

Du conte au roman : l'image du sang dans le programme littéraire et politique de Zola

Halia Koo

Memorial University

Le sang, dans sa dimension physiologique et métaphorique, occupe une place importante dans l'œuvre d'Émile Zola. Ses descriptions souvent sanglantes des réalités associées à la vie comme à la mort témoignent de l'intérêt quasi médical qu'il porte au corps, à son fonctionnement et à ses manifestations pathologiques. Afin d'examiner l'un des aspects du traitement que subit l'image du sang dans *Les Rougon-Macquart*, nous commencerons par nous pencher sur un conte de Zola écrit dans sa jeunesse et intitulé « Le Sang » : il s'agit d'un récit

allégorique abordant des thèmes qui deviendront le sujet des préoccupations littéraires et idéologiques de cet écrivain politiquement engagé.

Un récit précurseur : « Le Sang »

Zola en est à ses débuts littéraires lorsqu'il publie en 1864 son tout premier livre, *Contes à Ninon*, un recueil de huit nouvelles, dont un récit intitulé « Le Sang ». Divisé en cinq parties (quatre sections distinctes suivies d'un épilogue), ce conte relate l'histoire de quatre soldats qui, au soir d'une victoire militaire, campent dans le coin désert d'un champ de bataille jonché de cadavres. Endurcis par leur métier, ces hommes ne sont guère émus par l'horreur du paysage qui les entoure : ils achèvent tranquillement leur souper, lorsqu'un cri terrible retentit dans la nuit. Trois soldats nommés Elbert, Clérian et Flem partent chacun à leur tour sonder les ténèbres et découvrir la cause de cette plainte déchirante sortie de l'ombre.

Resté seul, le dernier soldat nommé Gneuss fait un étrange cauchemar : à ses pieds coule un mince ruisseau de sang qui se transforme rapidement en une rivière, en un torrent, puis en un fleuve immense charriant des corps, pour devenir une mer sanglante qui menace de tout engloutir¹. Au

¹ Zola reprend plus tard l'image du déferlement des vagues et de la marée montante développée dans son conte. Il ne fait aucun doute qu'au moment de rédiger le chapitre de l'inondation de la mine de *Germinal*, Zola se soit souvenu de l'épisode du cauchemar de Gneuss dans « Le Sang ». Dans une étude consacrée aux sources d'inspiration pour les *Contes à Ninon*, Hemmings (1963) relevait déjà la similitude frappante qui existe entre la description terrifiante de la montée progressive de la mer de sang qui est donnée dans le conte et la scène de l'inondation.

petit matin, ses trois compagnons accourent l'un à la suite de l'autre et rapportent chacun le récit du rêve qu'ils ont fait durant la nuit. Elberg a eu une vision du monde paradisiaque d'avant la chute, où l'homme, bénéficiant pleinement de l'innocence édénique, évoluait dans une nature fertile et généreuse et « ignorait le goût du sang » (Zola, 1976, p. 56). Cette sérénité est troublée par le premier crime de l'humanité, celui d'Abel tué par Caïn, et cet épanchement du sang par le fratricide entraîne la prolifération de la violence dans le monde. Dans son rêve, Clérian a vu passer devant lui une humanité couverte de sang qui assassine sans scrupules : les uns égorgent leurs victimes par superstition et prêchent la guerre au nom de leur dieu; les autres massacrent leurs frères et exterminent leurs semblables. Ivre de ce carnage, toute cette foule est irrésistiblement emportée par une eau rouge et épaisse qui va alimenter un vaste puits de sang. Quant à Flem, son sommeil l'a conduit sur la colline du Golgotha où il a été témoin de la Passion du Christ. Mais ce supplice enduré pour le salut du genre humain s'avère inutile, car il ne peut venir à bout de la méchanceté humaine. Le monde reste inchangé dans sa cruauté, et une petite fauvette perchée sur la croix chante plaintivement et s'écrie que cet événement « n'est qu'un meurtre de plus » (Zola, 1976, p. 62).

À la fin de ces récits, Gneuss exhorte ses camarades à abandonner leur détestable métier et à gagner honnêtement leur pain en se faisant laboureurs. Dédaignant le son de la trompette qui donne le signal du ralliement, les quatre soldats choisissent de désertir : ils enterrent leurs armes, descendent se baigner à la rivière comme dans un rite de purification ou de baptême et partent pour aller rebâtir un monde meilleur.

Porteur d'un message à la fois moralisateur et antimilitariste, ce conte aborde le thème du fratricide, montre l'image cruelle d'une humanité qui s'entre-déchire et témoigne des atrocités de la guerre et de la politique telles qu'elles seront décrites plus tard dans *La Fortune des Rougon*. D'autre part, ce récit évoque la nécessité d'un renouvellement de la société et se clôt sur la même note d'espoir que *La Débâcle*, où le personnage de Jean se détourne du champ de bataille pour aller labourer la terre et rebâtir son pays. Ainsi, ce conte, dominé par la thématique du sang, contient quelques-uns des éléments qui constituent le vaste programme littéraire de Zola et présente, d'une manière certes primitive mais aussi préfigurative, certains des thèmes dont Zola traitera dans son œuvre ultérieure. La différence est que, dans le conte, l'image du sang ne comporte que la symbolique de la cruauté et de l'horreur, tandis que, dans le roman, Zola poussera la réflexion plus loin pour accorder au sang une double valeur symbolique.

Le sang comme trace du crime

La thématique de la mort et du sang domine symboliquement le premier roman de la série des *Rougon-Macquart* : en effet, les trois derniers chapitres de *La Fortune des Rougon* sont entachés du sang de Miette et des insurgés, des victimes du guet-apens machiné par Pierre Rougon et, enfin, de Silvère, exécuté par un gendarme. Les intrigues politiques et les manœuvres douteuses de la famille Rougon se déroulent sur fond d'un coup d'État imminent et de la menace d'une guerre civile, et se terminent dans un bain de sang. Dans le dernier volume des *Rougon-Macquart*, le docteur Pascal décrit le contexte historique

sanglant dans lequel évolue sa famille et le résume en des termes qui rappellent l'image diluvienne du cauchemar de Gneuss dans le conte : « l'Empire fondé dans le sang, [...] s'écroulant dans le sang, dans une telle mer de sang, que la nation entière a failli en être noyée² ». En effet, les forces de l'ordre chargées d'écraser le mouvement insurrectionnel de 1851 massacrent les rebelles et jettent les morts sur la route : « On les eût suivis à la trace rouge qu'ils laissaient. » (I, 307) Quant au faubourg de Plassans, il est tout frissonnant du drame politique qui se joue : « les mares de sang séchaient sur le pavé » (I, 289) et l'épisode tout entier n'est qu'un « long égorgement » (I, 307).

Sur le plan individuel, Pierre, Félicité et leur fils Aristide ont une mort qui leur pèse sur la conscience, car ils n'ont pas empêché le meurtre du jeune Silvère, jugé politiquement compromettant. Tante Dide, l'ancêtre de la famille, a raison de les comparer à une portée de loups et de dire d'eux que « chacun a donné son coup de dents; ils ont encore du sang plein les lèvres » (I, 301). En voyant Pierre donner de l'argent à Antoine Macquart pour leurs manigances politiques, elle comprend que la nouvelle position sociale des Rougon est née dans le crime et que leur fortune sera acquise au prix du sang versé par des victimes innocentes, et elle s'écrie : « Le prix du sang, le prix du sang! [...] Ah! les assassins! Ce sont des loups. » (I, 299) Dans son agitation, sa face ordinairement pâle est « tachée de rouge » (I, 299) et porte le reflet des atrocités sanglantes qui vont se commettre. D'ailleurs, à plusieurs

² Émile Zola (1967 [1893]), p. 1015. Les références aux *Rougon-Macquart* sont extraites de l'édition de la Pléiade et seront désormais indiquées par un chiffre romain et un nombre arabe (le premier désignant le tome, le second la page).

reprises, on dira d'elle que la tragédie ne l'a jamais épargnée, puisque, déjà mentalement déstabilisée par la mort de son amant, le contrebandier Macquart, elle verra aussi mourir son petit-fils Silvère, abattu comme le premier par un gendarme. « Du sang, toujours, l'avait éclaboussée » (V, 1105); elle ne se remettra jamais de ce malheur.

La thématique du sang se poursuit jusque dans les dernières lignes du récit : dans une véritable apothéose, la famille Rougon baigne dans l'admiration de tous et Pierre Rougon se risque même, au dîner de réjouissance, à arborer à sa boutonnière un bout de ruban rose annonçant sa décoration promise :

Mais le chiffon de satin rose, passé à la boutonnière de Pierre, n'était pas la seule tache rouge dans le triomphe des Rougon. Oublié sous le lit de la pièce voisine, se trouvait encore un soulier au talon sanglant. Le cierge qui brûlait auprès de M. Peirotte, de l'autre côté de la rue, saignait dans l'ombre comme une blessure ouverte. Et, au loin, au fond de l'aire Saint-Mittre, sur la pierre tombale, une mare de sang se caillait. (I, 315)

Zola signale que ce ruban est loin d'être la seule tache rouge qui ternit le triomphe éclatant des Rougon. Le talon du soulier de Pierre Rougon est taché du sang d'une victime anonyme de l'écrasement de la révolte populaire; le cierge qui « saigne » comme une blessure éclaire la dépouille de M. Peirotte, le receveur particulier à Plassans dont Pierre convoitait la place et dont Félicité avait si ardemment désiré la mort; et la mare de sang est tout ce qui reste de Silvère, dont son cousin Aristide, dans un acte de fratricide indirect, n'a rien fait pour empêcher l'exécution. Surabondant et omniprésent, le sang du crime se présente sous des formes multiples et envahit le roman comme il avait submergé le conte. Mais le sang fait

plus que s'infiltrer jusqu'au cœur du récit; il contamine également la narration.

La contamination du vocabulaire par le sang

Le vocabulaire du conte « Le Sang » est fortement marqué par la thématique sanguine. On y trouve en effet un grand nombre d'expressions dénotant la couleur de ce liquide (« rouge », « rougeâtre », « pourpre » et « noir de sang »), et l'adjectif dérivé « sanglant » apparaît à plusieurs reprises dans le récit tel un motif obsédant. Les attributs du sang vont jusqu'à se transmettre aux autres objets, comme le feu de camp qui éclaire le champ de bataille et dont « la flamme mont[e], sanglante » (Zola, 1976, p. 53), par un effet d'association avec l'horreur ambiante. L'adjectif « sanglant » déteint même sur la nature, comme le chante la fauvette du Calvaire : « Le sang colore la flamme, [...] le sang empourpre la fleur, le sang rougit la nue. Je me suis posée sur le sable, mes pattes étaient sanglantes; j'ai effleuré les branches du chêne, mes ailes étaient rouges. » (p. 61) Il se produit donc un phénomène de contamination sur le plan de la métonymie, dont le principe repose sur la contiguïté spatiale. Mais il est intéressant de noter que cette contamination s'étend également au niveau du langage et se manifeste dans le rapport homophonique qui existe entre « sang », « sanglant » et « sanglot ».

Ainsi, immédiatement après la mort d'Abel, la création entière est submergée par ce flot meurtrier : « La nature elle-même, frappée d'horreur, eut une longue convulsion. [...] Les aurores et les soleils couchants eurent de sanglants nuages; les eaux se précipitèrent avec d'éternels sanglots [...]. » (Zola, 1976,

p. 57) Comme on le voit, de « sanglant » à « sanglot », il n'y a qu'un pas, que Zola franchit assez fréquemment. Ce phénomène apparaît dès le début du conte avec la chanson de Gneuss qui, pourtant « joyeuse sur ses lèvres, sanglotait avec l'écho » (p. 53) que lui renvoie le silence et la terreur du champ de bataille. Plus tard, dans son cauchemar, « la mer épaisse montait, montait toujours; maintenant elle sanglotait autour de ses hanches » (p. 54); dans le récit de Flem, lorsque le Christ expire en poussant un grand cri, « la fauvette s'enfuit, emportée dans un sanglot » (p. 62). Dans l'étude qu'il a consacrée à la structure et à la signification des *Contes à Ninon*, André Bellatorre relève ainsi le glissement homophonique qui se fait de « sanglant » à « sanglot » et signale que Zola établit une association systématique entre ces deux mots dans le but de trouver un « équivalent formel » (1971, f. 57) à la mer de sang qui envahit et inonde son récit. Et il est évident que le terme « sanglot » présente une homologie parfaite avec le mot « sang », lorsqu'on considère leur juxtaposition à la lumière de l'analogie qui est établie entre le sang et les larmes dans cette description de l'abîme dans lequel se jettent les ruisseaux de sang provenant du monde entier : « Depuis le premier meurtre, chaque blessure a pleuré ses larmes dans ce gouffre, et les larmes y ont coulé si abondantes, que le gouffre s'est empli » (Zola, 1976, p. 59). Bellatorre fait remarquer par ailleurs que cette contagion observée au niveau du langage constitue en réalité « une métonymie déguisée, puisqu'elle est le signe d'une contiguïté spatiale, dont l'espace est celui du texte » (1971, f. 57).

Ce que Bellatorre ne signale pas (son étude se limitant aux *Contes à Ninon*), c'est que ce même rapprochement métonymique et homophonique se retrouve dans l'épisode du fratricide involontaire de *La Débâcle*, où Jean réalise qu'il vient

de tuer Maurice, son compagnon d'armes : « Ah! bon *sang!* cria Jean dans un *sanglot*, c'est ma faute! » (V, 910; je souligne). L'expression « bon sang », qui est manifestement le juron préféré de Jean, apparaît à maintes reprises dans *La Terre* et *La Débâcle*, mais c'est la première fois que Zola choisit de la rapprocher ainsi du mot « sanglot », et ce, à l'occasion de l'agonie particulièrement sanglante de Maurice, puisqu'il succombe à une hémorragie. Zola fait appel à la même image lacrymale dans *Le Docteur Pascal*, où le personnage éponyme, tout en dépouillant les dossiers de la famille, revient sur ce drame et décrit Jean comme « pleurant des larmes de sang » (V, 1014) à l'idée d'avoir tué son camarade qu'il aimait d'une tendresse fraternelle.

Tandis que Maurice gît sur son lit et que la vie achève de se retirer de son corps « dans un flot de sang » (V, 909), le soleil levant s'empourpre et le ciel se couvre de « petits nuages ensanglantés » (V, 886). La ville entière, violemment éclairée par les lueurs de l'incendie, se transforme en « une mer sanglante et sans fin » (V, 893), à l'exemple de l'aube du conte « Le Sang », qui se charge de nuages sanglants pour pleurer le meurtre d'Abel. La mort de Maurice est donc saluée par « [l]'adieu rouge du soleil » (V, 909) qui se lève sur Paris en flammes. Lorsque Jean se tourne vers la fenêtre pour contempler cette désolation, « on aurait dit un soleil de sang, sur une mer sans borne » (V, 911). Mais la scène de la mort de Maurice, placée sous le signe du sang, s'avère particulièrement significative dans la mesure où elle révèle le caractère ambivalent du sang et met en évidence les valeurs paradoxales qui s'attachent à cette image. Car au milieu de ces ruines et de ces souffrances, au milieu des râles des mourants, Jean ne peut s'empêcher d'observer que « la vie grondait encore » (V, 911) et

que rien ne peut étouffer l'espoir d'une renaissance à partir des cendres de la vieille société détruite. Lorsque Henriette, la sœur de Maurice qui assiste à l'agonie de celui-ci, s'emporte en imprécations contre cette guerre odieuse et sa « folie du sang » (V, 903), Maurice proteste : « Non, non, ne maudis pas la guerre... Elle est bonne, elle fait son œuvre... » (V, 903), et dans ce cri, Zola exprime la conviction que toute destruction porte en elle les semences d'un renouveau et l'espoir d'une transformation de la société. Le sang est certes le symbole funeste de la mort, mais il renvoie également à une réalité diamétralement opposée par le biais de l'image d'une intervention médicale, comme le laisse entendre Maurice dans son délire à la fois fiévreux et prophétique : « C'est peut-être nécessaire, cette saignée. La guerre, c'est la vie qui ne peut pas être sans la mort. » (V, 903)

Le sang comme source de vie

Le concept selon lequel la mort et l'épanchement du sang sont nécessaires à l'émergence d'une vie nouvelle et meilleure constitue l'un des fils conducteurs des *Rougon-Macquart*, œuvre dans laquelle Zola brosse un tableau critique du Second Empire et où il cherche à montrer que la chute de ce régime détestable peut et doit amener une amélioration de la société. Nous constatons ainsi l'importance des thèmes, images et motifs de la guerre, du sang et de la charrue qui forment la trame du conte « Le Sang » et celle du roman *La Débâcle* et qui resurgissent dans *La Terre* et *Germinal*. Le récit de *La Fortune des Rougon* et, par conséquent, le cycle même des *Rougon-Macquart* s'ouvrent sur une description du cimetière Saint-Mittre, dont le sol gras

gorgé de cadavres lui donne une « fertilité formidable » (I, 6), confirmant la théorie qu'il faut de la mort pour faire de la vie, ou, pour le dire autrement, que la vie se nourrit de la mort et y puise sa force et son énergie : « la vie ardente des herbes et des arbres eut bientôt dévoré toute la mort de l'ancien cimetière Saint-Mittre; la pourriture humaine fut mangée avidement par les fleurs et les fruits » (I, 6). Cette complémentarité s'illustre parfaitement par la description contrastée que Zola donne de cette terre de décomposition et de prolifération : dans le chapitre I, il écrit en effet que le cimetière « suait la mort » (I, 6) et, quatre chapitres plus loin, qu'il « suait la vie » (I, 207). De même, *La Terre* se clôt sur un hymne à la terre nourricière, toujours féconde et inépuisable : « la terre seule demeure, l'immortelle, la mère d'où nous sortons et où nous retournons, elle qu'on aime jusqu'au crime, qui refait continuellement de la vie » (IV, 811). Tout comme le cimetière Saint-Mittre, qui « rêvait [...] de boire le sang chaud de Silvère » (I, 312) et se recouvre chaque année d'une végétation abondante et drue, les champs de blé ensemencés par Jean et arrosés du sang de Françoise font preuve d'une même obstination à perpétuer la race : « Des morts, des semences, et le pain poussait de la terre. » (IV, 811) Le sang achève d'acquérir sa double dimension symbolique à travers le thème du labourage de la terre et devient une image ambivalente capable de représenter tant la vie que la mort. Zola n'écrivait-il pas déjà dans *La Fortune des Rougon* que « [l]e sang est un bon engrais » (I, 98)?

Ainsi, par l'intermédiaire du personnage de Jean, Zola exprime, à la fin de *La Terre*, la conviction que, aussi tragique que puisse être l'épanchement du sang, ce phénomène inévitable participe pleinement au cycle de la vie : « Il y avait aussi la douleur, le sang, les larmes, tout ce qu'on souffre et tout

ce qui révolte. [...] Seulement, est-ce qu'on sait? De même que la gelée qui brûle les moissons, la grêle qui les hache, la foudre qui les verse, sont nécessaires peut-être, il est possible qu'il faille du sang et des larmes pour que le monde marche. » (IV, 811)³ Zola établit ainsi une relation de réciprocité entre le sang et la terre, en faisant appel à l'un pour illustrer la valeur symbolique de l'autre. Car si le sang est présenté comme indispensable à la fertilisation de la terre, l'image de la terre, elle-même reprise dans *La Débâcle*, participe au processus d'épuration et de régénération, établissant une analogie entre l'action de défricher le champ et celle de saigner le corps. Lorsque Jean, désespéré par la mort de son ami, se tourne vers Paris éclairé par la lumière sanglante de l'aube annonciatrice d'une ère nouvelle, il compare la ville incendiée à un « champ retourné et purifié. Pour qu'il y poussât l'idylle d'un nouvel âge d'or » (V, 911). Après les débordements de l'Empire, le passage des Prussiens et le soulèvement des communards, « le champ ravagé était en friche » (V, 912) : puisqu'on a fait table rase du passé, il ne reste plus qu'à cultiver la terre meurtrie pour faire renaître la nation de ses cendres. Et c'est bien pour cette raison qu'à la fin de ce roman, Jean quitte son métier de soldat et redevient laboureur, pour aller rebâtir une France saignée à blanc, mais aussi soignée de ses maux.

L'image de la terre abreuvée de sang et agitée par la fièvre de la germination est une métaphore également exploitée à des fins politiques et sociales dans *Germinale*. Malgré l'échec du mouvement de résistance des travailleurs en grève, le sang

³ Le lien explicite qui est établi dans ce passage (à deux reprises) entre le sang et les larmes évoque également le rapport que l'on a observé plus haut entre « sang » et « sanglot ».

versé lors de la confrontation meurtrière avec les soldats ainsi que les morts engloutis par la mine sèment les graines du soulèvement général qui animera les générations futures. « Du sang nouveau ferait la société nouvelle » (III, 1589), songe Étienne en s'éloignant sur la route dans la dernière scène du récit, et cette certitude affermit « sa foi absolue à une révolution prochaine, la vraie, celle des travailleurs, dont l'incendie embraserait la fin du siècle de cette pourpre de soleil levant, qu'il regardait saigner au ciel » (III, 1589). Cet espoir d'un avenir meilleur symbolisé par un soleil levant d'une couleur rouge sang est évidemment à rapprocher de l'aube tout aussi sanglante de *La Débâcle*, qui annonce l'avènement d'une ère nouvelle. Et Étienne d'en conclure que rien ne pourra empêcher cette terre qui grouille des semences de la révolution imminente d'engendrer la vie, capable de surmonter l'échec et de triompher de la tyrannie.

La saignée, moyen d'éradication du mal

Dans *Germinal*, Étienne se console à la pensée que l'écrasement de la révolte ouvrière aura tout de même contribué à bouleverser l'ordre établi, car les mineurs ne seront pas les seuls à subir les conséquences de cette défaite : « le sang de l'empire lui aussi coulerait par cette blessure inguérissable » (III, 1589-1590). Le sang de l'Empire continue effectivement de couler à flots dans *La Débâcle*, car tout le roman saigne des blessures historiques et personnelles infligées par la désastreuse campagne militaire de 1870 et les terribles événements de la Commune.

On se rappelle que, dans les dernières pages de *La Débâcle*, le personnage de Maurice compare la guerre à une « saignée » nécessaire à la guérison d'une société corrompue. Dans ce même roman, la saignée est en effet assimilée à deux reprises à l'image de l'amputation d'un membre malade et à l'idée de l'éradication d'un fléau nuisible au bonheur national ou personnel. Ce rapprochement s'annonce d'abord au milieu de la confusion et du désordre qui règnent au lendemain de la débâcle, lorsque les Français considèrent avec stupeur la présence insupportable des troupes prussiennes victorieuses sur leur territoire. Pendant l'évacuation des soldats vaincus, Maurice s'indigne à la vue d'un officier prussien qui, abusant de sa connaissance du français, en profite pour injurier et harceler les prisonniers dans leur langue. « Oh! répétait rageusement Maurice, le tenir, celui-là, et lui tirer tout son sang, goutte à goutte! » (V, 779) Ce souhait se réalisera plus tard indirectement par l'assassinat de Goliath, l'espion prussien revenu à Remilly pour reprendre possession de Silvine et réclamer son fils Charlot. Avec la complicité de la jeune femme, il sera pris au piège, ligoté, bâillonné, puis effectivement « saign[é] comme un cochon » (V, 833) par les francs-tireurs du bois de Dieulet. « Tout de suite, de la carotide tranchée, le sang se mit à couler dans le baquet, avec un petit bruit de fontaine. [...] On ne put suivre l'agonie que sur le visage, sur ce masque labouré par l'épouvante, d'où le sang se retirait goutte à goutte [...] » (V, 834)

Silvine, qui porte le deuil d'Honoré, son véritable amour, est encore torturée par les conséquences de son égarement passager, et elle considère la mort du Prussien comme « une délivrance » (V, 833). Il est révélateur de noter qu'elle espère « effacer la paternité en supprimant le père » (V, 828) et qu'elle

se plaît à croire, en exécutant ce meurtre particulièrement sanglant, qu'elle procède ainsi à l'amputation d'un mal qui non seulement la ronge de l'intérieur mais la menace également de l'extérieur. En effet, elle entretient dans son cœur « la joie sauvage de se dire qu'elle en sortirait comme *amputée* de sa faute » (V, 828; je souligne). La présence de Charlot, spectateur inconscient de cette scène, ajoute à l'horreur de la scène. Lorsque Jean Macquart, témoin de ce drame familial, comprend que le petit garçon a assisté sans le vouloir à l'égorgeage de son père qu'il connaît à peine, il déplore la barbarie de la guerre qui cause de telles abominations, et il suggère que le sang du père, répandu dans la haine de l'ennemi, ira féconder les graines de la discorde et alimenter le cycle infernal de la vengeance pour entraîner finalement une nouvelle vague de massacre fratricide. Cette funeste prédiction – qui fait par ailleurs écho au violent désir de Silvine de voir son fils déjà grand, « avec un fusil, leur trouant la peau à tous, là-bas » (V, 827) –, est articulée selon une isotopie de l'ensemencement qui vient confirmer une fois de plus le rapport de complémentarité qui existe entre le sang et la terre : « le fils éclaboussé par le sang du père, perpétuant la querelle des races, grandissant plus tard dans l'exécration de cette famille paternelle, qu'il irait peut-être un jour exterminer! Des semences scélérates pour d'effroyables moissons! » (V, 835)

L'élimination de Goliath résout symboliquement le problème de l'ennemi étranger qui, avec l'arrogance propre au conquérant, menaçait la sécurité de la France. Reste qu'au lendemain de la guerre franco-prussienne, un autre ennemi, intérieur celui-là, met en péril la stabilité de la nation, puisque l'insurrection des communards dresse des Français contre d'autres Français et déclenche « la plus effroyable des guerres

civiles noyée sous le sang » (V, 911). La « folie du sang qui avait germé sur les champs de défaite de Sedan et de Metz » (V, 903) n'épargne personne, pas même Maurice, à qui Jean était lié par un profond sentiment fraternel. La relation de fraternité qui unit Jean et Maurice se situe elle-même à deux niveaux, car non seulement ces deux personnages sont liés par l'amitié, mais par leur contraste, ils représentent les deux facettes du peuple français emporté dans la tourmente de la guerre civile : Jean, le paysan sage et pondéré, et Maurice, l'intellectuel nerveux et exalté, personnifient en effet deux classes sociales différentes et deux factions politiques opposées qui s'affrontent des deux côtés des barricades. Le geste meurtrier de Jean et la mort sanglante de Maurice qui en résulte participent tous les deux d'un programme, celui d'une *amputation* inévitable et nécessaire à la tranquillité du pays. Maurice, « le fils détraqué de la bourgeoisie » (V, 1014) devenu le communard enragé, déclare explicitement à Jean : « c'est moi qui suis le membre gâté que tu as abattu » (V, 907), c'est-à-dire un membre corrompu et dangereux pour la survie et l'épanouissement de la nouvelle société qui s'annonce. Sur son lit de mort, Maurice comprend qu'il expie son fanatisme politique et que sa disparition ainsi que l'annihilation de ses semblables sont indispensables à la reconstruction et à l'inauguration d'un nouveau chapitre dans l'histoire de la France. « Mon vieux Jean, tu es le simple et le solide... Va, va! prends la pioche, prends la truelle! et retourne le champ, et rebâti la maison!... Moi, tu as bien fait de m'abattre, puisque j'étais l'ulcère collé à tes os! » (V, 907) Il apparaît clairement que la mission de retrancher ce membre malade à l'influence néfaste devait fatalement revenir à Jean, le personnage prudent, réfléchi et équilibré :

C'était la partie saine de la France, la raisonnable, la pondérée, la paysanne, celle qui était restée le plus près de la terre, qui supprimait la partie folle, exaspérée, gâtée par l'Empire, détraquée de rêveries et de jouissances; et il lui avait ainsi fallu couper dans sa chair même, avec un arrachement de tout l'être, sans trop savoir ce qu'elle faisait. (V, 907)

Cet arrachement, cette amputation par la saignée s'impose comme inéluctable au moment où la nation s'apprête à renaître, affranchie du joug du Second Empire, page honteuse de son histoire, et délivrée de la Commune, épisode infâme d'égarement fratricide. Si elle est douloureuse, cette opération d'ordre politique et moral se veut également salutaire et bienfaisante.

Le sang de la dégénérescence et de la rédemption

Ainsi, à travers le mélange du sang et de la sève, de l'abomination et du salut, de la tragédie sanglante et de l'espoir rougeoyant, Zola exprime l'idée que le sang peut être à la fois trace du crime et source de vie, emblème de mort et flux régénérateur, signe de déchirement et de délivrance. Reste la question du sang versé sur la croix, telle que traitée dans le conte, que Zola développe à sa façon dans son œuvre romanesque. Déjà, dans la description des conséquences de la Commune, Zola a recours à une métaphore religieuse pour assimiler le sacrifice payé par la nation à l'holocauste divin : « le bain de sang était nécessaire, et de sang français, l'abominable holocauste, le sacrifice vivant, au milieu du feu purificateur. Désormais, le calvaire était monté jusqu'à la plus terrifiante des agonies, la nation crucifiée expiait ses fautes et allait renaître. » (V, 907) La pénible épreuve endurée par le peuple français est

tirée de son état matériel et temporel pour être élevée à un niveau spirituel et placée au même rang que le chemin de croix et le martyr du Christ. Tout comme l'immolation de celui-ci sur la croix était indispensable pour assurer le salut de l'humanité, Zola avance l'idée que le renouveau du pays devait obligatoirement passer par la souffrance d'une Passion sanglante et laïque.

Dans le conte, l'agonie du Christ avait été présentée comme inutile, pour la bonne raison qu'un monde corrompu et sanguinaire était incapable d'apprécier la valeur du sacrifice divin. « Le sang du juste avait coulé dans les veines du vieux monde, sans lui rendre l'innocence de sa jeunesse. » (Zola, 1976, p. 62) Le « vieux monde », c'est bien là que résidait le problème; et pour Zola qui retrace dans *Les Rougon-Macquart* l'histoire de l'Empire et de sa chute, l'heure est venue de faire intervenir dans le récit un nouveau messie qui puisse apporter le salut à une humanité assoiffée de justice. C'est pourquoi, au moment où se clôt cette œuvre monumentale, l'enfant de Clotilde et du docteur Pascal est porteur de tous les espoirs, et sa naissance est entourée de tous les signes bibliques qui accompagnent l'avènement d'un sauveur. « L'enfant était venu, le rédempteur peut-être. Les cloches avaient sonné, les rois mages s'étaient mis en route, suivis des populations, de toute la nature en fête, souriant au petit dans ses langes. » (V, 1218) Sa mère, telle une nouvelle madone en adoration devant le divin enfant, se surprend à rêver d'avenir :

C'était une prière, une invocation. À l'enfant inconnu, comme au dieu inconnu! À l'enfant qui allait être demain, au génie qui naissait peut-être, au messie que le prochain siècle attendait, qui tirerait les peuples de leur doute et de leur souffrance!

Puisque la nation était à refaire, celui-ci ne venait-il pas pour cette besogne? (V, 1219)

L'apparition d'une telle figure messianique – aussi profane soit-elle – est indissociable de l'image du sang : c'est pourquoi la venue de ce sauveur potentiel coïncide avec la disparition simultanée de tante Dide et du jeune Charles Saccard. Ces deux personnages, reflets l'un de l'autre, sont le point de départ et l'aboutissement d'une race pervertie et anémiée, à l'image même du Second Empire affaibli par ses excès. Le jeune garçon, d'une grâce frêle et de constitution délicate, est effectivement décrit en termes royaux et comparé à un « petit dauphin efféminé d'une antique race déchue » (V, 965), à la tête auréolée d'une « royale chevelure blonde » (V, 1104), « pareil à un de ces petits rois exsangues qui finissent une race » (V, 965), ce qui fait de lui la figure emblématique de l'Ancien Régime et de ses dynasties royales ou impériales. Détail significatif, il est atteint d'hémophilie, et un jour qu'il s'endort auprès de tante Dide, il commence à saigner du nez et finit par mourir sans bruit en se vidant de tout son sang, « dans l'usure lâche de la dégénérescence » (V, 1102-1103). À travers ce phénomène que Michel Butor appelle « l'épuisement du sang » (1967) de la famille Rougon-Macquart, le jeune Charles est présenté comme la victime expiatoire porteuse du lourd héritage familial. Sa disparition provoque la mort de tante Dide, continuellement « éclaboussée » de sang, et dont le destin aura été d'attendre ce dénouement fatal, ce troisième choc moral qui l'achève : « du sang l'éclaboussait, ce sang appauvri de sa race qu'elle venait de voir couler si longuement, et était par terre, tandis que le royal enfant blanc, les veines et le cœur vides, dormait » (V, 1105).

La mort par hémorragie de cet enfant d'apparence éthérée, voire céleste – non seulement il est « divinement beau » (V, 1104), mais sa « beauté d'ange » (V, 1102) s'accompagne d'un « air divinement calme de chérubin » (V, 1103) –, suggère la possibilité d'une lecture christique de cet épisode. Ce n'est nullement un hasard si la vue du spectacle navrant qu'offre cette mort tragique ravive chez Clotilde des sentiments profondément religieux : « [s]es croyances de catholique fervente venaient de se réveiller, dans cette chambre de sang » (V, 1106), ce qui la pousse à s'agenouiller spontanément et à se recueillir dans la prière. Cependant, la constitution chétive et la langueur de Charles contrastent vivement avec la robustesse et la vigueur de l'enfant du docteur Pascal. Le nom même de Pascal, avec ses connotations chrétiennes qui renvoient à Pâques, évoque l'idée de résurrection et du passage de la mort à une vie nouvelle. Pour emprunter l'expression de Clélia Anfray, « le docteur Pascal incarne [...] cette espérance, cette renaissance après la débâcle de Sedan. Son nom est la promesse d'une résurrection, celle de la République » (Anfray, 2010, p. 179). Le docteur Pascal est d'ailleurs présenté dès le début comme un personnage christique, puisque ses patients reconnaissants réservent toujours à leur médecin un accueil enthousiaste, « comme au sauveur, au messie attendu » (V, 956). Son érudition et son pouvoir de guérison inspirent chez ses malades une vive admiration et une ferveur quasi religieuse, ce qui fait de lui le père tout désigné du prochain rédempteur de l'humanité : « Il pouvait donc tout, il était donc le bon Dieu, qu'il ressuscitait les morts! » (V, 956) Le sang de cet enfant n'est donc plus le sang de l'iniquité familiale et de l'expiation, mais bien celui de la rédemption, et Zola laisse entendre qu'il ne sera pas versé en

vain : « À quelle cause donnerait-il son sang, lorsqu'il serait un homme, fort de tout ce lait qu'il aurait bu? » (V, 1220) Tandis que le dernier rejeton d'une race usée expire dans une mare de sang, le jeune bourgeon d'un autre rameau de l'arbre généalogique se prépare à donner son sang à une noble cause. Et le dernier volume du cycle des *Rougon-Macquart* s'achève sur l'image de cet enfant qui lève son petit bras en l'air, « tout droit, dressé comme un drapeau d'appel à la vie » (V, 1220), telle la réincarnation de Miette (Duchet, 2002, p. 47), la jeune fille de *La Fortune des Rougon* qui était morte en portant le drapeau des insurgés, vêtue de son manteau de pourpre et drapée de sa « bannière sanglante » (I, 35).

Écrire avec son sang

Grâce à cette figure messianique républicaine qui fait opposition à l'épisode de la crucifixion du conte, le sang acquiert une dimension symbolique supplémentaire dans la pensée de Zola, car il participe à l'élaboration d'une métaphore qui se situe au cœur même de sa vocation d'écrivain et de ce qu'il considère comme sa mission de prophète des temps modernes. En 1880, Zola écrit pour *Le Figaro* un article qui s'intitule précisément « L'encre et le sang », où il fait l'éloge des intellectuels tout en condamnant le soldat et le politicien. Dans cette critique mordante des soi-disant hommes d'action qui méprisent les écrivains sous prétexte qu'ils manquent de caractère et d'audace, Zola s'en prend avec virulence aux hommes politiques qui, par ambition et égoïsme, se souillent les mains du sang du peuple; il leur oppose ensuite les écrivains qui se tachent les doigts d'encre pour dénoncer ces brutalités et

ces abus dans des satires, des pamphlets et des romans. À une époque où les conflits intellectuels s'étalent dans les journaux et où les luttes idéologiques se règlent par des accusations d'atteinte aux bonnes mœurs ou même par des procès pour diffamation, ce n'est plus du sang que l'homme de lettres devra verser pour la bonne cause, mais de l'encre. Aux yeux de l'intellectuel qui se refuse à employer la violence pour arriver à ses fins, l'encre se substitue au sang, car c'est « l'encre qui féconde, c'est elle qui est la grande force de la civilisation. Pas une idée n'a poussé sans être arrosée d'encre » (Zola, 1989, p. 177).

Outre le pouvoir de fécondation – réelle ou métaphorique – que possèdent ces deux liquides, il faut se rappeler que le sang est « très souvent lié au passé et à la mémoire » (Coste, 2002, p. 64) : de la même façon que le sang constitue l'empreinte du crime ou l'emblème du sacrifice et sert à en perpétuer le souvenir, l'encre et l'écriture fixent la pensée et se font les témoins de l'Histoire. L'écrivain, tel un guerrier du siècle nouveau, brandit sa plume comme il le ferait d'une épée, afin de dénoncer la perfidie des puissants et parler au nom de l'humanité opprimée. « Ce n'est plus un messie, c'est la Vérité, qu'attendent les nations modernes. Et les nouveaux prophètes qui en annoncent la venue ne donnent plus leur sang, dont nous n'avons que faire; les nouveaux prophètes, savants et écrivains, donnent leur encre qui féconde notre intelligence. » (Zola, 1989, p. 184) En somme, dans le combat politique et moral qu'il mène contre l'injustice, Zola fait de son écriture une mission héroïque et une fonction sacrée, et l'on devine dans ce texte sur le triomphe de l'intelligence toute l'exaltation de ce romancier qui, dix-huit ans plus tard, s'engagera dans la plus retentissante

bataille idéologique de sa vie⁴ : « Je voudrais lui sacrifier le corps [...]. Je lui ai donné toute ma vie, j'en ai vécu et j'en mourrai. » (p. 183) Le sang devient – par l'intermédiaire de l'encre, son substitut – « l'arme de l'intelligence [qui] fait œuvre de vérité » (p. 178). Pour celui qui écrira plus tard, dans une célèbre lettre accusatrice, « La vérité est en marche et rien ne l'arrêtera », le sang représente tant la source de la créativité littéraire que l'énergie d'où il puise le courage de sa conviction personnelle.

Bibliographie

- ANFRAY, Clélia. (2010), *Zola biblique : la Bible dans les Rougon-Macquart*, Paris, Éditions du Cerf.
- BELLATORRE, André. (1971), *Structure et signification des Contes à Ninon d'Émile Zola*, mémoire de maîtrise, Université de Provence, cité par Henri Mitterand dans les notes de Émile Zola (1976), *Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- BUTOR, Michel. (1967), «Au feu des pages », discours prononcé à Médan le 1^{er} octobre 1967, <http://www.ezola.fr/Medan/medan_butor.pdf>.
- COSTE, Claude. (2002), « Le sang dans *Les Diaboliques* de Jules Barbey d'Aurevilly », *Tangence*, n° 70, p. 53-65.
- DUCHET, Claude. (2002), « Zola rouge sang », *Magazine littéraire*, n° 413, octobre, p. 45-47.
- HEMMINGS, F. W. J. (1963), « Les sources d'inspiration de Zola conteur », *Les Cahiers naturalistes*, n° 24-25, p. 29-45.

⁴ C'est en 1898, alors qu'il est au faite de sa renommée, qu'Émile Zola s'engage dans l'affaire Dreyfus.

- ZOLA, Émile. (1989 [1880]), « L'encre et le sang », dans *L'Encre et le sang: littérature et politique*, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. « Le regard littéraire », p. 173-184.
- (1976 [1864]), « Le Sang », dans *Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 52-62.
- (1967 [1892]), *La Débâcle*, dans *Œuvres complètes* (vol. V), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 399-912.
- (1967 [1893]), *Le Docteur Pascal*, dans *Œuvres complètes* (vol. V), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 913-1220.
- (1960 [1871]), *La Fortune des Rougon*, dans *Œuvres complètes* (vol. I), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1-315.
- (1964 [1885]), *Germinal*, dans *Œuvres complètes* (vol. III), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1131-1591.
- (1966 [1887]), *La Terre*, dans *Œuvres complètes* (vol. IV), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 365-811.

Résumé

« Le Sang » fait partie des *Contes à Ninon* (1864), premier livre publié par Émile Zola. Porteur d'une morale antimilitariste, ce conte exploite la figuration littérale et métaphorique du sang et de la mort pour poser un problème que l'auteur tentera plus tard de résoudre dans *Les Rougon-Macquart*. Telle une ébauche symbolique et en bien des points préfigurative de l'œuvre à venir, « Le Sang » aborde le thème du fratricide, montre l'image cruelle d'une humanité sanguinaire, témoigne des atrocités de

la guerre et évoque la nécessité d'un renouvellement de la société. Ce conte se clôt toutefois sur la même note d'espoir que *La Débâcle*. Nous verrons ainsi que, chez Zola, le symbole fortement ambivalent du sang participe à l'élaboration d'une métaphore qui se situe au cœur même de sa vocation d'écrivain et de sa mission de prophète des temps modernes.

Abstract

"Le Sang" ("Blood") is one of the short stories in *Contes à Ninon* (*Stories for Ninon*, 1864), Émile Zola's first published book. As the vehicle of an anti-war message, this short story uses the literal and metaphorical representation of blood and death in order to raise an issue that the author will attempt to resolve later in *Les Rougon-Macquart*. Like a symbolic outline that foreshadows Zola's later works, "Blood" addresses the theme of fratricide, reveals the cruel sight of a bloodthirsty mankind, describes the atrocities of war, and raises the necessity for a renewal of society. However, the novella concludes on the same note of hope as *La Débâcle* (*The Downfall*). Our analysis shows that, in Zola's work, the ambivalent symbol of blood contributes to the creation of a metaphor that lies at the very core of his vocation as a writer and of his mission as a modern-day prophet.