



ANNA KACZMAREK-WIŚNIEWSKA

Université d'Opole, Pologne

 <https://orcid.org/0000-0002-8828-7039>

Les poèmes inédits de Zola : un prélude au « rude outil de la prose »¹

Zola's unedited poems: a prelude to the “tough tool of prose”

Abstract

While he was young, Emile Zola regarded himself as a poet and wrote several thousand lines of poetry. Then, having turned definitely to prose, he judged his poetry poor and undistinguished. Therefore, his poems have never been edited, except some fragments published by his friend Paul Alexis in 1882. The paper analyzes some motives (cyclic structure, the ideal of feminine beauty and of scenery, attitude towards God) appearing in Zola's poetry in order to prove they recur in the writer's novels, especially in the *Rougon-Macquart* cycle. Thus, the poems by young Zola may be regarded as a prelude to his prose works.

Keywords: Zola, poetry, cycle, woman, scenery, God.

Que Zola fût un grand romancier, nul n'en doute. Que, en tant que dramaturge, il a connu un échec aussi considérable que le succès de ses romans, est également un fait bien connu. Or, en tant que poète, il reste quasiment oublié, voire inconnu. Cet oubli est causé d'abord par l'énorme notoriété des séries romanesques zoliennes — notamment des *Rougon-Macquart* (1871–1893) — ; ensuite, par le fait que la plupart des huit à dix mille vers, dont Zola (2013, p. 9) avoue être l'auteur, sont perdus, sauf un certain nombre que Paul Alexis a publiés en annexe à son *Émile Zola. Notes d'un ami* (1882) ; enfin, par la qualité de ces vers que leur auteur jugeait sans illusion comme étant « bien faibles, et de seconde main » (Zola, 2013, p. 9). Ce jugement impitoyable peut, de prime abord, paraître surprenant chez quelqu'un qui écrira, vingt ans après avoir abandonné

¹ Expression utilisée par Zola dans une lettre à Paul Alexis du 1^{er} décembre 1881 (cf. Zola, 2013, p. 9–10).

la création poétique : « Pour mon compte, je suis poète : tous mes livres en portent la trace » (Zola cité par Becker, 2002, p. 208)². On lit dans cette constatation l'importance de l'expérience poétique de jeunesse pour Zola prosateur ; en effet, au fur et à mesure qu'on lit ses poèmes, on découvre les germes de tout ce qui composera bientôt la matière romanesque zolienne. Le présent texte se propose d'analyser quelques aspects des analogies entre les poèmes de Zola et ses romans, afin de démontrer que Zola-poète et Zola-romancier constituent deux stades évolutifs d'un même talent littéraire.

Un épigone des romantiques obsédé de cycles

Les ambitions artistiques du jeune Zola qui, étant collégien, se rêvait peintre, et le singulier « échange de vocations » qu'il a effectué avec Cézanne, échangeant le pinceau contre la lyre, sont des évidences qui ont fait beaucoup parler les biographes et les critiques. Or la carrière poétique du futur auteur de *Germinal* fut très courte : cinq ans à peine se sont écoulés entre la découverte de la poésie moderne (Hugo, Musset, Lamartine) par Zola et ses amis Cézanne et Baille, en 1857, et 1862, l'année où les derniers vers zoliens ont été écrits. Ces quelques années sont la période où s'opère une évolution importante des idées de Zola sur la poésie. La découverte de Victor Hugo, et plus encore d'Alfred de Musset (qui restera à jamais son poète préféré), mettra le jeune littérateur pour longtemps sous l'emprise d'un romantisme dont il aura bien du mal à se dégager :

C'était vers 1856, j'avais seize ans et je grandissais dans un coin de la Provence. [...] Nous étions trois amis [...] à l'ombre d'un arbre, tous les trois couchés sur le dos et le nez en l'air, [nous] caus[ions] librement de nos tendresses. Et nos tendresses, en ce temps-là, étaient avant tout les poètes. Pendant une année, Victor Hugo régna sur nous en monarque absolu. Il nous avait conquis avec ses fortes allures de géant, il nous ravissait par sa rhétorique puissante. [...] Puis, un matin, un de nous apporta un volume de Musset. [...] La lecture de Musset fut pour nous l'éveil de notre propre cœur. Nous restâmes frissonnants. [...] Notre culte pour Victor Hugo reçut un coup terrible ; peu à peu, nous nous sentîmes pris de froideur, [...] [et] Alfred de Musset seul trônait dans nos carniers³ [...]

² Il s'agit du fragment d'une lettre de Zola à Louis Desprez du 6 novembre 1882.

³ Le mot « carnier » est un synonyme de « carnassière », c'est-à-dire « sac pour mettre le petit ou moyen gibier, éventuellement le casse-croûte ». Cf. Le Trésor de la Langue Française informatisé, entrées « carnier » et « carnassière », [en ligne :] <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm> [accès le 09/05/2025].

Il nous apparut si profondément humain, que nous entendîmes battre nos cœurs sur la cadence de ses vers. Alors, il devint notre religion (Zola, 1877/1926, p. 91).

Fasciné, « imprégné » par le lyrisme mussetien, Zola compose, en 1859–1860, trois contes rimés inspirés par les *Contes d'Espagne et d'Italie* de Musset (1829) : « Rodolpho », « L'Aérienne » et « Paolo ». Le premier raconte les aventures d'un brave cavalier, Rodolpho, amoureux d'une belle Andalouse, Rosita ; le portrait de Rodolpho, composé en alexandrins, est « tout ce qu'il y a de plus 1830 » (Le Pelletier, 1908/2013, p. 338), ainsi que l'histoire elle-même, alternant les tirades amoureuses et les épisodes sanglants — Rodolpho tue d'un coup de poignard sa maîtresse infidèle et son ami Marco, amant de celle-ci :

Dans l'ombre du boudoir, sur la couche étendue,
Rosita soupira.
Dans cette gorge nue,
Murmura-t-il alors, riant amèrement,
Je pourrais enfoncer aisément une lame.
Je pourrais les tuer, elle, puis son amant.
Je ne sais quel malheur me mène à cette femme !
Et sa main qui tremblait, tourmentait son poignard.
Il entraît, repoussant la croisée entr'ouverte [...] Sur la couche,
Riant dans son repos, la fille remua ;
Et quelques mots confus sortirent de sa bouche.
Afin de l'écouter vers elle il se pencha.
Des toiles repoussant la flottante ceinture,
Elle étendit les bras, tordit sa chevelure,
Et, prenant Rodolpho par le cou, l'embrassa.
— Je ne l'ai pas aimé, disait-elle en son rêve,
Il n'était pas jaloux... Marco... mon doux chéri...
On vit le pâle éclair qui courut sur le glaive,
Et Rosita mourut en poussant un grand cri (Zola, 2013, p. 30–31).

Le second poème met en scène le personnage d'Aérienne, une muse mystérieuse, une jeune personne que le poète aurait rencontrée lors des promenades à Aix. En robe blanche, éclairée par la lumière argentée de la lune, cette jeune femme est une réalisation modèle d'un motif si cher aux romantiques et exploité antérieurement par Gautier par exemple (*Spirite*, 1866), à savoir celui de l'amour pour un fantôme :

Un soir, je l'aperçus dans une ombreuse allée
Onduler comme un rêve à la forme voilée.
Son regard incertain qui, vague, par moment,

Sans paraître rien voir, caresse doucement,
 Son pas harmonieux, sa démarche légère
 Qui semble dans un vol se détacher de terre,
 Sa taille qui se plie au vent comme une fleur,
 Me la firent dans l'ombre, en poète rêveur,
 Prendre pour une fée, une vierge sereine,
 Et surnommer tout bas du nom d'Aérienne.
 Sa longue et blanche robe, à la brise d'été
 Tremblait ; et de la lune un rayon argenté,
 Se jouant, me parut la trace que son aile
 En effleurant le sol épandait derrière elle [...] (Zola, 2013, p. 34).

Enfin, dans le troisième poème, « Paolo », on trouve le motif d'un jeune garçon amoureux d'une fille qu'il ne peut voir qu'à l'église et à qui les élans religieux servent de paravent pour pouvoir rêver d'elle :

La chapelle pâlit et le dernier cantique
 A cessé de vibrer dans l'église gothique.
 La vierge, se signant une dernière fois,
 Du chapelet bénit vient de baiser la croix ;
 Et, lente, dans la nuit, la pieuse assemblée
 S'éloigne à pas discrets, en silence et voilée.
 Paolo qui, du regard, caressait doucement
 La fille aux cheveux blonds, Paolo le tendre amant,
 Lorsqu'il vit se lever sa chère bien-aimée
 Et qu'elle vint à lui, légère et parfumée,
 Se blottit, plein d'effroi, derrière un vieux tombeau,
 Et ramena sur lui les plis de son manteau.
 Certes, le pauvre enfant fut mort, si son amante
 Eut su qu'il était là, dans l'ombre palpitant ;
 Mais, vague, elle passa, comme une ombre flottante,
 En l'effleurant au pied de son long vêtement.
 Et l'amant tressaillit et, courbé sur les dalles,
 Il adora le sol qu'avaient touché ses pas (Zola, 2013, p. 48).

Le mélange du pieux et du mystique trouve sa culmination dans une apostrophe à Don Juan à qui le poète recommande l'amour pur et idéal, un sentiment chaste, dépourvu de la souillure charnelle :

Tu l'aimerais, Don Juan, mon amante inconnue,
 Toujours, et sans vouloir que son corps fût souillé,
 Sans chercher à mêler, sur sa poitrine nue,
 Dans un baiser son âme à ton âme éperdue :
 Tu l'aimerais, Don Juan, près d'elle agenouillé ! (Zola, 2013, p. 55)

Ces trois poèmes sont conçus tellement à la Musset, qu'Edmont Le Pelletier n'hésite pas à les commenter en ces termes : « Un artisan habile en supercheries littéraires [...] aurait pu intercaler ces petits poèmes [...] comme fragments inédits retrouvés dans les papiers de l'auteur des *Nuits*, après sa mort [...] Le public eût été facilement abusé » (Le Pelletier, 1908/2013, p. 337).

Mais le jeune admirateur de Musset et de son « romantisme railleur » qui « reposa[it] [...] du romantisme convaincu de Victor Hugo » (Zola, 1877/1926, p. 90) ne tardera pas à sentir que son époque avait besoin de quelque chose de nouveau. Dans une de ses lettres à Baille, en commentant sa lecture des poésies d'André Chenier, il a l'audace de proposer de remplacer la formule poétique de ce dernier — « Sur des penses nouveaux faisons des vers antiques » — par une autre : « Sur des penses nouveaux faisons des vers nouveaux » (Zola, 1970, p. 1227–1231), postulant ainsi l'avènement d'une poésie qui « ne se pâmerait pas, comme celle de nos jours, devant un ruisseau ou un clair de lune, une poésie forte et aimante, [qui] serait le sublime de l'art » (Zola, 1970, p. 1229).

C'est selon ce principe qu'il conçoit un grand projet poétique qu'il annonce avec fierté à son ami, dans la même lettre : il s'agit d'un poème rêvé depuis longtemps, intitulé « La Chaîne des êtres » dont les trois parties, portant respectivement les titres « Le Passé », « Le Présent » et « Le Futur », étaient censées raconter toute l'histoire de la vie sur la Terre ; ainsi, la première partie devait raconter « la création successive des êtres jusqu'à celle de l'homme » (Zola, 1970, p. 1230) ; la seconde devait retracer l'histoire de l'humanité dès sa naissance jusqu'à l'époque de la civilisation ; enfin, la troisième se présentait comme « une immense divagation » (Zola, 1970, p. 1230) sur la possibilité d'arrivée, après l'extinction de la race humaine, de « nouveaux êtres de plus en plus parfaits » (Zola, 1970, p. 1230), ce qui faisait écho à la conception de palingénèse alors très à la mode et ouvrait, en quelque sorte, la voie au *Horla* de Maupassant (1886). Le jeune poète recule pourtant devant l'exécution de son projet, jugeant son talent poétique incompatible à la hauteur de sa pensée :

Magnifique idée, on ne peut le nier, surtout si l'exécution répondait au projet. Je ne sais si tu vois les horizons de ce poème, mais, pour moi, ils me paraissent si vastes, si lumineux, que j'en recule jusqu'à ce jour devant la tâche formidable de rimer mes pauvres vers sur cette grandiose pensée (Zola, 1970, p. 1230).

Même s'il a réussi à écrire quelques strophes de cette « Genèse scientifique » (Mitterrand, 1999, p. 282)⁴, aucune trace de cette entreprise n'a subsisté. Et ce n'est peut-être pas une grande perte, étant donné que,

⁴ Henri Mitterrand, citant Paul Alexis, donne dans cette première partie de la biographie de Zola (p. 282, note) les huit premiers vers de ce poème composé par l'auteur des *Rougon-Macquart*.

[s]ous cette formule abstraite, vaguement mystique, faisant songer à quelque divagation philosophico-poétique, évoquant les œuvres nébuleuses d'Edgar Quinet ou de Pierre Leroux, qu'il n'avait d'ailleurs probablement jamais lues, [...] il [...] eût réalisé [...] une lourde et ennuyeuse conception, vouée à l'indifférence et à l'oubli » (Le Pelletier, 1908/2013, p. 330).

Il n'en reste pas moins vrai que ce projet avorté constitue, d'abord, des prémices de sa réflexion sur « l'origine des espèces », son besoin de « comprendre [...] les grandes lois de l'hérédité universelle, [...] une 'histoire naturelle' de l'humanité » (Mitterand, 1999, p. 282), donc une ambition d'essence naturaliste, mais aussi une preuve magnifique d'une des obsessions du Zola créateur, à savoir celle des cycles : s'il écrit d'abord des poèmes séparés, il les regroupe ensuite, les transforme en compositions plus complexes, en fresques lyriques censées compléter les unes les autres, tout comme il fera plus tard pour ses trois cycles romanesques : *Les Rougon-Macquart* (20 volumes), *Les Trois Villes* (3 volumes) et *Les Quatre Évangiles* (4 volumes). Ainsi, tourmenté par « le désir de faire grand, d'entasser des blocs géants pour la construction d'un édifice colossal, [qui] le hantait et l'animait [car] [i]l portait en lui le goût de l'œuvre touffue, synthétique » (Le Pelletier, 1908/2013, p. 331), les trois poèmes susmentionnés, « Rodolpho », « L'Aérienne » et « Paolo », finiront par former un ensemble baptisé ensuite *L'Amoureuse Comédie*.

Deux modèles de beauté : la jeune fille blonde et le paysage de la Provence

La critique a depuis longtemps confirmé l'existence d'un modèle de beauté féminine chéri par Zola depuis son adolescence, au point d'en accrocher les images aux murs de sa chambre : fille souple et fluette, aux cheveux blonds et au regard doux et soumis, tout le contraire de la beauté brune et hautaine de sa femme Alexandrine. Cet idéal s'inscrit parfaitement dans l'imaginaire de son époque dans laquelle l'immaculée conception de Marie a été érigée en article de foi et qui voit revivre, avec une grande force, le culte marial après une période de « déchristianisation » due à la Révolution. La femme, et surtout la jeune fille, commence alors à occuper une place importante dans l'imaginaire chrétien : incarnation de l'idéal de la pureté, de la chasteté, elle devient une image fidèle, quoique imparfaite, de la Vierge. Si pour Zola, qui était agnostique, la religion ne constituait qu'un réservoir de vocabulaire et de formules poétiques possibles à utiliser, il n'en reste pas moins vrai que son idéal juvénile de beauté féminine est une fille qui ressemble aux saintes des vitraux des cathédrales gothiques.

Ainsi, les héroïnes de ses poèmes semblent toutes formées dans le même moule : Rosita, dans « Rodolpho », contrairement à ce que son prénom pourrait suggérer, est blonde ; la mystérieuse Aérienne, toute voilée qu'elle soit, est pourtant une « blonde vision » (Zola, 2013, p. 34), « la blonde et chère enfant » (Zola, 2013, p. 36), « ma blonde » (Zola, 2013, p. 42) ; et Marie, dans « Paolo », est « la blonde enfant [...] qui, radieuse, a croisé les deux mains » et qui a, autour de la tête, une « auréole de saints » formée par la lumière des cierges de l'église (Zola, 2013, p. 47–48). Dans « À mon ami Paul », le poète parle de sa « maîtresse blonde » : « Je ne suis qu'un poète, et ma maîtresse blonde / Est fille de la flamme ou bien fille de l'onde » (Zola, 2013, p. 63), et dans « À mes amis », il fait l'éloge d'une soirée calme de campagne n'ayant pour tout bruit que « le chant lointain de quelque fille blonde » (Zola, 2013, p. 76). De même, dans « Ce que je veux », le sujet parlant place au-dessus de tous ses rêves celui d'une « reine blonde » :

Mais, avant tout, ce que je veux,
 Sans quoi j'abdique et me retire,
 Ce que je veux, dans mon empire,
 C'est une reine aux blonds cheveux ;

Reine d'amour à la voix douée,
 Au front pensif, aux yeux noyés,
 Et dont les mignons petits pieds
 Ne fanent pas mes brins de mousse (Zola, 2013, p. 67).

Et même dans « Nina », une rêverie inspirée par la tombe d'une jeune fille anonyme, dont la pierre tombale ne porte que le prénom⁵, le poète demande le droit de s'imaginer la jeune morte comme il le souhaite : « Laisse-moi l'évoquer, l'aimer selon mon cœur, / Lui donner blonds cheveux, œil noir, mignonne bouche [...] » (Zola, 2013, p. 70). On voit donc revenir de manière récurrente, sinon obsessive, l'idéal qui, dans les romans à venir, sera réalisé le mieux par Angélique, personnage principal du *Rêve* : « une gamine blonde, avec des yeux couleur de violette ; la face allongée, le cou surtout très long, d'une élégance de lis, sur les épaules tombantes » (Zola, 1978, p. 9) et par Albine dans *La Faute de l'abbé Mouret* :

Ses cheveux blonds [...] la coiffaient d'un astre à son coucher [...]. [É]panouie [...] ainsi qu'une fleur, elle s'allongeait, point trop grande, souple comme un serpent, [...] toute une grâce de corps naissant, encore baigné d'enfance [...]. Sa face longue, au front étroit, à la bouche un peu forte, riait de toute la vie tendre de ses yeux bleus » (Zola, 1969, p. 179).

⁵ Probablement un des prénoms féminins préférés de Zola — cf. ses *Contes à Ninon*.

Ajoutons enfin que, selon Sylvie Collot (1992), il y a, chez Zola, une véritable symbolique de la couleur des cheveux : les vierges chastes sont blondes, tandis que les femmes ardentes et tragiques sont brunes, et les maléfiques sont rousses, comme Nana, ou « fauves », comme Renée dans *La Curée* (p. 15).

Un autre idéal de beauté se crée également à l'époque où Zola écrit ses poèmes, à savoir celui de paysage idéal, auquel on revient dans nos souvenirs nostalgiques. Dans le cas de cet auteur, qui était Parisien de naissance et qui a habité la capitale pendant toute sa vie d'adulte, ce paysage idéal est la Provence. Bien qu'il l'ait connue pendant une quinzaine d'années à peine, dans sa jeunesse, « [c]e contact avec la nature méridionale imprègnera à jamais sa sensibilité » (Becker et al., 1993, p. 23) ; citons, à titre de preuve, ce fragment de « L'Aérienne », évoquant tout ce que le futur romancier chérit tellement dans le paysage provençal :

O Provence, des pleurs s'échappent de mes yeux,
 Quand vibre sur mon luth ton nom mélodieux.
 Terre qu'un ciel d'azur et l'olivier d'Attique ;
 Font sœur de l'Italie et de la Grèce antique ;
 Plages que vient bercer le murmure des flots
 Campagnes où le pin pleure sur les coteaux ;
 O région d'amour, de parfum, de lumière,
 Il me serait bien doux de t'appeler ma mère. [...]
 Il me serait bien doux, par tes nuits étoilées,
 Soit que je gagne au loin tes roches désolées,
 Foulant d'un pas rêveur le genièvre et le thym,
 Ou soit que, préférant l'herbe du pré voisin,
 Je suive un long sentier que borde l'aubépine,
 De sentir sous mes pas frissonner la poitrine [...] (Zola, 2013, p. 39).

Il en est de même dans « Ce que je veux », où l'empire de rêve du poète présente toutes les caractéristiques des alentours d'Aix-en Provence :

[...] Ce que je veux, à l'horizon,
 C'est, au pied d'une roche grise,
 Un bouquet de pins dont la brise
 Le soir apporte la chanson ; [...]
 Où les vieux oliviers songeurs
 Courbent leurs têtes grisonnantes ;
 Où les vignes, folles amantes,
 Grimpent gaîment sur les hauteurs. [...]
 Un tapis de mousse odorant,
 Semé de thym et de lavande,
 Seigneurie à peine aussi grande
 Que le jardinet d'un enfant. [...] (Zola, 2013, p. 66).

Henri Mitterand (1999) observe que, dans les romans zoliens à venir, « la terre méridionale ne sera jamais loin : c'est sur un paysage de Provence que s'ouvrira et se refermera le cycle des *Rougon-Macquart*, de l'aire Saint-Mittre, dans *La Fortune des Rougon*, à la Souleïade, dans *le Docteur Pascal* » (p. 130). L'abbé Mouret, personnage éponyme du roman créé en 1875, pour qui la rudesse du paysage provençal est synonyme de calme et de stabilité, s'exprimera donc en *alter ego* du romancier :

Quand l'abbé Mouret se retrouva seul, dans la poussière du chemin, il se sentit [...] à l'aise. Ces champs pierreux le rendaient à son rêve de rudesse [...] Le long du chemin creux, les arbres avaient laissé tomber sur sa nuque des fraîcheurs inquiétantes, que maintenant le soleil ardent séchait. Les maigres amandiers, les blés pauvres, les vignes infirmes, aux deux bords de la route, l'apaisaient, le tiraient du trouble [...]. Et, au milieu de la clarté aveuglante que coulait du ciel sur cette terre nue, [...] il eut la joie vive [...] (Zola, 1969, p. 68).

La Faute de l'abbé Mouret est en effet une des meilleures réalisations du rêve zolien d'une nouvelle forme d'expression poétique qu'il a exprimé dans une lettre à Baille datée de juillet 1860 : « Je désirerais, disait-il, trouver quelque sentier inexploré, sortir de la foule des écrivassiers de notre temps. Le poème épique, j'entends un poème épique à moi, et non une sottie imitation des anciens, me paraît une voie assez peu commune » (Zola, 1860a). Si le roman tel quel est écrit en prose, il peut sans doute être considéré comme l'un des plus poétiques parmi les *Rougon-Macquart*. Avec le portrait épique du jardin sauvage du Paradou, Zola « se rapproche de Milton et s'éloigne de Balzac » (Le Pelletier, 1908/2013, p. 332), et, dans les poèmes comme « Ce que je veux », ce paradis provençal où la nature prend le dessus sur l'œuvre de l'homme est déjà en germination dans l'esprit du romancier.

Le besoin d'une religion nouvelle et la victoire de la vie

Dans son ouvrage capital consacré à la question religieuse chez Zola, Sophie Guermès (2006) constate que « [...] à l'époque où Zola croyait en sa vocation poétique, il croyait aussi en Dieu » (p. 25). Sa foi reste pourtant peu conforme aux exigences du culte : « Je n'ai jamais eu cette sensiblerie religieuse des vains simulacres de religion ; cependant, je m'efforce de suivre les préceptes de Jésus-Christ, ces maximes morales et sublimes », écrit-il à Baille (Zola, 1860b). En effet, pour lui, Dieu était synonyme de la poésie : « la poésie était la lumière, la lumière, l'amour, qui lui-même renvoyait à Dieu » (Guermès, 2006, p. 25).

Edmond Le Pelletier a donc probablement raison d'observer que, si le jeune Zola « admet un créateur vague, une âme immortelle », la foi n'est que l'expression d'une certaine sentimentalité : « à l'époque [...] de la fièvre poétique, il n'avait de religion que pour rimer. C'était tout un dictionnaire commode où puiser, que le vocabulaire pieux, et un magasin de décors tout faits, propres à placer partout, que le paradis, les anges et les démons » (Le Pelletier, 1908/2013, p. 341–342).

En lisant ses poèmes, et plus encore sa correspondance de l'époque, surtout ses lettres à Baille, on découvre que ce jeune homme de vingt ans était déjà parfaitement conscient du besoin d'un renouveau religieux qui caractérisait son époque : « Dans la religion, tout est ébranlé, écrit-il ; à ce monde nouveau qui va surgir, il faut une religion jeune et vivace » (Zola 1860a). Il n'hésite donc pas à poser, dans son poème intitulé simplement « Religion », des questions à Dieu, éternelles questions d'essence ontologique propres à un être qui cherche « son principe et sa fin » (Zola, 2013, p. 88) :

Est-ce un crime, dis-moi ? suprême Intelligence,
De vouloir pénétrer ta sainte Providence ;
De questionner sur toi tes enfants et ton ciel [...]
O Dieu, mes mains vers toi montent dans le danger,
Et, ne pouvant prier, j'ose t'interroger (Zola, 2013, p. 88).

S'adressant à Dieu, appelé tantôt « Maître » (Zola, 2013, p. 88), tantôt « Opérateur sublime » (*ibid.*), le poète demande non seulement une réponse permettant à l'homme de comprendre sa propre nature (« l'homme à lui-même est un profond mystère », p. 89) ainsi que celle de Dieu, qui se cache délibérément à l'homme (« tu t'es voilé d'un voile impénétrable », p. 89), mais il va jusqu'à réclamer une apparition physique de Dieu qui serait une preuve de son existence :

Tes enfants ont usé leurs lèvres à prier,
O Seigneur ! Si tu veux qu'ils se courbent encore,
Fais luire les clartés de l'éternelle aurore,
D'un rayon de tes yeux éclaire leur réveil,
Et, dans ton firmament, au centre du soleil,
Montre-toi, resplendis, tourne autour de la terre,
Après l'ombre ici-bas ramène la lumière ! [...]
Toujours, toujours, ce Dieu se plaît à se voiler ;
Même aux pages du ciel je n'ai pu l'épeler ;
Et ce dôme d'azur qui regarde la terre,
Contemple, indifférent, sa honte et sa misère,
Ne s'inquiète pas si les rayons divins
Sont un nouveau supplice à la nuit des humains,
Et s'élargit superbe, égoïste, en la nue,
Image de ce Dieu qui régla l'étendue (Zola, 2013, p. 90).

Et Dieu parle enfin, en révélant au poète le « mot secret » (Zola, 2013, p. 92) permettant de comprendre « d'où il vient et chercher où il va » (p. 89) : c'est l'amour qui l'emporte sur tout, l'objectif suprême de l'existence humaine :

Qu'importe l'inconnu ! qu'importe le néant !
Si l'amour est la loi de toute la nature,
S'il brûle dans ton cœur comme un feu dévorant,
Ce n'est que pour aimer que naît la créature.
Aime donc, aime donc, c'est là le mot secret ! (Zola, 2013, p. 91).

Il ne faut pas chercher longtemps pour retrouver la même idée dans la conclusion du cycle des *Rougon-Macquart* : *Le Docteur Pascal* est un roman imprégné du culte de l'amour et de la vie, ou plutôt de l'amour qui engendre la vie, ce qui permet un renouvellement perpétuel de l'espèce humaine, suivant le principe exprimé dans le poème : « Tout suit la grande loi : paraît, — aime, — et s'efface » (Zola, 2013, p. 92).

Ainsi, le jeune poète voit déjà son avenir tout tracé : sa vocation est celle de trouver la nouvelle forme poétique, laquelle, dans son esprit, équivaut à un nouveau Dieu. Conscient de son manque d'expérience, « en attendant d'être homme », comme il le dit dans la lettre à Baille susmentionnée, il est sûr de la trouver à l'avenir :

Le tout est de trouver une forme nouvelle, de chanter dignement les peuples futurs, de montrer avec grandeur l'humanité montant les degrés du sanctuaire. Tu ne peux nier qu'il y ait là quelque chose de sublime à trouver. Quoi ? je l'ignore encore. Je sens confusément qu'une grande figure s'agite dans l'ombre, mais je ne puis saisir ses traits. N'importe, je ne désespère pas de voir la lumière un jour (Zola, 1860a).

*

Dans la lettre précitée à Paul Alexis, Zola qualifie ses vers de quelconques, mais il a raison de dire qu'ils ne sont « pas plus mauvais pourtant que les vers des hommes de mon âge qui s'obstinent à rimer » (Zola, 2013, p. 9). En effet, à en croire Henri Mitterand (1999), ils ne sont pas « plus médiocres que ceux de poètes contemporains connus, comme Victor de Laprade, Autran ou Hégésippe Moreau » (p. 178), et, malgré leur « douceur mièvre » (p. 226), ils ne sont pas complètement dépourvus de valeur. Celle-ci est d'abord d'ordre esthétique : faire des rimes a été une excellente école d'expression ; l'imitation docile des romantiques se transforme en un exercice de plus en plus ambitieux, visant à raffiner la versification, à trouver des images qui ne seraient pas de seconde main, à ne plus être forcé d'avouer que « le pauvre poète / vous dit tout — excepté ce qu'il a dans la tête » (Zola, 2013, p. 63). D'autre part, le mérite des poèmes zoliens

réside dans leur valeur conceptuelle : si le jeune Zola a suivi le même chemin qu'avaient emprunté tant d'écrivains avant lui⁶, et qu'il s'en est écarté enfin, ses poèmes anticipent en quelque sorte toutes les idées et toutes les réflexions qui, ayant mûri avec l'âge, lui donneront de l'inspiration pour écrire ses romans. Il a donc abandonné la forme, mais non le contenu ; celui-ci, transformé, enrichi à la suite de ses expériences d'homme et de littérateur, surgit déjà de manière bien visible chez ce vingtenaire sérieux et sensible. Autrement dit, il y aura du poète dans le Zola romancier.

Il sied de conclure avec les mots d'Edmond Le Pelletier qui s'exprime en ces termes :

Zola eut le mérite de bien discerner sa fausse vocation de poète, et la force de ne pas s'entêter à rimer des vers, qu'il reconnaissait sinon absolument mauvais, du moins faibles et quelconques. [...] S'il n'avait connu les exaltations de *Rodolpho*, de *l'Aérienne*, de *Paolo*, s'il n'avait pas cherché à rendre, dans la langue mesurée des aspirations idéales, ses enthousiasmes, ses rêveries de l'âge printanier, s'il ne s'était pas livré à l'exercice difficile, mais profitable, de la versification, peut-être n'aurions-nous pas à admirer dans ses pages les plus parfaites, la description du Paradou le délicieux épisode de Silvère et de Miette, les ciels de Paris, l'architecture des Halles, et tant d'autres superbes et poétiques morceaux, vraiment poétiques, qui ont contribué à l'éclat, au coloris et aussi à la vogue méritée de ses principaux livres (Le Pelletier, 1908/2013, p. 335, 343).

Bibliographie

- Becker, C. (2002). *Zola. Le saut dans les étoiles*. Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Becker, C., Gourdin-Servenièrre, G. & Lavielle, V. (1993). *Dictionnaire d'Émile Zola. Sa vie, son œuvre, son époque*. Laffont.
- Collot, S. (1992). *Les lieux du désir : topologie amoureuse chez Zola*. Hachette.
- Guermès, S. (2006). *La religion de Zola. Naturalisme et déchristianisation*. Champion.
- Le Pelletier, E. (2013). *Émile Zola : sa vie — son œuvre*. In É. Zola (2013). *Poèmes inédits. Nouvelle édition augmentée*. Arvensa Éditions. 284–585. (Texte original publié 1908).
- Mitterrand, H. (1999). *Zola. T. I : Sous le regard d'Olympia 1840–1871*. Fayard.
- Zola, É. (1860a). Lettre à J.-B. Baillie [sans date précise — datée simplement « juillet 1860 »]. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/55517/pg55517-images.html>.
- Zola, É. (1860b). Lettre à J.-B. Baillie [25 juillet 1860]. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/55517/pg55517-images.html>.
- Zola, É. (1926). *Alfred de Musset*. In *Documents littéraires. Études et portraits*. Charpentier. 87–131. (Texte original publié 1877).

⁶ Lui-même cite à ce propos l'exemple de Chateaubriand (Zola, 2013, p. 10).

Zola, É. (1969). *La Faute de l'abbé Mouret*. Fasquelle.

Zola, É. (1978). *Le Rêve*. Fasquelle.

Zola, É. (2013). *Poèmes inédits. Nouvelle édition augmentée*. Arvensa Éditions.

Zola, É. (1970). Lettre à J.-B. Baille [15 juin 1860]. In É. Zola (1970). *Œuvres complètes*. (H. Mitterand, Éd.). T. XIV : *Chroniques et Polémiques II*. Tchou. 1227–1231.

Notice bio-bibliographique

Anna Kaczmarek-Wiśniewska est maître de conférences HDR en littérature française à l'Université d'Opole (Pologne). Spécialiste de Zola, elle est notamment l'auteur de *L'Image de la femme dans l'œuvre d'Émile Zola* (Opole, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2012) et de *La Vie quotidienne à Paris suivant les chroniques d'Émile Zola : un regard oblique* (Opole, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2017), ainsi que de plus de soixante-dix articles et chapitres d'ouvrages publiés en Pologne, en France, en République tchèque, en Slovaquie et au Canada. Courriel professionnel : akaczmarek@uni.opole.pl.