do romance, de Zola e, mais amplamente, do naturalismo. É nesse sentido que Colette Becker (1998) e Alain Pagès (2014) destacam a importância dessa publicação tanto para a consolidação do Grupo de Médan quanto para a fase de maior difusão do naturalismo, marcada pela multiplicação das obras e pela expansão do movimento para além da França. Tornado célebre pelo escândalo, Émile Zola ascende a uma posição de referência para os escritores mais novos que o cercavam e, com os lucros obtidos pelas vendas do romance, adquire a propriedade de Médan, onde as reuniões com a nova geração naturalista resultarão, três anos mais tarde, na publicação coletiva de *Les Soirées de Médan*.

O prefácio de *L’Assommoir* é, portanto, um ótimo exemplo do que sugere Mitterand ao afirmar que “[...] todo prefácio visa a tirar ao mesmo tempo um modelo de produção do gênero de que trata quanto um modelo de sua leitura”³⁹². Mais do que o ataque aos procedimentos idealistas e o estabelecimento dos naturalistas, nota-se uma reformulação da própria ideia de gênero romanesco quanto às suas possibilidades temáticas e de estilo, mantendo-se a reivindicação de liberdade total de criação para os escritores – posta em questão desde a década anterior tanto por Zola quanto pelos Goncourt –, sobretudo quando essa liberdade se ampara no que era entendido, à época, como método científico. Como apontado por Noiray³⁹³, o sucesso dessa publicação resultará no “[...] o advento do naturalismo como a forma mais moderna do romance”, abrindo espaço para o acirramento das batalhas por espaço e prestígio no campo literário nos anos seguintes.

³⁹¹ [...] homogénéité des prises de position dont la principale est l’adhésion à une vision globalement commune du monde et de l’art. GLINOER; LAISNEY, 2013, p. 331.

³⁹² [...] toute préface vise à dégager à la fois un modèle de production du genre dont elle parle, et également un modèle de sa lecture. MITTERAND, 1980, p. 143.

³⁹³ [...] l’avènement du naturalisme comme forme la plus moderne du roman. NOIRAY, 2012, p. 355.

CONCLUSÃO

Nesta Dissertação de Mestrado, propusemos analisar os prefácios das obras naturalistas na fase de fundação da estética, quando os escritores ainda estavam em vias de acumulação inicial de capital simbólico e se reunindo como cenáculo. O *corpus* escolhido abrangeu *Germinie Lacerteux* (1865), de Edmond e Jules de Goncourt, *La Confession de Claude* (1865), *Thérèse Raquin* (1867), *La Fortune des Rougon* (1870) e *L'Assommoir* (1876), romances de Émile Zola, além de *Marthe, histoire d'une fille* (1876), de Joris-Karl Huysmans. A seleção dessas obras se fundamentou no recorte temporal proposto por Colette Becker (1998) para os anos de formação da estética naturalista, que se estenderam de 1865 a 1876, período no qual o movimento ainda estava em consolidação e seus escritores operavam sob condições agonísticas no campo literário. Buscamos entender como, nesse intervalo cronológico, os prefácios foram utilizados para anunciar o rompimento com a tradição romântica e idealista e o estabelecimento das propostas estéticas naturalistas.

Partindo desse objetivo, foi possível observar que os prefácios aqui analisados desempenharam um papel central na consolidação da estética em um momento em que os escritores do movimento ainda não gozavam de reconhecimento ou prestígio no campo literário. Ao contrário do que ocorreu nas décadas posteriores, marcadas pela multiplicação de romances naturalistas, pela difusão internacional do movimento e pelo fortalecimento da figura de Émile Zola enquanto intelectual, a primeira fase do naturalismo se caracterizou pela necessidade constante de justificação, defesa e explicitação das intenções estéticas, tanto para o público quanto para a crítica. Esse esforço de afirmação torna-se ainda mais compreensível ao se observar que seus adversários diretos no campo literário eram os romancistas idealistas – oposição frequentemente explicitada pelos próprios naturalistas em diversos prefácios do *corpus* –, então situados nas posições mais valorizadas do campo. Representantes dessa corrente, como Octave Feuillet e Jules Sandeau, figuravam entre os poucos romancistas admitidos na Academia Francesa, eram amplamente apreciados pelo público e respeitados pela crítica especializada, sobretudo no âmbito da *Revue des Deux Mondes*, que funcionava como instância legitimadora dessa estética. O romance idealista, associado ao sentimentalismo, ao embelezamento da realidade e à defesa da moral burguesa, detinha uma posição legitimada e institucionalizada, o que aprofundava a marginalidade relativa dos escritores naturalistas emergentes e evidenciava a necessidade de construir uma estética concorrente capaz de se contrapor a essa tradição dominante.

É nesse cenário de forte dominação simbólica que o prefácio se impõe como instrumento privilegiado de intervenção nos debates literários, oferecendo aos escritores um espaço autorizado de fala no qual podem programar a leitura, orientar a recepção, responder às objeções críticas e, sobretudo, reivindicar para si e para o novo romance que propunham uma posição legítima no campo. A análise empreendida demonstrou que os prefácios desse período operavam simultaneamente como espaços de elaboração conceitual das concepções dos autores sobre o papel da literatura e do romance no século XIX, como estratégias de autolegitimação e como instrumentos de disputa simbólica, nos quais articulavam, de maneira explícita, sua recusa às estéticas dominantes e defendiam os princípios científicos que passariam a caracterizar o movimento. Como destacam Colette Becker, Yves Chevrel e David Baguley, o naturalismo se constrói muito mais como frente de combate do que como escola propriamente dita, e é pela via da contestação das estéticas então hegemônicas que os escritores delimitavam os contornos de sua própria estética.

A leitura dos prefácios confirmou que, nesse início do movimento, os escritores naturalistas se apresentavam como portadores de uma missão de renovação literária. Eles reivindicavam a função mimética da arte, a cientificidade do romance e a necessidade de ampliar o repertório temático da literatura para incluir aquilo que havia sido tradicionalmente excluído: as classes populares, os ambientes urbanos degradados, as doenças, a miséria, as tensões sociais e os conflitos fisiológicos e psicológicos. Os termos escolhidos – “estudo”, “investigação”, “análise”, “clínica” – remetem diretamente ao vocabulário das ciências naturais, aproximando o romance de um método observacional e experimental que, para os irmãos Goncourt e para Émile Zola, seria capaz de conferir ao gênero uma seriedade ainda inédita. Essa reconfiguração que transfere ao romance uma terminologia própria das ciências médicas, revela uma estratégia consciente de redefinição da “função” da ficção: ela deixa de ser mero entretenimento para tornar-se também um instrumento de conhecimento e de análise social.

A demonstração de intenções estéticas, contudo, não se limita a um desejo abstrato de inovação. Ao estabelecerem publicamente seus princípios de escrita, os escritores naturalistas procuram reconfigurar a posição simbólica do romance no campo literário. Como estabelecido ao longo da Dissertação, o romance, naquele momento, ocupava um lugar intermediário: não possuía o prestígio concedido à poesia, tampouco era desprezado simbolicamente como o teatro. No entanto, sua ampla circulação e suas ligações com a indústria editorial e com o jornalismo o tornavam alvo de suspeita, especialmente para os defensores da chamada *alta literatura*, que associavam o romance ao entretenimento e à superficialidade. Os naturalistas,

ao reivindicarem para o gênero uma função científica e social, buscam diretamente elevar seu estatuto, transformando-o em um instrumento de conhecimento e intervenção social. Nesse movimento, percebe-se um esforço explícito de alterar a economia simbólica do campo: aquilo que era visto como vulgar ou comercial passa a ser apresentado como forma privilegiada de acesso ao real, e a ideia de que o romance poderia “estudar” a sociedade cria uma nova forma de consagração para o gênero.

Desse modo, os prefácios assumem uma dupla função: por um lado, apresentam o projeto estético que guia a obra; por outro, discutem e redefinem os critérios críticos pelos quais o romance deve ser avaliado. O que estava em questão, portanto, não era apenas a recepção de um texto individual, mas o reposicionamento do movimento e de seus agentes no campo. Como observam Anthony Glinoe e Vincent Laisney, os escritores naturalistas, nesse momento inicial, têm sua autoridade reconhecida não pelo público geral nem pela crítica institucionalizada, mas sobretudo pelo grupo. É o cenáculo, compreendido como espaço de sociabilidade e legitimação mútua, que fornece aos membros um primeiro reconhecimento, permitindo-lhes sustentar sua posição em um campo literário marcado pela competição. Entendendo que a constituição de um cenáculo ocorre, tipicamente, em uma fase de dominação simbólica dos escritores, que se encontram à margem do campo literário e recorrem ao apoio dos pares para legitimar suas escolhas estéticas, percebe-se que esse processo caracteriza de maneira exemplar o grupo naturalista, cujos membros partilham um sentimento de pertencimento construído em oposição às instituições dominantes – a Academia, os periódicos de prestígio, a crítica burguesa – e reforçado pela necessidade de enfrentar ataques constantes à moralidade e à estética de suas obras. A luta contra a acusação de imoralidade e vulgaridade, presente tanto no prefácio à segunda edição de *Thérèse Raquin* quanto na polêmica em torno de *L'Assommoir*, demonstra o quanto a consolidação da estética naturalista passava pela defesa pública de seus princípios, articulada em termos coletivos.

Entretanto, a investigação realizada nesta Dissertação também permitiu constatar que, apesar da retórica grupal presente sobretudo nos paratextos de Zola, os prefácios não são, necessariamente, o lugar em que a identidade coletiva se expressava com maior força. As correspondências e os textos críticos publicados em periódicos parecem revelar de forma mais direta a dimensão cenacular do naturalismo, enquanto os prefácios, ainda que mencionem companheiros de movimento ou mobilizem a ideia de uma “nova escola”, permanecem espaços mais autocentrados, dedicados principalmente à explicação das intenções individuais do autor. O mecanismo de solidariedade discursiva, raramente explícito nos prefácios do *corpus*, mas presente de forma recorrente na correspondência privada e nos artigos críticos dos naturalistas,

revela que o paratexto faz parte de um ecossistema discursivo mais amplo, no qual a legitimação se produz de maneira transversal.

Outro aspecto importante revelado pela análise diz respeito à pluralidade interna do movimento, anunciada pela própria noção de *naturalismos*, como formulada por Colette Becker e Pierre-Jean Dufief no *Dictionnaire des naturalismes* (2017). Sabemos que o naturalismo não constituiu uma escola homogênea, mas um conjunto de práticas e poéticas diversas, no qual a escrita artística dos irmãos Goncourt, a construção experimental de Zola e o estilo de Huysmans correspondem a projetos literários pessoais distintos. Entretanto, essa heterogeneidade, embora já contenha seus germes no período aqui estudado, ainda não se manifesta de modo perceptível nas primeiras décadas do naturalismo. Nos prefácios do recorte temporal privilegiado, os escritores tendem a enfatizar sobretudo os pontos de convergência, o combate ao idealismo, a reivindicação da cientificidade do romance, a observação rigorosa da vida social, de modo que as diferenças poéticas permanecem latentes. Apenas em fases posteriores, e particularmente no prefácio de *Les Frères Zemganno* (1879), os irmãos Goncourt formularão de maneira explícita a sua *écriture artiste*, com a qual demarcam uma posição estética nitidamente distinta daquela de Zola. Do mesmo modo, será apenas no final da década de 1870 e ao longo da de 1880 que Huysmans desenvolverá uma poética singular, marcada por um experimentalismo estilístico que o conduzirá a um certo afastamento do naturalismo zoliano. Nesse sentido, a primeira fase do naturalismo, correspondente aos anos de 1865 a 1876-77, oferece sobretudo o panorama de uma frente unida em torno de um conjunto de princípios compartilhados, enquanto as diferenças internas que caracterizarão a história posterior dos naturalismos ainda se encontram em estado de formação.

Joris-Karl Huysmans, por sua vez, constituiu um caso particularmente revelador na análise da relação entre os prefácios e a constituição da estética naturalista. No *corpus* analisado, o prefácio de *Marthe, histoire d'une fille* (1876) se apresenta de modo peculiar: longe de formular um programa estético, ele consiste na reprodução de um trecho da própria obra, selecionado com o objetivo explícito de responder às acusações de imoralidade e de se proteger da censura que ameaçava seu romance. A decisão de publicar a obra na Bélgica, fora do alcance direto dos mecanismos franceses de controle moral, evidencia que esse prefácio funciona sobretudo como estratégia defensiva, mais do que um lugar de reflexão teórica. É, portanto, nos textos críticos que Huysmans publica em periódicos, em especial aqueles redigidos em defesa de Émile Zola e de *L'Assommoir*, que encontramos sua interpretação do naturalismo, nessa fase inicial. Nesses escritos, sua concepção do movimento aparece fortemente alinhada às propostas zolianas: a defesa do “romance verdadeiro”, da observação minuciosa da vida cotidiana e da

representação do real, “do azul ao negro, do refinado ao vulgar”³⁹⁴, demonstra sua adesão aos princípios fundamentais que consolidavam as fileiras naturalistas. No entanto, essa conformidade não permaneceu estável. Já no final da década de 1870 e sobretudo ao longo da de 1880, Huysmans se distanciaria progressivamente do entendimento de Zola relativo à estética, aproximando-se mais das formulações de Edmond de Goncourt, particularmente no que diz respeito à estilização e à sensorialidade da escrita. Esse movimento culminaria na elaboração de um estilo cada vez mais autoral e experimental, cuja singularidade apontaria para sua futura orientação decadentista. Assim, *Marthe, histoire d'une fille* marca simultaneamente um momento de adesão ao grupo e o início de uma trajetória literária que, embora nascida no interior do naturalismo, logo expandiria seus limites.

A análise dos prefácios também evidenciou o uso recorrente de estratégias discursivas voltadas a antecipar e enquadrar possíveis reações negativas da crítica e do público. Nos textos paratextuais do período, observa-se a presença de fórmulas que evocam hesitação, risco, revelação ou exposição, construindo uma atmosfera de tensão que prepara o leitor para a controvérsia e, simultaneamente, legitima a obra como intervenção necessária no debate literário. Ao sugerirem que sua escrita desafia sensibilidades estabelecidas e que está sujeita a julgamentos severos, os autores transformam a polêmica em componente integrado da recepção. Essas marcações discursivas não apenas orientam a leitura, mas também despertam a curiosidade do público, que passa a ser convidado a confrontar uma obra apresentada previamente como objeto de disputa intelectual. Assim, ao se posicionarem no prefácio como escritores alvos de ataques, incompreensões ou resistências, os naturalistas reforçam a percepção de que seu projeto literário constitui um gesto de ruptura e intensificam a imagem do naturalismo como movimento que se afirma em confronto direto com as convenções dominantes do período.

Nesse contexto em que a polêmica é mobilizada como ferramenta para orientar a recepção e marcar a posição do movimento no campo, a autolegitimação assume um papel central, especialmente na escrita prefacial de Zola. No prefácio à segunda edição de *Thérèse Raquin*, o autor não se limita a responder às objeções da crítica: ele amplia deliberadamente o alcance de sua intervenção ao propor uma redefinição dos critérios segundo os quais o romance deve ser avaliado. Zola reivindica para si a autoridade de estabelecer um método de observação e análise inspirado no modelo científico, deslocando o foco da crítica moral para a investigação das leis que regem as paixões humanas e a vida social. Essa tomada de posição não se apresenta

³⁹⁴ HUYSMANS, 1877, p. 250.

apenas como defesa, mas como um gesto de reorganização do campo literário, que pretende transferir a competência crítica especializada para o próprio escritor. Como observa Jacques Noiray, e como se confirma nos prefácios analisados, trata-se de um movimento discursivo audacioso: Zola reivindica para sua prática uma legitimidade capaz de servir de referência para a literatura de seu tempo, afirmando-se simultaneamente como intérprete autorizado do romance moderno e como agente ativo na disputa pelas regras de consagração literária.

Do ponto de vista historiográfico, a análise dos prefácios permite compreender com maior precisão a gênese do naturalismo enquanto estética. Longe de se apresentar como um movimento dotado de contornos fixos desde o início, ele se constitui gradualmente, resultado da convergência de discursos autorais, de polêmicas críticas, de alianças intelectuais e de embates constantes com escritores de outras tendências, sobretudo os representantes do romance idealista. Esse processo ocorre em um contexto explicitamente agonístico, no qual a defesa pública de uma obra não é apenas uma questão de disputa simbólica, mas envolve riscos concretos: escritores podem ser alvos processos por imoralidade e apreensões policiais. A formação da estética naturalista, nesse sentido, deve ser compreendida em diálogo com o ambiente de vigilância moral e de tensão jurídica, que acentua o caráter combativo dos paratextos e reforça a necessidade de que os autores se posicionem de modo assertivo diante da crítica e das instituições.

Do ponto de vista metodológico, esta Dissertação procurou demonstrar a centralidade dos paratextos na configuração das estéticas literárias e na circulação de discursos de legitimação. O prefácio, longe de desempenhar a função acessória de ornamento ou justificativa suplementar, emerge como espaço estruturante do campo literário, no qual escritores negociam sua posição, contestam a autoridade crítica, interpretam o próprio gesto criador e formulam princípios que pretendem ver reconhecidos como critérios válidos de avaliação. Ao situar o prefácio no centro da análise, este trabalho buscou evidenciar a participação direta desse discurso autoral na consolidação de uma estética que se afirma no conflito e que encontra, justamente na polêmica e na necessidade de autodefesa, alguns de seus propulsores.

Cabe destacar que a investigação realizada nesta Dissertação abre caminhos para pesquisas futuras. A análise concentrou-se no período de formação da estética naturalista, mas o desenrolar do movimento ao longo das décadas seguintes, especialmente com a consolidação do Grupo de Médan, a expansão internacional do naturalismo e o aprofundamento das divergências internas, oferece vasto material para desdobramentos posteriores. Nos prefácios do recorte analisado, a heterogeneidade que marcará a história do naturalismo ainda não se manifesta de modo explícito; ao contrário, predomina um esforço de coesão discursiva

orientado pela necessidade de afirmação frente ao idealismo dominante. É apenas em fases posteriores da estética que essa pluralidade se tornará visível, tornando-se um dos pontos centrais do movimento. A comparação entre os prefácios iniciais que Goncourt, Zola, Huysmans e outros escritores publicariam mais tarde pode, portanto, revelar nuances importantes sobre as inflexões estéticas e os reposicionamentos simbólicos que acompanharam a trajetória do naturalismo. A análise da fase de maior popularidade do movimento, especialmente entre 1880 e 1890, permitiria investigar como a estabilização de seu prestígio modificou o tom e a função dos paratextos. É provável que, nesse momento posterior, o prefácio deixe de ser instrumento de legitimação e passe a se articular com outras práticas discursivas, como a construção de uma memória coletiva do movimento. Da mesma forma, a análise de outros paratextos, como dedicatórias, epígrafes e notas à edição, pode oferecer um quadro mais complexo das estratégias de legitimação e de autoconstrução autoral ao longo da trajetória naturalista.

O estudo dos prefácios naturalistas de formação revelou, finalmente, que o movimento, em sua fase inicial, se construiu sobre três pilares fundamentais: a oposição às estéticas idealistas e românticas, a adoção de um discurso científico e analítico que redefiniu o romance como instrumento de conhecimento, e a constituição de uma identidade coletiva entre escritores que buscavam reconhecimento em um campo literário hostil. Os prefácios, nesse contexto, funcionam como textos de intervenção, capazes de agir tanto sobre a recepção imediata das obras quanto sobre a configuração das tradições literárias a longo prazo.

Assim, ao investigarmos os prefácios naturalistas sob a perspectiva dos estudos paratextuais e da sociologia da literatura, foi possível compreender como esses discursos liminares expressam, simultaneamente, uma teoria do romance, uma autorrepresentação e uma estratégia de posicionamento no campo literário. A análise realizada nesta Dissertação reforça a ideia de que a literatura não se constrói isoladamente, mas em diálogo constante com seus dispositivos de enunciação, seus suportes paratextuais e suas condições históricas e sociológicas de produção. A partir de todas essas considerações, conclui-se que o prefácio naturalista é um documento estético, histórico e sociológico de grande relevância para a compreensão não apenas do naturalismo, mas do próprio funcionamento do campo literário francês na segunda metade do século XIX. Ele testemunha as disputas, as tensões, as alianças e as invenções que permitiram ao romance conquistar um novo estatuto e aos seus autores transformar a literatura em terreno de experimentação e de luta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMBROISE-RENDU in THÉRENTY; VENAYRE (dir.). *Le Monde à la une*. Une histoire de la presse par ses rubriques. Paris: Anamosa, 2021.

BAGULEY, David. *Le Naturalisme et ses genres*. Paris: Nathan, 1995.

BALDICK, Robert. *The life of J.-K. Huysmans*. Oxford: Clarendon Press, 1955.

BECKER, Colette. *Les Apprentissages de Zola: du poète romantique au romancier naturaliste. 1840-1867*. Paris: Presses Universitaires de France, 1993.

BECKER, Colette. Les “campagnes” de Zola et ses lettres ouvertes. *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n. 48, p. 75-90, 1996. DOI: <https://doi.org/10.3406/caief.1996.1238>. Acesso em: 21 ago. 2023.

BECKER, Colette. *Lire le réalisme et le naturalisme*. Paris: Dunod, 1998.

BECKER, Colette. Imagination, Invention, Logique, Expérience: Retour sur l'esthétique zolienne. *Excavatio*, vol. XIV, n. 1-2, p. 8-15, 2001.

BECKER, Colette. Préface. In: ZOLA, Émile. *La Fortune des Rougon*. Paris: Librairie Générale Française, 2004.

BECKER, Colette; DUFIEF, Pierre-Jean. (dir.) *Dictionnaire des naturalismes*. Paris: Honoré Champion, 2017. 2 Tomes.

BOURDIEU, Pierre. As formas de capital. In: RICHARDSON, John (ed.). *Manual de teoria e investigação em sociologia da educação*. New York: Greenwood, 1986. p. 241-258.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996a.

BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas*. Campinas: Papirus, 1996b.

CABANÈS, Jean-Louis. Les Préfaces et manifestes littéraires d'Edmond et Jules de Goncourt: reflexivité et distinction. *Revue des Sciences Humaines*, Lille, [s.v], n. 295, p. 135-148, mar. 2009.

CABANÈS, Jean-Louis; DUFIEF, Pierre. *Les frères Goncourt*. Paris: Fayard, 2020.

CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. Huysmans critique de Zola. *Excavatio*, Edmonton, vol. XIV, n° 1-2, p. 244-254, 2001.

CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. O naturalismo francês 'triumfante': trajetórias e temporalidades. *Travessias: tensões da Belle Époque, raízes do contemporâneo*. 1 ed. Chapecó: Argos, 2022.

CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. Joris-Karl Huysmans e Edmond de Goncourt: afinidades literárias entre dois escritores naturalistas. In: NOGUEIRA-PRETTI, Luciana

Persice. (Org.). *Literaturas Francófonas VII: debates interdisciplinares e comparatistas*. 1ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2023, v. VII, p. 385-412.

CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. *Huysmans entre naturalismos*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2025.

CHEVREL, Yves. *Le Naturalisme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1982.

DIAZ, José-Luiz. Préface et manifestes du XIXe siècle: la réflexion comme « agir communicationnel ». *Revue des Sciences Humaines*, Lille, [s.v], n. 295, p. 9-16, mar. 2009.

DUBOIS, Jacques. Introduction. In: ZOLA, Émile. *L'Assommoir*. Paris: Librairie Générale Française, 1996.

DUBOIS, Jacques. *Les romanciers du réel: de Balzac à Simenon*. Paris: Éditions du Seuil, 2000.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary: mœurs de province*. Édition définitive suivie des réquisitoire, plaidoirie et jugement du procès intenté à l'auteur devant le Tribunal Correctionnel de Paris. Paris: Charpentier, 1891 [1857].

GAMA, Zadig Mariano Figueira. Academia Goncourt: a instituição em três momentos. *Interfaces*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 30, p. 23-31, jul./dez. 2020. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/350846375_Academia_Goncourt_a_instituicao_em_tres_momentos. Acesso em: 18 out. 2025.

GAMA, Zadig. O prefácio antes do romance: Germinie Lacerteux no Brasil. *Linguística y Literatura*, Medellín, [s.v], n. 84, p. 231-251, 2023. DOI: doi.org/10.17533/udea.lyl.n84a10. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/4765/476576317010/html/>. Acesso em: 12 fev. 2025.

GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.

GLEIZE, Jean-Marie. Manifestes, préfaces: sur quelques aspects du prescriptif. *Littérature*, [s.v], n. 9, p. 12-16, 1980. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1980_num_39_3_2129. Acesso em: 21 ago. 2023.

GLINOER, Anthony; LAISNEY, Vincent. *L'Âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au XIXe siècle*. Paris: Fayard, 2013.

GONCOURT, Edmond; Jules. *Germinie Lacerteux*. Paris: Charpentier, 1865.

GONCOURT, Edmond. *Les frères Zemganno*. Paris: Charpentier, 1879.

GONCOURT, Edmond et Jules. *Journal des Goncourt: Mémoires de la vie littéraire* (1866-1886). Texte Inégré établi et annoté par Robert Ricatte. Paris: Robert Lafont, 1989. 3 Tomes.

GONCOURT, Jules. *Lettres de Jules de Goncourt*. Paris: Charpentier, 1885.

HAMON, Pascaline. L'idéal dans la critique littéraire fin de siècle : un étendard antinaturaliste ? In: ECHIFFRE, Capucine et alii. Ce que l'idéal veut dire: Définitions et usages de l'idéalisme au XIXe siècle, s.n., 2014, online. Disponível em : <https://www.fabula.org/actualites/69494/collectif-ce-qu-ideal-veut-dire-definitions-et-usages-de-l-idealisme-au-xixe-siecle.html>. Acesso em: 15 set. 2024.

HENNIQUE, Léon. *La Dévouée*. Paris: G. Charpentier, 1878.

HOUSSAYE, Henri. Variétés.. *Le Journal des Débats*. Paris, [s.a], [s.n], p. 3, 14 mar 1877. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4600190>. Acesso em: 9 abr. 2025.

HUGUENY-LÉGER, Élise. Le « je », le double et son ombre dans *La Confession de Claude*. *Les Cahiers naturalistes*, Paris, [s.v], n. 81, p. 121-124, 2007. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9788253>. Acesso em: 18 jul. 2024.

HUYSMANS, Joris-Karl. *Marthe: Histoire d'une fille*. Bruxelas: Jean Gay, 1876.

HUYSMANS, Joris-Karl. Émile Zola et L'Assommoir I. *L'Actualité*, Bruxelles, n° 30, p. 241, 17 mars 1877, p. 250. Disponível em: <http://digistore.bib.ulb.ac.be/2013/ELB-ULB-a098-1876-1877-000.pdf>. Acesso em: 18 nov. 2025.

HUYSMANS, Joris-Karl. Émile Zola et L'Assommoir II. *L'Actualité*, Bruxelles, n° 31, p. 249, 18 mars 1877. Disponível em: <http://digistore.bib.ulb.ac.be/2013/ELB-ULB-a098-1876-1877-000.pdf>. Acesso em: 18 nov. 2025.

HUYSMANS, Joris-Karl. Émile Zola et L'Assommoir III. *L'Actualité*, Bruxelles, n° 32, p. 257, 25 mars 1877, p. 250. Disponível em: <http://digistore.bib.ulb.ac.be/2013/ELB-ULB-a098-1876-1877-000.pdf>. Acesso em: 18 nov. 2025.

HUYSMANS, Joris-Karl. Émile Zola et L'Assommoir IV. *L'Actualité*, Bruxelles, n° 33, p. 265, 1 avril 1877, p. 250. Disponível em: <http://digistore.bib.ulb.ac.be/2013/ELB-ULB-a098-1876-1877-000.pdf>. Acesso em: 18 nov. 2025.

HUYSMANS, Joris-Karl. *Les Sœurs Vatard*. Paris: Georges Charpentier, 1879.

HUYSMANS, Joris-Karl. *Lettres à Théodore Hannon*. Paris: C. Pirot, 1985.

JIMÉNEZ, Dolores. "...le ciel enverra peut-être quelque soulagement à votre souffrance..." *A propos des Mystères de Marseille, de Zola*. *Ull crític*, [s.v], n. 8, p. 119-127, 2003. Disponível em: <https://raco.cat/index.php/UllCritic/article/view/207809>. Acesso em: 20 set. 2023.

JOUBE, Vincent. La Préface. *Poétique du roman*. Paris: Armand Colin, 2010.

JURT, Joseph. La science comme modèle: Balzac, Flaubert Zola. In: GREINER, Thorsten; WETZEL, Hermann H. *Die Erfindung des Unbekannten*. Wissen und Imagination bei Rimbaud. *L'invention de l'inconnu*. Science et imagination chez Rimbaud. Würzburg: Königshausen & Neumann, pp. 39-48, 2007.

KREMER, Nathalie. Entrer dans le roman. Note sur la préface romanesque: de la présentation à la représentation. *Fabula-Atelier de Théorie littéraire*, 2015. Disponível em: https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Entrer_dans_le_roman. Acesso em: 17 jul. 2024.

LANCERON, Élodie. *Catulle Mendès l'homme-orchestre*. 2020. Thèse (Doctorat en Littératures) – Université de Bretagne Occidentale, Brest, 2020. Disponível em: <https://theses.hal.science/tel-03164987/>. Acesso em: 21 ago. 2025.

LAPP, John C. The Critical Reception of Zola's *Confession de Claude*. *Modern Language Notes*, v. 68, n. 7, p. 457-462, 1953. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3043654>. Acesso em: 2 jun. 2024.

LEFÈVRE, André. « Revue Littéraire ». *L'Illustration*, T. 47, p. 55-56, 1866. Disponível em: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015069785262&seq=433>. Acesso em: 16 maio 2024.

LONG, Daniel. Esthétisation, immaculation, transfiguration dans *La Confession de Claude* de Zola. *Nineteenth-Century French Studies*, v. 37, n. 3 & 4, p. 303-314, 2009. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/265739>. Acesso em: 15 fev. 2024.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. Enunciação, escritor, sociedade. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso Literário*. Tradução: Adail Sobral. São Paulo: Editora Contexto, 2006.

MELLO, Celina Maria Moreira de. Revistas românticas e gêneros literários. In: Fernando Monteiro de Barros Júnior; Raquel França dos Santos Ferreira. (Org.). *Periódicos & Literatura: aproximações*. 1ed. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2022, v. 19, p. 25-48.

MILLAUD, Albert. Lettres Fantaisistes sur Paris. M. Émile Zola. *Le Figaro*, Paris, ano 23, n. 245, p. 1-2, 1 set. 1876. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k276077s>. Acesso em: 14 out. 2025.

MITTERAND, Henri. La Préface et ses lois: avant-propos romantiques. *Le Discours du roman*. Paris: Presses universitaires de France, 1980.

MITTERAND, Henri. *Zola. Sous le regard d'Olympia (1840-1871)*. T.1. Paris: Fayard, 1999.

MITTERAND, Henri. *Zola. L'homme de Germinal (1871-1893)*. T.2. Paris: Fayard, 1999.

MOÛY, Charles de. Germinie Lacerteux. *La Presse*, Paris, ano 3, [s.n], p. 2-3, 26 mar 1865. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k511464b>. Acesso em: 13 fev. 2025.

NATIVIDADE, Ana Carolina Moraes da; CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. O projeto naturalista no prefácio de *La confession de Claude*. *Gláuks - Revista de Letras e Artes*, [S. l.], v. 24, n. 3, p. 382-406, 2024. DOI: 10.47677/glauks.v24i3.482. Disponível em: <https://www.revistaglauks.ufv.br/Glauks/article/view/482>. Acesso em: 9 dez. 2025.

NOIRAY, Jacques. Les manifestes de l'âge naturaliste. *Revue des Sciences Humaines*, Lille, [s.v], n. 295, p. 149-164, mar. 2009.

NOIRAY, Jacques. *Préfaces des romans français du XIX^e siècle* : Anthologie. Paris: Le Livre de Poche, 2012.

PAGÈS, Alain. L'espace littéraire du naturalisme. *Pratiques: linguistique, littérature, didactique*, Lorraine, [s.v], n. 107-108, p. 89-114, dez. 2000. DOI: <https://doi.org/10.3406/prati.2000.1898>. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_2000_num_107_1_1898. Acesso: 26 ago. 2023.

PAGÈS, Alain. Le tintamarre naturaliste. *Interfaces*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 2, p. 15-26, jul./dez. 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/interfaces/article/download/29555/16602>. Acesso em: 21 ago. 2025.

PAGÈS, Alain. *Zola et le groupe de Médan*. Histoire d'un cercle littéraire. Paris: Perrin, 2014.

PAGÈS, Alain; MORGAN, Owen. *Guide Émile Zola*. Paris: Ellipses, 2002.

PEDROSA, Rubens Vinícius Marinho. *Os poemas em prosa naturalistas de J.-K. Huysmans e de Camille Lemonnier*: confluências culturais e genéricas. 2023. Tese (Doutorado em Letras Neolatinas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

PONTMARTIN, Armand de. Semaines Littéraires. Les Conteurs. *La Gazette de France*. Paris, ano 247, [s.n], p. 1-2, 01 fév. 1877. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4832044b>. Acesso em: 9 abr. 2025.

RAYNAUD, Ernest. *Les écrivains de filles*. *Mercure de France*, t. I, n.º 7, julho 1890, p. 231-238. Disponível em: https://www.formationpatrimoinetroyes.fr/mercurewiki/index.php5?title=Les_%C3%A9crivains_de_filles. Acesso em: 17 nov. 2025.

REVERZY, Éléonore. Les « écrivains de filles » ou la pornographie sérieuse. In: PINSON, Guillaume (dir.). Dossier « Presse, Prostitution, Bas-Fonds: 1830-1930 », [s.n], 2012, online. Disponível em: <https://www.medias19.org/publications/presse-prostitution-bas-fonds-1830-1930/les-ecrivains-de-filles-ou-la-pornographie-serieuse>. Acesso em: 9 ago. 2024.

REZENDE, Joffre Marcondes de. Dos Quatro Humores às Quatro Bases. In: *À sombra do plátano: crônicas de história da medicina* [online]. São Paulo: Editora Unifesp, 2009, pp. 49-53. História da Medicina series, vol. 2.

SAPIRO, Gisèle. *La Responsabilité de l'écrivain: Littérature, droit et morale en France (XIX^e-XXI^e siècle)*. Paris: Seuil, 2011.

SAPIRO, Gisèle. *Sociologia da literatura*. Belo Horizonte: Moinhos; Contafios, 2019.

SAPIRO, Gisèle (Org.). *Dictionnaire International Bourdieu*. Paris: CNRS Éditions, 2020.

SEILLAN, Jean-Marie. *Le Roman idéaliste dans le second XIX^e siècle*. Littérature ou « bouillon de veau » ? Paris: Classiques Garnier, 2011.

SEILLAN, Jean-Marie. Naturalisme vs idéalisme: L'infortune posthume de George Sand. In: ECHIFFRE, Capucine et alii. Ce que l'idéal veut dire: Définitions et usages de l'idéalisme au XIX^e siècle, s.n., 2014, online. Disponível em : <https://www.fabula.org/actualites/69494/collectif-ce-qu-ideal-veut-dire-definitions-et-usages-de-l-idealisme-au-xixe-siecle.html>. Acesso em: 15 set. 2024.

SENA, Marina. O gótico-naturalismo na literatura brasileira oitocentista. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2017.

THÉRENTY, Marie-Ève; VENAYRE, Sylvain (dir.). *Le monde à la une*. Une histoire de la presse par ses rubriques. Paris: Anamosa, 2021.

THOREL-CAILLETEAU, Sylvie. Préface à Marthe; histoire d'une fille. In: *Romans I*. Pierre Brunel (dir.). Paris: Robert Laffont, 2005.

ULBACH, Louis (Ferragus). La Littérature putride. *Le Figaro*, Paris, , ano 15, n. 23, p. 1, 23 jan. 1868. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2710070>. Acesso em: 6 out. 2024.

ULBACH, Louis (Ferragus). À M. Émile Zola. *Le Figaro*, Paris, ano 15, n. 37, p.1, 6 fév. 1868.. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k271021d>. Acesso em: 6 out. 2024.

VAILLANT, Alain. La polémique. In: KALIFA, Dominique; RÉGNIER, Philippe; THÉRENTY, Marie-Ève; VAILLANT, Alain (dir.). *La civilisation du journal: histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*. Paris: Nouveau Monde Éditions, 2011, p. 474.

VITI, Robert M. Thérèse Raquin et sa préface: l'aveugle perspicacité: Pour le Centenaire des Rougon-Macquart. *Les Cahiers naturalistes*, v. 40, n. 68, p. 29-37, 1994.

WEINSTEIN, Sophie. The Genesis of Zola's *La Confession de Claude*. *Modern Language Notes*, v. 53, n. 3, p. 196-198, 1938. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2912622>. Acesso em: 6 jun. 2024.

WERNER, George (pseud. Henry Houssaye). « Critique ». *L'Artiste*, T. I, p. 16-18, 1866. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k229955r>. Acesso em: 16 mai. 2024.

ZOLA, Émile. « Revue Littéraire ». *Germinie Lacerteux*, par MM. Edmond et Jules de Goncourt. *Le Salut Public de Lyon*. Lyon, ano 18, n. 15, p. 3, 24 fév. 1865. Disponível em: <https://www.lectura.plus/Presse/show/?id=69SALUTPUBLI-18650224-P-001.pdf&query=&back=%2FPresse%2Fsearch%2F%3Fquery%3DMarie%2BJoseph%2B%253F%26year%3D1865%26startPage%3D2>. Acesso em: 17 jul. 2024.

ZOLA, Émile. *La Confession de Claude*. Paris: C. Marpon et E. Flammarion, 1880 [1865].

ZOLA, Émile. *Thérèse Raquin*. Paris: Librairie Internationale, 1868.

ZOLA, Émile. Lettre à Ferragus. *Le Figaro*, Paris, ano 15, n. 31, 31 jan. 1868, p. 2. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k271015k>. Acesso em: 6 out. 2024.

ZOLA, Émile. *La Fortune des Rougon*. Paris: G. Charpentier, 1870.

ZOLA, Émile. *L'Assommoir*. Paris: G. Charpentier, 1877 [1876].

ZOLA, Émile. Carta de Émile Zola a Antony Valabrègue. Tradução de Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina e Eduarda Araújo da Silva Martins. *Matraga*. Rio de Janeiro, v. 28, n. 54, p. 601-609, set./dez. 2021. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/62098>. Acesso em: 15 nov. 2025.

ANEXOS

Anexo I: Prefácios

Germinie Lacerteux (1865), Edmond et Jules de Goncourt

PRÉFACE DE LA PREMIÈRE ÉDITION

Il nous faut demander pardon au public de lui donner ce livre, et l'avertir de ce qu'il y trouvera.

Le public aime les romans faux : ce roman est un roman vrai.

Il aime les livres qui font semblant d'aller dans le monde : ce livre vient de la rue.

Il aime les petites œuvres polissonnes, les mémoires de filles, les confessions d'alcôves, les saletés érotiques, le scandale qui se retrouve dans une image aux devantures des libraires : ce qu'il va lire est sévère et pur. Qu'il ne s'attende point à la photographie décolletée du Plaisir : l'étude qui suit est la clinique de l'Amour.

Le public aime encore les lectures anodines et consolantes, les aventures qui finissent bien, les imaginations qui ne dérangent ni sa digestion ni sa sérénité : ce livre, avec sa triste et violente distraction, est fait pour contrarier ses habitudes et nuire à son hygiène.

Pourquoi donc l'avons-nous écrit ? Est-ce simplement pour choquer le public et scandaliser ses goûts ?

Non.

Vivant au dix-neuvième siècle, dans un temps de suffrage universel, de démocratie, de libéralisme, nous nous sommes demandé si ce qu'on appelle « les basses classes » n'avait pas droit au Roman ; si ce monde sous un monde, le peuple, devait rester sous le coup de l'interdit littéraire et des dédains d'auteurs qui ont fait jusqu'ici le silence sur l'âme et le cœur qu'il peut avoir. Nous nous sommes demandé s'il y avait encore, pour l'écrivain et pour le lecteur, en ces années d'égalité où nous sommes, des classes indignes, des malheurs trop bas, des drames trop mal embouchés, des catastrophes d'une terreur trop peu noble. Il nous est venu la curiosité de savoir si cette forme conventionnelle d'une littérature oubliée et d'une société disparue, la Tragédie, était définitivement morte ; si, dans un pays sans caste et sans aristocratie légale, les misères des petits et des pauvres parleraient à l'intérêt, à l'émotion, à la pitié, aussi haut que les

misères des grands et des riches ; si, en un mot, les larmes qu'on pleure en bas pourraient faire pleurer comme celles qu'on pleure en haut.

Ces pensées nous avaient fait oser l'humble roman de *Sœur Philomène*, en 1861 ; elles nous font publier aujourd'hui *Germinie Lacerteux*.

Maintenant, que ce livre soit calomnié : peu lui importe. Aujourd'hui que le Roman s'élargit et grandit, qu'il commence à être la grande forme sérieuse, passionnée, vivante, de l'étude littéraire et de l'enquête sociale, qu'il devient, par l'analyse et par la recherche psychologique, l'Histoire morale contemporaine, aujourd'hui que le Roman s'est imposé les études et les devoirs de la science, il peut en revendiquer les libertés et les franchises. Et qu'il cherche l'Art et la Vérité ; qu'il montre des misères bonnes à ne pas laisser oublier aux heureux de Paris ; qu'il fasse voir aux gens du monde ce que les dames de charité ont le courage de voir, ce que les reines autrefois faisaient toucher de l'œil à leurs enfants dans les hospices : la souffrance humaine, présente et toute vive, qui apprend la charité ; que le Roman ait cette religion que le siècle passé appelait de ce large et vaste nom : *Humanité* ; — il lui suffit de cette conscience : son droit est là.

Paris, octobre 1864.

***La Confession de Claude* (1865), Émile Zola**

À MES AMIS

P. CÉZANNE ET J.-B. BAILLE.

Vous avez connu, mes amis, le misérable enfant dont je publie aujourd'hui les lettres. Cet enfant n'est plus. Il a voulu grandir dans la mort & l'oubli de sa jeunesse.

J'ai hésité longtemps avant de donner au public les pages qui suivent. Je doutais du droit que je pouvais avoir de montrer un corps & un cœur dans leur nudité ; je m'interrogeais, me demandant s'il m'était permis de divulguer le secret d'une confession. Puis, lorsque je relisais ces lettres haletantes & fiévreuses, vides de faits, se liant à peine les unes aux autres, je me décourageais, je me disais que les lecteurs accueilleraient sans doute fort mal une pareille publication, toute diffuse, toute folle & emportée. La douleur n'a qu'un cri ; l'œuvre est une plainte sans cesse répétée. J'hésitais comme homme & comme écrivain.

Un jour, j'ai songé enfin que notre âge a besoin de leçons & que j'avais peut-être entre les mains la guérison de quelques cœurs endoloris. On veut que nous moralisons, nous les poètes & les romanciers. Je ne sais point monter en chaire, mais je possédais l'œuvre de sang & de larmes d'une pauvre âme, je pouvais à mon tour instruire & consoler. Les aveux de Claude avaient le suprême enseignement des sanglots, la morale haute & pure de la chute & de la rédemption.

Et j'ai vu alors que ces lettres étaient telles qu'elles devaient être. J'ignore encore aujourd'hui comment le public les acceptera, mais j'ai foi dans leur franchise, même dans leur emportement. Elles sont humaines.

Je me suis donc décidé, mes amis, à éditer ce livre. Je m'y suis décidé au nom de la vérité & du bien de tous. Puis, en dehors de la foule, je songeais à vous, il me plaisait de vous conter de nouveau la terrible histoire qui vous a déjà fait pleurer.

Cette histoire est nue & vraie jusqu'à la crudité. Les délicats se révolteront. Je n'ai pas pensé devoir retrancher une ligne, certain que ces pages sont l'expression complète d'un cœur dans lequel il y a plus de lumière que d'ombre. Elles ont été écrites par un enfant nerveux & aimant qui s'est donné entier, avec les frissons de sa chair & les élans de son âme. Elles sont la manifestation malade d'un tempérament particulier qui a l'âpre besoin du réel & les espérances menteuses & douces du rêve. Tout le livre est là, dans la lutte entre le songe & la réalité. Si les amours honteuses de Claude le font juger sévèrement, qu'on lui pardonne au dénoûment, lorsqu'il se relève plus jeune & plus fort, voyant jusqu'à Dieu.

Il y a du prêtre dans cet enfant. Il s'agenouillera peut-être un jour. Il cherche avec un désespoir immense une vérité qui le soutienne. Aujourd'hui, il nous conte sa jeunesse désolée, il nous montre ses plaies, il crie ce qu'il a souffert, afin d'éviter à ses frères de pareilles souffrances. Les temps sont mauvais pour les cœurs qui ressemblent au sien.

Je puis d'un mot caractériser son œuvre, lui accorder le plus grand éloge que je désire comme artiste, & répondre en même temps à toutes les objections qui seront faites : Claude a vécu tout haut.

Émile Zola.

15 octobre 1865.

***Thérèse Raquin* (1867), Émile Zola**

PRÉFACE
DE LA DEUXIÈME ÉDITION

J'avais naïvement cru que ce roman pouvait se passer de préface. Ayant l'habitude de dire tout haut ma pensée, d'appuyer même sur les moindres détails de ce que j'écris, j'espérais être compris et jugé sans explication préalable. Il paraît que je me suis trompé.

La critique a accueilli ce livre d'une voix brutale et indignée. Certaines [sic] gens vertueux, dans des journaux non moins vertueux, ont fait une grimace de dégoût, en le prenant avec des pincettes pour le jeter au feu. Les petites feuilles littéraires elles-mêmes, ces petites feuilles qui donnent chaque soir la gazette des alcôves et des cabinets particuliers, se sont bouché le nez en parlant d'ordure et de puanteur. Je ne me plains nullement de cet accueil ; au contraire, je suis charmé de constater que mes confrères ont des nerfs sensibles de jeune fille. Il est bien évident que mon œuvre appartient à mes juges, et qu'ils peuvent la trouver nauséabonde sans que j'aie le droit de réclamer. Ce dont je me plains, c'est que pas un des pudiques journalistes qui ont rougi en lisant *Thérèse Raquin* ne me paraît avoir compris ce roman. S'ils l'avaient compris, peut-être auraient-ils rougi davantage, mais au moins je goûterais à cette heure l'intime satisfaction de les voir écœurés à juste titre. Rien n'est plus irritant que d'entendre d'honnêtes écrivains crier à la dépravation, lorsqu'on est intimement persuadé qu'ils crient cela sans savoir à propos de quoi ils le crient.

Donc il faut que je présente moi-même mon œuvre à mes juges. Je le ferai en quelques lignes, uniquement pour éviter à l'avenir tout malentendu.

Dans *Thérèse Raquin*, j'ai voulu étudier des tempéraments et non des caractères. Là est le livre entier. J'ai choisi des personnages souverainement dominés par leurs nerfs et leur sang, dépourvus de libre arbitre, entraînés à chaque acte de leur vie par les fatalités de leur chair. Thérèse et Laurent sont des brutes humaines, rien de plus. J'ai cherché à suivre pas à pas dans ces brutes le travail sourd des passions, les poussées de l'instinct, les détraquements cérébraux survenus à la suite d'une crise nerveuse. Les amours de mes deux héros sont le contentement d'un besoin ; le meurtre qu'ils commettent est une conséquence de leur adultère, conséquence qu'ils acceptent comme les loups acceptent l'assassinat des moutons ; enfin, ce que j'ai été obligé d'appeler leurs remords, consiste en un simple désordre organique, et une rébellion du système nerveux tendu à se rompre. L'âme est parfaitement absente, j'en conviens aisément, puisque je l'ai voulu ainsi.

On commence, j'espère, à comprendre que mon but a été un but scientifique avant tout. Lorsque mes deux personnages, Thérèse et Laurent, ont été créés, je me suis plu à me poser et à résoudre certains problèmes : ainsi, j'ai tenté d'expliquer l'union étrange qui peut se produire entre deux tempéraments différents, j'ai montré les troubles profonds d'une nature sanguine au contact d'une nature nerveuse. Qu'on lise le roman avec soin, on verra que chaque chapitre est l'étude d'un cas curieux de physiologie. En un mot, je n'ai eu qu'un désir : étant donné un homme puissant et une femme inassouvie, chercher en eux la bête, ne voir même que la bête, les jeter dans un drame violent, et noter scrupuleusement les sensations et les actes de ces êtres. J'ai simplement fait sur deux corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur des cadavres.

Avouez qu'il est dur, quand on sort d'un pareil travail, tout entier encore aux graves jouissances de la recherche du vrai, d'entendre des gens vous accuser d'avoir eu pour unique but la peinture de tableaux obscènes. Je me suis trouvé dans le cas de ces peintres qui copient des nudités, sans qu'un seul désir les effleure, et qui restent profondément surpris lorsqu'un critique se déclare scandalisé par les chairs vivantes de leur œuvre. Tant que j'ai écrit *Thérèse Raquin*, j'ai oublié le monde, je me suis perdu dans la copie exacte et minutieuse de la vie, me donnant tout entier à l'analyse du mécanisme humain, et je vous assure que les amours cruelles de Thérèse et de Laurent n'avaient pour moi rien d'immoral, rien qui puisse pousser aux passions mauvaises. L'humanité des modèles disparaissait comme elle disparaît aux yeux de l'artiste qui a une femme nue vautrée devant lui, et qui songe uniquement à mettre cette femme sur sa toile dans la vérité de ses formes et de ses colorations. Aussi ma surprise a-t-elle été grande quand j'ai entendu traiter mon œuvre de flaque de boue et de sang, d'égout, d'immondice, que sais-je ? Je connais le joli jeu de la critique, je l'ai joué moi-même ; mais j'avoue que l'ensemble de l'attaque m'a un peu déconcerté. Quoi ! il ne s'est pas trouvé un seul de mes confrères pour expliquer mon livre, sinon pour le défendre ! Parmi le concert de voix qui criaient : « L'auteur de *Thérèse Raquin* est un misérable hystérique qui se plaît à étaler des pornographies », j'ai vainement attendu une voix qui répondît : « Eh ! non, cet écrivain est un simple analyste, qui a pu s'oublier dans la pourriture humaine, mais qui s'y est oublié comme un médecin s'oublie dans un amphithéâtre. »

Remarquez que je ne demande nullement la sympathie de la presse pour une œuvre qui répugne, dit-elle, à ses sens délicats. Je n'ai point tant d'ambition. Je m'étonne seulement que mes confrères aient fait de moi une sorte d'égoutier littéraire, eux dont les yeux exercés devraient reconnaître en dix pages les intentions d'un romancier, et je me contente de les

supplier humblement de vouloir bien à l'avenir me voir tel que je suis et me discuter pour ce que je suis.

Il était facile, cependant, de comprendre *Thérèse Raquin*, de se placer sur le terrain de l'observation et de l'analyse, de me montrer mes fautes véritables, sans aller ramasser une poignée de boue et me la jeter à la face au nom de la morale. Cela demandait un peu d'intelligence et quelques idées d'ensemble en vraie critique. Le reproche d'immoralité, en matière de science, ne prouve absolument rien. Je ne sais si mon roman est immoral, j'avoue que je ne me suis jamais inquiété de le rendre plus ou moins chaste. Ce que je sais, c'est que je n'ai pas songé un instant à y mettre les saletés qu'y découvrent les gens moraux ; c'est que j'en ai écrit chaque scène, même les plus fiévreuses, avec la seule curiosité du savant ; c'est que je défie mes juges d'y trouver une page réellement licencieuse, faite pour les lecteurs de ces petits livres roses, de ces indiscretions de boudoir et de coulisses, qui se tirent à dix mille exemplaires et que recommandent chaudement les journaux auxquels les vérités de *Thérèse Raquin* ont donné la nausée.

Quelques injures, beaucoup de niaiseries, voilà donc tout ce que j'ai lu jusqu'à ce jour sur mon œuvre. Je le dis ici tranquillement, comme je le dirais à un ami qui me demanderait dans l'intimité ce que je pense de l'attitude de la critique à mon égard. Un écrivain de grand talent, auquel je me plaignais du peu de sympathie que je rencontre, m'a répondu cette parole profonde : « Vous avez un immense défaut qui vous fermera toutes les portes : vous ne pouvez causer deux minutes avec un imbécile sans lui faire comprendre qu'il est un imbécile. » Cela doit être ; je sens le tort que je me fais auprès de la critique en l'accusant d'inintelligence, et je ne puis pourtant m'empêcher de témoigner le dédain que j'éprouve pour son horizon borné et pour les jugements qu'elle rend à l'aveuglette, sans aucun esprit de méthode. Je parle, bien entendu, de la critique courante, de celle qui juge avec tous les préjugés littéraires des sots, ne pouvant se mettre au point de vue largement humain que demande une œuvre humaine pour être comprise. Jamais je n'ai vu pareille maladresse. Les quelques coups de poing que la petite critique m'a adressés à l'occasion de *Thérèse Raquin* se sont perdus, comme toujours, dans le vide. Elle frappe essentiellement à faux, applaudissant les entrechats d'une actrice enfarinée et criant ensuite à l'immoralité à propos d'une étude physiologique, ne comprenant rien, ne voulant rien comprendre et tapant toujours devant elle, si sa sottise prise de panique lui dit de taper. Il est exaspérant d'être battu pour une faute dont on n'est point coupable. Par moments, je regrette de n'avoir pas écrit des obscénités ; il me semble que je serais heureux de recevoir une bourrade méritée, au milieu de cette grêle de coups qui tombent bêtement sur ma tête, comme des tuiles, sans que je sache pourquoi.

Il n'y a guère, à notre époque, que deux ou trois hommes qui puissent lire, comprendre et juger un livre. De ceux-là je consens à recevoir des leçons, persuadé qu'ils ne parleront pas sans avoir pénétré mes intentions et apprécié les résultats de mes efforts. Ils se garderaient bien de prononcer les grands mots vides de moralité et de pudeur littéraire ; ils me reconnaîtraient le droit, en ces temps de liberté dans l'art, de choisir mes sujets où bon me semble, ne me demandant que des œuvres consciencieuses, sachant que la sottise seule nuit à la dignité des lettres. À coup sûr, l'analyse scientifique que j'ai tenté d'appliquer dans *Thérèse Raquin* ne les surprendrait pas ; ils y retrouveraient la méthode moderne, l'outil d'enquête universelle dont le siècle se sert avec tant de fièvre pour trouer l'avenir. Quelles que fussent leurs conclusions, ils admettraient mon point de départ, l'étude du tempérament et des modifications profondes de l'organisme sous la pression des milieux et des circonstances. Je me trouverais en face de véritables juges, d'hommes cherchant de bonne foi la vérité, sans puérilité ni fausse honte, ne croyant pas devoir se montrer écœurés au spectacle de pièces d'anatomie nues et vivantes. L'étude sincère purifie tout, comme le feu. Certes, devant le tribunal que je me plais à rêver en ce moment, mon œuvre serait bien humble ; j'appellerais sur elle toute la sévérité des critiques, je voudrais qu'elle en sortît noire de ratures. Mais au moins j'aurais eu la joie profonde de me voir critiquer pour ce que j'ai tenté de faire, et non pour ce que je n'ai pas fait.

Il me semble que j'entends, dès maintenant, la sentence de la grande critique, de la critique méthodique et naturaliste qui a renouvelé les sciences, l'histoire et la littérature : « *Thérèse Raquin* est l'étude d'un cas trop exceptionnel ; le drame de la vie moderne est plus souple, moins enfermé dans l'horreur et la folie. De pareils cas se rejettent au second plan d'une œuvre. Le désir de ne rien perdre de ses observations a poussé l'auteur à mettre chaque détail en avant, ce qui a donné encore plus de tension et d'âpreté à l'ensemble. D'autre part, le style n'a pas la simplicité que demande un roman d'analyse. Il faudrait, en somme, pour que l'écrivain fit maintenant un bon roman, qu'il vît la société d'un coup d'œil plus large, qu'il la peignît sous ses aspects nombreux et variés, et surtout qu'il employât une langue nette et naturelle. »

Je voulais répondre en vingt lignes à des attaques irritantes par leur naïve mauvaise foi, et je m'aperçois que je me mets à causer avec moi-même, comme cela m'arrive toujours lorsque je garde trop longtemps une plume à la main. Je m'arrête, sachant que les lecteurs n'aiment pas cela. Si j'avais eu la volonté et le loisir d'écrire un manifeste, peut-être aurais-je essayé de défendre ce qu'un journaliste, en parlant de *Thérèse Raquin*, a nommé « la littérature putride ». D'ailleurs, à quoi bon ? Le groupe d'écrivains naturalistes auquel j'ai l'honneur d'appartenir a assez de courage et d'activité pour produire des œuvres fortes, portant en elles leur défense. Il

faut tout le parti pris d'aveuglement d'une certaine critique pour forcer un romancier à faire une préface. Puisque, par amour de la clarté, j'ai commis la faute d'en écrire une, je réclame le pardon des gens d'intelligence, qui n'ont pas besoin, pour voir clair, qu'on leur allume une lanterne en plein jour.

Émile Zola.

15 avril 1868.

La Fortune des Rougon (1871), Émile Zola

PRÉFACE

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

Je tâcherai de trouver et de suivre, en résolvant la double question des tempéraments et des milieux, le fil qui conduit mathématiquement d'un homme à un autre homme. Et quand je tiendrai tous les fils, quand j'aurai entre les mains tout un groupe social, je ferai voir ce groupe à l'œuvre, comme acteur d'une époque historique, je le créerai agissant dans la complexité de ses efforts, j'analyserai à la fois la somme de volonté de chacun de ses membres et la poussée générale de l'ensemble.

Les Rougon-Macquart, le groupe, la famille que je me propose d'étudier, a pour caractéristique le débordement des appétits, le large soulèvement de notre âge, qui se rue aux jouissances. Physiologiquement, ils sont la lente succession des accidents nerveux et sanguins qui se déclarent dans une race, à la suite d'une première lésion organique, et qui déterminent, selon les milieux, chez chacun des individus de cette race, les sentiments, les désirs, les passions, toutes les manifestations humaines, naturelles et instinctives, dont les produits prennent les noms convenus de vertus et de vices. Historiquement, ils partent du peuple, ils s'irradient dans toute la société contemporaine, ils montent à toutes les situations, par cette impulsion essentiellement moderne que reçoivent les basses classes en marche à travers le corps social, et ils racontent ainsi le Second Empire, à l'aide de leurs drames individuels, du guet-apens du coup d'État à la trahison de Sedan.

Depuis trois années, je rassemblais les documents de ce grand ouvrage, et le présent volume était même écrit, lorsque la chute des Bonaparte, dont j'avais besoin comme artiste, et que toujours je trouvais fatalement au bout du drame, sans oser l'espérer si prochaine, est venue me donner le dénouement terrible et nécessaire de mon œuvre. Celle-ci est, dès aujourd'hui, complète ; elle s'agite dans un cercle fini ; elle devient le tableau d'un règne mort, d'une étrange époque de folie et de honte.

Cette œuvre, qui formera plusieurs épisodes, est donc, dans ma pensée, l'Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire. Et le premier épisode : *la Fortune des Rougon*, doit s'appeler de son titre scientifique : *les Origines*.

Émile Zola.

Paris, le 1^{er} juillet 1871.

***Marthe, histoire d'une fille* (1876), J.-K. Huysmans**

PRÉFACE

Les filles comme Marthe ont cela de bon qu'elles font aimer celles qui ne leur ressemblent pas ; elles servent de repoussoir à l'honnêteté.

(MARTHE. – Dernier chapitre.)

***L'Assommoir* (1876), Émile Zola**

PRÉFACE

Les *Rougon-Macquart* doivent se composer d'une vingtaine de romans. Depuis 1869, le plan général est arrêté, et je le suis avec une rigueur extrême. *L'Assommoir* est venu à son heure, je l'ai écrit, comme j'écirai les autres, sans me déranger une seconde de ma ligne droite. C'est ce qui fait ma force. J'ai un but auquel je vais.

Lorsque *L'Assommoir* a paru dans un journal, il a été attaqué avec une brutalité sans exemple, dénoncé, chargé de tous les crimes. Est-il bien nécessaire d'expliquer ici, en quelques lignes, mes intentions d'écrivain ? J'ai voulu peindre la déchéance fatale d'une famille ouvrière, dans le milieu empesté de nos faubourgs. Au bout de l'ivrognerie et de la fainéantise, il y a le

relâchement des liens de la famille, les ordures de la promiscuité, l'oubli progressif des sentiments honnêtes, puis comme dénouement la honte et la mort. C'est la morale en action, simplement.

L'Assommoir est à coup sûr le plus chaste de mes livres. Souvent j'ai dû toucher à des plaies autrement épouvantables. La forme seule a effaré. On s'est fâché contre les mots. Mon crime est d'avoir eu la langue du peuple. Ah ! la forme, là est le grand crime ! Des dictionnaires de cette langue existent pourtant, des lettrés l'étudient et jouissent de sa verdeur, de l'imprévu et de la force de ses images. Elle est un régal pour les grammairiens fureteurs. N'importe, personne n'a entrevu que ma volonté était de faire un travail purement philologique, que je crois d'un vif intérêt historique et social.

Je ne me défends pas d'ailleurs. Mon œuvre me défendra. C'est une œuvre de vérité, le premier roman sur le peuple, qui ne mente pas et qui ait l'odeur du peuple. Et il ne faut point conclure que le peuple tout entier est mauvais, car mes personnages ne sont pas mauvais, ils ne sont qu'ignorants et gâtés par le milieu de rude besogne et de misère où ils vivent. Seulement, il faudrait lire mes romans, les comprendre, voir nettement leur ensemble, avant de porter les jugements tout faits, grotesques et odieux, qui circulent sur ma personne et sur mes œuvres. Ah ! si l'on savait combien mes amis s'égayaient de la légende stupéfiante dont on amuse la foule ! Si l'on savait combien le buveur de sang, le romancier féroce, est un digne bourgeois, un homme d'étude et d'art, vivant sagement dans son coin, et dont l'unique ambition est de laisser une œuvre aussi large et aussi vivante qu'il pourra ! Je ne démens aucun conte, je travaille, je m'en remets au temps et à la bonne foi publique pour me découvrir enfin sous l'amas des sottises entassées.

Émile Zola.

Anexo II: Críticas

ZOLA, Émile. « Revue Littéraire ». Germinie Lacerteux, par MM. Edmond et Jules de Goncourt. *Le Salut Public de Lyon*. Lyon, 24/02/1865.

RÉVUE LITTÉRAIRE

Germinie Lacerteux, par MM. Edmond et Jules de Goncourt

Je dois déclarer, dès le début, que tout mon être, mes sens et mon intelligence me portent à admirer l'œuvre excessive et fiévreuse que je vais analyser. Je trouve en elle les défauts et les qualités qui me passionnent : une indomptable énergie, un mépris souverain des jugements des

sots et des timides, une audace large et superbe, une vigueur extrême de coloris et de pensée, un soin et une conscience artistique rares en ces temps de productions hâtives et mal venues. Mon goût, si l'on veut, est dépravé ; j'aime les ragoûts littéraires fortement épicés, les œuvres de décadence où une sorte de sensibilité malade remplace la santé plantureuse des époques classiques. Je suis de mon âge.

Je me plais à considérer une œuvre d'art comme un fait isolé qui se produit, à l'étudier comme un cas curieux qui vient de se manifester dans l'intelligence de l'homme. Un enfant de plus est né à la famille des créations humaines ; cet enfant a pour moi une physionomie propre, des ressemblances et des traits originaux. Le scalpel à la main, je fais l'autopsie du nouveau-né, et je me sens pris d'une grande joie lorsque je découvre en lui une créature étrangère, un organisme particulier. Celui-là ne vit pas de la vie de tous, et j'ai pour lui la curiosité du médecin qui est mis face à face avec une maladie inconnue. Alors je ne recule devant aucun dégoût ; enthousiasmé, je me penche sur l'œuvre, saine ou malsaine, et, au-delà de la morale, au-delà des pudeurs et des puretés, j'aperçois tout au fond une grande lueur qui sert à éclairer l'ouvrage entier, la lueur du génie humain en enfantement.

Rien ne me paraît plus ridicule qu'un idéal en matière de critique. Vouloir rapporter toutes les œuvres à une œuvre-modèle, se demander si tel livre remplit telles et telles conditions est le comble de la puérilité à mes yeux. Je ne puis comprendre cette rage de régenter les tempéraments, de faire la leçon à l'esprit créateur. Une œuvre est simplement une libre et haute manifestation d'une personnalité, et dès lors je n'ai plus pour devoir que de constater quelle est cette personnalité. Qu'importe la forme ? J'ai là, entre les mains, un individu ; je l'étudie pour lui-même, par curiosité scientifique. La perfection à laquelle je tends est de donner à mes lecteurs l'anatomie rigoureusement exacte du sujet qui m'a été soumis. Moi j'aurai eu la charge de pénétrer un organisme, de reconstruire un tempérament d'artiste, d'analyser un cœur et une intelligence selon ma nature ; les lecteurs auront le droit d'admirer ou de blâmer selon la leur.

Je ne veux donc pas ici de malentendu entre moi et le public. J'entends lui montrer, dans toute sa nudité, l'œuvre de MM. de Goncourt, et lui faire toucher du doigt les plaies saignantes qu'ils découvrent hardiment. J'aurai le courage de mes admirations. Il me faut analyser, page par page, les amours honteuses de Germinie, en montrer les désespoirs et les horreurs. Il s'agit d'un grave débat, celui qui a existé de tout temps entre les fortifiantes brutalités de la vérité et les banalités doucereuses du mensonge.

Imaginez une créature faite de passion et de tendresse, une femme toute chair et toute affection, capable des dernières hontes, lâche devant la volupté au point de quêter des plaisirs comme une louve affamée, courageuse devant le dévouement au point de donner sa vie pour ceux qu'elle aime. Placez cette femme, frémissante et forte, dans un milieu grossier et ignoble qui la blessera dans toutes ses délicatesses, s'adressera à tout le limon qui est en elle, et qui, peu à peu, tuera son âme en l'étouffant sous les ardeurs du corps et l'exaltation des sens. Cette femme, cette créature maudite, sera Germinie Lacerteux.

L'histoire de cette fille est simple et peut se lire couramment. Il y a, je le répète, dualité en elle : un être passionné et violent, un être tendre et dévoué. Un combat inévitable s'établit entre ces deux êtres ; la victoire que l'un va remporter sur l'autre dépend uniquement des événements de la vie, du milieu. Mettez Germinie dans une autre position et elle ne succombera pas ; donnez-lui un mari, des enfants à aimer, et elle sera excellente mère, excellente épouse. Mais si vous ne lui accordez qu'un amant indigne, si vous tuez son enfant, vous frappez dangereusement son cœur, vous la poussez à la folie ; l'être tendre et dévoué s'irrite et disparaît, l'être passionné et violent s'exalte et grandit. Tout le livre est dans la lutte entre les besoins du cœur et les besoins du corps, dans la victoire de la débauche sur l'amour. Nous assistons au spectacle navrant d'une déchéance de la nature humaine ; nous avons sous les yeux un certain tempérament, riche en vices et en vertus, et nous étudions quel phénomène va se produire dans le sujet au contact de certains faits, de certains êtres. Ici, je l'ai dit et je ne saurais trop le redire,

je me sens l'unique curiosité de l'observateur ; je n'éprouve aucune préoccupation étrangère à la vérité du récit, à la parfaite déduction des sentiments, à l'art vigoureux et vivant qui va me rendre dans sa réalité un des cas de la vie humaine : l'histoire d'une âme perdue au milieu des luttes et des désespoirs de ce monde. Je ne me crois pas le pouvoir de demander plus qu'une œuvre vraie et énergiquement créée.

Germinie, cette pauvre fille que les délicats vont accueillir avec des marques de dégoût, a cependant des sentiments d'une douceur exquise, des noblesses d'âme grandes et belles. Justement – voyez quelle est votre misère – ce sont ces sentiments, ces noblesses, qui en font plus tard la rôdeuse de barrière, l'amante insatiable. Elle tombe d'autant plus bas que son cœur est plus haut. Mettez à sa place une nature sanguine, une grosse et bonne fille au sang riche et puissant, chez qui les ardeurs du corps ne sont pas contrariées par les ardeurs de l'âme ; elle va accepter sans larmes les amours grossières de sa classe, les baisers et les coups ; elle perdra un enfant et quittera le père sans que son cœur saigne, et elle vivra tranquillement sa vie en pleine santé dans un air vicié et nauséabond. Germinie a des nerfs de grande dame ; elle étouffe dans le vice sale et répugnant ; elle a besoin d'être aimée dans sa chair et dans son âme ; elle est entraînée par sa nature ardente, et elle meurt parce qu'elle ne peut que contenter cette chair de feu sans jamais pouvoir apaiser cette âme avide d'affection.

Germinie, pour la caractériser d'un mot, aime à cœur et à corps perdus. Le jour où le cœur est mort, le corps s'en va droit au cimetière, tué sous des baisers étouffants, brûlé par l'ivresse, endolori par des cilices volontaires.

Le drame est terrible, vous le voyez ; il a l'intérêt puissant d'un problème physiologique et psychologique, d'un cas de maladie physique et morale, d'une histoire qui doit être vraie. Le voici, scène par scène ; je désire le mettre en son entier sous les yeux du lecteur, pour qu'il soit beaucoup pardonné à Germinie, qui a beaucoup aimé et beaucoup souffert.

Elle vient à Paris à quatorze ans. Son enfance a été celle de toutes les petites paysannes pauvres, des coups et de la misère ; une vie de bête chétive et souffrante. À Paris, elle est placée dans un café du boulevard, où les pudeurs de ses quinze ans s'effraient au contact des garçons. Tout son être se révolte à ces premiers attouchements ; elle n'a encore que des sens, et le premier éveil de ses sens est une douleur. C'est alors qu'un vieux garçon de café la viole et la jette à la vie désespérée qu'elle va mener. Ceci est le prologue.

Au début du roman, Germinie est entrée comme domestique chez Mlle de Varandeuil, vieille fille noble qui a sacrifié son cœur à son père et à ses parents. Le parallèle entre la domestique et la maîtresse s'impose forcément à l'esprit ; les auteurs n'ont pas mis sans raison ces deux femmes en face l'une de l'autre, et ils ont fait preuve de beaucoup d'habileté dans l'opposition de ces deux figures qui se font valoir mutuellement, qui se complètent et s'expliquent. Mlle de Varandeuil a eu le dévouement de Germinie, sans en avoir les fièvres ; elle a pu faire abnégation de son corps, et vivre par la seule affection qu'elle portait aux gens qui l'entouraient ; elle a vieilli dans le courage et l'austérité, sans grandes luttes, ne faiblissant jamais et trouvant un pardon pour toutes les faiblesses. Germinie reste vingt ans au service de cette femme, qui ne vit plus que par le souvenir. Une moitié du roman se passe dans la chambre étroite, froide et recueillie, où se tient paisiblement assise la vieille demoiselle ignorante des âpretés de l'amour, se mourant avec la tranquillité des vierges ; l'autre moitié court les rues, a les frissons et les cris de la débauche, se roule dans la fange. Les auteurs, en plein drame, ouvrent parfois une échappée sur le foyer à demi éteint auprès duquel sommeille Mlle de Varandeuil, et il y a je ne sais quelle douceur infinie à passer des horreurs de la chair à ce spectacle d'une créature plus qu'humaine qui s'endort dans sa chasteté. Cette figure de vieille fille a plus de hauteur que celle de la jeune bonne hystérique ; toutefois, elle est également hors nature : elle se trouve placée à l'autre extrémité de l'amour ; il y a eu, devant le désir, abus de courage chez elle, de même qu'il y a chez Germinie abus de lâcheté. Aussi souffrent-elles toutes

deux dans leur humanité ; l'une est frappée de mort à quarante ans ; l'autre traîne une vieillesse vide n'ayant pour amis que des tombeaux.

Ainsi, Germinie va avoir deux existences ; elle va, pendant vingt ans, épuiser sa double nature, contenter les deux besoins qui l'aident à vivre : se dévouer, aimer sa maîtresse comme une mère, et se livrer aux emportements de sa passion, aux feux qui la brûlent. Elle vivra ses nuits dans les transports de voluptés terribles ; elle vivra ses jours dans le calme d'une affection prévenante et inépuisable. La punition de ses nuits sera précisément ses jours ; elle tremblera toute sa vie de perdre l'amitié de sa maîtresse si quelque bruit de ses amours venait jusqu'à elle, et, en mourant, elle emportera, comme suprême châtiment, la pensée que la pauvre vieille, en apprenant tout, ne viendra pas prier sur sa tombe.

Au premier jour, avant toute souillure volontaire, et lorsqu'elle ne connaît encore de l'homme que la violence, Germinie devient dévote. « Elle va à la pénitence comme on va à l'amour. » Ce sont là les premières tendresses de toutes les femmes sensuelles. Elles se jettent dans l'encens, dans les fleurs, dans les dorures des églises, attirées par l'éclat et le mystère du culte. Quelle est la jeune fille qui n'est pas un peu amoureuse de son confesseur ? Germinie trouve dans le sien un bon cœur qui s'intéresse à ses larmes et à ses joies ; elle aime éperdument cet homme qui la traite en femme. Mais elle se retire bientôt, dévorée de jalousie, le jour où elle rencontre un prêtre, au lieu de l'homme qu'elle cherchait.

Elle a besoin de se dévouer, si ce n'est d'aimer. Elle donne ses gages à son beau-frère, qui spéculé sur elle, en l'apitoyant sur le sort d'une de ses nièces qu'elle lui a confiées. Puis elle apprend que cette nièce est morte, et son cœur est vide de nouveau.

Elle trouve enfin celui qui doit marcher sur son âme, lui mettre sur les épaules la croix qu'elle doit porter. Cet amant est le fils d'une crémère voisine, Mme Jupillon ; elle le connaît presque enfant et se met à l'aimer sans en avoir conscience. Par jalousie irraisonnée, elle le sauve des baisers d'une autre femme, et demeure tremblante sous le premier baiser qu'il lui donne. C'en est fait ; le cœur et le corps ont parlé. Mais elle est forte encore. « Elle écarte sa chute, elle repousse ses sens. » L'amour lui rend la gaieté et l'activité ; elle se fait la domestique de la crémère, elle se voue aux intérêts de la mère et du fils. Cette époque est l'aube blanche et pure de cette vie qui doit avoir un midi et un soir si sombres et si fangeux. Germinie, bien que souillée par une première violence dont on ne saurait lui demander compte, a alors la pureté d'une vierge par son affection profonde, par son abnégation entière. Le mal n'est pas en elle, il est dans la mère et le fils, dans ces affreux Jupillon, canailles qui suent le vice et la honte. La mère a des tolérances calculées, des spéculations ignobles ; le fils considère l'amour comme « la satisfaction d'une certaine curiosité du mal, cherchant dans la connaissance et la possession d'une femme le droit et le plaisir de la mépriser ». C'est à ce jeune coquin que se livre la pauvre fille ; « elle se laisse arracher par l'ardeur du jeune homme ce qu'elle croyait donner d'avance à l'amour du mari ». Est-elle si coupable, et ceux qui seront tentés de lui jeter la pierre, devront-ils négliger de suivre pas à pas les faits qui la conduisent à la chute en lui en cachant l'effroi ?

Germinie est bientôt abandonnée. Son amant court les bals des barrières, et, conduite par son cœur, elle le suit et va le chercher. La débauche ne veut pas d'elle ; elle est trop vieille. Ce que son orgueil et sa jalousie ont à souffrir, est indicible. Puis, lorsqu'elle est admise, on lui facilite la honte par la familiarité qu'on lui témoigne. Dès lors, elle a jugé Jupillon, elle sent qu'elle ne peut se l'attacher que par des présents, et, comme elle n'a pas la force de la séparation, elle consacre toutes ses épargnes, tous ses bijoux, à lui acheter un fonds de ganterie. Sans doute il y a dans ce don l'emportement et les calculs de la passion, mais il y a aussi le plaisir de donner, le besoin de rendre heureux.

Un instant, on peut croire Germinie sauvée. Elle a un enfant. La mère va sanctifier l'amante. Puisqu'il faut un amour à ce pauvre cœur en peine, il aura l'amour d'un fils et vivra en paix dans cette tendresse. L'enfant meurt, Germinie est perdue.

Ses affections tournent à la haine, sa sensibilité s'irrite, ses jalousies deviennent puérides et terribles. Repoussée par son amant, elle cherche dans l'ivresse l'oubli de ses chagrins et de ses ardeurs. Elle s'avilit et se prépare à la vie de débauche qu'elle va mener tout à l'heure. On tue le cœur, la chair se dresse et triomphe.

Mais Germinie n'a pas épuisé tous ses dévoûments. Elle a donné ses derniers quarante francs à Jupillon, lorsqu'elle était sur le point d'accoucher, se condamnant ainsi à se rendre à la Bourbe. Elle accomplit maintenant un dernier sacrifice. Les Jupillon qui l'ont chassée de chez eux, l'attirent de nouveau, lorsque le fils est tombé au sort. Ils la connaissent. Elle emprunte à droite et à gauche, sou à sou, les deux mille trois cents francs nécessaires pour racheter le jeune homme. Sa vie entière est engagée, elle se doit à sa dette ; elle a donné à son amant plus que le présent, elle a donné l'avenir.

C'est alors qu'elle acquiert la certitude complète de son abandon ; elle rencontre Jupillon avec une autre femme, et n'obtient des rendez-vous avec lui qu'à prix d'argent. Elle boit davantage, elle a horreur d'elle-même ; mais elle ne peut s'arrêter dans le sentier sanglant qu'elle descend. Un jour elle vole 20 fr. à Mlle de Varandeuil pour les donner à Jupillon. C'est ici le point extrême ; Germinie ne saurait aller plus loin. Elle ment par amour, elle se dégrade par amour, elle vole par amour. Mais elle ne peut voler deux fois, et Jupillon la fait mettre à la porte par une de ses maîtresses.

Les chutes morales suivent les chutes physiques. L'intelligence abandonne Germinie : la pauvre fille devient malpropre et presque idiote. Elle serait morte vingt fois, si elle n'avait pas à son côté une personne qui pût encore la respecter et la chérir. Ce qui la soutient, c'est l'estime de Mlle de Varandeuil. Les auteurs ont bien compris que l'estime lui était nécessaire, et ils lui ont donné pour compagne une femme qui ignore. Je ne puis m'empêcher de citer quelques lignes qui montrent combien Germinie se débattait dans son avilissement. « Elle cédait à l'entraînement de la passion ; mais aussitôt qu'elle y avait cédé elle se prenait en mépris. Dans le plaisir même, elle ne pouvait s'oublier entièrement et se perdre. Il se levait toujours dans sa distraction l'image de mademoiselle avec son austère et maternelle figure. A mesure qu'elle s'abandonnait et descendait de son honnêteté, Germinie ne sentait pas l'impudeur lui venir. Les dégradations où elle s'abîmait ne la fortifiaient point contre le dégoût et l'horreur d'elle-même. »

Enfin se joue le dernier acte du drame, le plus terrible et le plus écœurant de tous. Germinie ne peut vivre avec le souvenir de son amour enseveli ; la chair la tourmente et l'emporte. Elle prend un second amant, et les voluptés qui la secouent alors ont tous les déchirements de la douleur. Une seule chose reste dans les ruines de son être, son affection pour Mlle de Varandeuil. Elle quitte Gautruche qui lui dit de choisir entre lui et sa vieille maîtresse, et dès lors elle appartient à tous. Elle va le soir, dans l'ombre des murs ; elle rôde les barrières, elle est toute impureté et scandale. Mais le hasard veut bien lui accorder une mort digne ; elle rencontre Jupillon et se purifie presque dans l'amour qui s'éveille de nouveau et lui monte du cœur ; elle le suit, et, une nuit, par un temps d'orage, elle reste au volet du jeune homme, écoutant sa voix et laissant l'eau du ciel la pénétrer et lui préparer sa mort.

Son énergie ne l'abandonne pas un instant. Elle lutte et essaie de mentir à la mort. Elle se refuse à la maladie et désire mourir debout. Lorsque ses forces l'ont trahie et qu'elle expire à l'hôpital, son visage demeure impénétrable ; Mlle de Varandeuil, en face de son cadavre, ne peut deviner quelle pensée terrible a labouré sa face et dressé ses cheveux. Le lendemain, la vieille fille apprend tout, elle se révolte contre tant de mensonges et tant de débauches, et le dégoût lui fait maudire Germinie. Mais le pardon est doux aux bonnes âmes. Mlle de Varandeuil se souvient du regard et du sourire de la pauvre morte ; elle se rappelle avoir vu en elle une telle tristesse et un tel dévoûment, qu'une immense pitié lui vient et qu'elle se sent le besoin de pardonner, se disant que les morts que l'on maudit doivent dormir d'un mauvais sommeil. Elle va au cimetière, elle qui a la religion des tombeaux, et cherche une croix sur la fosse commune

; ne pouvant trouver, elle s'agenouille entre deux croix portant les dates de la veille et du lendemain de l'enterrement de Germinie. « Pour prier sur elle, il fallait prier au petit bonheur entre deux dates, – comme si la destinée de la pauvre fille avait voulu qu'il n'y eût, sur la terre, pas plus de place pour son corps que pour son cœur. »

Telle est cette œuvre qui va sans doute être vivement discutée. J'ai pensé qu'on ne pouvait bien la juger que sur une analyse complète. Elle contient, je l'avoue, des pages d'un cynisme effrayant, les plus remarquables peut-être comme éclat et comme vigueur ; elle a une franchise brutale qui blessera les lecteurs délicats. Pour moi, j'ai déjà dit combien je me sentais attiré par ce roman, malgré ses crudités, et je voudrais pouvoir le défendre contre les critiques qui vont certainement se produire.

Les uns s'attaqueront au genre lui-même, prononceront avec force soupirs le mot réalisme, et croiront du coup avoir foudroyé les auteurs. Les autres, gens plus avancés et plus hardis, ne se plaindront que de l'excès de la vérité, et demanderont pourquoi descendre si bas. D'autres, enfin, condamneront le livre, l'accusant d'avoir été écrit à un point de vue purement médical et de n'être que le récit d'un cas d'hystérie.

Je ne sais si je dois prendre la peine de répondre aux premiers. Ce que l'on se plaît encore à appeler réalisme, l'étude patiente de la réalité, l'ensemble obtenu par l'observation des détails, a produit des œuvres si remarquables, dans ces derniers temps, que le procès devrait être jugé aujourd'hui. Eh ! oui, bonnes gens, l'artiste a le droit de fouiller en pleine nature humaine, de ne rien voiler du cadavre humain, de s'intéresser à nos plus petites particularités, de peindre les horizons dans leurs minuties et de les mettre de moitié dans nos joies et dans nos douleurs.

Par grâce, laissez-le créer comme bon lui semble ; il ne vous donnera jamais la création telle qu'elle est ; il vous la donnera toujours vue à travers son tempérament. Que lui demandez-vous donc, je vous prie ? Qu'il obéisse à des règles, et non à sa nature, qu'il soit un autre, et non lui ? Mais cela est absurde. Vous tuez de gaieté de cœur l'initiative créatrice, vous mettez des bornes à l'intelligence, et vous n'en connaissez pas les limites. Il est si facile pourtant de ne pas s'embarrasser de tout ce bagage de restrictions et de convenances. Acceptez chaque œuvre comme un monde inconnu, comme une terre nouvelle qui va vous donner peut-être des horizons nouveaux. Éprouvez-vous donc un si violent chagrin à ajouter une page à l'histoire littéraire de votre pays ? Je vous accorde que le passé ait eu sa grandeur ; mais le présent est là, et ses manifestations, si imparfaites qu'elles soient, sont une des faces de la vie intellectuelle. L'esprit marche, vous en étonnez-vous ? Votre tâche est de constater ses nouvelles formes, de vous incliner devant toute œuvre qui vit. Qu'importent la correction, les règles suivies, l'ensemble parfait ; il est telles pages écrites à peine en français qui l'emportent à mes yeux sur les ouvrages les mieux conduits, car elles contiennent toute une personnalité, elles ont le mérite suprême d'être uniques et inimitables. Lorsqu'on sera bien persuadé que le véritable artiste vit solitaire, qu'il ne tient à rien, ni dans le passé, ni dans l'avenir, lorsqu'on cherchera avant tout un homme dans un livre, on ne s'inquiétera plus des différentes écoles, on considérera chaque œuvre comme le langage particulier d'une âme, comme le produit unique d'une intelligence.

A ceux qui prétendent que MM. de Goncourt ont été trop loin, je répondrai qu'il ne saurait en principe y avoir de limite dans l'étude de la vérité. Ce sont les époques et les langages qui tolèrent plus ou moins de hardiesse ; la pensée a toujours la même audace. Le crime est donc d'avoir dit tout haut ce que beaucoup d'autres pensent tout bas. Les timides vont opposer Mme Bovary à *Germinie Lacerteux*. Une femme mariée, une femme de médecin, passe encore ; mais une domestique, une vieille fille de quarante ans, cela ne se peut souffrir. Puis les amours des héros de Flaubert sont encore des amours élégantes et raffinées, tandis que celles des personnages de MM. de Goncourt se traînent dans le ruisseau. En un mot, il y a là deux mondes différents : un monde bourgeois, obéissant encore à certaines convenances, mettant une certaine mesure dans l'emportement de ses passions, et un monde ouvrier, moins cultivé, plus cynique, franchement ignoble. Selon nos temps hypocrites, on peut peindre l'un, on ne saurait s'occuper

de l'autre. Demandez pourquoi, en faisant observer qu'au fond les vices sont parfaitement les mêmes. On ne saura quoi répondre. Il nous plaît d'être chatouillés agréablement, et même ceux d'entre nous qui prétendent aimer la vérité n'aiment qu'une certaine vérité, celle qui ne trouble pas le sommeil et ne contrarie pas la digestion.

Un reproche fondé qui peut être fait à *Germinie Lacerteux* est celui d'être un roman médical, un cas curieux d'hystérie. Mais je ne pense pas que les auteurs désavouent un instant la grande place qu'ils ont accordée à l'observation physiologique. Certainement leur héroïne est malade, malade de cœur et malade de corps ; ils ont tout à la fois étudié la maladie de son corps et celle de son cœur. Où est le mal, je vous prie ? Un roman n'est-il pas la peinture de la vie, et ce pauvre corps est-il si damnable pour qu'on ne s'occupe pas de lui ? Il joue un si grand rôle dans les affaires de ce monde, qu'on peut bien lui donner quelque attention, surtout lorsqu'il mène une âme à sa perte, lorsqu'il est le nœud du drame.

Il est permis d'aimer ou de ne pas aimer l'œuvre de MM. de Goncourt ; mais on ne saurait lui refuser des mérites rares. On trouve dans le livre un souffle de Balzac et de Flaubert ; l'analyse y a la pénétrante finesse de l'auteur d'*Eugénie Grandet* ; les descriptions, les paysages y ont l'éclat et l'énergique vérité de l'auteur de *Mme Bovary*. Le portrait de Mlle de Varandeuil, un chapitre que je recommande, est digne de la *Comédie humaine*. La promenade à la chaussée Clignancourt, le bal de la Boule noire, l'hôtel garni de Gautruche, la fosse commune, sont autant de pages admirables de couleur et d'exactitude. Cette œuvre fiévreuse et malade a un charme provocant ; elle monte à la tête comme un vin frelaté ; on s'oublie à la lire, mal à l'aise et goûtant des délices étranges.

Il y a, sans doute, une relation intime entre l'homme moderne, tel que l'a fait une civilisation avancée, et ce roman du ruisseau, aux senteurs âcres et fortes. Cette littérature est un des produits de notre société, qu'un éréthisme nerveux secoue sans cesse. Nous sommes malades de progrès, d'industrie, de science ; nous vivons dans la fièvre, et nous nous plaisons à fouiller les plaies, à descendre toujours plus bas, avides de connaître le cadavre du cœur humain. Tout souffre et se plaint dans les ouvrages du temps ; la nature est associée à nos douleurs, l'être se déchire lui-même et se montre dans sa nudité. MM. de Goncourt ont écrit pour les hommes de nos jours ; leur Germinie n'aurait pu vivre à aucune autre époque que la nôtre ; elle est fille du siècle. Le style même des écrivains, leur procédé, a je ne sais quoi d'excessif qui accuse une sorte d'exaltation morale et physique ; c'est tout à la fois un mélange de crudités et de délicatesses, de mièvreries et de brutalités, qui ressemble au langage doux et passionné d'un malade.

Je définirai l'impression que m'a produite le livre, en disant que c'est le récit d'un moribond dont la souffrance a agrandi les yeux, qui voit face à face la réalité, et qui nous la donne dans ses plus minimes détails, en lui communiquant la fièvre qui agite son corps et les désespoirs qui troublent son âme.

Pour moi, l'œuvre est grande, en ce sens qu'elle est, je le répète, la manifestation d'une forte personnalité, et qu'elle vit largement de la vie de notre âge. Je n'ai point souci d'autre mérite en littérature. Mlle de Varandeuil, la vieille fille austère, a pardonné ; je vais m'agenouiller à son côté, sur la fosse commune, et je pardonne comme elle à cette pauvre Germinie, qui a souffert dans son corps et dans son cœur.

ÉMILE ZOLA.

MOÛY, Charles de. *Germinie Lacerteux*. *La Presse*, Paris, 26/03/1865.

GERMINE LACERTEUX
par MM. EDMOND et JULES DE GONCOURT

I

Les doctrines littéraires ont des conséquences fatales, inconnues même de leurs auteurs. Il est dans la destinée des écoles d'aboutir à des extrêmes, et l'esprit violent des disciples dépasse le rêve des maîtres. L'École classique a eu deux formes : la majesté, représentée par Corneille, la grâce tendre représentée par Racine. Il est aisé de suivre la trace de l'une et de l'autre dans la littérature : la première devient, par une série de modifications successives, la tragédie rocailleuse et raide de Lemercier et de M. de Jouy ; elle passe par Lafosse et Lemierre, à travers les *Manlius* et les *Manc-Capac* pour arriver aux *Agamemnon*, aux *Sylla*, aux *Régulus* de l'Empire ; la seconde, à qui l'on pourrait reprocher un excès d'élégance, et parfois un peu de mollesse, une certaine indifférence pour les détails de mœurs et la vérité locale, se dépouille peu à peu de sa beauté délicate et touchante ; s'émousse dans la phraséologie verbeuse et emphatique de Voltaire, puis se divise en deux genres dont l'un, qui est la pastorale, a Florian pour maître. *Estelle et Némorin* ont l'autre, qui persiste à s'appeler la tragédie, est la proie des régents de collèges, et aboutit aux versions grecques de Luce de Lancival.

L'école romantique n'a pas échappé à cette loi ; le drame de Victor Hugo a été perverti comme celui du dix-septième siècle ; il est tombé aux mains des déclamateurs qui ont outré les défauts du maître sans jamais s'assimiler son génie ; le roman de Balzac a été également exagéré dans ses crudités de réalisme, sa misanthropie sauvage et ses audaces de détail. Les disciples ont forcé le trait, ils ont accumulé les peintures minutieuses avec une sorte de scrupule puéril ; ils se sont complus dans les descriptions pénibles des scènes les plus indifférentes à la fois et les plus répugnantes, dans l'étude des physionomies les plus abjectes ; ceux-ci avec toute l'irréflexion d'un goût dépravé pour les âmes malsaines, ceux-là avec toute la décision d'un parti pris. Nous assistons aujourd'hui à cette dégénérescence de l'école de Balzac. Si les efforts de quelques hommes de grande habileté et de sérieuse conviction pour accoutumer le public à ces sortes d'œuvres obtiennent çà et là quelque succès passager, il n'en est pas moins vrai que nous avons actuellement sous les yeux une tradition littéraire qui agonise et dont les excès même annoncent la fin. De tels symptômes ne trompent jamais : on les retrouve dans l'histoire de toutes les littératures à l'issue des grandes périodes et ils annoncent toujours une transformation, un renouvellement de la pensée, une école inconnue et imprévue qui va sortir de tant de débris. Le curieux livre de MM. Edmond et Jules de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, est le suprême effort de l'école réaliste, il en représente les tendances les plus violentes, il en met à nu les erreurs, il en présume la ruine.

II

Œuvre systématique entre toutes. Absence de tout idéal, de toute poésie, de toute beauté. Morne photographie d'une face laide et hébétée. Quand Hugo place dans le roman ou le drame un de ces types avilis, il sauve tout par un éclair qu'il lui jette sur le front. Quand les maîtres espagnols posent un mendiant crasseux sur leur toile, ils l'illuminent d'un rayon de soleil. Ici, pas de soleil et pas d'éclair : horizon noir, figure sombre, je ne sais quelle âme informe plongée dans la nuit ; étude minutieuse, acharnée, d'un être qui ne valait point l'étude, d'une vie qui ne relève pas de l'art.

On m'arrêtera sur ce mot : on me demandera pourquoi *Germinie Lacerteux* ne relève pas de l'art ? Est-ce parce qu'elle est servante ?

Mais pour ne citer que des œuvres contemporaines, la *Geneviève*, de Lamartine est également une servante. Est-ce parce qu'elle a subi une exécration violence ? Mais l'héroïne de *Piccinio*, de George Sand a été victime de la même brutalité. Est-ce parce que, de chute en chute, elle en vient à la prostitution ? Mais que de drames et de romans nous ont donné de nos jours le même spectacle et ont étudié des êtres tombés aussi bas. Ce ne sont pas là des objections. L'art accepte la laideur ; il accepte le vice, la bassesse même. Thersite, avec ses

épaules inégales, sa face envieuse et ses yeux effrontés se mêle au groupe majestueux des héros d'Homère, et son informe silhouette se détache du même azur où rayonnent, comme des statues de marbre les guerriers et les demi-dieux ; Iago siffle comme un serpent et dresse sa tête venimeuse au milieu des palais de Chypre, où étincellent, vêtus de brocards de Giorgione et de Vérognées, Othello et Desdémona; Falstaff étale sa panse énorme et déploie sa lâcheté obscène parmi les éclats de rire des *Commères de Windsor*. Tout cela est vrai, mais les génies qui ont créé ces colosses hideux, scélérats ou immondes, ont admirablement compris quelle laideur, quelle abjection et quelle perversité sont des objets d'art, et, d'après cette pensée, ont façonné leurs types énormes. Ils sont arrivés d'un seul élan aux limites extrêmes, leurs monstres sont affreux, soit ; mais ils ont la lumière, l'intelligence, la passion et le mouvement. Au-delà, plus rien : *ibi desinit orbis* : en dehors de ces conditions, il n'y a plus d'art. La stagnation morale, la sensualité morbide, l'idiotisme ne touchent et n'attirent aucun esprit et aucune âme. Rien ne répond ici à la pensée et au regard de l'homme : nous sommes en présence du néant et de la nuit.

Telle est la grave erreur de ces deux jeunes et vaillants écrivains, MM. Edm. et Jules de Goncourt : ils se sont passionnés pour une idée fausse, ils ont rêvé une illusion. Ils ont mal interprété le sens du laid chez les maîtres ; ils n'ont pas aperçu que l'admirable poésie dont il est enveloppé l'illumine, que la bestialité devient semi-divine chez les Égipans dansant au clair de lune dans les églogues de Virgile, que le grotesque se fait formidable dans les colosses de Rabelais, que le monstrueux se fond avec le fantasque éblouissement de la magie dans la *Tempête* de Shakespeare, que le pied fourchu de Méphistophélès disparaît dans les tumultueux prodiges de la nuit de Walpurgis, que la pensée philosophique sauve dans Molière l'horreur que Tartuffe nous inspire et dans Balzac le dégoût que laissent dans l'âme quelques-unes des figures déplaisantes qui grimacent au premier plan de la *Comédie humaine*. Faites que la laideur soit vivante, que le vice soit une passion, que les irrégularités de la face et les avilissements de l'âme soient des difformités puissantes que le penseur contemple avec une sorte d'inquiétude et d'effroi : jetez même en passant, si vous le voulez, dans un coin d'un roman satirique où se résume toute une société, la face louche de quelque Maritorne lascive, mais ne prenez pas Maritorne parmi les muletiers pour nous raconter longuement son histoire comme celle d'un grand homme, ses aventures vulgaires, sa vie informe, sa bêtise épaisse et ses rages hystériques exploités par les séducteurs de carrefour. Ici vous dépassez le possible : je ne vous parlerai pas, comme plus d'un osera le faire peut-être, du goût froissé par de tels tableaux : je connais trop mon temps pour risquer des expressions : nous n'en sommes plus au goût du temps de Racine et de Boileau et quoi qu'en pensent les fanatiques du grand siècle, je ne crois pas qu'il faille regretter ces théories trop excessives : nous admettons plus d'idées et plus de formes, parce que notre civilisation est plus compliquée, plus développée, plus vaste, dans tous les sens. Mais il ne s'agit pas ici d'étendre ou de resserrer le domaine de l'art ; il s'agit de rester dans ce domaine ; il s'agit de prendre des types qui lui appartiennent, et *Germinie Lacerteux*, telle que vous l'avez décrite, est complètement en dehors. Sa figure revient de droit aux objectifs de la foire et non pas au chevalet des peintres.

Ainsi, ne nous y trompons pas : le laid et l'ignoble appartiennent à l'art, mais à certaines conditions et dans une certaine mesure. Balzac – et nul peut-être parmi les écrivains français n'a retracé avec un aussi âpre souci du réel des âmes abjectes et des figures difformes – Balzac n'a point franchi la limite : il y a une pensée au fond de ces laideurs et de ces ignominies, parfois même une pensée touchante ; l'amour paternel, si stupide qu'il soit chez le père Goriot demeure encore émouvant, presque sacré. Chez *Germinie Lacerteux*, le type humain est complètement déformé : sous cette enveloppe grossière, il n'y a plus de vivant que les instincts de la brute : vous me direz qu'il existe des êtres de cette espèce-là parmi nous, que nous les rencontrons dans la rue tous les jours : je le veux bien. Qu'en pouvons-nous conclure ? Que l'artiste doit et peut représenter absolument tout ce qui existe ? Mais on comprend trop bien à quelles

conséquences ridicules l'affirmative pourrait nous conduire pour qu'il soit nécessaire d'insister. Évidemment le but de l'art ne saurait être de nous donner la représentation plus ou moins exacte de n'importe quel objet, fût-il obscène ou immonde : il y a donc des restrictions à admettre même dans la plus large théorie ; personne ne peut le nier, et une fois ce point reconnu, où s'arrêtera le droit de l'artiste ?

A mon sens, – et je n'ai à discuter ici que la description morale de l'homme, – la limite est indiquée par la nature même des choses : tant que l'être humain garde son type, même dans la scélératesse et dans l'ignominie, je l'accepte : dès qu'il est descendu par le défaut de sa nature ou l'avilissement de ses vices, au-dessous de son type, je le repousse et je cesse de le comprendre, à moins que l'artiste, après l'avoir laissé tomber aussi bas, ne le relève par un grand effort, et ne lui fasse reprendre soudain le niveau qu'il a perdu. Eh bien, c'est le malheur de *Germinie Lacerteux* : à la moitié du livre, il n'y a plus rien en elle qu'un abrutissement bestial ; tous les événements de sa vie et tous ses sentiments sont de la brute et non plus de la femme ; son amour pour Jupillon est un désir animal, son amour maternel est celui de la femelle pour son petit, son dévouement à sa maîtresse est un instinct de la race canine, et elle court dans les rues après ses amants comme une chatte poursuit les matous. Sa mort, même ne me touche pas : elle tombe sous la maladie comme un bœuf à l'abattoir. Son type n'appartient plus à l'humanité, et comme tel n'appartient plus à l'art et doit être condamné.

III

Abordons maintenant les figures de ce livre singulier, dont les auteurs, avec une audace que leur talent même ne saurait justifier, ont tenté une œuvre impossible : l'acclimatation littéraire d'un type situé en dehors de l'art. Je n'ai guère à revenir sur Germinie elle-même ; la discussion précédente doit l'avoir fait connaître : c'est une de ces déplorables natures, victimes à la fois des circonstances et de leurs fautes, d'elles-mêmes et des autres, et qui laissent l'âme indécise entre le dégoût et la pitié. Ces misérables existent, on ne saurait le nier : il y a de ces êtres chez qui toute notion de l'honnête et du vrai a disparu, et qui semblent destinés à se noyer dans toutes les fanges et à boire toutes les hontes, qui, sans commettre de ces grands crimes qui sont encore de l'homme, dénaturent plus complètement par leur constante ignominie que par des forfaits redoutables, le caractère divin imprimé sur l'âme humaine. Quelques-uns marchent dans le sang, celle-là piétine dans la boue. Elle est excusable, si l'on veut, à l'origine, pour qui plaiderait les circonstances très atténuantes de l'ignorance, de l'exemple, de l'abandon ; elle cesse de l'être, même pour les moins exigeants, dans sa dégradation dernière. Elle a rencontré, dans sa première jeunesse, un effronté qui triomphe d'elle, moitié par séduction et moitié par violence ; elle est tour à tour opprimée et exploitée par une famille rapace et jalouse ; elle entre enfin comme servante chez une vieille fille. Mlle de Varandeuil, dont je rappellerai plus loin la physionomie originale et forte. Là, elle est comme dans un port. Si, au fond, elle eût été honnête, assurément elle était sauvée. Mais non, – et c'est ici que l'étude devient une dissection obscène : elle est tourmentée par les fureurs d'un tempérament immonde : objet d'analyse médicale et non plus psychologique. Cette fille éperdue souffre d'une exaspération sensuelle ; que vous dirai-je ? elle s'éprend d'abord du prêtre qui la confesse ; puis d'un adolescent qu'elle a vu tout enfant et qu'elle dégrave ; puis du premier venu, un ivrogne, qu'elle attend dans la boue, sous la pluie, anxieuse, frénétique, hallucinée par des désirs farouches ; puis du passant qu'elle saisit comme une proie, au coin des rues, aux premières heures de la nuit. Elle n'a plus rien de la femme, pas même la coquetterie : sale, ivre d'absinthe, trébuchante et hardie, elle est la prostituée des cabarets et des bouges, l'infâme que montrent du doigt en ricanant les cyniques du ruisseau. Elle meurt enfin de toutes ces hontes, usée, flétrie, abrutie ; elle tombe dans la fosse comme un immondice dans un égout. Voilà l'héroïne du livre. Avais-je tort de dire que l'art n'a rien à voir avec de tels êtres et de telles vies ?

Ce point écarté et toutes réserves faites d'ailleurs sur la singulière habileté dont les auteurs ont fait preuve, je me trouve bien plus à l'aise pour continuer cette rapide étude. Plusieurs personnages accessoires, quelle que soit la dureté de certains détails, sont tracés avec une rare puissance ; beaucoup d'esprit et un procédé légitime : s'il en est quelques-uns dont la silhouette disparaît avec *Germinie Lacerteux* dans les mêmes ténèbres, si par exemple tous les amants de la misérable fille, à commencer par Jupillon, le jeune ouvrier égoïste, railleur et cynique, pour finir par Gaudruche ivrogne, appartiennent à un ordre d'idées qui est à peine celui de l'art, j'ai admiré, comme tous les lecteurs de cet étrange livre, la rude et austère Mlle de Varandeuil. Il y a là un passage qui rachète, à mon sens, bien des erreurs, et que je dirai fait de main de maître. Ce n'est qu'une ébauche, et peut-être, au point de vue de l'équilibre général de l'ouvrage, pourrait-on la trouver trop achevée encore, en songeant au peu de place que tient Mlle de Varandeuil dans le roman ; mais détachez ce portrait comme une étude, isolez-le comme la *Revue de Paris* l'a isolé et contemplez-le longtemps ; peu à peu de ces traits heurtés, mais vigoureux, de ces nuances rudes et sombres, vous voyez, pour ainsi parler, surgir une figure mystérieuse et forte ; cette vieille femme, éprouvée par une si lugubre vie, mais toujours supérieure aux événements par son courage, dévouée jusqu'à l'abnégation, quelque peu endurcie et bronzée à la surface comme un visage qui a subi longtemps le vent ou le soleil, prend par instants, lorsqu'elle est assise dans l'ombre, immobile, les mains sur ses genoux, les yeux dans le vague du passé, l'aspect bizarre de quelque divinité assyrienne rêvée par un sculpteur farouche et naïf : il y a en elle je ne sais quoi de fatal ; sur son front semble vivre l'inflexible sévérité de la loi qui l'a courbée ; elle n'a rien mérité et elle a tout subi sans fléchir : vieille et fille, elle n'est point ridicule tant il y a en elle de vertu virile et de vénérable courage ; on dirait une femme spartiate exercée à la lutte, ridée par les rudes travaux de la vie antique, mais demeurée forte et libre, et que les jeunes hommes appellent « ma mère », bien qu'elle n'ait jamais enfanté. C'est une noble et touchante création, une inconnue dont je ne trouve point le modèle dans mon souvenir, un profil pur dans sa sécheresse et dans sa fierté, une physionomie virginale et dure, féminine et âpre, une grande dame qui a des mots du peuple, une âme d'autrefois façonnée aux idées modernes par la nécessité et la force des choses, faite d'antithèses et vivante, à elle seule un tableau qui laisse dans la pensée un souci profond.

Les descriptions sont également fortes : on y sent vivre et frémir un vrai talent d'artiste ; dans cet ouvrage pénible où l'humanité est présentée sous un aspect navrant, les choses extérieures sont, il est vrai, revêtues de nuances sombres pour l'harmonie générale, mais elles ont été étudiées avec une attention scrupuleuse et les auteurs sont arrivés à obtenir un rendu saisissant. Je connais peu de pages, dans les œuvres de nos écrivains les plus pittoresques et de nos plus habiles coloristes, qui soient supérieures à certains passages de *Germinie Lacerteux*. J'ai remarqué surtout, pour ne citer qu'un exemple, la description de cette issue de Paris à l'extrémité de Montmartre, auprès des fortifications ; ce n'est plus la ville, ce n'est pas encore la campagne : les arbres sont maigres, le gazon pelé ; les champs n'ont point de fraîcheur et de parfum ; c'est là que les gens du quartier, dans les soirées d'été, vont aspirer un peu d'air libre, regarder un horizon large et une étendue de ciel ; pas de solitude et de silence, rien du charme pénétrant de nature agreste, mais au moins, à travers la poussière de la route, une vaste plaine, les nuances violettes du couchant ; des formes verdoyantes se déploient devant les yeux ; les passants sont des promeneurs ; il y a une expression de calme, souvent de joie, sur leurs visages, et dans l'air des cris d'enfants et des rires ; derrière soi les émotions, les inquiétudes et les fatigues du jour, le tumulte de la ville ; devant soi, au loin, le pressentiment d'une sérénité inconnue. MM Edmond et Jules de Goncourt ont admirablement compris ce paysage singulier et cette heure crépusculaire : ils n'ont pas cherché la poésie et ils l'ont atteinte, mais leur poésie n'est point banale et phraseuse : elle s'échappe çà et là d'un mot, d'une allusion, d'un détail imprévu ; telle branche d'arbre se détachant soudain sur le ciel clair, tel talus gazonné, tel groupe chantant et joyeux, tel coin de pré fleuri, tel nuage qui vole vers l'occident, forment tout

à coup une brusque et charmante antithèse parmi de vulgaires réalités : c'est une lumière inattendue, un repos de la pensée qui se lasse de tant de ténèbres. Mais ces intervalles sont courts : au milieu même de cette brève étude que de laideurs et que d'ombre ! Nous ne sommes qu'à deux pas de la ville et la cité mêle encore à la tranquillité de cette plaine l'écho de ses clameurs, quelques-uns de ses types effrontés, l'émanation de ses ruisseaux fétides et les senteurs de sa fumée. Les auteurs de *Germinie Lacerteux* n'ont imité de personne ces singuliers effets de couleur et Dickens, familier avec les tableaux du même genre, ne me semble pas les avoir jamais surpassées.

IV

Par de tels côtés leur œuvre se relève ; mais il ne faudrait pas croire que le talent de MM. de Goncourt ne se signale que par des descriptions, même dans les parties qui nous semblent une erreur ; leur mot sûreté de main subsiste, et *Germinie Lacerteux* demeure partout une étude savante. L'enfantement de ce livre a dû être un travail rude, peut-être douloureux : l'intensité de la conviction s'y révèle à chaque ligne. Les auteurs n'ont pas écrit pour chercher un scandale ; leur mérite littéraire n'en avait pas besoin. Leur caractère personnel est au-dessus d'une pareille intrigue, ils ont fait *Germinie Lacerteux* par esprit de système et parce leur talent chercheur et audacieux, prétendait essayer une nouvelle voie. Ils se sont trompés, j'en demeure convaincu, ils ont pris une impasse pour une route. Ils n'ont pas vu quel excès d'un procédé, la violence d'une école était un symptôme de décadence ; mais ils se sont trompés sans perdre les qualités fortes déjà manifestées par leurs précédentes œuvres : ces qualités sont même plutôt affirmées que diminuées, et il faut regretter que tant d'habileté, tant de vigueur, tant d'observation aient été mis au service d'une aussi mauvaise cause. J'en reviens à ce que je disais en commençant ces lignes : le réalisme qui a été certainement une des grandes écoles de notre temps, qui a eu pour maître un homme de génie, Balzac, et pour disciples un nombre considérable de romanciers ingénieux, spirituels, féconds, en est à la suprême phase de son règne. *Germinie Lacerteux* signale une crise et pour ma part je ne puis qu'applaudir à un renouvellement de tradition. C'est par le changement que les littératures vivent et ce qu'il y a de plus triste pour elle, c'est de s'engourdir dans les mêmes formes, quelles que soient ces formes ou plutôt quelle qu'ait été leur destinée. Je ne suis pas ennemi du réalisme : il a eu son utilité, il a accoutumé les esprits à serrer de près la vérité, à soigner le détail, à étudier la nature avec une attention sérieuse ; mais aujourd'hui, il a fait son temps, aussi bien que la tragédie dite classique, aussi bien que le drame dit romantique. Il doit céder la place aux formes encore inconnues que nous réserve l'avenir.

CHARLES DE MOÛY.

LEFÈVRE, André. *Revue Littéraire. L'Illustration*, T. 47, 1866.

REVUE LITTÉRAIRE

Il a paru, depuis l'an dernier, une foule de romans, *signés de noms aimés du public*, ni meilleurs ni pires que d'ordinaire, nourriture un peu creuse de ces oisifs affairés qui se croient l'ornement de notre terne époque. Cette littérature courante n'a pas besoin de la critique, elle se débite d'elle-même et sait mesurer sa valeur aux bénéfices du libraire. Notez que nous n'affectons point un dédain ridicule contre ce genre illustré par Rabelais, Cervantès, Le Sage, Fielding, Richardson, Dickens, George Sand et Balzac (sans compter nombre d'autres grands talents) ; mais il est bien difficile que chaque année produise un chef-d'œuvre, ou du moins une œuvre excellente. Nous croyons donc faire assez en consacrant deux de ces Revues aux quelques romans qui soulèvent des questions d'art ou de morale.

Nous avons signalé, l'an dernier, le brillant début d'un très-jeune et très-ardent écrivain, M. Émile Zola. *Les Contes à Ninon* étaient le premier essor, indécis, naïf, d'un oiseau nouvellement ailé qui s'ébat dans la fraîche vapeur du matin. On y sentait un cœur expansif, un peu *fierot*, s'élançant dans la vie, cuirassé de rêves et d'illusions ; hélas ! faible défense, aussi pénétrable aux flèches de la fortune que le duvet du cygne aux traits du chasseur. Où sont aujourd'hui les aspirations idéales, les croyances à la beauté, à tout ce qu'il y a de pur dans la poitrine humaine, ô âme nerveuse et surexcitée ? Dites-moi si l'amoureux chaste d'une jolie ombre sans corps, si le frère de Ninon est devenu le compagnon misérable de l'abjecte Laurence ; Paris est-il vraiment si rude, et ses bourbiers si profonds ?

« Je vous confiais que mon cœur avait besoin de pureté et de virginité, et que j'aimais la neige parce qu'elle était blanche.... Puis je vous parlais de la femme ; j'aurais voulu qu'elle naquît pareil aux fleurs sauvages, en plein vent, en pleine rosée, qu'elle fût plante des eaux, qu'un éternel courant lavât son cœur. Je vous jurais de n'aimer qu'une vierge, une vierge enfant, plus blanche que la neige, plus limpide que l'eau de la source, plus profonde et plus immense en pureté que le ciel et la mer.... Oh ! si vous pouviez la voir ! Elle a un visage sombre et fermé, comme un ciel couvert ; les eaux étaient basses, et elle s'est baignée dans la fange. Ma vierge enfant est souillée à ce point que jadis je n'aurais osé la toucher du bout du doigt, crainte d'en mourir. Je l'aime... Je rêvais la virginité et j'aime une femme impure. » Voilà ce que Claude écrit à ses amis de Provence, quelques semaines après son arrivée à Paris. Aussi, comme il les taxe de mensonge, ces poésies de la jeunesse qui ont transfiguré leurs Laurences en Musette et en Bernerette et en Mimi-Pinson ! « Ils ont été trompés, blessés, entraînés dans la boue.... Puis la blessure s'est fermée, l'âge est venu, le souvenir a donné son charme caressant à toute l'infamie d'autrefois, et ils ont pleuré leurs amours malsaines... ils leur ont accordé la beauté et la fraîcheur, la tendresse et la franchise ; ils en ont fait des types pénétrants de libre amour, d'éternelle jeunesse.... Ils mentent, ils mentent, ils mentent ! » Qui est dans le vrai, Claude ou Henri Mürger, M. Zola ou Alfred de Musset ? Avouons-le en toute humilité, tout élément d'appréciation nous manque. Comme homme, nous pensons que la vérité est des deux côtés ; comme artiste, nous nous rangeons plutôt près de Mürger et de Musset. L'art, en effet, consiste, non à photographier le laid, mais à choisir le beau ; non à peindre la réalité seule, mais à fondre dans une composition harmonieuse ce que le peintre voit et ce qu'il voudrait voir. Prométhée a fait une vierge avec de la fange, et cette vierge fut Pandore, une Laurence digne de l'épopée ainsi : l'art doit tirer des entrailles de la réalité les grandes et idéales conceptions.

Et cependant M. Zola est un artiste ; on aime son style d'un jet vigoureux et d'une tournure distinguée, son esprit sincère, sa nature ardente. Lorsqu'il sera dégagé de lui-même et qu'il cherchera ses sujets en dehors d'impressions malades, quand il pensera autant qu'il sent aujourd'hui, nul doute que son œuvre ne satisfasse pleinement ses amis et ses critiques. C'est assez dire que *la Confession de Claude* nous donne bon espoir. Laurence a été l'ilote ivre qui détournait du vin les enfants de Sparte. Épreuve douloureuse et salutaire à la fois, moralisant par l'horreur de l'immoralité ; Laurence a eu son jour, sa nuit de ténèbres et d'angoisses. Et maintenant elle est partie. Comme la poitrine est plus libre après un cauchemar, comme la sève vitale est plus forte après une maladie, l'âme de Claude est rendue désormais au travail, à la lutte virile, aux ambitions justes. M. Émile Zola est désormais délivré par la publicité du livre qui obsédait sa pensée, et nous attendons avec confiance son prochain ouvrage.

[...]

ANDRÉ LEFÈVRE.

WERNER, George (pseud. Henry Houssaye). Critique. *L'Artiste*, T. I, 1866.

CRITIQUE

LES RÉFRACCTAIRES, PAR JULES VALLÈS

Les Réfractaires ! Titre sonore dont les trois syllabes, vibrantes comme trois coups de feu, éclatent aux oreilles et entrent dans l'esprit, y excitant une vive curiosité. Est-ce, comme il semble d'abord, un roman prétendu historique où se déroulent, durant trois cents pages, les aventures plus ou moins héroïques, plus ou moins intéressantes, des Réfractaires à la conscription ? Non, M. Jules Vallès ne veut pas lutter avec M. Erickmann-Chartian ; son livre n'a aucun rapport, ni d'époque, ni de style, avec le *Conscrit de 1813*, *Waterloo* ou le *Fou Yegof* ; cette œuvre n'est pas du riant pays de l'Imagination, elle est de la sombre terre de la Réalité.

C'est une dure photographie non retouchée, ou plutôt retouchée avec l'intention de l'assombrir encore, de cette race d'hommes qui, voulant vivre libres et seuls avec leur orgueil, ne savent que mourir à l'hôpital. – Aussi criminels ces Réfractaires de 1840, luttés sans nom avec la misère, que leurs frères aînés, les Réfractaires de 1812, qui, au lieu d'employer les forces de leur intelligences à la cause commune, – la gloire du siècle ou le progrès – préfèrent les émietter bêtement dans des luttés sans nom avec la misère, que leurs frères aînés, les Réfractaires de 1812, qui, par ce même sentiment de fausse indépendance, aimaient mieux tomber obscurément au bord d'un fossé, sous la balle d'un gendarme français, que vaincre l'ennemi ou mourir glorieusement, au grand jour, sur le champ de bataille de la Moskowa.

Voici, telle que nous la fait l'auteur, la peinture des Réfractaires modernes : « Il existe de par les chemins une race de gens, qui, eux aussi, ont juré d'être libres; qui, au lieu d'accepter la place que leur offrait le monde, ont voulu s'en faire une tout seuls, à coups d'audace ou de talent; qui, se croyant de taille à arriver d'un coup, par la seule force de leur désir, au souffle brûlant de leur ambition, n'ont pas daigné se mêler aux autres, prendre un numéro dans la vie; qui n'ont pu, en tout cas, faire ce sacrifice assez long, qui ont coupé à travers champs au lieu de rester sur la grande route, et s'en vont maintenant battant la campagne le long des ruisseaux de Paris.

« Je les appelle des RÉFRACCTAIRES.

Des Réfractaires, ces gens qui ont fait de tout et qui ne sont rien, qui ont été à toutes les écoles : de droit, de médecine ou des chartes, et qui n'ont ni grade, ni brevet, ni diplôme.

Réfractaires, ce professeur qui a vendu sa toge, cet officier qui a troqué la tunique contre la chemise de couleur du volontaire, cet avocat qui se fait comédien, ce prêtre qui se fait journaliste. »

Ce n'est pas leur apologie que fait aux Réfractaires M. Jules Vallès dans les portraits qu'il nous donne d'eux, c'est leur procès. Procès qu'il veut rendre public pour inspirer un peu plus aux enfants de vingt ans l'amour des chemins frayés. Ses réfractaires, il les ridiculise ou il les ennoblit par le malheur. Grotesques ou gémissants, fous ou malades, provoquant le rire ou faisant couler les larmes, voici leur sort ! qui pourrait-il tenter ? voici leur lot ! qui voudrait en prendre sa part ?

Je passe rapidement à travers les chapitres dont se compose ce livre : *Les Irréguliers de Paris*, croquis amusants et curieux de quelques fous et de quelques déclassés ; *Les Morts*, plaintes douloureuses datées du 2 novembre ; Un réfractaire illustre ; – M. Léon Gozlan nous a donné Balzac en pantoufles, c'est Gustave Planche en pantoufles que pourrait s'appeler cette triste biographie. – *Le Dimanche d'un jeune homme pauvre*, article où est bien peint le spleen odieux qui assombrit le dimanche comme un manteau de brouillard ; *l'Habit vert*, mystérieuse nouvelle ; et enfin *Les Victimes du livre*, bizarre fantaisie exagérée et un peu folle à son début,

poignante, forte et vraie quand elle touche à sa fin ; et j'arrive à la perle du volume, – perle noire entre toutes ces pierres de couleur sombre, blocs de porphyre, grains de jais, morceaux de jaspe, éclats de basalte, – au *Bachelier Géant*.

Le Bachelier Géant, une œuvre hors ligne. Un chef-d'œuvre, dirait-on, si l'on osait, devançant le jugement si imprévu de la postérité, proclamer chef-d'œuvre le livre d'un homme qui n'a pas encore subi l'épreuve de la mort.

C'est la triste histoire qui fait palpiter et qui émeut, qui attache et qui fait pleurer, d'un géant de qui la taille gigantesque – éternel fardeau – est pour tous un motif de crainte, partant de haine, ou une cause de rire ou de moquerie. Comme il se plaint, vraiment et douloureusement.

« C'est à peine si je tenais dans le collège, je me cognais la tête en entrant dans les classes, je crevais les plafonds ; je heurtais les lampes, on ne voyait que moi dans les cérémonies : le Principal était jaloux.

Quand, par hasard, quelque petite fille ou une jeune femme me montrait au doigt en murmurant : Ils sont deux, son frère est dessous ; — *C'est un pari* ; — *Il est en bois*. — *Jean Paraignois* !..

Ces mots comiques m'étouffaient, mon cœur se serrait et je l'ai toujours eu trop gros pour ma taille.

Pourtant ma jeunesse criait dans mon corps si long, la solitude m'était lourde, la nuit je faisais des rêves d'amour mélancolique qui m'étouffait dans ma peau d'Hercule. »

Le malheureux demande une jeune fille en mariage. « Elle me rit au nez, et je sortis à reculons en laissant de mes cheveux au plafond et sur le dessus des portes. » Tout cela ferait rire si cela ne donnait envie de pleurer. Après avoir essuyé toutes ces hontes, comme on comprend bien que, dévoré d'amour, il se donne corps et âme à la première femme qui ne se moque pas de lui, à Rosita la belle et folle ballerine. Lui, le détesté et le bafoué, le paria de la ville, folle ballerine. Lui, le détesté et le bafoué, le paria de la ville, le misanthrope forcé, il trouve une femme qui l'aime ! Mais huit jours avant il serait mort de bonheur s'il avait osé penser à cela, il aurait donné tout son sang pour entendre une seule fois une bouche aimée se faire l'écho de ces chères paroles : Je t'aime ! Donc, comme on comprend bien que, pour elle, il troque la robe et la toge noires du professeur contre le chapeau empanaché, l'habit brodé d'or et le large baudrier du géant de foire ; comme on le comprend, ce réfractaire quittant la société qui l'a repoussé, lui jetant son gant et se moquant d'elle à son tour dans sa baraque de saltimbanque !

Plus tard même, quand on lui a vu subir toutes ces misères, quand on l'a suivi sur tous les champs de foire, quand on a vu sa fille, – sa fille, entendez-vous bien –, mangée entre ses bras par un de ses tigres, c'est à peine si l'on s'indigne de lui voir encore aimer cette Rosita qui le trompe, lui le sachant, avec Bétinet, le vil pitre qui débite d'une voix avinée les bagatelles de la porte ; cette femme, il l'aime encore par le souvenir du passé, horreur trop vraie par la réalité du présent.

Il a le courage de sa honte ; il avoue son amour odieux, mais il le proclame bien haut. Écoutez-le, vous le blâmez, mais vous le comprendrez.

« J'avais raté ma vie, et je tenais à ce que ce boulet auquel j'avais soudé ma vie vint avec moi.... Il faut être fou, n'est-ce pas, bien fou, bien lâche ? ... Que celui qui n'a jamais été fou et lâche devant les femmes, me jette la première pierre !

Et en disant cela, le géant relevait la tête et de son œil ardent semblait défier un invisible ennemi.

Puis il continue plus loin :

Nous voilà donc, traînant par les fêtes borgnes notre ménage à trois, trio comique de galériens !

Chacun de son côté pouvait gagner son pain ; mais non, par une sorte de compromis muet où la jalousie et la lâcheté se donnent la main, nous vivons dans la boue jusqu'au ventre, jusqu'au cou dans la honte.

Et l'histoire finit tristement ainsi :

« J'aperçus de loin le haut saltimbanque, assis, pensif et calme sur une pierre près de la voiture ; il attendait que Bétinet et Rosita fussent levés. »

J'ai lu, en même temps que *les Réfractaires*, un livre qui a quelques rapports avec *le Bachelier Géant : les Confessions de Claude*, par Émile Zola. Même passion fatale et terrible ; même abjection acceptée par une nature d'élite. Le livre de M. Zola, est plus travaillé que *le Bachelier Géant*. Mais ses héros n'intéressent pas autant que ceux de M. Vallès.

L'amour du bachelier s'explique par ses douleurs souffertes, par ses humiliations passées, par l'avenir qu'il n'a pas ; l'amour de Claude ne s'excuse pas. Il a le travail pour le consoler dans le présent, l'avenir est à lui. Puis M. Zola nous a montré Laurence, laide et bête, inerte et somnolente, tandis que M. Vallès nous a fait sa Rosita belle et gaie, vivante et éveillée. Celle-là répugne, celle-ci attire dès la première vue. Or, on comprendra toujours plus facilement un amour insensé comme celui du géant pour une femme pleine de charmes, qu'un amour raisonné comme celui de Claude pour une créature qui n'a rien en elle de sympathique.

Ces deux livres marquent : *les Confessions de Claude* par des qualités d'analyse fort rares depuis Stendhal, *le Bachelier Géant* par une force de possible furieuse et vraie qui égale presque, avec plus de violence, avec plus de brutalité choquante, mais avec moins de charme, la fatale passion de Desgrieux pour Manon Lescaut.

M. Jules Vallès, toujours spirituel, souvent caustique, parfois poignant et grand de douleur, à côté des défauts d'un style couru, sans lien, blanc d'alinéas, – défauts qu'il faut attribuer au manque de temps, à la nécessité d'emplir rapidement les colonnes d'un journal, au compositeur qui s'impatiente, – possède de réelles et de suprêmes qualités d'écrivain. S'il n'est pas analyste parce qu'il n'en a pas le temps, il est peintre et au plus haut degré. En dix coups de crayon, il pose devant nos yeux une figure qui demanderait deux pages de description. Comme sa phrase est courte, elle est incisive, mordante, brûlante, pareille au stylet, à la dent du tigre, au fer chauffé à blanc. Ayant peu de mots à écrire, il les trouve justes et allant droit au but. Sa manière, ce n'est pas la gravure patiemment burinée, c'est l'eau-forte hâtivement tracée, largement mordue, qui tout d'abord frappera plus et enlèvera plus que la gravure. Mais que les aquafortistes y prennent garde, on se fatigue vite de ces traits noirs et larges ; tandis que dans les gravures qui ont moins plu d'abord, on trouve à chaque révision des détails charmants qu'on n'a pas remarqués, le modelé et le relief, la grâce et la vie.

Au commencement du *Bachelier*, M. Jules Vallès fait sa profession de foi : il aime le Monstre ; l'Horrible l'attire ! cette passion on la voit apparaître à chaque page de son livre. Toujours il recherche l'horrible, et, disons-le, nul comme lui ne possède le don terrible d'exprimer l'horreur.

Toutes les douleurs et toutes les insultes sont accumulées dans cette phrase qui donne le frisson :

« Peut-être encore, « (le retrouvera-t-on) » sur les bords de la Seine, cadavre verdî par l'eau, noyé de l'autre quinzaine, souffleté au courant par la rame des canotiers d'Asnières, piqué au ventre par la gaffe d'un *marinier*, échoué contre le Pont-Neuf. »

Nous comprenons cette passion de l'horrible ; nous admettons qu'on préfère le noir au bleu, l'*Orestie* aux *Oiseaux*, Ribéra à Watteau. Caliban peut attirer autant qu'Ariel ; on lit avec plus d'émotion l'*Enfer* que le *Paradis* de la *Divine Comédie*.

M. Jules Vallès, s'il est allé à Amsterdam, a dû s'arrêter des heures devant la *Leçon d'anatomie* de Rembrandt, et a dû aussi méditer longtemps sur la sombre prophétie des Sorcières de Macbeth : « Le Beau est horrible ; l'Horrible est beau ! »

GEORGES WERNER

ULBACH, Louis (Ferragus). *La Littérature putride. Le Figaro*, Paris, 23/01/1868.

LETTRES DE FERRAGUS

III

La littérature putride

J'ai reçu, à propos de ma dernière lettre, le compliment anonyme d'un étranglé qui m'envoie un sonnet presque sans défaut. Je regrette de ne pouvoir le citer tout entier ; il vaut mieux que le sonnet d'Oronte et Alceste n'en blâmerait pas le tour vif et hardi.

En voici la conclusion :

Ton article est viril et ferme, Ferragus,
Il'est beau de flétrir ce misérable abus
De la force essayant de tuer la pensée ;
Mais il ne faudrait pas désespérer sitôt,
On ne nous brûle pas pour sentir le fagot,
Et notre honneur est sauf, si notre âme est blessée !

En êtes-vous bien sûr, jeune poète, jeune rêveur, jeune *étranglé*, que l'honneur soit sauf ! Si nous mourons de la maladie de François Ier, ce n'est pas hélas ! de la maladie de Pavie. Nous ne sommes pas seulement captifs nous sommes gangrenés.

C'est là le sujet intéressant que je me propose de traiter aujourd'hui, et nous jugerons de la blessure par l'infection qui s'en exhale.

L'obscénité elle-même, il faut bien le dire, a sa pudeur ; c'est la santé. Admirer dans son ensemble et dans ses détails le corps, plus ou moins bien fait, de mademoiselle Delval, le comparer à celui de mademoiselle Silly, sa sœur, ce n'est pas d'une moralité littéraire bien élevée ; mais enfin, l'illusion plastique est satisfaite, et ces exhibitions vivantes sont après tout un hymne brutal à la vie.

Mais il s'est établi depuis quelques années une école monstrueuse de romanciers, qui prétend substituer l'éloquence du charnier à l'éloquence de la chair, qui fait appel aux curiosités les plus chirurgicales, qui groupe les pestiférés pour nous en faire admirer les marbrures, qui s'inspire directement du choléra, son maître, et qui fait jaillir le pus de la conscience.

Les dalles de la morgue ont remplacé le sofa de Crébillon ; Manon Lescaut est devenue une cuisinière sordide, quittant le graillon pour la boue des trottoirs, Faublas a besoin d'assassiner et de voir pourrir ses victimes pour rêver d'amour ; ou bien, cravachant les dames du meilleur monde, lui qui n'a rien lu, il met les livres du marquis de Sade en action.

Germinie Lacerteux, *Thérèse Raquin*, *La Comtesse de Chalis*, bien d'autres romans qui ne valent pas l'honneur d'être nommés (car je ne me dissimule pas que je fais une réclame à ceux-ci) vont prouver ce que j'avance.

Je ne mets pas en cause les intentions ; elles sont bonnes ; mais je tiens à démontrer que dans une époque à ce point blasée, perversie, assoupie, malade, les volontés les meilleures se fourvoient et veulent corriger par des moyens qui corrompent. On cherche le succès pour avoir des auditeurs, et on met à sa porte des linges hideux en guise de drapeaux pour attirer les passants.

J'estime les écrivains dont je vais piétiner les œuvres ; ils croient à la régénération sociale ; mais en faisant leur petit tas de boue, ils s'y mirent, avant de le balayer ; ils veulent qu'on le flaire et que chacun s'y mire à son tour ; ils ont la coquetterie de leur besogne et ils oublient l'égout, en retenant l'ordure au dehors.

Je dois, en bonne conscience, faire une exception pour M. Feydeau. Ce n'est que faute d'un peu d'esprit qu'il dépasse la mesure ; mais je louerais beaucoup plus son dernier roman, qui a des parties excellentes, si l'auteur n'avait l'habitude de ne laisser rien à dire à ses lecteurs, en fait de compliments, et si je ne me souvenais de *La fille aux yeux d'or*. Quoi qu'il en soit, M. Feydeau a voulu, voyant les mœurs de son temps, écrire à son tour *Les Liaisons dangereuses*. Il est parti d'un point de vue austère ; il flétrit sans ambages les belles façons des grandes dames ; il a dépeint avec une sûreté de coloris incontestable le portrait de son héroïne ; mais il n'a pu se garer du défaut commun. C'est un Joseph Prudhomme faisandé. En deux ou trois endroits il souligne trop, et on peut lui appliquer ce moyen de comparaison qui condamne les autres romanciers *trivialistes* : il lui serait impossible de mettre son héroïne au théâtre.

Remarquez bien que c'est la pierre de touche. Balzac, le sublime fumier sur lequel poussent tous ces champignons-là, a amassé dans Mme Marneffe toutes les corruptions, toutes les infamies ; et pourtant comme il n'a jamais mis Mme Marneffe dans une position grotesque ou triviale que son image pût faire rire ou soulever le goût, on a représenté Mme Marneffe sur un théâtre.

Je vous défie d'y mettre la comtesse de Chalis ! Je vous défie d'y laisser passer *Germinie Lacerteux*, *Thérèse Raquin*, tous ces fantômes impossibles qui suintent la mort, sans avoir respiré la vie, qui ne sont que des cauchemars de la réalité. Le second reproche que j'adresserai à cette littérature violente, c'est qu'elle se croit bien malicieuse et qu'elle est bien naïve : elle n'est qu'un trompe-l'œil. Il est plus facile de faire un roman brutal, plein de sanie, de crimes et de prostitutions, que d'écrire un roman contenu, mesuré, moiré, indiquant les hontes sans les découvrir, émouvant sans écœurer. Le beau procédé que celui d'étaler des chairs meurtries ! Les pourritures sont à la portée de tout le monde, et ne manquent jamais leur effet. Le plus niais des réalistes, en décrivant platement le vieux Montfaucon, donnerait des nausées à toute une génération.

Attacher par le dégoût, plaire par l'horrible, c'est un procédé qui malheureusement répond à un instinct humain, mais à l'instinct le plus bas, le moins avouable, le plus universel, le plus bestial. Les foules qui courent à la guillotine, ou qui se pressent à la morgue, sont-elles le public qu'il faille séduire, encourager, maintenir dans le culte des épouvantes et des purulences ?

La chasteté, la candeur, l'amour dans ses héroïsmes, la haine dans ses hypocrisies, la vérité de la vie, après tout, ne se montrent pas sans vernis, coûtent plus de travail, exigent plus d'observation et profitent davantage au lecteur. Je ne prétends pas restreindre le domaine de l'écrivain. Tout, jusqu'à l'épiderme, lui appartient : arracher la peau, ce n'est plus de l'observation, c'est de la chirurgie ; et si une fois par hasard un écorché peut être indispensable à la démonstration psychologique, l'écorché mis en système n'est plus que de la folie et de la dépravation. Je disais que toutes ces imaginations malsaines étaient des imaginations pauvres ou paresseuses. Je n'ai besoin que de citer les procédés pour le prouver. Elles vivent d'imitation. *Madame Bovary*, *Fanny*, *L'Affaire Clémenceau*, ont l'empreinte d'un talent original et personnel ; aussi ces trois livres supérieurs sont-ils restés les types que l'on imite, que l'on parodie, que l'on allonge en les faisant grimacer. Combiner l'élément judiciaire avec l'élément pornographique, voilà tout le fonds de la science. Mystère et hystérie ! voilà la devise.

Il y a un piège, d'ailleurs, dans ces deux mots : les tribunaux sont un lieu commun de péripéties variées et faciles, et, à une époque d'énervement, comme on n'a plus le secret de la passion, on la remplace par des spasmes maladifs ; c'est aussi bruyant, et c'est plus commode.

Ceci expliqué, je dois avouer le motif spécial de ma colère. Ma curiosité a glissé ces jours-ci dans une flaque de boue et de sang qui s'appelle *Thérèse Raquin*, et dont l'auteur, M. Zola, passe pour un jeune homme de talent. Je sais, du moins, qu'il vise avec ardeur à la renommée. Enthousiaste des crudités, il a publié déjà *La Confession de Claude* qui était l'idylle d'un étudiant et d'une prostituée ; il voit la femme comme M. Manet la peint, couleur de boue avec des maquillages roses. Intolérant pour la critique, il l'exerce lui-même avec intolérance, et à l'âge où l'on ne sait encore que suivre son désir, il intitule ses prétendues études littéraires : *Mes Haines* !

Je ne sais si M. Zola a la force d'écrire un livre fin, délicat, substantiel et décent. Il faut de la volonté, de l'esprit, des idées et du style pour renoncer aux violences ; mais je puis déjà indiquer à l'auteur de *Thérèse Raquin* une conversion.

M. Jules Claretie avait écrit, lui aussi, son livre de frénésie amoureuse et assassine ; mais il s'est dégoûté du genre après son propre succès, et il a demandé à l'histoire des tragédies plus vraies, des passions plus héroïques et non moins terribles. On meurt beaucoup dans ses *Derniers Montagnards*, mais avec un cri d'espérance et d'amour pour la liberté ! La rage n'y est pas ménagée mais celle-là rend doux et tolérant !

Quant à *Thérèse Raquin*, c'est le résidu de toutes les horreurs publiées précédemment. On y a égoutté tout le sang et toutes les infamies : c'est le baquet de la mère Bancal.

Le sujet est simple, d'ailleurs, le remords physique de deux amants qui tuent le mari pour être plus libres de le tromper, mais qui, ce mari tué (il s'appelait Camille), n'osent plus s'étreindre, car voici, selon l'auteur, le supplice délicat qui les attend : « Ils poussèrent un cri et se pressèrent davantage afin de ne pas laisser entre leur chair de place pour le noyé. Et ils sentaient toujours des lambeaux de Camille qui s'écrasaient ignoblement entre eux, glaçant leur peau par endroits, tandis que le reste de leur corps brûlait. »

A la fin, ne parvenant pas à écraser suffisamment le noyé dans leurs baisers, ils se mordent, se font horreur, et se tuent ensemble de désespoir de ne pouvoir se tuer réciproquement.

Si je disais à l'auteur que son idée est immorale, il bondirait, car la description du remords passe généralement pour un spectacle moralisateur ; mais si le remords se bornait toujours à des impressions physiques, à des répugnances charnelles, il ne serait plus qu'une révolte du tempérament, et il ne serait pas le remords. Ce qui fait la puissance et le triomphe du bien, c'est que même la chair assouvie, la passion satisfaite, il s'éveille et brûle dans le cerveau. *Une tempête sous un crâne* est un spectacle sublime : une tempête dans les reins est un spectacle ignoble.

La première fois que Thérèse aperçoit l'homme qu'elle doit aimer, voici comment s'annonce le robinet d'un des lits de la morgue, et jusqu'à la sympathie : « La nature sanguine de ce garçon, sa voix pleine, ses rires gras, les senteurs âcres et puissantes qui s'échappaient de lui troublaient la jeune femme et la jetaient dans une sorte d'angoisse nerveuse. »

O Roméo ! ô Juliette ! quel flair subtil et prompt aviez-vous pour vous aimer si vite ? Thérèse est une femme qui a besoin d'un amant. D'un autre côté, Laurent, son complice, se décide à noyer le mari après une promenade où il subit la tentation suivante : « Il sifflait, il poussait du pied les cailloux, et par moments il regardait avec des yeux fauves les balancements des hanches de sa maîtresse. »

Comment ne pas assassiner ce pauvre Camille, cet être maladif et gluant, dont le nom rime avec camomille, après une telle excitation ?

On jette le mari à l'eau. A partir de ce moment, Laurent fréquente la morgue jusqu'à ce que son noyé soit admis à l'exposition. L'auteur profite de l'occasion pour nous décrire les voluptés de la morgue et ses amateurs.

Laurent s'y délecte à voir les femmes assassinées. Un jour il s'éprend du cadavre d'une fille qui s'est pendue ; il est vrai que le corps de celle-ci, « frais et gras, blanchissait avec des douceurs de teinte d'une grande délicatesse... Laurent la regarda longtemps, promenant ses regards sur la chair, absorbé dans une sorte de désir peureux. »

Les dames du monde vont à la Morgue, paraît-il ; une d'elles y tombe en contemplation devant le corps robuste d'un maçon. « La dame – dit l'auteur – l'examinait, le retournait, le pesait, s'absorbait dans le spectacle de cet homme. Elle leva un coin de sa voilette, regarda encore puis s'en alla. »

Quant aux gamins, « c'est à la Morgue que les jeunes voyous ont leur première maîtresse. » Comme ma lettre peut être lue après déjeuner, je passe sur la description de la jolie pourriture de Camille. On y sent grouiller les vers.

Une fois le noyé bien enterré, les amants se marient. C'est ici que commence leur supplice.

Je ne suis pas injuste et je reconnais que certaines parties de cette analyse des sensations de deux assassins sont bien observées. La nuit de ces noces hideuses est un tableau frappant. Je ne blâme pas systématiquement les notes criardes, les coups de pinceau violents et violets ; je me plains qu'ils soient seuls et sans mélange ; ce qui fait le tort de ce livre pouvait en être le mérite.

Mais la monotonie de l'ignoble est la pire des monotonies. Il semble, pour rester dans les comparaisons de ce livre, qu'on soit étendu sous le dernier page, on sent couler, tomber goutte à goutte sur soi cette eau faite pour délayer des cadavres.

Les deux époux, de fureur en fureur, de dépravations en dépravations, en viennent à se battre, à vouloir se dénoncer. Thérèse se prostitue, et Laurent, « dont la chair est morte », regrette de ne pouvoir en faire autant.

Enfin, un jour, ces deux forçats de la morgue tombent épuisés, empoisonnés, l'un sur l'autre, devant le fauteuil de la vieille mère paralytique de Camille Raquin, qui jouit intérieurement de ce châtement par lequel son fils est vengé.

Ce livre résume trop fidèlement toutes les putridités de la littérature contemporaine pour ne pas soulever un peu de colère. Je n'aurais rien dit d'une fantaisie individuelle, mais à cause de la contagion, il y va de toutes nos lectures. Forçons les romanciers à prouver leur talent autrement que par des emprunts aux tribunaux et à la voirie.

-

A la vente de ce pacha qui vient de liquider sa galerie tout comme un Européen, M. Courbet représentait le dernier mot de la volupté dans les arts par un tableau qu'on laissait voir, et par un autre suspendu dans un cabinet de toilette qu'on montrait seulement aux dames indiscretes et aux amateurs. Toute la honte de l'école est là dans ces deux toiles, comme elle est d'ailleurs dans les romans : la débauche lassée et l'anatomie crue.

C'est bien peint, c'est d'une réalité incontestable, mais c'est horriblement bête. Quand la littérature dont j'ai parlé voudra une enseigne, elle se fera faire par M. Courbet une copie de ces deux toiles. Le tableau possible attirera les chalands à la porte ; l'autre sera dans le sanctuaire, comme la muse, le génie, l'oracle.

Ferragus

ZOLA, Émile. *Lettre à Ferragus. Le Figaro*, Paris, 31/01/1868.

LETTRE A FERRAGUS

Le signataire de la lettre qu'on va lire est un de nos anciens collaborateurs très connus des lecteurs du *Figaro*. Il était en outre momentanément désigné dans les attaques qu'il

repousse. Cette lettre avait donc doublement droit à l'hospitalité du Figaro, quelque vif que soient, les termes dans lesquels elle est conçue. Notre collaborateur Ferragus a d'ailleurs bec et ongles pour défendre ses théories, et il le prouvera mercredi prochain.

Le secrétaire de la rédaction

Alexandre Duvernois

Vous êtes chef des Dévorants, monsieur, et vous m'avez dévoré en toute conscience ! Je vous jure que j'aurais eu la bonté d'âme de me laisser manger sans me plaindre, si vous vous étiez contenté du misérable morceau que je pouvais offrir personnellement à votre furieux appétit. Mais vous attaquez toutes mes croyances, vous mordez MM. de Goncourt que j'aime et que j'admire, vous écrivez un réquisitoire contre une école littéraire qui a produit des œuvres vivantes et fortes. J'ai droit de réponse, n'est-ce pas ? non pour me défendre, moi chétif, mais pour défendre la cause de la vérité.

C'est entendu, je me mets à part, je ne me rappelle plus même que je suis l'auteur de *Thérèse Raquin*. Vous avez parlé de charnier, de pus, de choléra, je vais parler à mon tour des réalités humaines, des enseignements terribles de la vie.

Je vous avoue, monsieur, que je vous aurais répondu tout de suite si je n'avais éprouvé un scrupule bête. J'aime à savoir à qui je m'adresse, votre masque me gêne. J'ai peur de vous dire des choses désagréables sans le vouloir. Oh ! je me suis creusé la tête. J'ai épilé votre article, fouillant chaque mot, cherchant une personnalité connue au fond de vos phrases. Je déclare humblement que mes recherches ont été vaines. Votre style a un débraillé violent qui m'a dérouté. Quant à vos opinions, elles sont dans une moyenne honnête ne portant pas de signature individuelle.

On m'a bien cité quelques noms : mais, vraiment, monsieur, si vous êtes un de ceux que l'on m'a nommés, il est à croire que le masque vous a donné le langage bruyant et lâché de nos bals publics. Quand on a le visage couvert, on peut se permettre l'engueulement classique, surtout en un temps de carnaval. Je me plais à penser que, dans un salon, vous dévorez les gens avec plus de douceur.

Donc, monsieur, je n'ai pu vous reconnaître. J'essaie de répondre posément et sagement à un inconnu déguisé en Matamore qui, en se rendant un samedi à l'Opéra, a rencontré un groupe de littérateurs, et qui a voulu les effrayer en faisant la grosse voix.

—

Vous avez émis, monsieur, une étrange théorie qui inaugure une esthétique toute nouvelle. Vous prétendez que si un personnage de roman ne peut être mis au théâtre, ce personnage est monstrueux, impossible, en dehors du vrai. Je prends note de cette incroyable façon de juger deux genres de littérature si différents : le roman, cadre souple, s'élargissant pour toutes les vérités et toutes les audaces, et la pièce de théâtre qui vit surtout de conventions et de restrictions.

Certes non, on ne pourrait mettre *Germinie Lacerteux* sur les planches où gambade Mlle Schneider. Cette « cuisinière sordide », selon votre expression, effaroucherait le public qui se pâme devant les minauderies poissardes de la Grande Duchesse. Oh ! le public de nos jours est un public intelligent, délicat et honnête : Molière l'ennuie ; il applaudit la musique de mirliton de MM. Offenbach et Hervé ; il encourage les niaiseries folles des parades modernes. Évidemment, ce public-là sifflerait *Germinie Lacerteux*, coupable d'avoir du sang et des nerfs comme tout le monde.

Et pourtant je jurerais qu'un faiseur se chargerait de la lui imposer. Il s'agirait simplement de transformer Germinie en une cuisinière délaissée par son sapeur, qui se lamente et va se faire *périr*. Au dénouement, pour ne pas troubler la digestion du public, le sapeur viendrait rendre la vie à sa payse. Thérèse serait superbe dans un pareil rôle, et l'on irait à la centième représentation, n'est-ce pas ?

Sans plaisanter davantage, monsieur, comment n'avez-vous pas compris que notre théâtre se meurt, que la scène française tend à devenir un tremplin pour les paillasses et les sauteuses ? Et vous voulez, avant d'accepter et d'admirer les personnages d'un roman, les faire rebondir sur ce tremplin et savoir s'ils exécutent la cabrioie des poupées applaudies ! Mais ne voyez-vous pas qu'en France on ne va au théâtre que pour digérer en paix. Demandez aux auteurs dramatiques de quelque talent les rages qu'ils ont parfois contre ce public pudibond et borné, qui ne veut absolument que des pantins, qui refuse les vérités âpres de la vie. Nos foules demandent de beaux mensonges, des sentiments tout faits, des situations clichées ; elles descendent souvent jusqu'aux indécences, mais elles ne montent jamais jusqu'aux réalités.

Lisez l'*Histoire de la littérature anglaise* de M. Taine, et vous verrez ce qu'on peut oser sur la scène chez un peuple auquel son tempérament permet d'assister au spectacle réel de nos passions. Vycherley et Swift n'auraient pas hésité à mettre Germinie au théâtre. Nous autres, nous préférons les vaudevillistes gais ou funèbres : Scribe sera toujours le maître de la scène française.

Ah ! monsieur, si le théâtre se meurt, laissez vivre le roman. Ne mettez pas le romancier sous le joug du public. Accordez-lui le droit de fouiller l'humanité à son aise, et ne déclarez pas ses créations monstrueuses, parce que les spectateurs, qui ont lu les *Mémoires d'une femme de chambre*, se prétendent révoltés par le spectacle d'une vérité humaine qui passe.

—
Vous ne comprenez que le nu de mademoiselle***. C'est plastique, dites-vous. Les charmes de mademoiselle*** n'avaient pas besoin de cette réclame, je crois ; mais je suis heureux de savoir comment vous comprenez la chair.

Ainsi, monsieur, il ne vous déplairait pas trop que Germinie Lacerteux fût en maillot, pourvu qu'elle eût les jambes bien faites. Je commence à soupçonner ce qu'il vous faut ; une peau soyeuse, des contours fermes et arrondis, une gaze transparente voilant à peine des trésors de volupté.

Le malheur est que Germinie n'est pas en maillot, la pauvre femme ; il n'est même pas certain qu'elle ait les jambes bien faites. Puis elle sent le graillon ; elle ne vaut pas mademoiselle***, en un mot. C'est une misérable proie pour le plaisir, tel que vous paraissent l'entendre. Elle a encore un défaut immense : c'est qu'elle ne s'est pas vendue dès l'âge de seize ans ; elle a grandi dans des pensées d'honneur, dans des répugnances invincibles pour le vice, et elle n'a roulé au fond de l'égout que poussée par les faits, poussée par ses nerfs et son sang. Que voulez-vous ? Germinie n'est pas une courtisane ; Germinie est une malheureuse que les fatalités de son tempérament ont jetée à la honte. Toutes les femmes ne sont pas « plastiques ».

Vous restez à fleur de peau, monsieur, tandis que les romanciers analystes ne craignent pas de pénétrer dans les chairs. C'est moins voluptueux, et moins agréable, je le sais ; les tableaux vivants, les apothéoses de féerie sont excellentes pour procurer des rêves amoureux : la vue d'une salle d'amphithéâtre est au contraire écœurante pour ceux qui n'ont pas l'amour austère de la vérité. Je crains bien que nous ne nous entendions pas. Je trouve fort indécente l'exhibition de certaines actrices, et je n'éprouve qu'une douleur émue en face des plaies intérieures du corps humain.

S'il est possible, ayez un instant la curiosité du mécanisme de la vie, oubliez l'épiderme satiné de telle ou telle dame, demandez-vous quel tas de boue est caché au fond de cette peau rose dont le spectacle contente vos faciles désirs. Vous comprendrez alors qu'il a pu se rencontrer des écrivains qui ont fouillé courageusement la fange humaine. La vérité, comme le feu, purifie tout. Il y a des gens qui emmènent le soir des filles et qui les renvoient le lendemain matin après s'être assurés si elles ont la taille mince et les bras forts ; il y en a d'autres qui préfèrent étudier les drames intérieurs de la femme, qui ne touchent à la chair que pour en expliquer les fatalités.

D'ailleurs, monsieur, je vous l'accorde, on doit fouiller la boue aussi peu que possible. J'aime comme vous les œuvres simples et propres, lorsqu'elles sont fortes et vraies en même temps. Mais je comprends tout, je fais la part de la fièvre, je m'attache surtout dans un roman à la marche logique des faits, à la vie des personnages ; j'admire *Germinie Lacerteux*, moins dans les pages brutales du livre que dans l'analyse exacte des personnages et des faits. Vous déclarez l'œuvre putride parce que certains tableaux vous ont choqué ; c'est là de l'intolérance.

Passez outre, et dites-moi si les auteurs n'ont pas créé des personnes vivantes, au lieu des poupées mécaniques que l'on rencontre dans les romans de M. Feuillet par exemple.

Je vous avertis que je suis de l'avis de Stendhal. Je crois qu'un romancier doit d'abord écrire ses œuvres pour lui : le souci du public vient ensuite.

Le romancier n'est pas comme l'auteur dramatique, il ne dépend pas de la foule. Si vous voulez, nous appellerons *Germinie Lacerteux* un traité de physiologie, nous le mettrons dans une bibliothèque médicale, nous recommanderons aux jeunes filles et aux gens délicats de ne jamais le lire. Tout cela n'empêchera pas que *Germinie Lacerteux* ne soit un livre des plus remarquables.

Vous dites qu'il est facile de travailler dans l'horrible. Oui et non. Il est facile – et vous l'avez prouvé – d'écrire une page violente, sans y mettre autre chose que de la violence ; mais il n'est plus aussi facile d'avoir une fièvre toute personnelle, et d'employer l'activité que vous donne cette fièvre, à observer et à sentir la vie. Demandez à M. Claretie s'il renie ses premiers livres, comme vous paraissez le dire. Quant à moi, je ne pense pas qu'il renonce à l'étude de la vie moderne, et je crois qu'il y reviendra tôt ou tard avec un égal amour pour la réalité.

Les Derniers Montagnards, un beau livre que je viens de lire, ne sont qu'une ode en l'honneur de l'héroïsme et de l'amour patriotique. Au-dessous de ses folies généreuses, la nature humaine a ses misères de tous les jours, qui sont moins consolantes, mais aussi intéressantes à étudier.

D'ailleurs, ne tremblez pas, monsieur. La « littérature putride » ne nourrit pas ses auteurs. Le public n'aime pas les vérités, il veut des mensonges pour son argent. Vous accusez presque MM. de Goncourt d'être « trivialistes », uniquement pour être lus. Eh ! bon Dieu ! vous ne savez donc pas qu'on a vendu trente mille exemplaires de *M. de Camors*, et que *Germinie Lacerteux* n'en est qu'à sa seconde édition.

Croyez-moi, monsieur, laissez-en paix les romanciers consciencieux. S'il vous faut dévorer quelqu'un, dévorez nos petits musiciens, nos petits faiseurs de parades, ceux qui font vivre le public de platitudes.

Un dernier mot. J'ai évité de parler de moi. Permettez-moi pourtant de vous dire que, si j'ai été parfois intolérant, comme vous me le reprochez, jamais je n'ai écrit un article qui pût écœurer et faire rougir mes lectrices. Je vous défie de trouver dans la collection de *L'Événement*, une seule phrase signée de mon nom que vous ne puissiez mettre sous les yeux d'une jeune fille.

Quand j'écris un livre, j'écris pour moi comme je l'entends ; mais, quand j'écris dans un journal, je le fais de façon à pouvoir être lu de tout le monde.

Si j'avais une fille, monsieur, après avoir jeté un coup d'œil sur le numéro du *Figaro* où se trouve votre lettre, j'aurais brûlé ce numéro.

Émile Zola

ULBACH, Louis (Ferragus). À M. Émile Zola. *Le Figaro*, Paris, 06/02/1868.

LETTRES DE FERRAGUS

VI

A M. Emile Zola

Monsieur,

Je veux bien m'associer à la petite réclame que vous avez dégagée de ma lettre sur *la littérature putride*. Vous avouez, avec une candeur qui vous absout de bien des crâneries, que la littérature en question ne se vend pas. Eveillons donc encore une fois la curiosité dont vous avez besoin ; et, ce petit service rendu, je continuerai ma tâche.

Mon masque vous a dérouté. Un scrupule que vous qualifiez vous-même, un *scrupule bête*, vous gênait, dites-vous, pour me répondre. Vous ne me connaissez pas ni mon style, ni dans mes idées. Je suis désolé d'avoir une manière si peu originale, et de vous avoir privé de la joie de répliquer à une critique de principes par des personnalités ; mais je vous atteste, monsieur, que je continue, sous le nom de Ferragus, une guerre qui ne date pas de vous, et qu'en prenant un pseudonyme, je n'ai rien changé à ma conscience, à ma façon de sentir et d'écrire.

Je pourrais vous donner des raisons de mon masque ; elles sont excellentes et honorables. Supposez seulement que j'aime ardemment le journalisme et la liberté de la presse ; que je regrette le temps où l'on écrivait pour servir une cause et non pour mettre en relief son individualité ; que je considère la fonction du journal, comme un peu diminuée depuis qu'il n'est plus une grande voix anonyme, et vous conviendrez qu'en touchant avec passion, et sans me nommer, aux questions qui m'intéressent le plus, je remplis peut-être un devoir, mais je ne sers pas en tout cas, et avant tout, ma vanité d'écrivain.

Si vous êtes réaliste en fait de roman, vous êtes singulièrement fantaisiste en fait de polémique. Je m'en prends à *Thérèse Raquin*, et vous vous mettez à défendre Germinie *Lacerteux* ; je vous avertis de la voie funeste pour votre talent, si vous en avez, pour votre ambition, comme je vous en suppose, dans laquelle vous vous enfoncez ; et vous me répondez que MM. de Goncourt sont des gens d'esprit que vous aimez, que vous admirez !

Ce n'était pas la question. Je pourrais vous dire que je n'ai pas attendu votre profession de foi pour rendre à MM. de Goncourt la justice qu'ils méritent. Ils se trompent parfois, ils se corrigent toujours. Quand ils ont écrit *Germinie Lacerteux* et *Manette Salomon*, ils ont cédé à une préoccupation d'étude sociale que vous ne pouvez pas invoquer pour *Thérèse Raquin*.

Ce n'est pas seulement la chair qui souffre et qui se meurtrit dans leur œuvre, c'est aussi l'âme. Ils ont exagéré l'autopsie ; ils ont eu des curiosités que je blâme ; mais, enfin, tout leur effort intellectuel ne se concentre pas dans cette analyse de la boue, et par des pages de grande délicatesse artistique, de tempérament énergique et sain, comme on en trouve beaucoup dans leurs volumes : *Idées et sensation*, ils échappent à cette putridité dont malheureusement vous n'êtes pas sorti une seule fois, et dont juste ici vous ne voulez pas sortir.

Puisque le talent de MM. de Goncourt est le tambourin sur lequel vous vous donnez une aubade, j'accepte ce moyen de polémique comme s'il était naturel, et je vais m'en servir.

Vous prétendez défendre l'*École* littéraire qui a produit des œuvres *vivantes* et *fortes*. Prenez garde ! vos amis n'ont pas d'école ; ils ont précisément horreur de tout ce qui se sent le pédantisme, et j'ai recueilli dans leur volume *Idées et Sensations* cette sage maxime qui les oblige à vous renier.

« Aussitôt qu'il y a l'école de quelque chose, ce quelque chose n'est plus vivant. » V

ous entendez, monsieur, on vous répond par vos mêmes mots : l'école, la vie ; mais c'est pour répudier l'une et l'autre !

Je sais fort bien que ces messieurs aiment les nudités et les crudités ; mais ils ne s'abusent sur la matière, et voici ce qu'ils en disent :

Rien n'est moins poétique que la nature et les choses naturelles. La naissance, la vie, la mort, ces trois accidents de l'être, sont des opérations chimiques. Le mouvement animal du monde est une décomposition de fumier. C'est l'homme qui a mis sur toute cette misère et ce cynisme de matière, le voile, l'image, le symbole, *la spiritualité ennoblissante*.

Entendez-vous toujours la leçon, le reproche de vos maîtres ?

C'est la spiritualité qui ennoblit tout, et rien de ce qui est humain n'est poétique, c'est-à-dire accessible à l'âme, que par le rayonnement de l'esprit.

Ne croyez pas que je force le texte, car voici un autre passage dont je vous prie bien de ne pas vous faire une application rigoureuse : « Je n'ai jamais vu un imbécile être cynique, il ne peut être qu'obscène. » Ce qui veut dire sans doute que sans étincelle on reste dans l'ordure. Je n'ai jamais prétendu autre chose.

Quand je vous portais le défi, monsieur, de mettre sur la scène un de vos personnages, je ne confondais pas le moins du monde le roman avec le théâtre. Je sais que le premier vit d'analyse et second de synthèse. Je sais qu'on ne découpe pas des tranches de roman pour en faire une pièce ; mais un type vrai, humain, et qui rentre dans les conditions générales du beau, même par ses laideurs, peut être transporté du récit dans l'action. Phèdre est aussi dévergondée que *Germinie Lacerteux* ; Lucrèce Borgia en fait plus que la comtesse de Chalis ; seulement le génie répand sur ces enfiévrés de la matière une spiritualité qui les ennoblit.

J'ai dit qu'en fait de nudité, jamais mieux à tout prendre la santé que la corruption. Ce principe d'hygiène vous a révolté ; il vous faut à tout prix la Morgue ; vous avez la nostalgie des abcès. Vous vous imaginez qu'on est un bien plus grand philosophe et un artiste supérieur, quand on révolte les sens pour toucher le cœur et la raison.

Mais sans faire le pédant et sans établir d'école, je puis dire que l'art commence précisément avec la difficulté de tout dire sans tout montrer. Balzac, encore une fois, est descendu, plus profondément que vous ne descendrez jamais, dans les infamies humaines, et il indique, comme vous souhaitez qu'on le fasse, les tas de boue sous les peaux roses, sans trouver la peau, sans soulever de répugnance physique.

Si vous aviez accepté le débat sur le terrain de votre œuvre, je vous aurais montré, monsieur, que votre prétendue commisération pour les misères n'est qu'une analyse des tempéraments, et que vous, qui blâmez si haut les exhibitions vivantes de nos féeries, vous grattez la curiosité aux endroits les plus chatouilleux.

S'il est vrai, selon votre énergique expression, que le gamin de Paris trouve sa première maîtresse à la Morgue, il trouve la seconde aux théâtres de féeries, et c'est vous qui l'avez lui procurez encore.

Oui, vous, et pas d'autres ! La littérature des crudités amène le spectacle des nudités. Vous donnez et vous développez l'appétit de la chair ; on commence par la chair meurtrie, on finit par la chair fraîche ; et le *balancement de hanches* de Thérèse Raquin ne sont pas hostiles aux balancements des hanches de mesdemoiselles X... et Y... On les contemple avec les mêmes *regards fauves*.

-

J'ai encore sur ce point le témoignage de MM. de Goncourt. Voici ce qu'ils disent :

Au ciel du faubourg Antoine, le corps de ballet remplace les anges et les dominations. Après tout, ces filles ne me sont pas déplaisantes. Elles tranchent sur la monotonie, la correction, l'ordre de la société sur la sagesse et la règle. Elles mettent un peu de folie dans le monde ; elles soufflettent le billet de banque sur les deux joues ; elles sont les caprice lâché, nu, libre de vainqueurs dans le monde des notaires et des épiciers de morale à faux poids !

Voilà la philosophie de votre philosophie ! Au surplus, vous n'êtes pas seuls coupables ; la littérature putride est le résultat d'une fermentation sur place des intelligences bornées dans leurs essor par les lois qu'on nous a faites, ou plutôt par les lois qu'on ne nous fait pas. Nous en verrons bien d'autres si l'opinion de M. Granier de Cassagnac l'emporte, et si cette petite fenêtre entrevue, et non encore entr'ouverte sur le ciel bleu de la liberté, se referme tout à coups ! Les corruptions de l'Orient sont les résultats fatals de l'immobilité.

Mais il appartient aux hommes jeunes de piétiner, ne pouvant marcher, et de se refuser à cette complicité indirecte de l'énervement par les yeux, de l'assoupissement par la matière.

Vous voulez toucher aux misères sociales, et vous ne trouvez rien de mieux à expliquer que les *fatalités de la chair* !

Et les asservissements de l'âme, qu'en faites-vous ?

J'espère, monsieur, que quand la petite piqure que je vous ai faite, sensible pour l'épiderme d'un écrivain qui taille dans la peau des autres, se sera guérie, vous serez le premier à comprendre que ce jeu des analyses malsaines est une sorte de trahison contre votre jeunesse, votre virilité, votre devoir social.

—

On a décrété la garde nationale mobile ; suscitons en face les volontaires de l'intelligence, de l'âme de la passion, de la liberté, servie par nos livres, par nos romans. Et je ne dis pas qu'il faille pour cela écrire des œuvres d'histoires, des traités didactiques, des pamphlets. Non ; un simple petit roman qui exalte le courage domestique, qui purifie le foyer conjugal, qui fasse aimer la tâche de chaque jour, qui fasse croire à l'amour ; un simple petit roman peut plus pour le salut des consciences affaissées que de grands efforts de déclamation.

Essayez ce roman, monsieur ; mettez-y du génie si vous en avez ; il n'y a pas de petits chefs-d'œuvres ; mettez-y du talent, si vous en possédez, et, à défaut de talent, mettez toute votre bonne volonté. Vous aurez mieux agi et mieux mérité de vous-même et du public.

Votre théorie que le romancier doit écrire d'abord pour soi est simplement absurde. Si vous écrivez pour vous seul, gardez vos manuscrits ; ne provoquez pas mon sentiment et permettez-moi de blâmer le vôtre. Le souci du public est la première conscience de l'écrivain. Ce n'est pas se respecter que de supprimer le respect envers les autres.

—

Sur ce point encore, vos amis de Goncourt vous condamnent ou peut-être vous provoquent : « Nous sommes, disent-ils, le siècle de chefs-d'œuvres de l'irrespect. »

Qui sait ? Vous avez voulu peut-être écrire votre chef-d'œuvre. Si vous y tenez, il faut recommencer.

—

Ai-je suffisamment donné aux honnêtes femmes la curiosité de vous lire ? Et puis-je borner là ma réclame ? Je le pense.

Vous me reprochez, en terminant votre réponse, d'avoir un peu sali la page du Figaro où je parlais de votre livre. C'est tout simple, j'ai eu l'imprudence de quelques citations. Aujourd'hui je vous brûle un peu de sucre pour dissiper la mauvaise odeur.

—

Si vous aviez une fille, dites-vous, après avoir jeté un coup d'œil sur le *Figaro* en question, vous auriez anéanti le journal. Je vous souhaite une fille, monsieur, si cela peut vous donner la pudeur ; mais je vous souhaite un fils pour vous donner le sentiment d'une tâche virile, et comme mes vœux sont décents, je vous souhaite, avant les petits berceaux, une femme honnête et chaste pour le préparer. Osez-vous bien, le jour où vous rencontrerez cette campagne nécessaire, dont le regard loyal cherchera le vôtre pour lire dans votre âme, osez-vous lui offrir, comme présent de nocces, comme hommage à sa pureté, comme conseils pour ses devoirs de femme et de mère, votre dernier livre, *Thérèse Raquin* ?

C'est ce jour-là, monsieur, que vous vous sentirez jugé.

Excuse-moi de finir par une hypothèse si bourgeoise. C'est vous qui m'avez provoqué, car je ne suppose pas qu'un parlant d'une fille, vous ayez pris ce mot dans une autre acception. Avec les réalistes, on ne sait jamais !

Ferragus

MILLAUD, Albert. Lettres Fantaisistes sur Paris. M. Émile Zola. *Le Figaro*, Paris, 01/09/1876.

LETTRES FANTAISISTES SUR PARIS

M. Émile Zola

Parmi les écrivains contemporains qui se sont consacrés au roman, il faut citer M. Émile Zola l'un des premiers. Bien que M. Zola ait des tendances politiques et sociales que nous ne partageons pas, nous serions injustes de ne pas lui reconnaître un réel talent. Plusieurs de ces ouvrages, la *Conquête des Plassans* et *Son Excellence M. Eugène Rougon*, abstraction faite des haines politiques et religieuses qu'ils contiennent, sont deux romans dont le succès a été des plus légitimes.

On pouvait, sur ces débuts, espérer que M. Zola, quoique trop réaliste, marquerait sa place et fournirait une bonne carrière dans l'art difficile du roman contemporain. Soudain, M. Zola s'arrête en route. Il publie, en ce moment, dans une petite revue un roman intitulé : *l'Assommoir*, qui nous fait l'effet de devoir être réellement l'assommoir de son talent naissant. Ce n'est plus du réalisme, c'est de la malpropreté ; ce n'est plus de la crudité, c'est de la pornographie.

Si M. Zola avait été le premier venu, l'un de ces écrivains médiocres qui cherchent le succès dans le scandale, nous ne lui ferions pas l'honneur de nous occuper de lui ; mais, encore une fois, M. Zola était un homme de valeur et il nous répugne de le voir se déshonorer à plaisir dans des peintures qu'il est impossible de qualifier.

C'est presque un service à lui rendre que de faire le lecteur juge des aberrations dans lesquelles tombe en ce moment M. Zola. Notre critique impartiale fera voir à celui-ci qu'il se fourvoie et que son talent mérite d'être mieux exploité ; et le lecteur apprendra en même temps à ne pas s'embourber dans une littérature où l'odieux le dispute au grotesque.

Nous allons citer au hasard un épisode de *l'Assommoir* : l'histoire de Gervaise la blanchisseuse.

Gervaise a pour mari un nommé Coupeau, un zingueur qui s'enivre trois fois par semaine. Après l'avoir pris en grippe, Gervaise cherche l'occasion de se distraire avec un voisin, nommé Lantier. Ses réflexions à l'égard de son mari et ses capitulations de conscience sont écrites dans une langue qui aurait besoin du secours d'une forte blanchisseuse :

Bien sûr Coupeau pouvait se démolir un membre, tomber sous une voiture et y rester : elle serait joliment débarrassée, elle se défendait de garder dans le cœur la moindre amitié pour un sale personnage de cette espèce. Mais, à la fin, c'était agaçant de toujours se demander s'il rentrerait ou s'il ne rentrerait pas. Et, lorsqu'on alluma le gaz, comme Lantier lui parla de nouveau du café-concert, elle accepta. Après tout, elle se trouvait trop bête de refuser un plaisir, lorsque son mari, depuis trois jours menait une vie de polichinelle. Puisqu'il ne rentrait pas, elle aussi allait sortir. *La cambuse brûlerait, si elle voulait. Elle aurait fichu en personne le feu au bazar, tant l'embêtement de la vie commençait à lui monter le nez.*

Gervaise se décide ; elle va aller au café-concert avec Lantier, mais avant de sortir, elle recommande son mari à une voisine :

Elle s'en alla par la porte de la cour et donna la clef à Mme Boche, en lui disant que si son cochon revenait, elle eût l'obligeance de le coucher.

Lantier et Gervaise reviennent du café-concert. Poétique narration de ce retour :

Lantier et Gervaise passèrent une très agréable soirée au café-concert. A onze heures, lorsqu'on ferma les portes, *ils revinrent en se baladant*, sans se presser. Le froid piquait un peu, le monde se retirait par bandes ; il y avait des filles qui crevaient de rire sous les arbres, dans l'ombre, parce que des hommes *rigolaient de trop* près avec elles, *sans doute*. *Lantier chantait entre ses dents une des chansons de mademoiselle Amanda : C'est dans l'nez qu'ça me chatouille*. Gervaise, étourdie, comme grise, reprenait le refrain. Elle avait eu très chaud. Puis, les deux consommations qu'elle avait bues lui tournaient le cœur, avec la fumée des pipes et l'odeur de toute cette société entassée. Mais elle emportait surtout une vive impression de mademoiselle Amanda.

Lantier reconduit Gervaise chez elle. En rentrant dans sa chambre, elle trouve son mari couché.

Ici, nous prions le public de nous excuser, quoiqu'il n'y ait pas de notre faute, si nos citations lui causent des nausées. D'ailleurs, nous ne soulignerons plus. Nous voudrions atténuer au contraire.

Coupeau est revenu malade, excessivement malade. Lantier et Gervaise s'en aperçoivent :

En effet, ça puait ferme. Gervaise, qui cherchait des allumettes, marchait dans du mouillé. Lorsqu'elle fut parvenue à allumer une bougie, ils eurent devant eux un joli spectacle. Coupeau avait rendu tripe et boyaux ; il y en avait plein la chambre ; le lit en était emplâtré, le tapis également et jusqu'à la commode qui se trouvait éclaboussée. Avec ça, Coupeau, tombé du lit où Poisson devait l'avoir jeté, ronflait là-dedans, au milieu de son orure. Il s'y étalait, vautre comme un porc, une joue barbouillée, soufflant son haleine empestée par sa bouche ouverte, balayant de ses cheveux déjà gris la mare ignoble élargie autour de sa tête.

- Oh ! le coch... ! le coch... ! répétait Gervaise, indignée, exaspérée. Il a tout sali... Non, un chien n'aurait pas fait ça, un chien crevé est plus propre.

Pleine de dégoût, Gervaise finit par écouter les propositions du galant Lantier. Mais ne citons pas ; il n'y a pas de ciseaux assez osés pour découper les détails de cette séduction d'un chapelier sur une blanchisseuse. Tout cela est odieux, répugnant. M. Zola a l'air de l'avoir fait exprès.

Gervaise d'abord bourrelée de remords, finit par accepter sa situation.

Ses paresseuses l'amollissaient, son besoin d'être heureuse lui faisait tirer tout le bonheur possible de ses embêtements. Elle était complaisante pour elle et pour les autres, tâchait uniquement d'arranger les choses de façon que personne n'eût trop d'ennui. N'est-ce pas ? pourvu que son mari et son amant fussent contents, que la maison allât son petit train-train régulier, qu'on rigolât du matin au soir, tous gras, tous satisfaits de la vie, etc.

Suivent plusieurs alinéas sur les raisons que donne Gervaise pour excuser sa faute.

Elle avait pour mari un *soulard*, un *saligaud*. Puis tout le quartier en faisait autant, la femme de l'épicier avait pour amant *un grand baveux qu'on n'aurait pas ramassé sur une pelle*.

Cette épicière s'appelle d'un nom cher au père Duchesne et qui n'a pas de rime dans le dictionnaire. Pourquoi M. Zola a-t-il éprouvé le besoin de rendre sales les noms propres eux-mêmes ?

Enfin, disait Gervaise, le quartier est pourri. La *coch...erie* (ici un verbe atroce) *partout*.

Aussi l'ouvrage s'en ressent-il. Gervaise va chez une de ses pratiques qui lui fait des reproches :

- Ah ! Vous perdez joliment la main. On ne peut plus vous faire des compliments tous les jours... Oui, vous salopez, vous cochonnez l'ouvrage, à cette heure... La crasse y est, vous l'avez étalée simplement. Merci » si le linge n'est même plus propre.

Bientôt toutes les pratiques quittent Gervaise. Elle s'en moque. Le récit qui suit a l'air d'une véritable gageure :

Maintenant Gervaise se moquait de tout. Elle avait un geste vague de la main pour envoyer coucher le monde. Les autres pratiques se fâchaient et portaient leur linge ailleurs. On finit par se lasser de réclamer une paire de bas pendant trois semaines et de remettre des chemises avec les taches de graisse de l'autre dimanche. Gervaise, sans perdre un coup de dents, leur criait bon voyage, les arrangeait d'une propre manière, en se disant joliment contente de ne plus avoir à fouiller dans leur infection. Ah bien ! tout le quartier pouvait la lâcher, ça la débarrasserait d'un beau tas d'ordures : puis ça serait toujours de l'ouvrage de moins. En attendant, elle gardait seulement les mauvaises payes, les rouleuses, les femmes comme Mme Gaudon, dont pas une blanchisseuse de la rue Neuve ne voulait laver le linge, tant il puait. La boutique était perdue. Enfin, un plongeon complet. Ça sentait la ruine.

Tout cela ne fait rien à Gervaise, *qui s'en battait l'œil*.

On va plus loin, on fait des scènes à Gervaise. Les clients *gue...nt* après elle.

Bien sûr, de pareilles scènes la laissaient tremblante ; seulement elle se secouait comme un chien battu, et c'était fini, elle n'en dinait pas plus mal le soir. En voilà des insolents qui l'embêtaient !

Quant à Coupeau, le mari, il prend les choses avec philosophie. Nous quittons le style malsain pour le style répugnant et grossier. On pourrait croire que M. Zola a été très malade, en écrivant ceci :

Coupeau, dans le quartier, disait que Lantier était un ami, un vrai. On pouvait baver sur leur compte, lui savait ce qu'il savait, se fichait du bavardage, du moment où il avait l'honnêteté de son côté. Quand ils sortaient tous les trois, le dimanche, il obligeait sa femme et le chapelier à marcher devant lui, bras dessus, bras dessous, histoire de crâner dans la rue ; et il regardait les gens, tout prêt à leur administrer un va-te-laver, s'ils s'étaient permis une rigolade. Sans doute, il trouvait Lantier un peu fiérot, l'accusait de faire sa Sophie devant le vitriol, le blaguait parce qu'il savait lire et qu'il parlait comme un avocat. Mais, à part ça, il le déclarait un b..... à poils. On n'en aurait pas trouvé deux aussi solides dans la Chapelle. Enfin, ils se comprenaient ! ils étaient bâtis l'un pour l'autre. L'amitié avec un homme, c'est plus solide que l'amour avec une femme.

Lantier profite de cette complaisance, dans quels termes, bon Dieu !

Lantier en arrivait à emprunter de l'argent à Gervaise, des dix francs, des vingt francs, quand il sentait de la monnaie dans la maison. C'était toujours pour ses grandes affaires. Puis, ces jours-là, il débauchait Coupeau, parlait d'une longue course, l'emmenait ; et attablés nez à nez au fond d'un restaurant voisin, ils se flanquaient par le coco des plats qu'on ne peut pas

manger chez soi, arrosés de vin cacheté. Le zingueur aurait préféré des ribottes [sic] dans le chic bon enfant ; mais il était impressionné par les goûts d'aristo du chapelier, qui trouvait sur la carte des noms de sauces extraordinaires. On, n'avait pas idée d'un homme si douillet, si difficile. Ils sont tous comme ça paraît-il, dans le Midi.

Le côté politique maintenant. Cela va nous changer un peu, mais la forme est toujours aussi écœurante : Lantier dîne avec Poisson, un ancien sergent de ville, qu'il appelle Badinguet pour s'amuser.

Il l'appelait Badinguet par blague, pour se ficher de L'empereur. Poisson acceptait ça de son air raide, sans qu'on pût savoir si ça l'embêtait au fond. D'ailleurs, les deux hommes, quoique séparés par leurs convictions politiques, étaient devenus très-bons amis.

- Vous savez que l'empereur a été sergent de ville à Londres, dit à son tour Boche. Oui, ma parole ! *il ramassait les femmes soules.*

Poisson se fâche, il n'est pas républicain, il refuse les libertés que lui offre Lantier.

Poisson avait pris un air majestueux. E répondit : - Pourtant, si je ne veux pas de vos libertés, je suis bien libre. - Si vous n'en voulez pas, si vous n'en voulez pas... bégaya Lantier, que la passion étranglait. Non, vous n'êtes pas libre !... Si vous n'en voulez pas, je vous f..... (en toutes lettres dans le texte) à Cayenne, moi ! oui, à Cayenne, avec votre empereur et tous les coch... (en toutes lettres dans le texte) de sa bande !

Opinion de l'un des héros de M. Zola sur la Chambre (la scène se passe sous l'Empire.)

- Je tiens la Chambre. En voilà des républicains de quatre sous, ces sacrés fainéants de la gauche. Est-ce que le peuple les nomme pour baver leur eau sucrée !... Il croit en Dieu, celui-là, et il fait des mamours à ces canailles de ministres. Moi, si j'étais nommé, je monterai [sic] à la tribune et je dirai [sic]: M. ... ! (en toutes lettres dans le texte). Oui, pas davantage, c'est mon opinion.

- Vous savez que Badinguet s'est fichu des claques avec sa bourgeoise, l'autre soir, devant toute sa cour, raconta Bec-Salé, dit Bois-sans-soif. Ma parole d'honneur ! Et à propos de rien, en s'asticotant, Badinguet était éméché.

- Lâchez-nous donc le coude, avec votre politique ! cria le zingueur. Lisez les assassinats, c'est plus rigolo.

Un peu plus loin, on joue au piquet. L'un des mêmes héros annonce son point. Ceci n'est que gai.

- J'ai la Révolution, cria-t-il. Quinte mangeuse, portant son point dans l'herbe à la vache..., Vingt, n'est-ce pas?... Ensuite, tierce major dans les vitriers, vingt-trois : trois bœufs, vingt-six ; trois larbins, vingt-neuf ; trois borgnes, quatre-vingt-douze... Et je joue An un de la République, quatre-vingt-treize. - T'es rincé, mon vieux, crièrent les antres à Coupeau.

Bornons-nous à ces simples extraits, qui sont les plus doux, les plus raisonnables, les plus propres de tout ce qui a paru jusqu'ici du roman de M. Zola. Peut-être trouvera-t-on qu'il eût mieux valu passer sous silence les échantillons de la littérature démocratique et sociale dont M. Zola est l'apôtre. Mais, encore une fois, M. Zola est un homme de talent, dont on a le droit d'exiger qu'il s'observe et qu'il honore la littérature. Il le peut, donc il le doit. C'est en signalant au public ces tendances malsaines que M. Zola ouvrira les yeux, et reprendra la voie de ses premiers succès, en s'apercevant qu'il est en train de marcher dans celle de marquis de Sade.

Albert Millaud.

PONTMARTIN, Armand de. Semaines Littéraires. Les Conteurs. *La Gazette de France*. Paris, 01/02/1877.

SEMAINES LITTÉRAIRES LES CONTEURS

I

Quoique mon collaborateur et ami Dancourt ait excellemment parlé de M. Zola et de *l'Assommoir*, je craindrais de laisser une lacune dans ces causeries littéraires et un vide dans ma longue galerie, si je n'ajoutais une page à ces spirituelles critiques. Depuis trois semaines, le succès s'est accentué ; les réclames nous parlent de cinq ou six éditions dévorées (quel appétit !) en quatre jours. *L'Assommoir* est le livre à la mode ; on m'écrit de Saint-Pétersbourg que la prose de M. Zola fond toutes les glaces de la Néva. A Paris, les belles dames se plongent avec délices dans cette lecture, comme leurs arrière-grands-pères allaient se distraire, aux Porcherons, du majestueux ennui de Versailles. Enfin, les journaux conservateurs, fidèles à leur spécialité, après avoir fait autour des premiers chapitres de *l'Assommoir* assez de tapage pour forcer les sourds à entendre et les muets à répéter le nom de l'auteur et le titre du livre, se résignent tristement à admirer l'objet de leurs bruyantes colères, saluent le merveilleux talent de l'écrivain, le prodigieux travail de l'artiste, et déclarent que l'œuvre est, en définitive, plus réactionnaire que radicale ; la preuve, disent-ils, c'est que, dans la tradition du roman et du théâtre révolutionnaires, – de George Sand à M. Félix Pyat, – le peuple, l'artisan, l'ouvrière, l'acrobate, le chiffonnier, le prolétaire nous étaient présentés comme des types de vertu, opposés aux scélératesses aristocratiques ; tandis que les érudites de M. Zola ont au moins l'avantage de fouiller jusqu'au fond de la hotte et de l'égout, de nous peindre l'ouvrier de barrières, sa campagne, ses mœurs, son monde, sans ménagement, sans euphémisme, dans toute la réalité brutal de leur laideurs et de leur opprobre.

Je ne suis pas persuadé ; n'importe ! la discussion en vaut la peine. *Le Philozola* triomphe sur toute la ligne. On me pardonnera de m'exposer à des radis en réclamant le privilège des vaincus. Avant que l'ennemi soit tout à fait dans la place, je demande à rester encore un moment sur la brèche ne fût-ce que pour l'honneur du drapeau.

L'avènement de la démocratie ne date pas d'hier, on risquerait de se tromper si l'on mesurait ses progrès ou ses reculades d'après les questions de personnes et les formes de gouvernement. Elle peut fort bien, – l'expérience l'a prouvé, – perdre du terrain au moment même où elle semble officiellement victorieuse, et en gagner aux heures où une force factice à l'air de la dompter. Si je fais remonter son berceau à la révolution de 1830 et au règne de Louis-Philippe, je la diviserai, dans ses rapports avec la littérature romanesque, en trois phases, et ces trois phases, je leur donnerai pour étiquettes trois noms : Balzac, Gustave Flaubert, Émile Zola.

La première nous offre un contraste singulier. C'est la bourgeoisie qui a profité de la victoire populaire ; c'est la bourgeoisie qui est un pouvoir, et il en résulte un accord facile, une seconde alliance d'opposition frondeuse et de raison entre l'aristocratie qui a abdiqué et la démocratie qui attend. Balzac personnifie avec génie cet enchevêtrement fatal des intérêts, des sentiments, des espérances, des vœux les plus contraires. Il fait profession d'absolutisme, prend parti pour le principe d'autorité contre le libéralisme, retourne contre les parvenus, les négociants, les industriels et les banquiers. L'arme que Béranger et Paul-Louis Courier avaient si perfidement dirigée contre les ducs et les marquis. Mais, comme il est plus facile de glorifier les puissances du passé que de les ressusciter, comme le seul moyen de maintenir la société en équilibre et de l'empêcher de tomber droit où elle penchait, eût été, à cette époque, de ménager les *railleurs*, les *entre-deux*, de réconcilier la grandeur bourgeoise avec la décadence aristocratique, il s'est trouvé, en somme, que l'absolutiste Balzac a été, bien plus que l'idéaliste George Sand, malgré toutes les divagations de son socialisme humanitaire, l'initiateur, le

fondateur, l'ancêtre du roman démocratique. Ses admirateurs et ses disciples ne s'y sont pas mépris. Ils lui ont largement pardonné ses duchesses de Langeais et ses vicomtesses de Beauséant, ses apothéoses de Richelieu, de Louis XIV, de Catherine de Médicis, de Torquemada et de Ricci, ses futurs hommes d'État ne croyant qu'à la force, au succès, au fait accompli, à la *politique* : ils ont compris que cet étalage de maximes absolues, combiné avec cette vigueur et cette audace de réalisme, ne ranimerait pas des fantômes, amènerait possible des fautes; que Balzac, en n'acceptant que les extrêmes, en passant du faubourg Saint-Germain à la rue Montmartre sans s'arrêter à la Chaussée d'Antin, en récusant toute transaction, tout trait d'union, tout rapprochement entre la classe vaincue et la classe régnante, entre le passé et le présent, avait fait, au bout du compte, les affaires des nouvelles couches, précisément à la politique et à la littérature de l'avenir. En pareil cas, le résultat est tout, l'intention n'est rien.

Tous ces détails, que je crois exacts, ne se sont dégagés qu'après coup, et il est plus aisé de les raconter qu'il ne l'eût été de les prédire. De son vivant, Balzac, excessif en toutes choses, dans ses fiches comme dans ses idées, ne devinait pas les conséquences de cette théorie qui ne laisse à choisir que l'ancien régime ou la souveraineté du peuple, Louvois ou 93. Inconscient, comme presque tous les précurseurs, il écrivait pour une société polie et lettrée, qui, tout en perdant quelques-unes des exquisités élégances et des traditions chevaleresques de la Restauration, se maintenait encore, et, de temps à autre, s'étudiait à remonter le courant, à lutter contre ses origines. À copier ce qu'elle remplaçait. Il ne la forçait pas de se dépayser, de changer d'habitudes et de langage, en un mot, de *s'encanailler*, pour apprécier la ressemblance ou la fausseté de ses attrayantes peintures. On l'aurait bien étonné, ainsi que bon nombre de ses lecteurs et de ses lectrices, si on lui avait dit que ses païennes étaient des courtisanes titrées, que ses jeunes premiers étaient des crevés en bottes vernies, et que les acteurs de sa Comédie humaine, garrots, parfumés, tarés, véreux, interlopes, résumant l'agonie d'une civilisation, auraient pour petits-fils Lantier, Boche, Coupeau, Macquart, Mes-Bottes, Lorilleux, Gaudron, Remanjou, Madinier, Bibi-la-Grillade et autres héros de M. Émile Zola.

On aurait étonné bien davantage Napoléon III, son gouvernement et sa cour, si, à l'apparue du règne, en 1857, on leur eût déclaré que, avec toutes leurs magnificences, leur pouvoir sans bornes, leur Constitution armée de toutes pièces, le déploiement de leurs forces militaires, avec l'obéissance passive du suffrage universel, maîtres de la parole, de l'écriture et du silence, ils travaillaient pour la démocratie bien plus que le roi-citoyen avec son parapluie, sa Charte et son chapeau gris. En relisant, après vingt ans, *Madame Bovary*, on éprouve une impression bizarre ; on sent que l'art démocratique (le réalisme n'est pas autre chose) avait dès lors ses coudées franches. Pour comprendre cet art et pour le goûter, la société d'élite est obligée de descendre. Les liens qui l'unissaient encore au roman de Balzac se sont brisés ou sont devenus imperceptibles. Les influences exercées jadis par la bonne compagnie sur la littérature d'imagination n'existent plus il n'y a plus échange d'inspirations, de renseignements, de portraits et de modèles. L'aristocratie est représentée par de gros propriétaires qui, « à l'instar d'Armolphe, ajoutent à leur nom roturier la particule et le nom de leur terre », le clergé par un curé sensuel et hébété qui mange du jambon une heure avant de dire la messe ; la bourgeoisie par un médecin idiot, un pharmacien grotesque, un conseiller de préfecture ridicule, un notaire sot et libertin ; le roman par la fille d'un fermier, mariée à un docteur de village. Les détails sont à l'avenant. Soixante pages sur un concours agricole ; cinquante sur la question de savoir si un mendiant boiteux, scrofuleux et crétin sera guéri, amputé ou pied-bot. Voilà ce régime auquel se sont soumises avec une parfaite abnégation les duchesses et les marquises, voire les impératrices et les princesses. L'auteur n'avait plus à regarder en haut pour se renseigner et pour peindre ; il pouvait se passer de tous les appuis, de tous les intermédiaires qu'invoquait autrefois le romancier pour être sûr de rester dans le vrai, ou de ne feindre que dans le sens le plus agréable à son public. Rude,

brutal, absolu, arbitre de son succès et ne se réglant que d'après son bon plaisir, ne cherchant peut-être pas le scandale, mais le redoutant encore moins, il disait crânement : « Qui m'aime me suive ! » (et on l'a suivi.)

Avec M. Émile Zola, il ne s'agit plus d'examiner les dessous de cartes, de savoir si la société peut s'abdicquer elle-même en adoptant ses livres, de découvrir le serpent démocratique caché sous les fleurs romanesques, de se demander jusqu'à quel point la démocratie littéraire profite des institutions nouvelles ou de la dernière révolution, avec quelle persistance elle poussait sa sape souterraine sous des semblants de despotisme et de dictature. Table rase au dehors et au dedans ! Le roman de M. Zola, c'est la République de MM. Floquet, Marcou Chémenceau, Calvinhac, Raspail, Naquet, Duportal, nourrie de chocolat Ménier et transportée dans la littérature. Belleville et la Chapelle avaient leur suffrage universel avec la manière de s'en servir ; ils avaient leurs candidats, leurs mandataires, leurs journaux, leurs clubs, leurs orateurs, leur politique à eux ; il fallait qu'ils eussent leur romancier à eux, à eux, seuls, et que les curieux, les oisifs, les blasés, les raffinés, les dilettantes, qui auraient envie de le connaître, fussent obligés de le venir chercher à *l'hôtel Boncœur*, tenu par *Marsoullier*, ou au restaurant du *Veau à deux têtes*, ou rue Neuve de la Goutte-d'Or, ou au *Petit bonhomme qui tousse*, ou bien à l'Assommoir du père Colombe. Cette fois, ce n'est plus en sournois ou en égal que le réalisme démocratique parle à la société, qui s'est laissé aveuglément conquérir par lui comme par sa sœur aînée, la République radicale : c'est **EN MAÎTRE**. Pas de concession ! Pas de mélange ! Nous prétendons ne pas déroger ; pas de mésalliance entre haut et puissant seigneur le peuple des faubourgs, l'ouvrier des barrières et la tourbe des *ci-devant* ! Tous zingueurs, brunisseurs, maçons, croque-morts, plumassiers, savetiers, reendeurs, blanchisseuses, fripiers pochards, dégraisseurs, cardeuses, cartonneuses, repasseuses ; tout l'armorial de la noblesse française ! N'est-ce pas logique ? Du moment que Coupeau, Bibi-la-Grillade, Mes-Bottes et Lorilleux ont, en politique, le haut du pavé, et peuvent faire la loi au duc de Broglie ou à M. De Falloux, pourquoi ne détrôneraient-ils pas, dans le roman, M. de Camors, le marquis de Villemer, Mme de Mortsau, le marquis de la Seiglière, Rastignac, Lucien de Rubempré, Vandenesse et de Marsay ?

Et la langue ? Ne me parlez plus de celle de Pascal et de Bossuet, ou même du Mérimée et du Jules Sandeau. Voici pour le moment où nous en sommes. Je choisis un des passages les plus propres ou les plus chastes de ce livre dont M. Zola vante la chasteté : – « Les lendemains de culotte, le zingueur avait mal aux cheveux, un mal aux cheveux terrible, qui le tenait tout le jour les crins défrisés, le bec empesté, la margoulette enflée et de travers. Il se levait tard, secouait ses puces sur les hautes heures seulement, et il crachait, traînaillant dans la boutique, ne se décidait pas à partir pour le chantier. Le matin, il se plaignait à avoir des guiboles de coton, et s'appelait trop bête de gueuletonner comme ça, puisque ça vous démantibulait le tempérament. Aussi on rencontrait des tas de gouapes qui ne voulaient pas vous lâcher le coude, on gobelottait malgré soi ; on se trouvait dans toutes sortes de fourbis : on finissait par se laisser pincer, et raide ! Ah ! flotter non ! ça ne lui arriverait plus : il n'entendait pas laisser ses bottes chez le mastroquet, à la fleur de l'âge... N'est-ce pas ? Il fallait bien se rincer un peu la dalle, pour la débarrasser de la crasse de la veille. Un verre de vin en pousse un autre. Lui, d'ailleurs, toujours bon zig, ne donnait pas une chiquenaude au sexe, aimant la rigolade, bien sûr, on se piquant le nez à son tour, mais gentiment plein de mépris pour ces saloperies d'hommes tombés dans l'alcool, qu'on ne voit pas descendre... »

Et plus loin :

— « Oh ! murmura-t-elle, j'ai vu un crêpage de chignons, hier. Elles s'écharpillaient... »

— « Qui donc ? demanda Mme Putois. »

— « L'accoucheuse du bout de la rue et sa bonne, vous savez, une petite blonde... Une galle, cette fille ! Elle criait à l'autre : « Oui, oui, t'as décroché un enfant à la fruitière, même que je vais aller chez le commissaire, si tu ne me payes pas ! » Et elle en débagoulait, faudrait

voir. L'accoucheuse, là-dessus, lui a lâché une baffre, vlan ! en plein museau. Voilà alors que ma sacrée gouine saute aux yeux de sa bourgeoise, et qu'elle la graffigne, et qu'elle la déplume, oh ! mais aux petits ognons ! Il a fallu que le charcutier la lui retirât des pattes... »

Tout le volume est écrit de ce style : ses pages plus pénibles à lire qu'un traité de métaphysique ou esthétique transcendante, traduit de l'allemand ! M. Zola nous dit que, pour arriver à cette perfection photographique, pour obtenir, dans toute sa beauté, le calque de cette langue verte ou rouge, il n'a reculé devant rien, qu'il a vécu cette vie, écouté ces dialogues, étudié ces idiomes, pénétré dans ces profondeurs, et que, puisqu'il a bravé l'asphyxie, nous pouvions bien la braver à notre tour. Je lui répondrai d'abord, que je n'en vois pas la nécessité : ensuite, que, si sa gloire, le salut de l'État, l'avenir de notre littérature et notre éducation trop négligée exigeaient absolument qu'il nous fit part de ses trouvailles philologiques, il aurait pu, du moins, les réserver pour les conversations de ses héros, et, par égard pour notre faiblesse, renoncer à cet argot de la borne, du ruisseau et du bouge, quand il parle en son nom et reprend son récit. Je n'insiste pas. Deux ou trois autres points me semblent donner lieu à des théorèmes plus chagrines.

Une des prétentions de l'auteur de l'*Assommoir* – il en a beaucoup – est d'avoir écrit un roman chaste... « L'*Assommoir*, nous dit-il dans sa monumentale préface, est à coup sûr, le plus chaste de mes livres ». Jugez des autres ! pourrais-je répliquer ; mais je veux m'interdire jusqu'à l'ombre d'un sarcasme ou d'une ironie. M. Zola paraît ignorer qu'il y a deux sortes de chasteté, et que celle qui procède par le dégoût n'est pas la plus recommandable. Un roman est chaste, quand le romancier réussit à décrire les orages de la passion sans troubler les imaginations délicates, quand le lecteur, au lieu d'être sollicité par des amorces sensuelles, s'élève peu à peu, avec le conteur et ses personnages, vers cet idéal où l'âme règne en souveraine et domine la matière.

Mais je refuse formellement les honneurs de cette épithète à un récit où d'immondes créatures, effrontées, cyniques, débraillées, puant la luxure, le chignon au vent, l'ordure aux lèvres, me traitent par l'homéopathie, me ramènent à la vertu par les derniers accès de leurs vices et ajoutent un ignoble chapitre au *Remedium amoris* du moins chaste des poètes. Si l'on adoptait la complaisante méthode de M. Zola, on irait loin. La *Baigneuse* de Courbet, incapable de faire prévariquer un lycéen, serait aussi chaste que les madones de Raphaël. Les consultations du docteur Ricord seraient plus chastes que les romans de Walter-Scott ; ainsi de suite ! Pudique à force d'impudence, salubre à force de venin, honnête à force d'ignominie, chaste à force de turpitudes ; ce n'est pas la première fois que ce paradoxe réclame droit de cité littéraire et sociale, et M. Zola ne peut pas même prétendre au brevet d'invention. Le Mont-de-Piété, l'hôpital, la cour d'assises, la prison, prêchent la même honnêteté par antithèse. Gervaise, Clémence, Adèle, Virginie, et autres héroïnes de l'*Assommoir*, nous enseignent la chasteté comme l'ivrogne vautre sur le trottoir engage à être sobre, comme les effroyables mangeailles dont l'*Assommoir* est plein nous font envier le régime des anachorètes. Une énorme indigestion qui me dit : vive le pain sec et l'eau claire ! un abominable dévergondage qui me dit : soyez sage ! une écœurante malpropreté qui me dit : soyez propre ! Voilà ce roman qui est, en outre, ennuyeux comme la pluie, qui va se parfaitement justifié que son titre d'*Assommoir*, et qui serait tombé à plat si on ne s'était amusé ; et à lui faire toutes les réclames de la curiosité, du scandale, de la stupeur et de la colère.

Des critiques optimistes – ou fantaisistes – ont su gré à M. Émile Zola d'avoir rompu avec la tradition romanesque et théâtrale de l'ouvrier sublime, de l'ouvrière angélique, du faubourien héroïque, de nous avoir montré le peuple tel qu'il est, et il faut avouer qu'il n'est pas beau, si les portraits sont ressemblants. Si cet éloge était mérité, resterait une question : Pourquoi cette photographie plébéienne du laid ? Pourquoi cette impitoyable peinture du peuple corrompu et pourri jusqu'aux moelles, buveur, glouton, abruti, obscène, affreux, a-t-elle paru dans un de nos journaux les plus démagogiques ? Pourquoi a-t-elle occupé le rez-de-chaussée

d'une maison dont le radicalisme et le communisme habitaient le premier étage ? Pourquoi a-t-elle signalé l'avènement de l'intransigeance en littérature, les lettres de la République succèdent à la République des lettres ? Hélas ! Je crois en deviner la cause. Les flatteurs du peuple peuvent désormais se croiser les bras ; leur tâche serait superflue. Il importait de le peindre en héros quand il attendait son heure, quand il n'était rien et qu'on voulait qu'il fût tout, lorsqu'il semblait également essentiel de nous tromper sur son hygiène physique et morale, et de l'exalter à ses propres yeux comme digne de gouverner ceux qui l'exploitaient. A présent, ces précautions sont inutiles. Ce peuple régit, et l'on peut lui dire ses vérités comme on la disait aux rois et aux marquis, lorsqu'il y avait des marquis et des rois. Est-ce que ces horribles chenapans ne sont pas des électeurs ? Est-ce qu'ils ne parlent pas de *Badingue* en bons termes, entre deux hoquets de vin bleu ? Est-ce que l'infamie de Lantier, l'obscénité de Boche, l'ivrognerie de Bec-Salé, la gloutonnerie de Bibi-la-Grillade, la bassesse de Lorilleux, la dégradation de Coupeau, la stupidité de Bijard, les sales orgies de l'*Assommoir* ou de la *Puce qui renifle*, l'empêcheront ces souverains de se trouver, au jour dit, devant l'urne électorale ? La République de M. Wallon a été volée à une voix de majorité. Qui sait ? Cette voix unique, elle la doit peut-être aux citoyens Lantier, Colombe, Boche, Lorilleux, Bijard, Mes-Bottes, Coupeau, Bec-Salé et Bibi-la-Grillade.

Faut-il reconnaître avec M. Émile Zola – toujours dans sa monumentale préface ! – que son livre est de la morale en action, simplement, – ou, en d'autres termes, qu'une idée morale purifie ces abominables détails de promiscuité et d'ordure ? Nous l'avons vainement cherchée. Son roman – et c'est un des droits caractéristiques de cette littérature, – a toute l'impassible crudité d'un couperet de guillotine. Pas une lueur dans ces ténèbres nauséabondes, pas un souffle d'air vif à travers ces miasmes, pas une fleur dans cet amas de pourriture et de peste. Comment en serait-il autrement ? M. Zola a trop d'esprit pour croire qu'il suffirait à ses héros d'apprendre à lire et de pratiquer l'instruction laïque et obligatoire pour devenir sobres, laborieux, économes et vertueux. Ils profiteraient de leur science pour lire sur le comptoir du marchand de vins les journaux démagogiques, et ce serait un piment de plus à ajouter aux boissons incendiaires du père Colombe et de l'*Assommoir*. Quant à la religion, qui seule pourrait vaincre cette bestialité et relever ces âmes, la façon dont M. Zola traite, dans son récit, les enterrements, les mariages et les premières communions ne peut, hélas ! nous laisser aucun doute sur le rôle qu'il lui assigne ce romancier moralisateur. Bornons-nous à quelques lignes en guise d'échantillon : — « Coupeau alla lui-même à l'église marchander ; et pendant une heure, il s'attrapa avec un vieux petit prêtre, en soutane sale, *voleur comme une fruitière*. Il avait envie de lui ficher des calottes. Puis, par blague, il lui demanda s'il ne trouverait pas, dans sa boutique, une messe d'occasion, point trop détériorée, et dont un couple de bon enfant ferait encore son beurre. Le vieux petit prêtre, tout en grognant que Dieu n'aurait aucun plaisir à bénir cette union, finit par lui lâcher une messe à cinq francs. »

— Pouah !

Résumons-nous... « C'est ce qui fait ma force », nous dit *modestement* M. Zola. — « Quel homme fort ! » — s'écrient les admirateurs, les curieux et les badauds. Il s'agit de s'entendre. Quand nous disons : « c'est trop fort ! » ce n'est généralement pas une marque de sympathie. Le beurre fort n'est pas meilleur pour cela ; les Turcs sont prodigieusement forts, et, si j'avais de l'argent, je ne leur en prêterais pas. Les halles possèdent des hommes si forts, que le nom leur en est resté ; leur société me serait pourtant moins agréable que celle des hommes faibles, spirituels et bien élevés. Les hercules de foire sont aussi très forts, et je n'ai jamais cherché à savoir si leur causerie valait leurs coups de poing. Les liqueurs qu'absorbent Coupeau, Bijard, Bec-Salé et Bibi-la-Grillade sont plus fortes que le vin de Chambertin et je préfère le Chambertin. Sérieusement, si la lecture de l'*Assommoir* a été pour un vieux critique une vraie torture, si le volume lui est cent fois tombé des mains, s'il y a fallu un énergique et douloureux effort pour aller jusqu'au bout sans recourir à sa cuvette, puis-je croire que ces jeunes femmes,

les hommes du monde, les hommes de goût, qui n'y sont pas forcés, se plaisent à cette série de tableaux où il n'y a ni intérêt, ni drame, ni situations, ni action, et où l'image la plus sale est toujours envenimée par le mot le plus malpropre? Non, non, c'est impossible ! Lorsqu'on me dit que la République de 4 septembre est légalisée, que l'Assemblée nationale est inattaquable, que le suffrage universel fait partie essentielle de nos institutions, que les radicaux sont mes maîtres, que c'est la loi, et qu'un bon citoyen doit respecter la loi, je réponds tristement : « Soit ! je tâcherai de m'y accoutumer. » — Mais *L'Assommoir* ! Mais M. Zola ! Mais les romans de M. Zola ! Encore une fois non ! Un 93 politique me guillotiner. Jamais le 93 littéraire ne me fera dire que l'ordure est une beauté, que la puanteur est un baume, que la compagnie des Richer est une Académie française, que la langue verte est une littérature, que le linge de Cambronne sent bon, que l'asphyxie est de l'hygiène est de la morale, que le scandale est de la gloire, et que le cynisme est du génie.

ARMAND DE PONTMARTIN

HUYSMANS, Joris-Karl. Émile Zola et *L'Assommoir* I. *L'Actualité*, Bruxelles, 17/03/1877.

EMILE ZOLA ET « L'ASSOMMOIR »

I

Un étrange malentendu s'est établi depuis de longues années déjà, entre le public et les artistes. La légende du gilet écarlate de Théophile Gautier est demeurée célèbre dans les fastes terrifiés de la bourgeoisie. Tous les romantiques passèrent pour des êtres extravagants, vivant, Dieu sait comme ! mangeant avec leurs doigts, buvant dans des crânes ou des saladiers de fer-blanc, marchant sur la tête et les mains, hurlant à la lune, les yeux agrandis par l'opium, le nez bubonné par les pochardises. Les clowneries des pitres semblaient fades à côté des leurs. La tignasse débordée de Th. Gautier et la barbe en pointe de Pétrus Borel ont révolutionné bien des familles qui se seraient plutôt fait hacher en morceaux que de marier leur Hermance avec l'un de ces histrions barbus qu'on appelait les Bousingots.

Plus tard, quand parut la *Vie de Bohème*, tous les courtiers en pommades et en vins sentirent s'accroître encore leur monstrueuse horreur pour les écrivains et les peintres. Il est juste de dire que si jamais artiste s'est complu à traîner ses confrères dans la boue, c'est bien Henri Murger ! Tous les chenapans échevelés, tous les lakistes sans ouvrage, tous les rapins aux abois qui grouillent dans son livre n'étaient ni plus ni moins que d'aimables escrocs. Tous ces soi-disant artistes aux yeux rouges et aux pipes noires firent certainement inventer les coffrets à triple serrure. Dès qu'ils poignaient à l'horizon, on serrait les couverts et c'est grâce à eux que le public fut persuadé qu'un écrivain était un être à part, une canaille coïtée d'un chapeau pointu, une pratique qui pleurait devant les étoiles et filoutait, par passe-temps, son cafetier et sa concierge.

Ces légendes absurdes ont-elles pris fin ? Non. Je n'en veux pour preuve que les plates insolences et les ineptes sottises qui circulent sur le compte de M. Zola. Dès que *L'Assommoir* parut, ce fut lamentable et grotesque. Que ce volume ait été l'objet de fureurs sans nom, je n'ai rien à dire, tout le monde a droit d'apprécier un livre ; mais que l'auteur s'étant vu traité de pornographe et accusé de tremper sa plume dans la sanie et dans la boue, ait été obligé d'écrire une préface et de protester contre les jugements odieux qui couraient sur sa personne, je trouve cela déplorable et honteux pour le public !

En vérité, il est grand temps que tout cela finisse, il est grand temps que la foule comprenne qu'à de rares exceptions près, un homme de talent mène une vie honorable. Il n'est

que trop vrai, je le sais, que, dans le monde des lettres, il se trouve des piliers de brasserie, des queues rouges de maisons suspectes, des poètes saltimbanques et des repris de boisson qui maraudent avec des maritornes et couchent, ici, là, dans un hôtel borgne ou dans un lit public; mais tenez pour certain que la plupart de ces gens-là sont des impuissants; tous les cerveaux fêlés, tous les Pétrarques en gésine de poèmes, tous les kabilistes toqués, tous les feuilletonistes troubles qui lapent verres sur verres, et s'éternisent dans les caboulots, brassant des bésigues ou des piquets, n'ont jamais fait et ne feront jamais une œuvre. Les véritables maîtres dans l'art de penser et d'écrire vivent chez eux, ne travaillent pas dans les cafés et, s'ils vont dans le monde, la plupart n'ont pas besoin de décrocher chez le frelampier du coin un habit noir et des gants passés à la gomme !

Si la tourbe des bohèmes de la plume est nombreuse en France, les naturalistes, je le répète encore, n'ont rien à démêler avec elle ; un écrivain peut être chaste et traiter des sujets scabreux et la réciproque est plus vraie encore ; l'armée des cuistres qui demandent la propagation de la vigne pour étouffer, sous l'amas de ses feuilles, les hardies tentatives de l'école moderne n'est, la plupart du temps, remarquable que par le dépoitraillèrent de sa vie. L'hypocrisie a beau jeu en France ; quatre lignes sur le débordement des mœurs et sur le patriotisme ; quatre lignes sur la morale dont on trousse les jupes, et l'on a droit au prix Montyon et au fauteuil vermoulu des Académies.

Qu'on cesse donc de nous jeter tout le débraillé de ces hommes à lit tête, et que les gens qui se représentent Émile Zola costumé comme *Mes Bottes* et faisant saillir sous un feutre qui bat de l'aile une barbe parfumée d'absinthe et un nez fleuri de roses, perdent cette illusion. L'auteur de *l'Assommoir* ne porte ni tape-à-l'œil bossué, ni blouse bleue, ni culottes qui perdent leurs fonds, il est mis comme sans négligence. Son portrait le voici : grand, gros, le cou puissant, le front haut, la figure bouffie et un peu pâle, la barbe rude et drue, les cheveux ne frisant guère et coupés courts, l'œil gris avec des réveils qui le foncent, le nez vigoureux, fureteur, fendu au bout, les narines larges et ouvertes, la bouche d'un rose pâle. Le rire est sonore et franc, la face un peu empâtée a une singulière expression de finesse et de force.

Émile Zola est marié et demeure actuellement aux confins des Batignolles, dans une petite rue peu fréquentée et habitée en partie par des rentiers. Il occupe à lui seul un petit hôtel avec jardin. Sonnez-vous ? la bonne vous introduit dans une antichambre meublée d'un grand porte-manteau, d'une glace au cadre de chêne et tapissée de fleurs et de plantes vertes. En face, un escalier et deux portes, celles du salon et de la salle à manger. Le salon prend vue sur le jardin ; entre les deux fenêtres se dresse, sur un socle de pourpre, le buste de l'écrivain ; à gauche, la cheminée fourmille de bibelots japonais, monstres à queues torses et à yeux retroussés et moqueurs, toute l'absurde et délicieuse fantaisie de ce peuple étrange ; à droite, un piano également encombré de petits meubles en laque, de figurines à parasols, de cache-pots garnis de fleurs ; au-dessus une grande glace taillée à biseaux, au cadre enroulé de volutes et de festons d'or ; une table, un canapé, des rideaux cramoisis aux fenêtres, le portrait du maître par Manet, des chinoiserries, des esquisses, et c'est tout.

Je ne vois pas jusqu'ici que ce salon ressemble à ces chambres honteuses qui semblent désignées, par le public, comme le repaire des hommes de lettres, je ne vois pas non plus que les murs soient tendus d'étoffes noires à larmes d'argent et agrémentées de têtes de mort et de tibias en sautoir. Nous sommes loin, comme vous voyez, de 1830 et des farces lugubres inventées par les romantiques ! Le cabinet de travail, situé à l'étage au-dessus, contient, comme objets d'art, un paysage de Claude Monet, l'impressionniste, des chinoiserries et des jardinières en vieux cuivre rouge. Ici encore, je ne trouve rien qui dénote chez Zola l'intention d'esbroufer son monde ; le logis de ce romancier féroce est tout simplement la demeure confortable d'un bourgeois à l'aise, qui vit chez lui, tranquille, travaille pendant toute la journée et paie sans doute ses termes puisque aucune affiche n'annonce la saisie et la vente de son mobilier.

Un soir par semaine, « ce ventre cérébral » (l'expression est de M. Barbey d'Aurevilly) reçoit quelques amis ou quelques élèves. Plusieurs jeunes romanciers : Marius Roux, Paul Alexis, Henry Céard, Hennique, Guy de Valmont, qui professent pour l'homme une sincère sympathie et pour l'écrivain un fervent enthousiasme, se réunissent, à la nuitée, dans son « petit salon ». Ils forment cette bande des « porcs, ces réalistes à quatre pattes », ainsi qu'a bien voulu les qualifier une feuille folâtre, ou bien les tueurs d'âme, les gens qui se préparent à faire leur petit Assommoir, comme les ont nommés des journaux graves.

Madame Zola, grande, brune, distinguée, l'œil noir, de ce noir étonnant et profond qu'ont les yeux de certaines infantes de Vélasquez, prépare le thé. L'accueil est franc, nulle contrainte, nulle gêne, faites comme bon vous semblera, causez, buvez, riez, à bouche débridée et à cœur ouvert. Le samovar chantonne, le thé bout, tout le monde passe dans la salle à manger, et là, dans le laisser-aller des bonnes causeries, sous l'œil narquois du polichinelle de Manet, l'on entame les discussions sur les lettres et les arts. Zola qui, depuis neuf heures du matin, trime et bûche d'arrache-pied, s'est mis à cheval sur une chaise, il cause, parle posément, dit quels sont ses plans, s'émerveille d'être si mal compris par la critique, mais son langage ne décèle ni découragement, ni aigreur. Ainsi qu'il l'a écrit, dans la préface de *l'Assommoir*, il a un but auquel il va, rien ne le fera déranger de la ligne qu'il s'est tracée, là est sa force.

J'en ai assez dit, je pense, pour prouver aux personnes qui ont lu les œuvres de ce puissant artiste que tous les racontars débités sur lui sont insanes et bêtes. Le buveur de sang, le pornographe, est tout simplement le plus exquis des hommes et le plus bienveillant des maîtres.

Nous passerons maintenant, si vous le voulez bien, aux livres de l'écrivain et, après un rapide aperçu sur l'école naturaliste et la série des *Rougon-Macquart* qui a précédé *l'Assommoir*, nous arriverons enfin à ce volume qui a soulevé à Paris tant de terribles haines et tant de furieuses admirations.

J. K. Huysmans

HUYSMANS, Joris-Karl. Émile Zola et L'Assommoir II. *L'Actualité*, Bruxelles, 18/03/1877.

EMILE ZOLA ET « L'ASSOMMOIR » II

Le roman moderne ne date pas des *Misérables*. Certes, j'admire Hugo comme un homme de génie et je considère *les Misérables* comme un beau livre, mais, disons-le donc une bonne fois, l'idole justement vénérée des poètes n'a eu qu'une influence très détournée sur le roman tel que nous le comprenons.

Le chef véritable de notre école, celui devant lequel il faudrait s'agenouiller, c'est l'analyste profond, l'observateur merveilleux qui, le premier, a créé, dans le roman moderne, cette qualité maîtresse en art, la vie, c'est Balzac. D'aucuns accolent à son nom un autre, Stendhal.

A mon sens, c'est aller beaucoup trop loin. Je ne parle pas ici de la sécheresse et de la pauvreté vraiment infamante de son style ; les finesses diplomatiques, les quelques observations aiguës qu'il a semées, çà et là, dans son œuvre, ne me suffiront jamais pour que, l'égalant à Balzac, je le salue comme un maître. Ses partisans acharnés disent, je le sais, que le style n'est en art qu'une qualité secondaire ; je le nie.

Je n'ai point l'habitude de farder ma pensée, et bien que je sache me heurter ici à l'opinion de l'un de mes coreligionnaires et amis, je le déclare en toute franchise : — si un livre qui n'a pour lui que le style, est un livre mort-né, un roman mal écrit n'existe pas. — Non, la

forme n'est pas une qualité secondaire en art, elle est aussi nécessaire, aussi précieuse que l'observation et que l'analyse. Réunies entre elles, elles donnent ces chefs-d'œuvre qui ne seraient point chefs-d'œuvre si la langue fuyait à la venvole : *Madame Bovary*, *Manette Salomon* et *Germinie Lacerteux*, *le Ventre de Pais* et *la Curée*.

Mais avant que d'émettre des théories qui me sont toutes personnelles et qui n'engagent en rien, je me hâte de le dire, le journal qui les accueille, peut-être ne serait-il pas inutile de définir ces mots interprétés de façons si diverses : le *réalisme* ou le *naturalisme*. Selon les uns et, il faut bien l'avouer, selon l'opinion la plus accréditée, le réalisme consisterait à choisir les sujets les plus abjects et les plus triviaux, les descriptions les plus repoussantes et les plus lascives, ce serait, en un mot, la mise au grand jour des pustules de la société. Après avoir débarrassé les plus horribles plaies du cérat et de la charpie qui les couvrent, le naturalisme n'aurait qu'un but, en faire sonder au public l'épouvantable profondeur.

Pustules vertes ou chairs roses, peu nous importe ; nous touchons aux unes et aux autres, parce que les unes et les autres existent, parce que le goujat mérite d'être étudié aussi bien que le plus parfait des hommes, parce que les filles perdues foisonnent dans nos villes et y ont droit de cité aussi bien que les filles honnêtes. La société a deux faces : nous montrons ces deux faces, nous nous servons de toutes les couleurs de la palette, du noir comme du bleu, nous admirons indistinctement Ribéra et Watteau, parce que tous les deux ont eu du style, parce que tous les deux ont fait vivant ! Nous ne préférons pas, quoi qu'on en dise, le vice à la vertu, la corruption à la pudeur, nous applaudissons également au roman rude et poivré et au roman sucré et tendre, si tous les deux sont observés, sont vécus.

Non, nous ne sommes pas des sectaires, nous sommes des hommes qui croyons qu'un écrivain aussi bien qu'un peintre doit être de son temps, nous sommes des artistes assoiffés de modernité, nous voulons l'enterrement des romans de cape et d'épée, nous voulons l'envoi au décrochez-moi-ça de toute la défroque des temps passés, de tous les rigaudons grecs et hindous ; nous ne renversons pas les prétendus chefs d'œuvre dont on nous rassasie jusqu'à la nausée, nous ne brisons pas les torsos réputés célèbres, nous passons simplement à côté d'eux, nous allons à la rue, à la rue vivante et grouillante, aux chambres d'hôtels aussi bien qu'aux palais, aux terrains vagues aussi bien qu'aux forêts vantées ; nous voulons essayer de ne pas faire comme les romantiques des fantoches plus beaux que nature, remontés, toutes les quatre pages, brouillés et grandis par une illusion d'optique, nous voulons essayer de camper sur leurs pieds des êtres en chair et en os, des êtres qui parlent la langue qui leur fut apprise, des êtres enfin qui palpitent et qui vivent, nous voulons tenter d'expliquer les passions qui les mènent, dès qu'elles sourdent et percent, les montrer, croissant peu à peu, s'éteignant à la longue, ou crevant quand elles bouent avec le cri qui jaillit des lèvres ! Étant donné, comme sujets à étudier, un homme et une femme, nous voulons les faire agir, dans un milieu observé et rendu avec un soin minutieux de détails, nous voulons démontrer, si faire se peut, le mécanisme de leurs vertus et de leurs vices, disséquer l'amour, l'indifférence ou la haine qui résulteront du frottement passager ou continu de ces deux êtres ; nous sommes les montreurs, tristes ou gais, des bêtes !

Nos romans ne se dénouent pas toujours, d'après les données habituelles, par le mariage ou par la mort, c'est vrai, nos romans ne soutiennent aucune thèse et, la plupart du temps, ne concluent pas, c'est encore vrai.

Mais l'art n'a que faire des théories politiques et des utopies sociales ; un roman n'est pas une tribune, un roman n'est pas un prêche et je crois qu'un artiste doit se garer comme d'une peste de tout le fatras de ces verbiages.

Je serai plus explicite encore au sujet des formules convenues. Selon moi, la littérature a eu le tort jusqu'ici de ne s'occuper que des exceptions. L'amour, tel que nous le représentent les romanciers et les poètes, l'amour, qui tue, mène au suicide ou à la folie, n'est, au demeurant, qu'un cas curieux. Que ce cas curieux soit noté, soit observé, soit rendu, je n'y trouve rien à dire puisqu'il existe, mais que la vie réelle, que la vie que nous menons presque tous, ne soit

pas étudiée, ne fasse pas le sujet d'une œuvre, sous prétexte qu'elle ne regorge point de passions furieuses, qu'elle ne contient aucune situation tendue, égayée, ici et là, de coups de couteaux et de bouteilles de laudanum, de jérémiades sur la destinée ou de grandeurs d'âme admirables dans un livre, mais invraisemblables dans la réalité, je trouve cela absurde. Tel qui a sangloté pour une femme et s'est marié avec une autre n'éprouve aucun regret et prend du ventre. Cet homme, je le déclare, me semble tout aussi grand, tout aussi intéressant à mettre en scène que Werther, cet imbécile qui mâchonne des vers d'Ossian quand il est gai et se tue pour Lolotte quand il est triste !

Et, croyez-moi, le public vient à ces romans où l'imagination cède le pas à l'analyse, à ces romans dont la trame est si peu compliquée que le lecteur effaré s'écrie : Mais il ne se passe rien ! C'est que, Dieu merci ! le temps est loin où la foule idolâtre de Dumas père et de Sue méprisait Balzac ! Elle est lasse aujourd'hui des héroïnes en biscuit qui se jettent, elle et leur cheval, dans un gouffre ; elle est lasse de toutes les litanies moulues par les Legouvé, Sandeau et autres ; elle est lasse jusqu'au dégoût de toutes les mièvreries chantées au lutrin des chapelles Sixtine !

Oui, le public vient aux œuvres viriles. Le succès de *l'Assommoir* en est la preuve. Oh ! je le sais, la bégueulerie et la sottise aux abois crient désespérément : nous voulons des œuvres chastes et qui nous consolent ; la vie est déjà bien assez triste, pourquoi nous la montrer telle qu'elle est ? Faites comme Dickens, des romans observés et pudiques, des romans qui amusent et où la vertu triomphe dans l'apothéose des dernières pages.

Ah ! je le dis, car, à la fin, tout cela m'indigne ! l'art ne peut se restreindre à célébrer les épousailles de bons jeunes gens et d'aimables demoiselles qui baissent timidement les yeux et se mordent le bout du doigt : l'art ne peut se borner à répéter ce rôle créé par Dickens : attendrir les familles réunies, le soir, et égayer les longueurs des convalescences ; l'art n'a rien à faire, je le dis haut et ferme, avec la pudeur et l'impudeur. Un roman qui est ordurier est un roman mal fait et voilà tout. J'admire *Mademoiselle de Maupin* parce qu'elle a été sculptée par un artiste et je sens le dégoût me monter aux lèvres quand je lis cette lourde ignominie : *Mademoiselle Giraud, ma femme* !

J'ajouterai encore aux réflexions qui précèdent qu'il est difficile, en faisant une œuvre vivante et vraie, de ne pas la faire morale. Le vice engendre son châtiment lui-même, le dévergondage est plus puni par les suites qui en découlent que par les lois édictées contre lui : — faire vrai, c'est faire moral. Pour me résumer, en quelques lignes, le naturalisme c'est l'étude des êtres créés, l'étude des conséquences résultant du contact ou du choc de ces êtres réunis entre eux ; le naturalisme, c'est, suivant l'expression même de M. Zola, l'étude patiente de la réalité, l'ensemble obtenu par l'observation des détails.

J. K. Huysmans

HUYSMANS, Joris-Karl. Émile Zola et *L'Assommoir* III. *L'Actualité*, Bruxelles, 25/03/1877.

EMILE ZOLA ET « L'ASSOMMOIR »

III

Encore que j'admire *Thérèse Raquin*, ce roman forcené, brossé avec la fougue cruelle de l'Espagnolet, et que je reconnaisse de réelles qualités dans *Madeleine Féral*, son livre de transition, Émile Zola ne me semble avoir donné sa véritable note que depuis *la Fortune des Rougon*, le premier des vingt ou trente volumes qui composeront l'histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire.

Ce roman, dont le véritable titre serait *les Origines*, nous met en face de la femme qui, tour à tour épouse d'un Rougon et concubine d'un Macquart, donnera le jour à des enfants qui,

héritant des qualités et vices, des accidents nerveux et sanguins de leurs père et mère, les transmettront à leur tour, exaspérés, équilibrés ou décrus, à leurs descendants.

Il va sans dire que je ne m'occuperai ici ni de la théorie scientifique développée par l'auteur, ni des questions politiques que d'aucuns ont cru devoir soulever à propos de ses livres. Tout cela m'importe, en vérité, fort peu. Je ne traiterai, dans ces courtes pages, que l'œuvre d'art proprement dite.

Le jour où *la Fortune des Rougon* parut, Zola fut acclamé par un petit groupe de lettrés et d'artistes comme un maître. En effet, telles pages de ce roman qui nous dépeignent les intrigues d'une petite ville au coup d'état, qui nous montrent le fameux salon jaune de Plassans où s'agitent le marquis de Carnavant, Félicité Rougon, Sicardot, Roudier, Vuillet, l'homme aux mains humides et aux yeux louches, Isidore Granoux, l'étonnant bourgeois qui se bat avec une cloche dans un rayon de lune, telles de ces pages qui nous font assister à l'antagonisme croissant des fils de Rougon et de Macquart, au développement de leurs appétits de vices et de leurs haines décuplées par la misère, sont de tous points admirables ! Je ne connais rien de plus beau dans aucune langue que cette scène où, par une porte ouverte, la tante Dide revoit, devant l'amour de deux enfants qui jasant au pied d'un mur, toute sa vie d'autrefois ; je ne connais rien de plus beau que cette idylle exquise de Sylvère et de Miette. Les deux amoureux accoudés à la margelle d'un puits et séparés par un mur, ne se voient que dans l'eau qui miroite au fond du trou. Cette eau devient complice de leurs effusions et de leurs bouderies : quand Sylvère accourant au rendez-vous se penche sur le rebord du puits pour voir l'image de Miette, celle-ci, furieuse de l'avoir attendu, déchaîne avec le seau une véritable tempête qui brouille les figures et bat lamentablement les pierres. Comme rapprochement curieux, je signale une scène presque semblable dans *le Pavillon sur l'eau* de Th. Gautier, mais, il faut bien l'avouer, lui n'a rendu que la vision des figures dans une rivière. Zola y a jeté en plus la grâce, la tendresse, la vie.

Nous retrouvons dans *la Curée* les descendants des Rougon-Macquart à Paris. Âpre à jouir, décidée à tout, cette famille que l'auteur a lui-même qualifiée de « bandits à l'affût, prêts à détrousser les événements », se rue aux plaisirs avec des frémissements et des furies de fauves. Toute la vie du Second Empire, toute la corruption de ces années de godaillages et de vols, défilent dans ce livre. La femme s'incarne en Renée, une grande et souple fille aux cheveux couleur de chrome. Aristide Rougon, qui s'appellera désormais Saccard, donne, moyennant finances, son nom à cette hystérique qui s'est laissée violer et dont le ventre est plein. La chasse aux jouissances éperdues, aux vices terrifiants commence. De chutes en chutes, de cloaques en cloaques, après avoir, comme la dernière de toutes, subi un homme qu'elle ne connaît pas chez la sœur de son mari, une entremetteuse, Renée finit par s'oublier avec Maxime, son beau-fils, dans un cabinet du *Café Riche*.

Après avoir, dans un moment d'expansion, confié à Maxime que sa femme était divinement hanchée, Saccard découvre, dans un bal travesti, à la Mi-Carême, l'épouvantable honte qui le frappe. Il serre les poings, s'étrangle à ricaner, s'avance vers eux, puis, se ravisant, sourit, fait signer à sa femme l'acte de cession d'un terrain et l'exploite. Quelle scène que celle-là, dans le cabinet de toilette, "dans ce réduit rose où battait le glas de Charenton" ! Saccard, Maxime, sa femme se regardant sans dire mot, un souffle de musique montant par la porte ouverte, la valse se glissant et se nouant dans la pièce avec ses enroulements de couleuvre, tout cela est poignant, tout cela est superbe, on a la gorge serrée, on ne respire plus, les entrailles bouent, un cri vous vient aux lèvres !

Et comme le vertige de ces existences désordonnées est rendu de main de maître ! Tous ces personnages rongés par le prurit de l'or et incendiés par le feu des sens, vont, viennent, courent dans un tourbillon ; les portes des chambres claquent tout le long du livre. Ici, des boudoirs plafonnés de soie, là, des cabinets d'opulentes guinguettes, ici des grandes dames décolletées jusqu'au nombril, là des filles qui gigotent à moitié nues, et tout cela peint, mis en

relief, par un style d'une vigueur et d'une puissance inouïes ! Un passage vraiment extraordinaire de *la Curée*, c'est celui où, par une nuit d'hiver, Renée, lasse de pratiquer l'inceste dans son grand lit gris et rose, entraîne Maxime dans la serre qui aime et brûle avec eux. La nature en rut, la terre qui trouble et affole avec ses frissons et ses flux de sève, sourd, perce, éclate dans toute l'œuvre d'Émile Zola. Elle commence dans *la Fortune des Rougon*, avec l'aire Saint-Mitre, continue dans *la Curée* avec la serre du parc Monceau ; elle va s'épanouir en pleine efflorescence dans *l'Abbé Mouret*.

Ce livre fut un étonnement dont la critique ne se remit point. L'un de ses plus verbeux et plus maladroits exécuteurs le frappa à coups redoublés dans un grand journal. Ce fut peine et encres perdues ; les gens qui, en fait d'art, n'aimaient que les glaces sans débâcle de Mérimée, n'achetèrent point le livre ; mais l'article de M. Paul Perret en fut-il cause ? Ce serait, je crois, lui attribuer plus d'importance qu'il n'en eut réellement. Quant aux autres, c'est-à-dire aux raffinés et aux délicats, ils firent leur délice de ce volume qui n'est point, à proprement parler, un roman, mais bien un poème d'amour et l'un des plus beaux poèmes que je connaisse. Dans cette œuvre comme dans *le Ventre de Paris*, dont je parlerai plus loin, le cadre du tableau prend des proportions grandioses ; le sujet principal de *l'Abbé Mouret* c'est moins Serge, le curé des Artauds, que la nature elle-même. En dépit de cette outrance de sève qui fait craquer le tronc du livre, *l'Abbé Mouret* contient des pages qui sont véritablement sublimes. On peut lui préférer d'autres romans du même auteur, mais où trouver, même dans ses plus splendides merveilles, des passages plus grands, plus éloquents, plus beaux, que tous ceux qui chantent l'amour de Serge et d'Albine, que tout ce chapitre plein de murmures mystérieux, de cris de liesse, de pâmoisons voluptueuses où les enfants s'enlacent et où la nature confie à la Vierge « ce que les mères murmurent aux épousées, le soir des noces » !

Pour mettre sur pied un livre semblable, un livre aussi nouveau, aussi original, pour avoir ainsi rendu avec des mots le bouillonnement furieux du printemps dans les branches, l'irrésistible passion de deux êtres lâchés en pleine nature, pour avoir pu écrire enfin la mort de cette adorable Albine, il faut être un fier artiste et un grand poète ! Pour avoir créé la Teuse, cette servante qui bougonne et chuchote, et le frère Archangias, ce goujat si étonnant avec ses ordures de paroles et sa haine des alanguissements mystiques, il faut être observateur sagace et le subtil analyste que nous allons retrouver dans *la Conquête de Plassans*. Certes, comme étude fouillée sur l'envahissement d'un cerveau par le vertige des dévotions, *la Conquête de Plassans* est un bon livre. Le roman est habilement mené, la texture en est solide et ferme, les personnages qui pivotent autour de l'abbé Faujas et de Marthe sont finement observés, bien rendus, bien vivants, mais j'ai peine à accepter, j'en fais l'aveu, cette fin invraisemblable. Ce fou s'échappant d'un cabanon, mettant le feu à la demeure, sautant dans les flammes à la gorge de l'abbé Faujas et mordu à son tour, au cou, par la mère de cet abbé, toute cette grappe humaine qui se secoue, hurlante, dans des décombres qui s'écroulent, me semble bien bizarre ; pour dire crûment le mot, cela manque de réalité.

Le dirai-je encore, je ne professe qu'un enthousiasme modéré pour *Son Excellence Eugène Rougon*. Ici, nous entrons en plein dans la vie d'intrigues, dans la politique du Second Empire. Les masques cachent à peine les visages connus ; Clorinde, Rougon, de Marsy, ont joué un grand rôle pendant le précédent règne. Je citerai comme morceaux exquis le baptême du Prince Impérial et une loterie qui se trouve vers la fin du volume ; je citerai également certains types amusants tels que Gilquin, Mélanie Correur et toute cette tourbe de faméliques qui virevoltent autour de Rougon, sur le qui-vive d'un os à mordre.

J'arrive maintenant au *Ventre de Paris* que je voudrais décrire plus longuement. Le sujet du livre est celui-ci. Un nommé Florent Quenu prend part aux journées de Février, il est arrêté et envoyé à Cayenne. Il s'échappe, rentre à Paris, conspire de nouveau et de nouveau est expédié sur les colonies. Cette œuvre me semble prouver d'une façon péremptoire qu'un roman n'a pas besoin d'intrigues touffues et de situations macabres pour émouvoir le public. Les Halles, qui

prennent une vie d'une intensité furieuse, les querelles entre la grosse Lisa et la belle Normande, cette flopée de fureteuses comme la Saget, la Sarriette, les amours de Cadine et de Marjolin, tous ces êtres pris sur le vif qui parcourent jour et nuit les Halles, mangent, boivent, s'engueulent, se dénoncent, vous intéressent et vous entraînent après eux mieux que s'ils accomplissaient ces exploits de romances célébrés par les poètes ou les dramaturges. J'avoue tout d'abord que je ne me sens pas bien maître de moi pour parler du *Ventre de Paris* ainsi que de *l'Assommoir* qui va suivre. Je suis un peu comme ces musulmans qui ont absorbé le kief et qui ne peuvent guère raisonner leurs admirations et leurs extases, et je l'avoue très simplement, le *Ventre de Paris* me fait démesurément exulter. Le lever du soleil sur les Halles, avec les légumes qui s'éveillent, les mastroquets qui flamboient derrière la buée des vitres, tout le fourmillement, tout le hourvari des foules, est enlevé avec une furie de couleurs vraiment incroyable !

Sous la plume d'Émile Zola, les Halles grandissent, « deviennent la bête satisfaite et digérant Paris entripaillé et cuvant sa graisse. »

« Les Halles crèvent dans leur ceinture de fonte trop étroite et chauffent du trop-plein de leur indigestion du soir le sommeil de la ville gorgée. »

La partie du livre qui nous mène dans les coins et recoins des Halles, est, selon moi, le chef-d'œuvre du genre. Après ce styliste prestigieux, Gautier, notre maître à tous, au point de vue de la forme, il était difficile de donner une note nouvelle, une note bien à soi, dans la description purement plastique. Zola l'a fait. Il a une manière personnelle, neuve, un procédé qui lui appartient en propre pour broser de gigantesques toiles. Telles de ses natures mortes qui emplissent le carreau des pavillons sont peintes avec la fougue et la couleur forcenée d'un Rubens ! Et comme tous ses personnages sont dessinés de pied en cap, curieusement analysés, saisis quand ils bougent, avec le geste qui leur est habituel, avec la riposte qui leur vient aux lèvres ! Ils trottent menu le long des légumes en avalanche sur la chaussée, s'arrondissent la bedaine sur le pas de leurs portes, s'embrassent à pleine bouche, comme Marjolin et comme Cadine, se crispent ou rêvent comme Lantier et comme Florent. Je signale comme bijoux étranges la symphonie des fromages qui, tandis que les femmes cancanent, s'élancent comme un hosanna de senteurs rudes. Je signale surtout le joyau de ce flamboyant écrin, les amours du petit Muche et de Pauline.

En résumé, peut-être, *la Curée* est-elle, comme étude de mœurs, comme roman charpenté, mouvementé, poignant, un livre plus parfait, mais *le Ventre* est à coup sûr l'œuvre la plus originale que Zola ait faite. Si, par impossible, un écrivain de talent naissait qui osât reprendre le sujet de *la Curée*, peut-être le réussirait-il également, tout en le traitant d'une façon autre, mais je le mets au défi de s'attaquer à la donnée si extraordinaire dans sa simplicité même du *Ventre de Paris*.

Dans ce volume, le noyau est à peine visible, mais la chair, la pulpe, ont une saveur inconnue jusqu'alors ; la peau a revêtu une richesse de tons qui semble dérobée à l'éblouissante palette des grands maîtres flamands.

Ce rapide défilé de notes m'a semblé nécessaire pour conduire le lecteur jusqu'à *l'Assommoir*. Si la critique qui, à cette occasion, califourchonna ses grands chevaux de bataille, avait lu la série des Rougon-Macquart, j'aime à croire qu'elle eût été moins effarée et moins contrite. *L'Assommoir*, faut-il donc le répéter encore, n'est pas un roman séparé, mais une partie intégrante d'un tout. Le procédé n'a pas changé d'ailleurs, il est absolument le même. L'écrivain ne pouvait mentir à ses théories, en le concevant et en l'écrivant d'une manière différente. Je passe maintenant sans plus de précautions oratoires au livre lui-même. L'analyse que j'en dois faire me mènera forcément à la critique de l'œuvre entière d'Émile Zola et à la mise en lumière des qualités ou défauts qui la rendent absolument dissemblable de celle de ses deux grands confrères en naturalisme : Gustave Flaubert et les frères de Goncourt.

J. K. Huysmans

HUYSMANS, Joris-Karl. Émile Zola et *L'Assommoir* IV. *L'Actualité*, Bruxelles, 01/04/1877.

EMILE ZOLA ET « L'ASSOMMOIR »

IV

Antoine Macquart eut de son mariage avec Joséphine Gavaudau un garçon, Jean, et deux filles, Lisa que nous avons vue dans *le Ventre de Paris*, et Gervaise, dont la lamentable vie va se dérouler dans *L'Assommoir*.

Conçue dans un moment d'ivresse, dans une de ces nuits où les mariés se saccageaient la face, Gervaise naquit bancale, et sa mère, la voyant toute faible et toute pâle, la mit au régime de l'anisette. Dès l'âge de huit ans elle alla casser des amandes chez un négociant voisin, puis elle entra, comme apprentie, chez une blanchisseuse, devint grosse dès les premiers frissons de sa puberté, se boulotta le soir, avec sa mère, se fit exploiter et rouer de coups par son père et s'enfuit à Paris avec son amant, Auguste Lantier.

L'Assommoir nous montre Gervaise arrivée dans la Capitale. Abandonnée par son homme, elle travaille bravement pour élever son mioche, rencontre un honnête garçon, Coupeau, se marie avec lui, devient mère d'une petite fille, Nana, et vit aussi heureuse que possible. Coupeau tombe d'un toit qu'il répare, se brise la jambe, prend goût aux fainéantises, se laisse entraîner par ses camarades, se soûle avec eux, en veux-tu en voilà, la misère arrive, sa femme commet l'adultère avec Lantier, la boutique de blanchisserie qu'elle a montée s'effondre, Nana s'enfuit avec un vieux monsieur, Coupeau meurt du *delirium tremens*, Gervaise, qui fut réduite un soir à s'attarder sur l'asphalte, crève de misère et de froid, dans la niche d'un escalier.

Tel est, brièvement raconté, le sujet du livre.

Les intentions de l'auteur ressortaient clairement de la donnée même de son œuvre. Elles furent si mal comprises que, forcé de mettre les points sur les i, Émile Zola crut devoir s'expliquer catégoriquement : « J'ai voulu, dit-il, peindre la déchéance fatale d'une famille ouvrière, dans le milieu empesté de nos faubourgs. Mon livre est de la morale en action simplement. »

C'est absolument mon avis.

Je reprends le volume, et je m'arrête tout d'abord à la scène du lavoir qui souleva les premières tempêtes. On cria à la garde quand cette partie fut insérée dans un journal. Comment ! ces femmes se traitaient de « rouchie », de « vache », de « salope » et de « morue » ! — Oh ! — Toutes les feuilles égrillardes se voilèrent la face, les abonnés du journal s'effarouchèrent, ce fut lugubre. Non, ce fut drôle. Les bonnes gens qui ne se figuraient point les laveuses telles qu'elles sont et qui croyaient encore aux roses buandières de Lancret parfumées de frangipane et d'ambre, sentirent s'envoler toutes leurs illusions. La fessée sur la chair nue leur sembla le comble de l'ordure ; beaucoup d'entre eux pourtant durent faire alors comme Charles le garçon de salle, ils s'amuserent démesurément des hottées d'injures, « riant et jouissant des morceaux de peau que les femmes montraient ».

Et puis, que signifiaient toutes ces récriminations, toutes ces criailleries, en face d'une scène aussi admirablement traitée, en face de ce lavoir qui grouille, bruit, bout, avec une intensité de vie qu'on ne dépassera jamais, à quoi bon ergoter sur des mots ? Un écrivain veut nous peindre des harengères qui se huent, il doit les faire se huer ainsi qu'elles font : je ne connais que cela et j'ajoute que je trouve baroque que maintes gens qui se désopilent la rate à lire le catéchisme poissard de Vadé, l'écluse et autres, affectent soudainement des pudeurs de pensionnaires quand il s'agit du livre de M. Zola.

Un but presque impossible à atteindre, un but que personne n'avait, dans tous les cas, tenté de poursuivre encore : faire parler le peuple tel qu'il parle, raconter, dans sa langue, ses malheurs ou ses joies, et créer en même temps une œuvre d'art, voilà ce qu'a tenté de réaliser et ce qu'a réalisé l'auteur des *Rougon-Macquart*.

Ses personnages ne parlent pas l'argot proprement dit, ils ne dévident pas le jargon, ils ne parlent pas non plus la langue verte, célébrée par Delvau, ils parlent l'idiome qui leur est propre, un idiome pittoresque et féroce enluminé, un idiome intelligible à tous, quoi qu'on en dise, l'idiome des faubourgs enfin. J'ajoute que, dans tout ce volume, qui contient près de 600 pages, Zola est demeuré impeccable dans le choix de ses expressions, et que c'est à peine si j'ai pu relever deux ou trois mots qui appartiennent plus au vocabulaire de la bohème qu'à celui réellement employé par les hommes et les femmes du peuple.

Mais laissons là ces discussions oiseuses et venons-en à la noce de Gervaise, à cette ripaille mirifique, à cette noce bouffonne qui s'égare dans le Louvre, se perd dans la colonne de Vendôme, se pince sous la table, piaule, se chamaille, se dispute, rigole et se pique le nez chez Auguste, au Moulin-d'Argent.

Là sont réunis la plupart des comparses du livre : Mes Bottes, cet homme qui fait ma joie avec ses douze livres de pain qu'il engloutit. Les Lorilleux, les chaînistes en or, la mère Gaudron avec son ventre de grosse caisse, Boche, l'homme à la figure de pleine lune, Madame Fauconnier, la patronne de Gervaise, la maman Coupeau, la femme Lerat, une virginité surie, qui sème des pincées d'allusions polissonnes; les autres types qui s'agiteront dans *l'Assommoir*; le beau Lantier, Poisson, le cornard, le sergent de ville « dont la moustache et l'impériale rouges remuent dans une face blême », la grande Virginie, sa femme, Bijard et Lalie, Gougef et sa mère, Madame Putois, Bru, Clémence, Bazouge, le croque-mort, philosophe et ivrogne, sont étonnants de vérité. On les connaît, on les voit ; d'un trait de plume, l'auteur les a fait jaillir du papier, avec leurs grimaces et leurs rires, leurs manies et leurs tics.

Et ce livre qui navre, comme disent les gens qui ne voient dans un roman que matière à désennui, contient au contraire des pages que soulève un rire rabelaisien, un rire énorme ! J'ai parlé déjà de la noce, je citerai encore cette épopée de la gueule, le dîner offert par Gervaise, dans sa boutique, un dîner formidable qui pocharde tout le quartier ; je citerai encore, comme chef-d'œuvre de haut comique, certaines discussions politiques entre Lantier et Poisson, un intérieur d'atelier de fleuristes peint de main de maître, toutes les scènes enfin où paraît ce louchon d'Augustine, cette adorable môme qui « glousse comme une poule et se roule, dans le linge sale, comme un goret, les jambes en l'air ».

Ah ! criez, tempêtez, rougissez, si cela vous est possible, dites que *l'Assommoir* est populacier et canaille, dites que les gros mots vous désarçonnent, qu'importe les artistes, les lettrés, voguent en plein enthousiasme, car ce livre fourmille d'incomparables chapitres. En voici quelques-uns, au hasard de la plume : l'accouchement de Gervaise, la dégringolade de Coupeau du toit, cet intérieur de blanchisserie si parfaitement rendu avec la torpeur avachie des femmes qui somnolent le nez dans leurs verres, tandis que le monceau du linge sale chante les ordures et les vices du quartier ; la scène de la forge si saisissante et si neuve, la rentrée de Gervaise et de Lantier chez Coupeau, qui cuve son ivresse mal digérée, une scène qui mit le feu aux poudres et souleva dans le clan des bégueules de furibondes clameurs ; la mort et l'enterrement de maman Coupeau, un chef-d'œuvre d'observation ; le bal du salon de la Folie avec le branle de son chahut et la furie de ses cuivres, et enfin, ces pages extraordinaires qui seront plus tard, lorsque la gloire de Zola demeurera incontestée, comptée parmi les plus belles, les plus radieuses de notre littérature : la mort de Lalie et le trottoir de Gervaise.

Se peut-il donc que des gens osent nier l'incalculable talent de cet homme, sa personnalité puissante, son ampleur, sa force, uniques dans cette époque de rachitisme et de langueur ! Où trouver dans les romans d'aujourd'hui, où, dans ceux d'autrefois, une page aussi émue, aussi poignante, que celle où cette brute de Bijard va frapper Lalie qui se meurt ? Allez,

adressez-vous aux écrivains qui ont pour spécialité d'attendrir les femmes et vous verrez si tout l'arsenal de leurs émotions ne s'effondrera point à côté de la simplicité douloureuse de Zola. Je n'ai jamais pu lire, pour mon compte, les quelques paroles étranglées de Lalie sans que les larmes me soient montées aux yeux, et une immense pitié m'a toujours serré la gorge, alors que j'ai relu ce passage déchirant où Gervaise, traquée par la faim, se traîne dans la rue comme une bête en peine et où Gouj et, son amant platonique, le seul homme qu'elle ait vraiment aimé, la ramasse quand elle s'offre à lui et la fait manger, tandis qu'elle s'affaisse, défaillante de honte, dans sa chambre. L'épisode du père Bru qui lui demande un sou, au moment où elle va le solliciter avec son refrain de misère : Monsieur, écoutez donc, atteint une grandeur toute shakespearienne. L'homme qui a écrit ces pages est un grand écrivain. Voilà mon opinion toute franche.

Mais venons-en maintenant aux types mêmes du livre. Gervaise, qui est une brave et honnête fille, est analysée par l'auteur avec un soin extrême. Avec quelle habileté il nous fait assister, petit à petit, à sa chute, avec quelle science Coupeau qui, lui aussi, est un honnête homme, arrive, étapes par étapes, abruti par le poivre d'assommoir, à entrer à l'hospice Sainte-Anne et à y mourir de cette terrible maladie, que Zola a si terriblement décrite ! Goujet est magnifique avec sa splendide barbe d'or, et Lantier, ce greluchon qui porte paletot et se carre dans son ancien titre de patron chapelier, est de tous points observé et vu. Celui-là est un coquin de la plus belle eau ; après avoir pressé Gervaise et l'avoir jetée aux ordures comme une écale vide, il se met en devoir de dévorer le fonds d'épicerie tenu par la femme de Poisson.

Ici, j'avoue être un peu dérouté. Ce sergent de ville qu'Émile Zola nous fait entrevoir comme un gaillard capable de tout tuer, découvre sa femme en Plein adultère avec Lantier ; il bondit comme un tigre, mais sa colère semble rater comme un pétard dont le Culot serait mouillé. On entrevoit les premières étincelles, on entend les premiers crépitements, puis plus rien. J'avoue également ne pas m'expliquer les motifs qui Clémentinent subitement Coupeau à ramener chez lui Lantier qu'il insultait et voulait tuer trois minutes avant. Je ne me rends pas bien compte non plus de cet amour de la mort qui fait tomber Gervaise aux pieds du croquemort Bazouge et le supplier de l'emporter faire dodo dans une tombe ; j'aurais voulu enfin, pour terminer ces quelques chicanes, que la phrase fût parfois nettoyée d'épithètes qui reviennent s'accoler trop obstinément aux mots. Ces scories sont de peu d'importance, je le sais, mais je crois que le volume gagnerait encore à en être débarrassé.

Malgré ces critiques de détail qui me semblent justifiées, il demeure incontestable que le talent de Zola a fait avec *l'Assommoir* un pas de plus. Deux de ses qualités foncières, celle de la création des personnages de second plan traités avec une ampleur inconnue jusqu'alors et le maniement prodigieux des foules, se sont accrues encore, s'il est possible, dans sa dernière œuvre.

J'ai cité plus haut quelques-uns des comparses du livre ; je veux parler maintenant de cette délicieuse fille qui a nom Nana. Elle est charmante, dès l'enfance, alors qu'elle galopine et tapage avec les gamins de son âge ; mais où elle devient tout simplement divine « avec sa frimousse de margot trempée dans du lait et son tas de cheveux blonds couleur d'avoine fraîche », c'est alors qu'après sa première communion elle commence à se mirer dans la glace, à se mettre de la poudre de riz, à ginginer du regard, affriolant les hommes avec son balancement de hanches et l'exquise roseur de sa peau de blonde. Cette polissonne qui « en dit de roides mais qui a trop de vice pour faire une bêtise sans savoir », finit, battue par son père et par sa mère qui se pivoinent à tire-larigot et la laissent crever de faim, par fuir la maison et courir de longues prétentaines dans les bastringues. Coupeau la ramène une fois, tambour et gifles battant, mais elle s'échappe de nouveau, revenant au logis d'elle-même quand elle est par trop échinée, subissant les raclées de famille et repartant lorsque l'occasion se présente. La petite fleuriste est en passe de devenir une femme à la mode quand le livre prend fin.

Les coins de Paris, les rues, les boulevards foisonnent dans *l'Assommoir*. Le remuement de la populace, le murmure, la houle de la multitude, flûtent ou mugissent dans l'orchestre puissant du style. Au commencement du livre, le départ des ouvriers pour l'atelier, plus loin, la flâne de la gouape devant le comptoir du père Colombe, le pullulement — de l'immense maison où les Coupeau logent ; la nonpareille envolée sur les boulevards extérieurs de Nana, de Pauline Boche et de leurs amies qui jouent au volant pour se faire voir, tiennent tout le trottoir avec l'envolée de leurs jupes, et enfin cette prodigieuse rentrée du peuple sur la chaussée Clignancourt, à l'heure de la soupe, sont, je crois pouvoir l'affirmer, les premières pages où retentit un pareil vacarme de voix qui s'élèvent, d'omnibus qui cahotent, de pas qui sonnent sur les pavés, les premières pages où la vie fourmille et grouille avec une pareille intensité.

Je terminerai cette esquisse du livre par quelques réflexions générales sur le talent de l'homme qui nous occupe. Zola digère absolument de Flaubert et des Goncourt. Pour me servir d'une expression triviale, il a l'œuvre plus bon enfant qu'eux. Il n'a pas le coup de tranchet, le coup sec du premier, il n'a pas le rire amer et douloureux des derniers. Il rit, lui, à pleine bouche et ce rire étonne par ce temps d'inquiétudes et de névroses. Il digère d'eux aussi par sa manière d'envisager la femme ; il n'a point l'impassibilité terrible de l'un, la rancœur méprisante et toujours attendrie des autres, il explique même parfois, comme dans *l'Assommoir*, avec une sincère pitié les détresses et les chutes de ses héroïnes.

Il est à coup sûr moins anatomiste que ses deux devanciers. Il se rapproche davantage de Balzac en ce sens qu'il a l'intuition plutôt que l'observation prise sur nature des caractères. Il ne dissèque pas fibre par fibre, il ne fouille pas avec une implacable loupe tous les coins et les recoins d'une conscience : la force de son tempérament le porte à l'étude psychologique moins minutieuse et plus large. Il possède selon moi une faculté géniale : savoir créer un personnage auquel il n'infuse aucune idée qu'il ne saurait avoir ; pour me servir d'un exemple, il ne prête à une femme du peuple ni la façon de penser, ni la façon de s'exprimer d'une femme du monde, il ne l'affine ni ne l'enjolive, et, grâce à cette méthode, il atteint ce but suprême de l'artiste : la vérité, la vie ! Il a fait sien enfin un procédé qu'il a poussé jusqu'à la perfection, celui-ci : étant donné deux individus arrivés au moment critique, il fait agir les objets extérieurs qui, faisant irruption sur la scène, ralentissent l'action ou la précipitent. Dans *la Curée*, au moment où Renée s'affaisse, au café Riche, dans les bras de, Maxime, le boulevard s'anime, grouille, et ses mille bruits emplissant la chambre achèvent d'affoler la femme. Dans *le Ventre de Paris*, dans *l'Abbé Mouret*, dans *l'Assommoir*, il a obtenu avec ces alternances habilement ménagées, d'incroyables effets !

Comme cuisine littéraire, comme maniement d'outils, Flaubert possède une énergique concision, le mot qui dit plus qu'une ligne et donne à la phrase une intensité vraiment admirable ; les Goncourt s'attaquent avec leur style orfèvre aux sensations les plus fugitives et les plus ténues ; Zola est moins soigné qu'eux, il a des répétitions inutiles, des adjectifs qui reviennent trop vite, il est moins ciseleur, moins joaillier, mais il possède une envergure, une ampleur de style, une magnificence d'images qui demeurent sans égales !

Tous ces éblouissements, toutes ces merveilles l'absoudront-ils d'avoir ainsi rompu avec toutes les vieilles routines, avec tous les préjugés d'antan ? L'immense succès de *l'Assommoir* me fait croire qu'en dépit des coups de boutoir mal dirigés d'une critique en désarroi, le public a donné raison au grand romancier.

J'ai tenté, pour ma part, et dans la mesure de mes forces, d'apporter une pièce de plus au procès qui se juge. Si futiles que soient ces quelques notes, elles ont eu moins, à défaut d'autres qualités, celle-ci que je revendique fièrement : la sincérité.

J. K. Huysmans

HOUSSAYE, Henri. Variétés. *Le Journal des Débats*. Paris, 14/03/1877.

VARIÉTÉS.

LE VIN BLEU LITTÉRAIRE

L'Assommoir, par M. Emile Zola.

Un vol. in-12. Charpentier.

I

Enfin la Vérité est sortie du puits d'où n'avaient pu l'arracher depuis trente siècles ni Homère, ni Shakespeare, ni Molière, ni l'abbé Prévost, ni Balzac, ni Victor Hugo. Et c'est M. Emile Zola qui a fait ce miracle. Jusqu'à lui on n'avait pas peint l'humanité dans sa réalité saisissante. Homère était trop épique, Shakespeare trop poétique, Prévost trop romanesque ; Molière avait trop d'esprit, Balzac trop de grandeur, Hugo trop de génie. Ces gens-là n'étaient que des peintres, ils auraient dû être des photographes. Ils commettaient la faute de composer leur œuvre, de choisir leurs modèles ; de créer des types, de varier les figures, de mettre Hector à côté de Thersite, Ariel à côté de Caliban, la baronne Hulot à côté de Mme Marneffe, Eponine à côté de Thénardier. Ils avaient la faiblesse de croire à la vertu, à l'amour, à l'idéal, au courage de l'homme plus fort que la fatalité, à la divinité, qui est la justice, au libre-arbitre, qui est la volonté, à la puissance sur soi-même, qui est la liberté. Ils croyaient bien faire en dégagant la moralité des événements, la philosophie des sentiments, les enseignements des passions, en recherchant et en marquant les causes des faits et les mobiles des actes. En tout ceci, il paraît qu'ils se trompaient. Ils n'ont créé que des chimères. Ulysse est faux, Eumène est faux, Job est faux, Falstaff est faux, Tartuffe est faux, le baron Hulot est faux, Gavroche et Javert sont faux. Plus faux encore et plus chimériques Desgrieux et Manon, Paul et Virginie, Werther et Charlotte, René et Julien Sorel, la Dame aux Camélias et Marion Delorme, Eugénie Grandet et Modeste Mignon. Vertu, beauté, santé, tout cela est faux ; vice, laideur, maladie, tout cela est vrai. Le palais est faux, la sentine est vraie. Hors la rue de la Goutte-d'Or, pas de vérité. Nous nous demandons même si nous sommes bien certains de vivre, puisque nous n'y demeurons pas, et nous proposons de modifier ainsi l'axiome de Descartes : J'habite la rue de la Goutte-d'Or, donc je suis.

Ce qui est vrai, c'est le tournoi au battoir des deux blanchisseuses, c'est la chasse à l'homme sur le boulevard extérieur, c'est la mort à l'hospice dans le *delirium tremens* ; ce sont les souleries au vin bleu des cabarets, les propos obscènes des ateliers, les batteries immondes des mansardes ; c'est le libertinage précoce et la promiscuité infâme ; ce sont toutes les hontes, toutes les turpitudes, toutes les abjections des êtres qui ont perdu jusqu'au souvenir de la dignité humaine dans la fainéantise, l'ivrognerie et la débauche. Voilà ce qui est vrai et beau, voilà ce qu'il fait peindre, voilà ce qui élève l'âme et ce qui fait battre le cœur, voilà ce qui laisse une impression profonde. Voilà, à ce que dit M. Émile Zola dans son étrange préface, ce qui est « sa ligne droite » et « ce qui fait sa force. » Voilà « le but auquel il va », voilà « sa morale en action. » Voilà pourquoi il laissera « une œuvre large et vivante. »

Hâtons-nous donc, comme le demandait Jules Vallès, de « renvoyer le vieil Homère aux Quinze-Vingts. » Hâtons-nous, comme l'ont fait en 1871 ceux qui avaient lu *la Rue* en 1867, de brûler les bibliothèques. Faisons table rase. Jetons au feu l'*Iliade* sur la *Bible* et *Macbeth* sur le *Misanthrope*, et saluons dans *l'Assommoir* l'avènement d'une nouvelle littérature.

II

On pourrait comparer *l'Assommoir* à un musée anatomique. Si exactes et si curieuses que soient les figures de cire de M. Talrich, ce n'est point-là de l'art. Il en est ainsi de *l'Assommoir*, qui appartient moins à la littérature qu'à la pathologie. Mais le

bruit public s'impose au journalisme : malgré qu'on en ait, on est bien forcé de parler de ce livre, puisque tout le monde en parle, puisque c'est la conversation générale, depuis le salon jusqu'à l'office ; puisqu'il fait oublier l'affaire Billoir, et puisqu'il a un retentissement plus grand encore que le crime de Bagnaux. Il faut bien constater le succès de ce roman malsain, qui, aujourd'hui à sa dix-septième édition, est certain d'avoir avant peu les quarante éditions de *Mlle Giraud*.

Une blanchisseuse, un zingueur, un chapelier voici les héros du roman. – Nous disons ceci sans ironie, car nous croyons que pour l'art il n'y a pas de déshérités ; nous estimons que le cœur bat sous la blouse comme sous l'habit. Le tout est de montrer ce cœur. – Après les héros, voici les comparses : un chaîniste, un forgeron, une portière, un croque-mort et quelques ivrognes répondant aux noms euphoniques de *Mes-Bottes*, *Boil-sans-Soif*, *Bibi-la-Grillade* et *Bec-Salé*. Quant au sujet, à dire vrai, il n'y en a point. Qui dit sujet, dit composition. Or la vérité ne serait plus la vérité, si elle était composée. La vie humaine n'a pas de sujet. C'est tout simplement une suite plus ou moins accidentée ou plus ou moins banale d'incidents, d'événements, de tableaux. – Quels événements et quels tableaux dans *l'Assommoir* !

On en jugera. Une blanchisseuse de Plassans, Gervaise, séduite à l'âge de quatorze ans par un ouvrier chapelier, du nom de Lantier, émigre à Paris, où elle s'installe, avec les quelques sous d'un héritage, dans un hôtel borgne du boulevard de La Chapelle. L'argent ne tarde pas à se fondre, le ménage à se brouiller. Lantier abandonne Gervaise pour une drôlesse de bal de barrière. La blanchisseuse passe sa colère en battant au sang dans un lavoir la sœur de sa rivale, et se console en épousant son voisin de chambre, un ouvrier zingueur, nommé Coupeau. M. Zola profite de cela pour faire, quarante pages durant, la description d'une noce d'ouvriers. On va à la mairie, à l'église, au cabaret, puis on s'égare dans les galeries du musée, on monte sur la colonne Vendôme ; enfin, surpris par une averse, on se réfugie sous une arche du Pont-Royal. Cette vulgaire odyssee nous a rappelé, moins la gaîté, *le Chapeau de paille d'Italie*. Pendant quelque temps le nouveau ménage travaille vaillamment ; l'homme sur les toits, la femme à l'atelier. On fait des économies, on est sur le point de louer une boutique pour Gervaise. Mais voici que Coupeau se casse la jambe en tombant d'une gouttière et reste six mois cloués au lit. Une fois remis sur pied, Coupeau, au lieu de prendre exemple sur sa femme qui pendant ces six mois a travaillé pour deux, s'adonne tout à coup à la paresse et à l'ivrognerie. Adieu les économies ! Cependant Gervaise emprunte 500 fr. à un forgeron, Gouget, dit la *Gueule d'or*, nature de colosse, bonne, naïve et timide, qui l'aime sans oser le lui dire. – Ce Gouget est le seul personnage honnête et sympathique du roman ; aussi y tient-il le moins de place possible, et les admirateurs de M. Zola se plaignent-ils qu'il soit quelque peu romanesque. – Avec cet argent la blanchisseuse s'établit dans une boutique de la rue de la Goutte-d'Or. Quatre ans se passent, le commerce ne va pas mal, et Coupeau s'est remis au travail. Mais un beau jour, par un enchaînement d'incidents que l'auteur s'efforce de faire accepter sans y réussir, Coupeau amène dans la boutique l'ancien amant de Gervaise, Lantier. Bientôt il l'installe presque de force dans un petit cabinet communiquant avec sa propre chambre. On se doute de ce qui arrive. Dans cette immonde promiscuité, tout se gâte. La débauche engendre la paresse ; la paresse, la misère. Redevenue la maîtresse de Lantier sans cesser d'être la femme de Coupeau, – par parenthèse, *L'Assommoir* est, au dire de M. Zola, « la plus chaste de ses œuvres », – Gervaise perd l'énergie avec l'honneur. Elle ne s'inquiète plus que de bien manger et de n'être point battue. Le linge est gâché ou perdu, la boutique est mal tenue, la pratique l'abandonne. De son côté, Coupeau, débauché tout à fait par Lantier, politique de taverne et beau-fils de bal public, va plus souvent à *l'Assommoir* (c'est-à-dire au cabaret, dans la langue des faubourgs et dans celle de M. Zola) qu'à l'atelier. Après la gêne, la misère ; après le Mont-de-Piété, l'expulsion. Coupeau et Gervaise grimpent dans une mansarde sans air et sans jour. Là, on travaille encore moins, on se noie de plus en plus dans la fange. Chaque jour, ce sont des injures et des coups ; – on oublie tandis qu'on se bat. La fille de Gervaise, une gamine corrompue, assiste à tout cela

quand par hasard elle n'est pas allée courir les bals de barrière. Enfin, Coupeau, brûlé par l'eau-de-vie, meurt à l'hospice dans un accès de *delirium tremens*, et Gervaise, de plus en plus abjecte, devenue presque idiote, « mangeant, pour gagner dix sous, quelque chose de dégoûtant qu'on avait parié qu'elle ne mangerait pas, meurt dans un réduit noir creusé sous l'escalier, dernier domicile qu'on lui a laissé par charité. Elle creva d'avachissement », selon la délicate expression de M. Emile Zola. « Un matin, continue l'auteur de *l'Assommoir*, comme ça sentait mauvais dans le corridor, on se rappela qu'on ne l'avait pas vue depuis deux jours, » et on la découvrit déjà verte dans sa niche. »

Et il a fallu à M. Zola six cents pages de petit texte pour raconter une telle épopée et pour aboutir à cette conclusion nouvelle, que la mauvaise conduite engendre la misère ! Mais, pour que nous puissions nous intéresser à ces être-là, il faudrait qu'ils fussent moins abjects. Certes, cette grande lutte du prolétariat contre la misère demanderait un Balzac à défaut d'un Homère. Celui-ci saurait montrer les efforts sublimes de l'ouvrier contre cette odieuse misère qui le menace sans cesse, qui hante son chevet de malade, qui l'appelle du seuil du cabaret, qui prend mille formes, dresse mille embûches, se glisse partout sous ses pas pour le tenter et le dévorer. Mais M. Zola n'a pas voulu cela. Il tient pour les chutes, non pour les rédemptions ; pour les défaites immondes, non pour les victoires vaillantes. Les misérables qu'il a créés n'inspirent ni l'intérêt ni la commisération ; ils ne provoquent que le dégoût. Loin qu'ils fuient les tentations, ils vont au-devant. Ils désertent la lutte sainte de la vie avant d'avoir combattu ; ils se complaisent dans la débauche ; ils se laissent aller sans révolte au croupissement de la paresse et de la honte. La progression de leur chute n'est pas bien rendue. Leur lente déchéance est toute fortuite, accidentelle ; elle procède par soubresauts inattendus. Elle n'est ni fatale, ni inéluctable. Nous connaissons d'ailleurs cette méthode de la nouvelle école littéraire qui prodigue cinq cents lignes pour décrire un pan de mur, mais qui écourte impitoyablement tout ce qui est analyse de sentiment, peinture de passion, développement de pensée. Semblables à des matelots qui à l'heure de la tempête abandonneraient gouvernail et mâture pour se gorger d'eau-de-vie, que nous importent ces gens-là ? Lâches, fainéants, ivrognes, débauchés, sans un rayon d'honneur, sans un éclair de grandeur, qu'ils meurent comme des chiens, cela est logique. Ils se sont volontairement ravalés au niveau de la brute. Ils n'appartiennent plus à l'humanité.

Ah ! si *L'Assommoir* n'avait pas paru dans le *Bien public* – au grand effarouchement des abonnés – et s'il n'était pas signé du nom d'un pur, comme on dit, quel déchaînement dans la presse républicaine ! Eût-on assez crié que le romancier calomnie les ouvriers, qu'il insulte à la démocratie ! A notre sens, on n'eût pas eu on n'eût pas eu tort. Il ne nous convient pas de voir dans *l'Assommoir* la peinture du monde ouvrier. Nous n'admettons pas qu'un romancier qui a la prétention de refaire la *Comédie humaine* néglige dans son œuvre les généralités pour ne s'attacher qu'aux plus hideuses exceptions. Non, ce chapelier qui abandonne femme et enfants pour une gourgandine ; non, cette blanchisseuse qui met son alliance au Mont-de-Piété pour acheter « cinq bouteilles de vin cacheté » ; non, ce zingueur qui de gaîté de cœur livre sa femme à son ancien amant ; non, ce serrurier qui tue sa femme à coups de bottes et sa fille de dix ans à coups de fouet, non ce n'est pas là le peuple, ou il faudrait à jamais désespérer de la France.

III

Aussi bien, quoique M. Zola parle bien haut des enseignements de son œuvre, n'est-ce point dans une intention philosophique ni dans un but moral qu'il a écrit *l'Assommoir*. Ce qui l'a tenté, en chercheur de nouveau, et en raffiné de style qu'il est, c'est moins la peinture des mœurs et des types de la classe ouvrière que l'expression de sa langue. Il a voulu employer les termes mêmes dont il suppose que se sert le peuple, de façon que le style du roman fût coulé dans le même moule, eût le même caractère et la même saveur que le sujet et les personnages. Il ne se contente pas, dans le dialogue, de prêter à ceux qu'il met en scène la phraséologie

faubourienne la plus triviale et la plus faubourienne la plus triviale et la plus crue ; dans le récit, quand lui-même prend la parole, il emploie le même langage. Il s'est pour ainsi dire incarné dans ses créations. Lorsqu'il raconte, il semble que ce soit le zingueur Coupeau où le croquemort Bazouge qui tiennent la plume. M. Zola a ramassé dans le ruisseau des lambeaux de phrases immondes ; il a compulsé les dictionnaires de l'argot et les lexiques de la *langue verte* ; il y a choisi les termes les plus bas et les plus honteux, et il les a enchâssés avec amour dans *l'Assommoir*. Plus d'une page n'a sans doute été écrite que pour servir de cadre à quelque mot odieux. Car, par une sorte de gageure, de défi à lui-même, M. Zola a tenu à employer sans exception tous les mots que proscriit la langue écrite. C'est un curieux travail de marqueterie qui sent plus, après tout, le labeur nocturne que la vérité.

Le procédé de M. Zola est celui-ci : Prendre toujours dans deux ou trois équivalents, quand le mot d'argot fait défaut, le terme le plus bas, le plus trivial, ou celui qui présente quelque sous - entendu ignoble ou obscène. Ainsi, il ne dira pas que les murs suintent ; il y a pour cela un autre verbe qu'a employé Racine en parlant des petits chiens. Dans la langue des faubourgs, le mot ennui a un synonyme énergique. Aussi le mot ennui ne se trouve pas dans *l'Assommoir*. On n'y meurt pas, on y crève ; on n'y mange pas, on y bouffe ; on n'y crie pas, on y gueule. Le plus curieux, c'est que l'auteur des *Rougon-Macquart* ne s'inquiète pas de la justesse du terme, ni de la propriété de l'expression. Ce qu'il veut seulement, c'est que le mot soit trivial. Il ne s'embarrasse pas du reste. Donc M. Zola, qui méprise non sans raison la littérature de l'hôtel Rambouillet, est, lui aussi, un précieux, un précieux d'un genre particulier : le précieux de l'abject.

Pour en finir avec la manière d'écrire de M. Zola, avec cette innovation puérile et ridicule qui consiste à parler la langue des faubourgs dans un roman de faubourg, – à ce compte, il faudrait écrire en allemand l'histoire d'Allemagne et en italien l'histoire d'Italie, – disons que le romancier n'a pas suivi son système aussi loin qu'il se l'imagine. M. Zola, qui aime les descriptions et auquel nous reconnaissons un vrai talent de peintre des choses extérieures, multiplie les descriptions dans *L'Assommoir*. Mais là il n'emploie plus la langue de ses personnages ; il revient à la sienne. Or le style de l'auteur de *L'Assommoir* et le véritable style de M. Émile Zola, juxtaposés dans la même page, produisent des cacophonies telles que ceci : « Mme Lerat, *plus crâne*, faisait le tour de l'étroite terrasse *en se collant* contre le bronze du dôme. Mais *c'était tout de même rudement émotionnant*, quand on songeait qu'il aurait suffi de passer une jambe. *Quelle culbute, sacré Dieu ! Non, décidément, ça vous faisait froid aux boyaux*. Paris, autour d'eux, étendait son immensité grise, aux lointains bleuâtres, ses vallées profondes où roulait une houle de toitures ; toute la rive droite était dans l'ombre, sous un grand haillon de nuage cuivré ; et, du bord de ce nuage frangé d'or, un large rayon coulait, qui allumait les milliers de vitres de la rive gauche d'un pétilllement d'étincelles, détachant en lumière ce coin de la ville sur un ciel très pur, lavé par l'orage. » Qui parle ici : est-ce M. Zola, est-ce Coupeau ? Si c'est M. Zola, pourquoi ces *boyaux* et ces *émotionnements* ? Si c'est Coupeau, pourquoi ces *lointains bleuâtres* et ces *nuages frangés d'or* ?

C'est là que l'écrivain laisse voir, comme on dit, le bout de l'oreille. C'est là que M. Zola montre qu'il n'est pas plus convaincu de la valeur de son système qu'il ne l'est de la moralité de son roman. Aussi est-ce s'abuser étrangement que de prendre au sérieux les tentatives de révolution littéraire de M. Émile Zola. M. Zola n'est ni un violent par nature, ni un réaliste par conviction. Son livre trahit plus le travail que l'originalité, la volonté que le tempérament. Au fond, M. Zola est un lettré délicat, ainsi qu'il l'a prouvé par ses débuts, les *Contes à Ninon* ; mais c'est un délicat exaspéré, de la famille des moutons enragés. Craignant d'être trop long à conquérir la réputation, il a voulu la violer. C'est pourquoi il a écrit les *Rougon-Macquart*. Mais il eût écrit un *Lys dans la vallée* *quelconque* s'il eût cru que la mode fût au sentiment et à l'idéal. Il faut bien, pour éblouir le public, lui jeter un peu de poudre aux

yeux. Les uns jettent de la poudre à canon ; d'autres, de la poudre d'or ; d'autres, de la poudre d'iris. M. Zola jette de la poudrette.

Est-ce à dire que nous méconnaissions le talent de M. Émile Zola ? Nous n'y songeons nullement. M. Zola a des qualités indéniables de style et de vie. Ses descriptions ont de la force et de l'éclat ; ses personnages n'ont ni cœur ni tête, c'est vrai, mais ils vivent. Parfois il atteint à l'émotion la plus poignante jusque dans la scène la plus infâme : ainsi la dernière entrevue de Gervaise et du forgeron. Mais c'est tout justement parce que ce talent est manifeste, que nous déplorons son avilissement. Nous nous indignons qu'une telle plume se soit volontairement jetée dans la boue. Nous regrettons que, pouvant faire une œuvre sérieuse et durable, M. Zola ait écrit *l'Assommoir*, ce roman sans composition ; sans esprit, sans pensée, sans intérêt, 'qui serait l'ennui s'il n'était le dégoût, et 'qui accuserait bien tristement la décadence de la littérature française si par bonheur il ne disparaissait dans le souverain rayonnement de la nouvelle *Légende des Siècles*.

A entendre la critique, le succès de *l'Assommoir* va enfanter de nouvelles couches littéraires et créer une nouvelle littérature : la littérature de l'Assommoir. Des disciples de M. Zola – des sous-Zola – s'efforceront de l'imiter sans s'apercevoir que, comme peintre de la réalité saisissante, il n'égale pas les comptes-rendus de la *Gazette des Tribunaux*, et que, comme sténographe populaire, il ne peut rivaliser avec Henry Monnier. Ils chercheront à dépasser l'auteur de *l'Assommoir*, comme si cela était possible, comme si M. Zola n'avait pas épuisé toutes les infamies des vices et des dictionnaires. Nous ne pensons pas ainsi. On a lu le livre de M. Zola par une curiosité dépravée. On n'en lira pas d'autres de cette sorte. On a été trop heureux de fermer ce volume pour qu'on veuille le rouvrir jamais. La coupe déborde enfin : *l'Assommoir* est le suicide du réalisme.

HENRY HOUSSAYE