

# La mort et ses motifs dans *La Confession de Claude* et *Le Vœu d'une morte* de Zola

Daniel Long  
Université Sainte-Anne

Dans son *Journal*, Edmond de Goncourt, relatant l'un des nombreux dîners auxquels il a pris part avec Zola, rapporte que ce dernier

se met à parler, selon son habitude, de la mort. Il déclare qu'il lui est impossible, la lumière éteinte, de s'allonger entre les quatre colonnes de son lit sans penser qu'il est dans une bière. Il en est ainsi, assure-t-il, de tout le monde, mais par pudeur, personne n'en parle. (1956, t. III, p. 236-237)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Lettre datée du 20 février 1883.

La hantise de la disparition constitue, chez Zola, une image obsédante qui traverse toute son œuvre. Dans ses romans et ses nouvelles comme dans sa correspondance et certains écrits critiques, Zola explore ce thème avec une régularité frappante. Si l'obsession de la mort parcourt toute la production zolienne, l'évocation de la mort, ses motifs exacts et le contexte dans lequel elle s'inscrit évoluent de façon manifeste dans les écrits romanesques. Entre ses deux premiers romans, à savoir *La Confession de Claude* et *Le Vœu d'une morte*, et *Thérèse Raquin*, il existe un décalage esthétique et philosophique qui dérouté les partisans du Zola naturaliste<sup>2</sup>. Mais comme l'a noté David Baguley, il ne faut jamais perdre de vue

la variété des pratiques de Zola romancier(s), mais aussi le fait que ses romans restent fidèles à la dialectique essentielle du *genre romanesque*, lequel consiste à élaborer des modèles qui deviennent classiques, mais qui sont constamment transformés, renouvelés, subvertis par sa nature foncièrement plurivalente (1993, p. 18).

Quant à la représentation de l'agonie et de la mort, elle prend elle aussi l'aspect protéiforme de l'œuvre romanesque de Zola, bien que des constantes puissent être décelées dans les romans dits pré-naturalistes, dans *Thérèse Raquin* et dans les *Rougon-Macquart* ainsi que dans les cycles formés par les *Trois Villes* et les *Évangiles*.

*La Confession de Claude* et *Le Vœu d'une morte*, publiés respectivement en 1865 et en 1866, ont la particularité d'être les romans de Zola les moins étudiés et les plus mésestimés. *La*

---

<sup>2</sup> « Le premier Zola est bien aux antipodes des figures imposantes léguées par la tradition. Au lieu du génial architecte des *Rougon-Macquart*, [...] l'on découvre un jeune homme à la sensibilité exacerbée, fébrile, inlassablement porté à l'introspection, et un artiste sous influence, lecteur assidu des grands et des petits romantiques, féru de théâtre et de poésie. » (Mourad, 2013, p. 39)

*Confession de Claude* a généralement été considéré comme une tentative hésitante et infructueuse pour appliquer la méthode expérimentale à l'écriture romanesque. *Le Vœu d'une morte*, quant à lui, semble faire l'unanimité : ce texte ne serait que de la littérature alimentaire. Il a d'ailleurs laissé la critique pantoise et provoqué des commentaires singulièrement hostiles : « Manichéisme des personnages, rebondissements de l'action, pathétique, bons sentiments, mépris souverain de la vraisemblance, tout y est : il s'agit d'émouvoir les mansardes et les chaumières. Rien de plus, vraiment, dans ce livre [...] ». » (Abirached, 1966, p. 124)<sup>3</sup> C'est oublier que le jeune romancier devait traverser une période transitoire avant de composer une œuvre telle que *Thérèse Raquin*, d'autant qu'il avait été naguère un poète lyrique à l'opposé de l'esthétique réaliste en plein essor dans la littérature romanesque. Comme l'a expliqué Henri Mitterand, on ne saurait réduire l'esprit du chef de file du naturalisme à celui de l'enquêteur méthodique, du concepteur de modèles théoriques. Il importe donc de mettre en lumière « le rôle d'un autre fonctionnement cérébral et sensible : celui-ci, gouverné par l'instinctuel, la fantaisie, la déraison, la folie d'invention et d'écriture. Que Zola l'ait censuré dans ses écrits sur la littérature [...] ne signifie pas qu'il ne l'ait pas porté en lui. » (Mitterand, 2009,

---

<sup>3</sup> « [...] en refermant *Le Vœu d'une morte*, le lecteur ne peut s'empêcher de se demander "Pourquoi?" La supposition que l'auteur l'ait écrit comme gagnepain pour se "faire la main" n'est guère satisfaisante. Comment se fait-il qu'il ait écrit entre *La Confession de Claude* et *Les Mystères de Marseille* une œuvre aussi dépourvue de couleur et de vie? On en est réduit à la conjecture. » (Lapp, 1972, p. 70-71) Henri Mitterand formulera des critiques semblables en atténuant l'hostilité d'Abirached et de Lapp : « [...] l'action languit, les dialogues manquent d'éclat, le héros subit l'événement au lieu de le conduire. Zola force trop sa nature, qui ne va pas du côté de ces combinaisons par trop conventionnelles, et surtout trop censurées, trop convenables. Et du même coup, il manque son public. » (1980, p. XI)

p. 211) Au demeurant, « Zola, comme les romantiques, croit à la singularité de l'artiste, perçu simultanément comme vocation sacrée et comme souffrance », et « la notion de "personnalité vivante", d'essence romantique, restera constamment active dans [son] système critique » (Mourad, 2004, p. 115).

Le thème de la mort s'avère l'un des plus pertinents pour mettre en lumière cet esprit fantaisiste récalcitrant et l'évolution vers une vision nettement plus déterministe de l'existence humaine. Car l'évocation de la mort chez Zola tire son origine d'une imagination juvénile nourrie de littérature romantique; en outre, les scènes macabres interviennent de manière régulière et décisive dans la réalisation du programme naturaliste des *Rougon-Macquart*. Divisée en deux parties, l'étude qui va suivre se penchera davantage sur la représentation de l'agonie et du décès de personnages que sur les diverses évocations de la mort dans *La Confession de Claude* et *Le Vœu d'une morte*. Dans un premier temps, il s'agira d'établir les causes précises de la mort et de décrire ses fonctions dramatiques. Par la suite, nous examinerons la mise en tableau des scènes d'agonie et de mort dans le but d'en dégager la spécificité esthétique.

### ***Dimensions étiologiques et dramatiques de la disparition***

Précisons tout d'abord qu'il est indispensable de se référer ici à la première édition du *Vœu d'une morte*, Zola ayant apporté à la seconde édition de ce roman, parue en 1889, de nombreuses modifications qui ont réfréné les élans lyriques du protagoniste et du narrateur<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Sur ce sujet, voir Lethbridge (1988).

Dans *La Confession de Claude*, le héros est à bien des égards cette figure du poète-rêveur issue du romantisme<sup>5</sup>, bien que le contexte socio-historique et culturel dans lequel il se situe, c'est-à-dire celui du Paris du Second Empire, lui présente des modèles esthétiques et civilisationnels qui influent inévitablement sur sa vision de l'existence quotidienne, de la destinée individuelle et de la disparition<sup>6</sup>. Le premier roman de Zola a été rédigé principalement en 1862-1863 et retravaillé en 1865<sup>7</sup>, si bien qu'il porte la marque évidente d'un syncrétisme esthétique. Claude, le nourrisson des Muses en question, s'est installé dans la capitale pour y acquérir une renommée, mais il est jeté dans la misère. Étant tombé amoureux d'une fille de joie appelée Laurence, il se trouve pris dans un triangle amoureux impliquant un ami d'enfance nommé Jacques. Claude finit par se rapprocher de la maîtresse de Jacques, Marie, une chétive fille des rues souffrant d'une affection à la poitrine. Au moment où Marie est mourante, le héros se tient à ses côtés, déployant des efforts soutenus pour la transformer par l'imagination. La scène de l'agonie de Marie est relativement développée et l'on peut en dégager plusieurs éléments qui déterminent la cause du tourment et de la mort de ce personnage. En outre, ces détails significatifs mettent en lumière la nécessité de cet épisode eu égard à la structure narrative mise en place et aux enjeux esthétiques de *La Confession*. La scène se déroule dans l'espace

---

<sup>5</sup> Voir entre autres Long (2009).

<sup>6</sup> Cette mise au premier plan de la nature lyrique du jeune Zola et des manifestations de ce tempérament dans *Les Rougon-Macquart*, *les Trois villes* et *les Évangiles* est due principalement à Henri Guillemin, qui a parlé plus précisément d'un « Zola-du-fond » (1966, p. 3). D'aucuns ont emboîté le pas à Guillemin, notamment Becker (1993 et 2002) et Mitterand (2009).

<sup>7</sup> Pour une mise en situation détaillée sur la rédaction de ce roman, voir Mourad (2013). Toutes nos citations de *La Confession de Claude* renvoient à l'édition de 2013.

clos et exigü de la chambre de Marie, où Claude se sent étrangement revigoré : « J'ai hâte de me trouver dans ce lieu d'apaisement, j'y entre avec la sensation de confiance et de bien-être d'un malade qui va respirer un air plus doux dont il attend la guérison. » (p. 212)

La force causale qui entraîne la mort a manifestement une double finalité dans *La Confession de Claude*. Tout d'abord, le supplice et le décès de Marie servent, de façon éclatante, à valoriser généreusement la figure de la fille perdue relevée par le mysticisme amoureux, un thème à forte connotation romantique qui est développé systématiquement dans cet épisode. Sa tentative pour racheter Laurence s'étant soldée par un échec, le contemplatif est amené à renouveler l'expérience en l'effectuant sur un être « corrigible ». La métamorphose imaginaire opérée par Claude vise évidemment à magnifier la moribonde, dont la souffrance est perçue comme une sublime oblation. « Tout comme l'érotisme effréné, et bien qu'il en soit l'exact contraire, l'angélisme, de par son abnégation ascétique, ouvre également sur la mort. » (Bertrand-Jennings, 1977, p. 28) Du reste, le héros avait infléchi l'image qu'il avait eue de la maîtresse de Jacques dès la première vision qu'il a de celle-ci :

Elle avait replié les bras et soutenait sa tête languissante. J'ignorais son histoire, je ne savais qui elle était, ni ce qu'elle faisait là. Mais, à tout son être, je voyais l'innocence de son cœur et la honte de son corps, je reconnaissais la jeunesse de ses regards et la vieillesse prématurée de son sang, je me disais qu'elle allait mourir de décrépitude à quinze ans, vierge d'âme. Émaciée et affaiblie, elle s'étendait comme une courtisane et souriait comme une sainte. (p. 118)

Cependant, la transfiguration complète de Marie ne se réalise qu'au moment de son dernier soupir. Plusieurs critiques

ont remarqué la présence agissante de l'imagerie et de la terminologie religieuses dans *La Confession de Claude*<sup>8</sup>, qui met visiblement en lumière la fonction et l'action thaumaturgiques du rite sacrificiel qui s'accomplit. En l'occurrence, le rêveur se pose en confesseur, avec tout ce que l'attribution de ce rôle implique en termes de vanité et d'auto-divinisation :

Moi, frémissant, navré, je priais pour Marie, je priais pour moi. Je trouvais au fond de mon être des paroles de plainte et d'adoration, et je les disais une à une sans remuer les lèvres. Je suppliais le ciel d'être miséricordieux, de nous faciliter la mort, d'endormir cette enfant dans son extase, dans son ignorance. Et, tandis que je priais, Marie, sans voir que je cherchais un Dieu, me serrait le cou avec plus de force, se penchant sur mon visage. (p. 221)

Dans la mise en intrigue et suivant une conception axiologique bien ancrée dans l'esprit de Claude (et dans celui du jeune Zola), la mort du personnage de Marie apparaît comme l'achèvement obligé d'un processus d'assainissement des mœurs.

Toutefois, l'agonie et la mort assument un rôle plus déterminant encore dans *La Confession de Claude*. C'est que le héros lui-même, dans ce moment critique, est amené à régénérer sa vie affective et à corriger son imagination déréglée. En tant que songeur impénitent, il est contraint de préserver sa nature contemplative, de se la justifier à lui-même en la magnifiant. Le tourment de Marie lui offre l'occasion rêvée d'évacuer ses émotions et ses sensations nocives. Il se substitue

---

<sup>8</sup> Sophie Guermès, entre autres, a souligné que, dans ce roman, « le champ lexical de la religion est omniprésent, soit qu'il nourrisse des métaphores ou des clichés [...], soit qu'il traduise le projet même de l'auteur » (2003, p. 63).

donc mentalement à la moribonde et présume qu'elle lui insuffle sa souffrance expiatoire<sup>9</sup> :

Je regarde Marie. Je me sens peu à peu pénétré par cette invisible haleine de pitié consolante qui emplit la chambre. [...] Toute la douleur, toutes les attentions délicates, toutes les paroles basses et consolantes que l'on a pour Marie, me sont comme adressées; on retient le bruit des voix et des pas, on interroge, on répond avec affection, on évite les sensations aiguës et douloureuses, et moi, je crois, par instants, que toutes ces bonnes précautions sont prises pour ne pas faire éclater mon pauvre être plein de souffrance. Je m'imagine que je me meurs, que l'on me soigne; je prends ma part des soins, des consolations; je vole à Marie une moitié de son agonie et des pitiés qu'elle fait naître; je viens là, au côté d'une enfant mourante, profiter des regrets et des tendresses que les hommes accordent aux heures dernières d'une âme. Je guéris mon amour dans la mort. (p. 212-213)

Quoique Claude admette que sa vision équivaut à une tromperie, à une forme d'abus du pouvoir d'invention, il ressort que cette évocation est le corollaire d'un affinement du caractère et de l'esprit du rêveur. Cette *catharsis* – attendu que le héros assiste ici à un spectacle tragique – autorise le spectateur à s'amender et à retrouver la voie du ravissement esthétique. Il s'agit de la phase critique d'un cycle de transformation qui annonce une véritable régénération de la faculté imaginative. Au terme de ce processus, un Claude apparemment raffermi se résout à retourner dans sa Provence chérie et à réinventer son existence.

---

<sup>9</sup> « Laurence est la femme fatale qui menace de détruire le malheureux qui s'attache à elle, quels que soient les motifs de son intérêt. Dans cette situation pénible, Claude se tourne instinctivement vers l'image de la Béatrice. Comme dans "Paolo", elle s'appelle Marie. » (Greaves, 1971, p. 60) « Paolo » est le titre d'un long poème de Zola datant de 1860.

*Le Vœu d'une morte*, comme nous l'avons mentionné, constitue de toute évidence une pierre d'achoppement pour la critique zolienne<sup>10</sup>. Quoi qu'il en soit, ce roman renferme des composantes narratives, discursives et descriptives assez révélatrices par rapport au traitement du thème de la mort et à l'évolution de sa représentation dans l'œuvre de Zola. La trame narrative du *Vœu d'une morte* est encadrée par deux micro-récits racontant chacun la mort d'un personnage central. Daniel Raimbault, le héros de ce roman, est un orphelin recueilli par Blanche de Rionne, une jeune et vertueuse aristocrate qui devient sa protectrice. À l'ouverture du récit, alors que Daniel est âgé de dix-huit ans, une Mme de Rionne expirante appelle celui-ci à son chevet pour le charger d'une mission providentielle : elle l'implore de se faire lui-même l'ange gardien de sa fille Jeanne. L'agonie et la disparition de Blanche de Rionne sont relatées dans une longue scène qui a pour objectif premier d'amener la mourante à réparer l'erreur d'avoir épousé un homme ayant le vice dans la peau, et ce, en dotant Jeanne d'un père digne de ce nom. Dans un acte que l'on peut définir comme la transmission miraculeuse des pouvoirs – et qui ressortit à l'univers du merveilleux chrétien –, Blanche communique sa bonté angélique et son bonheur radieux au

---

<sup>10</sup> D'autant plus qu'à l'époque de la publication du *Vœu d'une morte*, les réflexions critiques de Zola dans ses essais, ses articles et sa correspondance contrastent ostensiblement avec l'orientation esthétique et le ton de son second roman : « [Le romancier analyste] est, avant tout, un savant, un savant de l'ordre moral. J'aime à me le représenter comme l'analyste de l'âme et de la chair. Il dissèque l'homme, étudie le jeu des passions, interroge chaque fibre, fait l'analyse de l'organisme entier. Comme le chirurgien, il n'a ni honte ni répugnance, lorsqu'il fouille les plaies humaines. Il n'a souci que de vérité, et étale devant nous le cadavre de notre cœur. Les sciences modernes lui ont donné pour instrument l'analyse et la méthode expérimentale. » (Zola, 1968, p. 281)

garçon et à la fille tout en fournissant à Daniel les moyens de sauvegarder l'avenir de Jeanne :

La pauvre mère, les yeux agrandis, comme folle, contempla sa fille, et voulut tendre les bras. Mais elle ne put les soulever, et Daniel fut obligé de tenir Jeanne toute droite, les pieds appuyés sur le bois du lit.

La petite ne pleura pas. Elle regarda le visage bouleversé de sa mère avec une sorte d'étonnement naïf.

Puis, comme ce visage se calmait, s'emplissait d'une joie céleste, rayonnait peu à peu de douceur, elle reconnut ce bon sourire, et elle se mit à sourire. Elle tendit ses petites mains pour embrasser sa mère.

Et Blanche mourut ainsi, dans son sourire et dans le sourire de son enfant.

Tandis que sa fille se penchait, elle fixa sur Daniel son dernier regard, regard suppliant et impérieux. Le jeune homme soutenait la petite fille, et sa mission commençait à cette heure solennelle. (p. 44-45)

À l'instar du sacrifice de Marie dans *La Confession de Claude*<sup>11</sup>, celui de Blanche défie en quelque sorte le protagoniste, mais à la différence de Claude, Daniel Raimbault est tenu d'accomplir une œuvre bienfaitrice qui voue son existence à l'altruisme et à l'abnégation. La mort édifiante de Blanche de Rionne, qui marque de son empreinte tout le roman, fait en sorte qu'une partie significative du *Vœu d'une morte* baigne dans une atmosphère mystico-lyrique qui rappelle nettement les premières poésies de Zola. Bien entendu, la figure sublimée de la mère trace pour Daniel le portrait de la femme idéale, une impression indélébile qui place son sentiment amoureux sous le signe de l'interdit jusqu'à la fin de ses jours.

---

<sup>11</sup> Sur la place privilégiée qu'occupe le thème du sacrifice chez Zola, voir Noiray (2004).

Son cœur ayant été apparemment épuré par cette scène tragique, le héros semble désormais paré de toutes les vertus de l'esprit tutélaire :

Sa mission était celle-ci : il avait charge d'âme; il devait lutter contre le monde et le vaincre; il lui fallait veiller sur un cœur de femme, lui faciliter les joies calmes du bien. Pour faire cela, il irait partout où irait sa protégée, il se tiendrait sans cesse à ses côtés, afin de la défendre contre les autres et contre elle-même. Il lui faudrait monter jusqu'à elle et même se mettre au-dessus d'elle; il vivrait dans sa demeure, ou tout au moins aurait ses entrées libres dans les lieux qu'elle fréquenterait. Il serait un homme du monde et c'est ainsi qu'il pourrait lutter avec avantage. (p. 72)

Seulement, l'expérience que fait Daniel du monde moderne est ponctuée de profondes déceptions, notamment celle de ne pas avoir pu faire obstacle au mariage entre Jeanne et un homme amoral nommé Lorin. De surcroît, le héros est tenaillé par la douleur que lui cause son amour grandissant pour sa protégée. Il lui envoie enfin des missives passionnées dans lesquelles il lui déclare la vénération dont elle fait l'objet :

J'ai mis mes deux mains sur mon cœur, j'ai tenté de l'étouffer. Mon cœur n'a pas voulu cesser de battre. Alors je me suis agenouillé devant vous comme devant une sainte, je vous ai adorée dans une extase recueillie.

Je ne sais plus pourquoi j'étais né. J'étais né pour vous aimer, pour vous crier mon amour, et je dois me taire, me taire à jamais. Je voudrais être un des objets qui vous servent; mon dévouement aveugle ne peut empêcher vos larmes et me conduit à la passion folle et emportée. (p. 229-230)

Or, Jeanne s'imagine que c'est Georges, le meilleur ami de Daniel, qui lui écrit ces lettres. Son mari étant mort soudainement (et opportunément), Jeanne accepte d'épouser

Georges<sup>12</sup>. Cette situation provoque initialement l'indignation et le ressentiment de Daniel et lui fouette les nerfs; il paraît d'abord récuser l'idée de se dévouer au bonheur de Jeanne. Il s'avère en effet que le héros du *Vœu d'une morte* est également un tempérament sanguin qui doit réprimer ses inclinations :

Alors la bête humaine se réveilla au fond de son être et il eut une crise effrayante de désespoir et de folie.

Daniel se révoltait enfin. Sa chair criait, son cœur refusait le sacrifice. Il ne pouvait se décider à s'en aller ainsi; il s'était toujours effacé, il avait vécu dans l'ombre, il avait plié son être, se condamnant au silence. Il lui fallait une suprême récompense, il ne se sentait pas la vertu de se dévouer encore, de mourir sans se révéler, sans crier ses amours et ses abnégations. (p. 243-244)<sup>13</sup>

Grâce à un dernier effort surhumain pour vaincre ses instincts, Daniel « s'arrach[e] de l'humanité et remont[e] dans sa sphère d'amour infini et absolu. [...] Rien ne parlait plus dans

---

<sup>12</sup> Evenhuis a mis en relief la difficulté inextricable avec laquelle Zola s'est trouvé aux prises dans le développement de l'intrigue et les marques indubitables d'un affrontement entre deux tendances dans le reste de son œuvre romanesque : « But is not Jeanne's love based on a misconception? [...] How then can she give genuinely herself to Georges or, decoding the symbolical situation, how can a Zola who is still under the spell of his Romantic idealism make a success of his intended marriage to science and reality? Clearly, Zola is not out of the woods yet and, with the wisdom of hindsight, we can predict that he never will be. But that is all for the good: the very tension between idealism and reality that Zola suffered as a person becomes part of the dynamic tension that lends appeal to his novels. » (1995, p. 477)

<sup>13</sup> Dans *Le Vœu d'une morte* donc, Zola met déjà en scène le personnage de l'amoureux frustré qui est sur le point de céder à ses instincts : « [Daniel] s'apaisait par instants, puis les sanglots l'étouffaient de nouveau, la révolte l'emplissait et des pensées de crime montaient à son cerveau, chaudes et tumultueuses. Il se débattait sous l'horrible catastrophe, il se demandait ce qu'il allait faire; il y avait dans son être une bête furieuse qui bondissait, cherchant une issue, qui tournait avec rage sur elle-même, ne sachant sur qui s'élançer. » (p. 246)

sa chair meurtrie. Il était tout âme. » (p. 247-248) Survient alors l'étape ultime de sa transmutation en être angélique, à savoir le moment de sa propre disparition. Au bout d'une agonie singulièrement libératrice, le héros, étant en présence de Jeanne et de Georges et ayant de toute évidence l'âme sereine, entend la voix de sa protectrice : « "Vous la mariez à un homme digne d'elle, et votre tâche est accomplie... Venez à moi." » (p. 267) Dans *Le Vœu d'une morte*, la mort, plus qu'un procédé de purification et de régénérescence de l'imagination – telle qu'elle se présente dans *La Confession de Claude* –, se veut la conclusion attendue d'une mission sacrée conduite par un être qui se met progressivement en état de grâce.

### ***L'esthétique de la mort chez le Zola pré-naturaliste***

Si les causes et le rôle de la disparition ont de quoi distinguer nettement *La Confession de Claude* et *Le Vœu d'une morte* de *Thérèse Raquin* et des *Rougon-Macquart*, la mise en scène (ou la mise en tableau) de la mort dans les deux premiers romans de Zola combine des éléments formels qui attestent que l'auteur a effectivement traversé une phase transitoire dans le développement d'une esthétique romanesque proprement naturaliste. Zola lui-même était conscient du fait que cette tentative pour créer une œuvre plus réaliste avait conduit à l'écriture d'un roman métissé et que le public avait mal compris et désapprouvé sa démarche<sup>14</sup>. Dans *La Confession de Claude*,

---

<sup>14</sup> Zola s'en est ouvert à Antony Valabrègue dans une lettre datée du 6 janvier 1866 : « Je vous parlais d'habileté, tout à l'heure : mon livre est à la fois une habileté et une maladresse. Il a été aussi mal accueilli que mes *Contes* avaient été bien reçus. J'ai récolté des coups de fêrule à droite et à gauche, et me voilà perdu dans l'esprit des gens de bien. Là est la maladresse. Mais aujourd'hui je

l'agonie de Marie donne lieu, chez le héros, à des représentations et à une méditation certes idéalisantes, mais ces dernières sont contaminées par des impressions douloureuses qui font foi de considérations psychopathologiques sur le phénomène qui s'opère en lui :

Parfois, nous nous contemplons l'un l'autre, en face, pendant de longues heures. [...] Marie, devant mon regard, se détend, sort de l'agonie. Moi, je m'absorbe en elle, je prends ses souffrances; peu à peu, il me semble que je passe par ses lèvres entrouvertes et que je fais partie de cette créature malade; j'éprouve une sensation douce et amère à languir avec elle, à défaillir lentement; je sens l'inexorable mal prendre possession de chacun de mes membres, me secouer avec une violence croissante, à mesure que mes regards pénètrent plus avant dans ceux de Marie; je me dis que je vais mourir à la même minute qu'elle, et j'ai une grande joie. (p. 214)

Les symptômes subjectifs d'un mal de l'âme, mis en relief par des images érotico-morbides, décèlent une angoisse existentielle qui prend la forme d'un flux sensoriel envahissant le corps de l'être tourmenté. « L'exaltation et la complaisance du jeune homme dans la souffrance gomme sa blessure narcissique, la découverte de sa petitesse et de son impuissance. » (Cnockaert, 2003, p. 42-43) Le caractère malsain de ces visions est rendu plus apparent par la dimension hédonique qu'elles revêtent, la mourante étant perçue pour l'essentiel comme un objet d'assouvissement de fantasmes inavouables. Ainsi, dès son premier roman, Zola identifie les répercussions de certaines créations de l'esprit à des manifestations psychosomatiques susceptibles d'altérer tout l'organisme, même si la faculté imaginative parvient à

---

suis connu, on me craint et on m'injurie; aujourd'hui je suis classé parmi les écrivains dont on lit les œuvres avec effroi. Là est l'habileté. » (1978, p. 434)

neutraliser la force imposante exercée par le corps et la réalité sur l'imaginaire. La vue de l'agonisante procure donc une sorte de plaisir euphorique à Claude, qui assimile cette expérience sensorielle à l'état extatique du mystique : « Oh! quel étrange attrait et quel apaisement! La mort est puissante, elle a des tentations âpres, d'irrésistibles appels. » (p. 214) Bien qu'il soit conscient du danger auquel il s'expose en exaltant de cette manière l'agonie, Claude ne peut résister à l'attrait qu'exerce sur lui cette fantasmagorie.

Il se trouve cependant que le héros est sans cesse soumis à l'action démystificatrice d'images menaçantes (notamment les projections intermittentes de l'ombre dans son champ de vision) qui interfèrent dans ses rêveries. Le souvenir amer de ses amours avec Laurence se réveille donc infailliblement. Par une application déterminée et soutenue de sa faculté imaginative, Claude parvient à éloigner les influences néfastes qui s'exercent sur ses rêveries, de sorte qu'il s'imagine que Marie devient son épouse au moment où elle exhale son dernier souffle. Au surplus, il a la conviction d'avoir rempli sa mission avec succès, comme en témoigne le portrait à la fois admiratif et chimérique qu'il esquisse de la morte :

Marie me regardait. Elle avait un sommeil d'enfant, une paix suprême, un front pur de vierge et de martyre. Elle était heureuse de ce qu'elle venait d'entendre, elle se disait que nous étions seuls, que nous allions pouvoir nous aimer. J'ai fermé ses yeux, pour qu'elle s'endormît dans cette pensée d'amour, et j'ai baisé ses paupières. (p. 232)

Une fois cette image bien gravée dans son esprit, Claude peut enfin déformer à son gré la perception qu'il a de son propre caractère et de la réalité : « Ma pensée était saine, je m'expliquais toutes choses, j'avais conscience de mon être et

des créatures qui m'entouraient. C'est ainsi que j'ai pu voir la vérité. » (*ibid.*)

Le tableau que Daniel Rimbault peint de la mort s'avère encore plus idéalisé que celui brossé par Claude. Toutefois, même son image sublimée de Blanche de Rionne est sujette à l'intrusion d'une réalité sinistre, donnant ainsi une tonalité plus sombre à la scène :

Son âme était navrée. Il se taisait, épouvanté des tristesses qu'il entrevoyait. C'était le premier pas qu'il faisait dans la science de la vie, et tout son être naïf et ignorant se révoltait en face des injustices du malheur. Il n'eût pas autant frémi, s'il se fût agi d'une tête moins chère; mais la vérité se faisait amère pour lui : elle se révélait en le frappant dans ses uniques affections. Il avait comme des frissons de peur, car il sentait bien que, dès ce moment, il allait lui falloir vivre et lutter. (p. 20)

Il n'empêche que cette ingérence discrète du réel dans le domaine de l'idéalisation est de courte durée : la noble tâche assignée à Daniel le conduit à une nouvelle poétisation de sa protectrice et de l'épreuve que traverse cette dernière. Il en résulte que l'angoisse sourde qu'éprouve le héros devant une réalité méconnue, si elle annonce l'œuvre naturaliste de Zola, ne jette pas précisément d'éclairage nouveau sur la scène de l'agonie et de la mort, le héros de *La Confession de Claude* ayant éprouvé ce même pressentiment confus.

Après la disparition de Mme de Rionne, Daniel acquerra une expérience douloureuse et désillusionnante du monde réel, tandis qu'il se lancera notamment dans des travaux scientifiques avec Georges. Il est donc quelque peu surprenant qu'à sa dernière heure, Daniel ne soit pas en proie au doute sur le bien-fondé de sa mission, voire sur l'existence d'un au-delà. Dans *Le Vœu d'une morte*, le sacrifice de soi est dépeint comme

intégral et éminemment généreux; le héros et le narrateur se doivent ainsi d'écarter toute éventualité d'une existence sur terre<sup>15</sup>. Les visions qui assaillent alors Daniel sont épurées et magnifiées; il s'agit d'une sanctification de l'amour oblatif au moyen d'une sorte de geste rituel qui ne saurait prêter à équivoque. Comme l'a souligné Colette Becker, « en 1866, Zola privilégie le tempérament. Il ne pose pas véritablement le problème de la conciliation entre tempérament et vérité. » (2002, p. 42) Par conséquent, l'affrontement entre le lyrisme romantique et le souci d'observation se répercute non seulement sur les modalités discursives, mais aussi sur l'enchaînement dramatique dans ce texte. De cette façon, si l'irruption intempestive de la réalité scande la vie professionnelle du protagoniste dans *Le Vœu d'une morte*, la mort conserve indubitablement le rôle providentiel qui lui incombe dans l'exaltation des caractères dits exceptionnels.

\*

En dernière analyse, le thème de la mort fait l'objet d'une certaine réévaluation philosophique et esthétique dans *La Confession de Claude et Le Vœu d'une morte*, un changement d'optique qui brouille une vision préexistante plus qu'elle n'en fait surgir une nouvelle. En ce sens, Claude et Daniel

---

<sup>15</sup> C'est peut-être bien cette caractéristique du *Vœu d'une morte* qui a donné lieu aux attaques les plus vigoureuses contre le Zola pré-naturaliste : « [...] en 1866, son imitation des modèles du romantisme est à la limite de la caricature. Il n'a pas encore l'habileté d'un Ponson du Terrail à agencer le récit, à mettre en place un "mouvement d'horlogerie bien réglé", ses marionnettes n'ont pas un "charme attachant" qui fait qu'on s'oublie à les "suivre dans leur cercle éternel". Il multiplie les rebondissements, qui ne tiennent qu'au hasard. Il recourt au merveilleux. Daniel est miraculeusement sauvé. » (Becker, 1993, p. 286)

entraperçoivent le cadre restrictif du monde tangible, ou du moins devinent-ils l'existence d'un tel cadre, mais ces limites qui s'imposent à leur imagination ont un pouvoir effectif somme toute fragile et éphémère. Néanmoins, l'ombre du doute métaphysique plane sur Claude et Daniel, et les vacillations de ces derniers font ressortir le caractère fluctuant de la figuration de la mort mais aussi son influence déterminante sur les sensations et l'entendement. Tout bien pesé, *La Confession de Claude* et *Le Vœu d'une morte* constituent à coup sûr une étape décisive et digne d'intérêt dans la formation du roman naturaliste, dans la mesure où cette irrésolution et ce questionnement constants ont incité le premier Zola à sonder plus à fond une réalité mouvante et complexe pour en arriver à des modes de représentation inédits.

### Bibliographie

- ABIRACHED, Robert. (1966), « Introduction à l'édition du *Vœu d'une morte* », dans Émile Zola, *Œuvres complètes*, Paris, Cercle du livre précieux, t. 1, p. 123-124.
- BECKER, Colette. (1993), *Les Apprentissages de Zola : du poète romantique au romancier naturaliste (1840-1867)*, Paris, PUF, coll. « Écrivains ».
- . (2002), *Zola : le saut dans les étoiles*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Page ouverte ».
- BAGULEY, David. (1993), *Zola et les genres*, Glasgow, University of Glasgow French and German Publications.
- BERTRAND-JENNINGS, Chantal. (1977), *L'Éros et la femme chez Zola*, Paris, Klincksieck.

- CNOCKAERT, Véronique. (2003), « Du marbre et du chiffonné. Propos sur la beauté dans l'œuvre d'Émile Zola », *Études françaises*, vol. 39, n° 2, p. 33-45.
- EVENHUIS, Anthony J. (1995), « Zola's conversion to science: an allegorical study of *Le Vœu d'une morte* », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 23, n° 3-4, p. 469-478.
- GONCOURT, Edmond et Jules de. (1956), *Journal : mémoires de la vie littéraire*, éd. Robert Ricatte, Paris, Fasquelle-Flammarion, t. 3.
- GREAVES, A. A. (1971), « Trois figures de femme dans l'œuvre de Zola », *Revue de l'Université Laurentienne*, vol. 4, n° 1, p. 58-67.
- GUERMÈS, Sophie. (2003), *La Religion de Zola : naturalisme et déchristianisation*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et modernités ».
- GUILLEMIN, Henri. (1966), introduction à l'édition de *La Confession de Claude*, dans Émile Zola, *Œuvres complètes*, Paris, Cercle du livre précieux, t. 1, p. 3-8.
- LAPP, John C. (1972), *Les Racines du naturalisme : Zola avant les Rougon-Macquart*, trad. Danielle Lapp, Paris, Bordas, coll. « Études ».
- LETHBRIDGE, Robert. (1988), « The rewriting of Zola's *Le Vœu d'une morte* », *Studi francesi*, vol. 32, n° 1, p. 102-109.
- LONG, Daniel. (2009), « Esthétisation, immaculation, transfiguration dans *La Confession de Claude* de Zola », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 37, n° 3-4, p. 303-314.
- MITTERAND, Henri. (1980), préface à l'édition de *La Confession de Claude et du Vœu d'une morte*, Genève, Slatkine, coll. « Ressources », p. i-xiii.
- . (2009), *Zola tel qu'en lui-même*, Paris, PUF.

- MOURAD, François-Marie. (2013), introduction à l'édition de *La Confession de Claude*, Paris, LGF, coll. « Livre de poche - Classiques », p. 7-42.
- . (2004), « Zola et le romantisme », *L'École des Lettres*, n° 12-14, p. 113-126.
- NOIRAY, Jacques. (2004), « De *La Confession de Claude* à *J'accuse* : formes et significations du sacrifice dans l'œuvre d'Émile Zola », dans Jean-Pierre Leduc-Adine et Henri Mitterand (dir.), *Lire/Dé-lire Zola*, Paris, Nouveau Monde, p. 275-293.
- ZOLA, Émile. (2013 [1865]), *La Confession de Claude*, éd. François-Marie Mourad, Paris, LGF, coll. « Livre de poche - Classiques ».
- . (1978), *Correspondance*, Montréal / Paris, Presses de l'Université de Montréal / CNRS, t. 1.
- . (1968 [1866]), *Deux définitions du roman*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Cercle du livre précieux, t. 10, p. 269-283.
- . (1866), *Le Vœu d'une morte*, Paris, Achille Faure.

## Résumé

Les deux premiers textes romanesques d'Émile Zola – *La Confession de Claude* (1865) et *Le Vœu d'une morte* (1866) –, font partie de ses œuvres pré-naturalistes dans lesquelles la représentation de l'agonie et de la disparition est manifestement tributaire de l'esthétique romantique, notamment dans la description de la mort édifiante de la femme aimée. Les mises en scène de la mort y trahissent une incertitude croissante sur la nature même du passage vers un hypothétique au-delà, le tourment servant à châtier et à faire expier les fautes, mais aussi à achever le portrait d'êtres souffrants dénaturés par leur milieu. Ces deux textes marquent

donc une étape importante dans l'avènement du roman naturaliste, où seront projetées des images crues de mort violente et de sang.

### **Abstract**

Émile Zola's first two novels – *La Confession de Claude* (1865) and *Le Vœu d'une morte* (1866) –, belong to a “pre-naturalist” body of work in which the depiction of agony and death clearly derives from a Romantic aesthetic, particularly through the description of the edifying death of the beloved woman. Here, the portrayal of death betrays a growing uncertainty with regard to the nature of a hypothetical journey to the hereafter. Torment not only serves as punishment and as atonement of sin, but also puts the finishing touches on the portrait of tortured souls who have been regrettably altered by their environment. Therefore, those two texts constitute an important step towards the advent of naturalist fiction, in which graphic images of blood and violence will be projected.