



Une fiction non-euclidienne. Vérité et modèle en régime naturaliste

Muriel Louâpre

► To cite this version:

Muriel Louâpre. Une fiction non-euclidienne. Vérité et modèle en régime naturaliste. *Romantisme : la revue du dix-neuvième siècle*, 2007, IV (138), pp.89. hal-00705262

HAL Id: hal-00705262

<https://u-paris.hal.science/hal-00705262>

Submitted on 7 Jun 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Muriel Louâpre

Une fiction non-euclidienne. Vérité et modélisation en régime naturaliste

Bien sûr, c'est à la science que doivent s'adresser les romanciers et les poètes, elle est aujourd'hui l'unique source possible. Mais, voilà ! Que lui prendre, comment marcher avec elle ?¹

Le naturalisme est encombré de modèles. Littérature imitative, il s'alimente au réel, d'abord, et s'est donné des protocoles d'exposition, voire d'inventaire du réel, menés par des personnages « fonctionnaires du récit »² également modélisables, à défaut d'être réellement expérimentaux. Il a fallu tant de travaux critiques pour se dépouiller du poncif d'une création zolienne issue de modèles scientifiques, physiologiques et expérimentaux, qu'il serait malvenu et anachronique de reprendre cette antienne même voulue un temps par Zola. Notre objet n'est pas le modèle mais la modélisation — la modélisation comme processus créateur, telle qu'il se donne à lire à travers les divers graphes qui émaillent les notes préparatoires de Zola, mais aussi comme instrument de résolution de l'équation cruciale du XIXe siècle : comment articuler l'un et le collectif ? L'un : l'individu personnage ; l'individu auteur ; le maigre graphe représentant une ligne de force d'un roman (ligne, cercle, cadre, etc.) — le collectif : la société ; le lectorat ; une écriture par grandes masses³, une macro-écriture.

Il existe à cette équation des solutions partielles et disparates : entre individu et foule on cherchera sur le plan politique la médiation du nombre (le vote), et du point de vue zolien, un artifice de représentation comme l'arbre généalogique unira synoptiquement le tout à ses parties. Mais on voit bien qu'au-delà de Zola, la question posée ici est celle de la littérature comme processus d'abstraction qui cherche à renouer la communauté, à trouver un mode de liaison entre le collectif et l'individu. Il se trouve que le modèle fait partie des outils intellectuels qui permettent cette médiation, dire le pluriel par le singulier, qui est le seul que notre esprit puisse penser. Cet outil participe, disent les scientifiques, de la fiction et du réel, entre les mots et les choses, à la fois abstrait et concret : il n'en est que plus malaisé à mettre en évidence dans une œuvre aussi dense que les romans naturalistes. Deux voies d'accès s'imposent pourtant, celles par où le naturalisme a pu être qualifié d'abstrait : la théorie du personnage d'abord, comme lieu autonome d'une concentration du réel, où de nombreux critiques ont repéré de paradoxaux effets d'évidement, de schématismes, de silhouettage ; les supports graphiques de la genèse de l'œuvre d'autre part.

Type et personnage : comment l'incarnation vient aux figures

¹ Emile Zola, *L'Œuvre*, in *Les Rougon-Macquart, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome IV, p. 46. Le propos est attribué à l'écrivain, Pierre Sandoz.

² Suivant l'expression fameuse de Philippe Hamon, dans *Le Personnel du roman*.

³ « Tout le monde réussit en ce moment dans l'analyse de détail ; il faut réagir par la construction solide des masses, des chapitres par la logique, la poussée de ces chapitres, se succédant comme des blocs superposés, se mordant l'un l'autre. » *Notes générales sur la nature de l'œuvre* [1867-1868], B.N., Mss, N.A.F., 10345, f°11/2.

Il a été souvent reproché à Zola de ne produire pour personnages que des « pantins », des personnages vides, silhouettés, de façon plus ou moins constante, et parfois même cette vacuité est thématifiée : Renée en poupée de son qui se vide, Gervaise ballottée par son milieu, Jacques Lantier « absent de son être », automate en fuite, et combien d'ombres chinoises à la fenêtre, le petit Charles vidé de son sang assimilé à un roi de carte à jouer, etc. Même les personnages les plus manifestement incarnés ont de ces moments où ils semblent réduits à deux dimensions, menacés par une forme de « devenir-image » qui peut paraître un affadissement au regard des personnages balzacien (Nana ou le peuple, vus, l'une par le trou des coulisses, l'autre par un trou dans une porte de grange). On a reconnu la critique de Lukacs contre « le caractère moyen des personnages dans le réalisme [...] postérieur à 1848 », qu'il juge abstraits à force d'être statistiques.⁴ Avant de revenir sur cet « aplatissement », — l'abstraction n'allant sûrement pas de pair avec une perte du potentiel de représentation — il faut rappeler l'importance du modèle statistique dans la création zolienne. Nous sommes sous la III^{ème} République : on s'indigne du « Principe d'une théorie mathématique de l'échange » de Cournot et Walras, au motif de l'irréductibilité de l'humain aux mathématiques⁵ ; Quételet invente l'instrument clef des sciences humaines, en détournant les statistiques de leur fonction institutionnelle pour corréliser faits économiques et sociaux. Arithmomane reconnu, Zola ne pouvait échapper à cet essor du nombre comme principe d'explication du réel. Au centre de l'effervescence statistique, se trouve Quételet : mesurant les bustes de soldats, il remarque que les données se répartissent autour d'une moyenne, « comme si les poitrines avaient été modelées sur un même type, sur un même individu, idéal si on veut »⁶, et que leur répartition correspondait à la loi de répartition des probabilités (Gauss). D'où la définition d'un type, « l'homme moyen », par rapport auquel les variations sont accidentelles mais prévisibles par la loi des probabilités : « Ce sera, si l'on veut, un être fictif pour qui toutes les choses se passeront conformément aux résultats moyens obtenus pour la société. »⁷ Comme l'écrit Halbwachs, « [l]e type moyen, s'il ne possède pas une existence substantielle, est du moins, un idéal, un modèle, un moule. Sans doute il ne "réalise" pas ce type en dehors des choses sensibles [...] ; mais si c'est un être fictif, il s'agit d'une fiction bien fondée. »⁸. On retrouve ici les qualités essentielles du modèle tel que nous l'avons défini, et même de plusieurs modèles, du modèle analogique (« moule ») qui sert de fait à Quételet pour penser cet artefact qu'il est en train d'inventer, jusqu'au modèle théorique (« fictif »), qui n'existe pas dans la réalité mais qui unit focalisation sur un type de données, concentration des informations, transposabilité. Ce

⁴ Georg Lukacs, *Balzac et le réalisme française*, La Découverte, pp. 75-76.

⁵ Séance de l'Académie des sciences morales et politiques du 16 août 1873.

⁶ Adolphe Quételet, *Lettres sur la théorie des probabilités*, 1846, cité par Maurice Halbwachs, *La théorie de l'homme moyen, essai sur Quételet et la statistique morale*, Alcan 1913, p. 27.

⁷ Adolphe Quételet, *Recherches sur la loi de croissance de l'homme* (1831) cité *ibid.* p. 36.

⁸ Maurice Halbwachs, *ibid.*, p. 159.

dernier caractère apparaît dans la variété des domaines où Quételet exerce ses talents statistiques : anatomie, esthétique (sculpture) ou criminologie⁹.

Du point de vue symbolique, la particularité de ce nouveau « type » dont on a vu qu'il était légitime de l'appeler modèle, est qu'il se fonde sur le nombre et non la qualité, comme s'en explique lui-même Quételet en des termes que n'aurait pas désapprouvés Zola :

Il me semble que tout ce qui se rapporte à l'espèce humaine considérée en masse est de l'ordre des faits physiques ; plus est grand le nombre des individus, plus la volonté individuelle s'efface et laisse prédominer les séries des faits généraux qui dépendent de causes générales [...] ¹⁰

La statistique dans ses évolutions sociologiques propose donc un modèle fondé sur le nombre, avec deux conséquences importantes : d'abord la justification d'une approche macro de la société, ce que Quételet appelle considérer « en masse » — le dépouillement des particularités individuelles permet de saisir des évolutions ou mouvements collectifs profonds qui les transcendent. Ensuite cette lecture abstraite de la société prend une pertinence évidente lorsque l'outil de décision politique est le vote, qui réduit chaque personnalité à une « voix ». Les vertus égalitaires du nombre n'ont pas été inventées par la démocratie, comme en témoigne l'usage déjà ancien du tirage au sort¹¹. En revanche, le vote a ceci d'original qu'il dégage en l'individu une « voix », dans une opération d'abstraction de la personne qui permet de l'agréger aux autres. La nouveauté du modèle numérique dans ce second XIX^e siècle est donc à chercher du côté d'une lisibilité fondée sur un double mouvement d'abstraction-généralisation. Le nombre, en statistique comme en politique, fournit alors au romancier un modèle de type herméneutique, et c'est ce modèle qui permet de comprendre la nature du personnage zolien, et son étrange absence de profondeur.

Parmi les lectures de Zola pour l'élaboration de ses personnages, il en est une qui, bien que référence médicale, l'entraîne clairement vers la boîte à outils statistique : pour B.-A. Morel, « Les individus frappés congénitalement de déchéance intellectuelle, physique et morale ne ressemblent à personne : ils se ressemblent entre eux, ils représentent des types ; ils forment des races, des variétés malades dans l'espèce. »¹² On voit la torsion¹³ exercée sur la théorie de Quételet, qui dégageait un type par la moyenne, lissant les écarts : ici les écarts sont à leur tour rassemblés en série susceptibles de fournir leur propre moyenne, et

⁹ Les travaux de Quételet orientent, à son corps défendant, l'anthropologie criminelle vers la mesure des criminels pour établir des types. Galton, gendre de Darwin et statisticien du génie et du crime héréditaire, et qui se revendique de Quételet, illustre cette déviation.

¹⁰ Adolphe Quételet, *Recherches sur le penchant au crime*, Bruxelles, 1833, p. 80-81.

¹¹ Cf. Jean-Louis Boursin, *Les Dés et les urnes, les calculs de la démocratie*, Seuil, 1990.

¹² Benedict-Augustin Morel, *De la formation du type dans les variétés dégénérées ou nouveaux éléments d'anthropologie morbide*, 1864, p. 2.

¹³ Torsion souvent idéologique : Broca refuse ainsi l'idée d'une variance répartie selon une courbe gaussienne incompatible avec sa conviction d'une hiérarchie des « races humaines » (*Mémoire d'anthropologie*, 1871).

voici la naissance du criminel type, défini par une série de mesures qui donne son portrait robot, « fondé sur la récurrence statistique d'une série d'anomalies dont la fréquence est d'autant plus significative qu'elles se présentent ensemble »¹⁴. Comme le remarque Jean-Louis Cabanès, cette construction du type est une opération intellectuelle qui relève de la modélisation : il s'agit souvent chez Zola de multiplier les signes pour les rendre plus significatifs et atteindre par la concentration sur un seul cas de cette vision totalisante, à l'exemplarité du « cas » comme récit-cadre¹⁵ : « Alors que, dans le traité *De l'alcoolisme*, Magnan multipliait les observations en disséminant les signes cliniques – les patients se différenciaient les uns des autres par le contenu de leurs hallucinations – à l'inverse le romancier cristallise sur Coupeau une multiplicité de symptômes. »¹⁶

Comme l'écrit Olivier Lumbroso, « se représenter le réel ne correspond donc pas à une copie mais à une construction à double détente : une généralisation formelle et catégorielle est pondérée dans un second temps de “suppléments” qui l'ajustent. »¹⁷. Au fond cette démarche redouble la méthode expérimentale, cette expérience en série par ajustements¹⁸, qui a amorcé, au XVIII^e siècle, une révolution épistémologique qui sera mal comprise du XIX^e : l'abandon de la quête de la vérité et du fait, pour l'approximation, la réduction des marges d'erreur grâce aux modèles mathématiques. Comme de juste, on retrouvera Quételet parmi ceux que Comte accusera d'être « maîtres de l'erreur »¹⁹.

Jean-Louis Cabanès lie le phénomène de concentration des données en un « cas » à un souci de dramatisation par la surenchère et la saturation. On peut aussi y voir une sorte de création empirique d'un type. En effet, le type s'élabore par rapport à la réalité dont il rend compte certes mais aussi par rapport à son lecteur, qui doit pouvoir l'identifier comme représentant cette réalité : du même coup, face à une réalité donnée, on peut vouloir multiplier les signes qui seront autant d'embrayeurs du type. Surtout quand le type en question est éloigné d'un type antérieur, conventionnel au point d'empêcher de voir la réalité. Là encore, Jacques Lantier est exemplaire : il est brun, glabre, avec une mâchoire trop lourde, des allures efféminées, tous traits marquants du criminel-né. Il reste que la mâchoire prognathe, indice fort pour les amateurs de criminologie, ne dira rien aux lecteurs ordinaires. On se souvient de la leçon de Gombrich, qui vaut pour la représentation romanesque comme pour l'art²⁰ : dans le jeu entre structures de présentation (stéréotype,

¹⁴ Claude Blanckaert, « L'hérédité du crime. Races, atavisme et “classes dangereuses” au XIX^e siècle », *Transversalités*, n°69, 1999, p. 25.

¹⁵ Françoise Gaillard, « Le discours médical pris au piège du récit », *Etudes françaises*, 19/1 1983, p. 87-88.

¹⁶ Jean-Louis Cabanès, « Zola réécrit les traités médicaux : pathos et invention romanesque », *Eidôlon* n°50, « Littérature et médecine », 1997, p. 165.

¹⁷ Olivier Lumbroso, « Les métamorphoses du cadre. Le principe de cadrage dans l'avant-texte des Rougon-Macquart », in *Zola, la genèse de l'œuvre*, op. cit., p. 122.

¹⁸ Telle que modélisée par Charles Bonnet dans son *Traité d'insectologie* (1745).

¹⁹ S. Callens interprète ce rejet par le statut négatif de l'abstraction au XIX^e. Stéphane Callens, *Les Maîtres de l'erreur, mesure et probabilité au XIX^e siècle*, PUF, 1997.

²⁰ Ernst Gombrich, *L'Art et l'illusion*, Gallimard, 1971.

canon, etc.), et d'*accueil* (horizon d'attente, culture, conceptions du possible et du désirable), définies par les livres, l'école, la vie, toutes instances collectives, « ce que ne retient pas la grille est invisible », et ce qui est vu ne l'est que dans les termes de la grille. Donc le modèle est vrai statistiquement mais invisible, et moins valide qu'une fiction conforme. D'où le doublage de la science par le savoir collectif : si cette mâchoire se trouve qualifiée de « coup de gueule », la référence au prédateur par excellence, le loup en l'homme, réintroduit l'idée de la violence native²¹. Evidemment, avec de telles mentions le portrait revient à une tradition ancienne mi-populaire mi-littéraire²², et du modèle on revient au type ; mais c'est la coexistence de ce double système de légitimation au sein du texte zolien qui donne à ses créatures de papier un impact esthétique fort sur la communauté des lecteurs. Cette concession produit des effets de discordance dans le substrat idéologique des *Rougon-Macquart*, mais une discordance nécessaire : sans identification du type, les signes, si saturés qu'ils soient, restent isolés et ininterprétables, faute de s'organiser dans un système qui leur donne sens.

On voit ici en quoi le type romanesque est un cas particulier du modèle : le modèle n'a pas à se préoccuper de reconnaissance, il n'a pas à céder de son abstraction pour acquérir une existence. Mais il est tout aussi clair que plusieurs personnages zoliens (singulièrement ceux qui intéressent la nosographie ou la criminologie) sont construits sur la base d'une modélisation statistique, et que de ce modèle Zola n'emprunte pas seulement le résultat (le « type ») mais la démarche (généralisation formelle et ajustements). Productive, cette démarche n'en est pas moins menacée d'illisibilité, on l'a vu. Balzac procédait tout autrement : le type balzacien allie un caractère fortement individualisé à des traits *caractéristiques* (et non statistiquement fréquents) d'une classe ou d'un groupe, il est à la fois personnage et « modèle du genre »²³. Suivant l'expression heureuse de Boris Lyon-Caen, « le principe d' "individualité typisée" permet d'aligner ce qui est représentatif sur ce qui représenté, ce qui est exemplaire sur ce qui est inventé »²⁴. Et la typisation est ainsi au service de *l'incarnation* du personnage. Du point de vue de la représentation le type balzacien exige d'abord un travail sur un répertoire de figures issues de différentes sources culturelles ; ce répertoire est articulé par une méthode herméneutique cohérente, la physiognomonie, forme ultime d'une longue histoire du déchiffrement des corps, dont chaque classe de lecteur connaît des éléments ; la validité du personnage ainsi produit est enfin assurée par le respect d'un principe de cohérence interne, qui régit la contiguïté des différents membres ou signes, au sens de Cuvier. On pourrait ajouter l'existence d'une

²¹ Zola découvre parfois cette double valence dans ses lectures scientifiques : dans ses notes sur l'ouvrage de Prosper Lucas il copie : « Hommes qui ont du tigre et de la brute dans le sang, innocemment coupables ».

²² Pour aller vite, l'animal révélateur de l'homme, depuis les fables, Lavater, les physiognomonies et Balzac.

²³ « un type [...] est un personnage qui résume en lui-même les traits caractéristiques de tous ceux qui lui ressemblent plus ou moins, il est le modèle du genre ». Honoré de Balzac, Préface à *Une ténébreuse affaire*, H. Soverain, 1842, p.32.

²⁴ Boris Lyon-Caen, *Balzac et la comédie des signes*, Presses universitaires de Vincennes, 2006, p. 70.

capacité herméneutique soit chez d'autres personnages, soit chez le narrateur, qui par les interventions doxiques affirme et pose le mode de lecture pertinent du type. En somme, triplement verrouillé, par la relation entre personnages, la cohérence interne, la référence culturelle, le personnage balzacien se fait reconnaître comme réel malgré son caractère extraordinaire²⁵, alors que celui de Zola, lorsqu'il s'appuie sur des types épurés par l'examen scientifique et la statistique neutre, sera qualifié de « pantin ».

Deux objections à ce raccourci à la Lukacs : il néglige le travail ethnographique de Zola, l'observation qui lui permet d'étoffer la plate silhouette définie à la fois par la contrainte narratologique et l'abstraction modélisante ; il oublie que Zola sait jouer des ressorts balzaciens, lorsqu'il s'agit de camper le type par excellence au XIXe siècle, le type racial, avec par exemple Gundermann. Mieux encore, il arrive à Zola de jouer de l'opposition d'un type « physiognomonique » et d'un type « statistique », lorsqu'il fait condamner à la place de Jacques Lantier, dans *La Bête humaine*, un personnage qui relève de l'ancienne herméneutique, l'homme des bois Cabuche que son corps puissant et sa cervelle faible désignent à tous comme la brute de service.

En somme, par la modélisation, Zola parvient à faire coïncider, selon une autre formule que Balzac, individu et collectif, particulier de l'intrigue et généralité du propos.

Si on se focalise ici sur les personnages qui restent les plus proches d'une silhouette sans épaisseur issue de la modélisation, c'est parce qu'ils permettent, mieux que d'autres trop « denses », de comprendre l'articulation mystérieuse entre l'abstraction et l'évocation mythique dans la création zolienne. Comment va-t-on du pantin à l'émotion du public ? Car il est un fait frappant : ce curieux évidement des personnages, qui est rarement permanent, coïncide avec des moments significatifs, celui où le personnage réalise en quelque sorte le type prévu pour lui dans le plan général de l'œuvre, et celui pourtant où il semble ouvrir sur des espaces insondables de significations vagues (mettons des « forces », puisque pour Zola, « le mot force ne compromet pas »). Travillés par une forme de modélisation, ces personnages zoliens ne sont pourtant pas des marionnettes. Ils parviennent à toucher quelque chose, à acquérir une profondeur par leur vide même²⁶. Evacuer la psychologie, rendre abstrait le personnage, c'est laisser de l'espace pour les rumeurs des représentations collectives²⁷. Reste à comprendre comment l'abstraction modélisante se charge de puissance évocatrice pour une communauté contemporaine : pour ce faire, nous devons avancer au cœur des processus zoliens d'abstraction, examiner ses propres modèles, les graphes, pour

²⁵ Ce résumé ne doit pas faire négliger les difficultés de la tâche herméneutique dans une société où les différences s'abolissent ; il rend compte de la seule typisation, le personnage balzacien n'étant pas toujours si massif. Cf. *Balzac et la crise des identités*, E. Cullmann, J.-L. Diaz et B. Lyon-Caen dir., Christian Pirot, 2005.

²⁶ J'ai analysé ce phénomène dans un article déjà ancien mais à paraître (« Le peuple défait. Un exemple de recomposition symbolique dans *Germinal* », in *Mélanges Goldzink*, Presses de Fontenay).

²⁷ La notion de rumeur rend le caractère latent de cet imaginaire et renvoie à Jacques Lantier comme « homme-foule » envahi par les rumeurs ancestrales. Françoise Gaillard, « L'homme-foule », *Romantisme*, n°98, 1997.

comprendre selon quelles modalités et avec quelle productivité ils peuvent servir de médiateur entre fiction et réel.

L'arbre de l'hérédité, un modèle de génération

Ayant analysé ailleurs le processus zolien de modélisation par un graphe, la ligne²⁸, c'est vers un graphe plus fameux et général qu'on se propose cette fois d'étudier. La puissance de la modélisation dans la création est illustrée par l'arbre « généalogique » chargé par Zola de témoigner de la cohérence de son oeuvre. A l'instar des premiers modèles utilisés en science, pour le suivi de la dynamique des populations ou la morphogénèse²⁹, l'arbre zolien naît de la nécessité (publicitaire aussi) de donner figure à des objets ayant la caractéristique d'être nombreux et évoluant dans le temps. Or il existe trois versions de l'arbre, qui font évoluer son statut : de représentation graphique traditionnelle il se mue, grâce à l'aide amicale du savant Pouchet, en « opérateur de lisibilité ».

D'abord, donc, vient l'arbre-fiches, qui par son aspect tabulaire, sa nature littéraire, gêne sérieusement toute lecture visuelle, même la jonction entre les deux branches de la famille disparaît entre les lignes. Puis c'est un arbre généalogique qui reprend la forme classique, simple méthode taxinomique et synoptique. S'il porte correctement la relation, s'il marque l'importance du personnage d'Adélaïde promu au rang de tronc³⁰, en revanche ce deuxième avatar n'est nullement *signifiant* : chaque génération y occupe des feuilles identiques, la forme n'est pas porteuse de sens. Il en va tout autrement du schéma étonnant exécuté par le savant Pouchet sur l'esquisse réalisée par Zola³¹. Il ne s'agit plus d'un arbre généalogique mais d'un arbre génétique, et même d'un modèle *génératif*, parce que combinatoire³².

Le texte, évacué, est remplacé par un système de codage visuel : la famille apparaît comme une molécule géante où des atomes de couleur s'accrochent les uns aux autres par des liens marquant principalement la filiation (la relation horizontale d'alliance disparaît). La prééminence de la filiation s'explique par l'objectif de donner forme à un principe essentiel pour Zola, la génération : peu lui importe de savoir comment le monde est à un moment donné, il s'intéresse au devenir des hommes, déplaçant à l'échelle collective le projet de Claude Bernard³³.

²⁸ « Lignes de fuite », *Romantisme*, n°126, 2004.

²⁹ Jean-Marie Legay, *L'expérience et le modèle*. Inra éditions, 1997.

³⁰ « L'aïeule est la haute personification d'un tempérament, d'un état physiologique particulier se propageant et se distribuant dans toute la famille³⁰ », O. Lumbroso, « De la palette à l'écritoire. Pratiques et usages du dessin chez Emile Zola », *Romantisme* n°107, 2001-1, p. 74.

³¹ BnF, Mss NAF 10290, f°185.

³² O. Lumbroso, *Les Manuscrits et les dessins de Zola*. Textuel, 2002, t. 3.

³³ « Le prendre actuellement [l'être vivant] sur le fait, ce n'est point le prendre tout entier, car [il est] "un perpétuel devenir". C'est un corps en marche ; ce qu'il faut saisir, c'est sa marche et non pas seulement les étapes de sa route. » Claude Bernard, *Leçons sur les phénomènes de la vie communs aux animaux et aux végétaux*, J.-B. Baillière, 1878 (posthume). Vrin, 1966, p. 389.

Modèle génératif donc, ce diagramme l'est doublement, puisque la couleur vient matérialiser la distribution, entre les individus, des principes psychologiques (rouge pour Adélaïde, vert pour le sombre Macquart, bleu pour l'institutionnel Rougon, jaune d'or pour les étrangers). En principe ce graphe doit donner l'assise scientifique du cycle, en retraçant les chemins de l'hérédité. Pourtant les traits reliant les personnages sont dénués de commentaires ou même de valeur significative : le sens est tout entier porté dans le cercle identifiant le personnage, de sorte que l'on décrit moins des influences (mode de relation) que des compositions (au sens chimique). Paradoxalement décalé par rapport à la perception de l'hérédité qui s'inscrit dans les textes de Zola, puisqu'il dilue les « influences », ce modèle a en revanche l'intérêt de souligner une conception de l'identité qui n'est pas *personnelle*, mais *relationnelle*. Visuellement, l'individu est un *composé* de ses parents et ancêtres.

De la structure de présentation sous forme d'arbre à l'algorithme combinatoire final s'effectue un épurement progressif vers une forme qui fonctionne comme un modèle. Le fait que Zola ait adopté les théories du Dr Prosper Lucas plutôt que celles de Emile Deschanel³⁴, illustre cette attirance pour un support abstrait : ce n'est pas une série de tempéraments-types, une nomenclature, que propose Lucas, mais une méthode de combinaison, une grammaire de l'hérédité³⁵. Il ne faut pas prendre l'arbre dans sa totalité, mais les opérateurs qui font passer d'un personnage à l'autre. Le dessin de l'arbre a fonctionné pour Zola comme un modèle génératif au sens scientifique du terme.

Modèle et théorie du personnage : l'identité relationnelle

Contrairement à l'arbre généalogique qui relie des personnes fermées, l'arbre héréditaire de Zola, pré-mendélien, relie des groupes de qualités, et propose un modèle de génération qui tient à la fois de l'expérimentation (le modèle hypothèse) et du mécanisme (le modèle de fonctionnement) ; c'est donc bien un modèle instrumental. Que produit-il qui n'était pas pensable sans lui ? Une conception nouvelle, ou du moins inusitée du personnage, qui devient un composé, le lieu où s'articulent des « influences » dont la variation détermine son destin, irréductible à l'hippocratique théorie des humeurs. C'est bien sûr la théorie. N'empêche : là où le « personnage à identité », caractérisé psychologiquement, restait un *alter ego*, une identité parmi d'autres (sympathique au lecteur, car construite en miroir), le personnage zolien est un composite, une synthèse, d'où à la fois son abstraction et son ouverture sur le pluriel, la collectivité ancestrale. On a mis le mot « influences » entre guillemets, car il est impropre : Adélaïde n'agit pas sur sa tribu comme la lune sur les flots ; Charles ne « ressemble » pas à sa grand-mère, il est comme le notait Michel Serres, « son légataire universel »³⁶. En effet, ce que visualise le graphe de Pouchet est l'hérédité comme

³⁴ Emile Deschanel, *Physiologie des écrivains et des artistes ou Essai de critique naturelle*, Hachette, 1864.

³⁵ Henri Mitterrand, in *Les Manuscrits et les dessins de Zola*, op. cit., t.2, p. 250.

³⁶ Michel Serres, *Feux et signaux de brume. ZOLA*, Grasset & Fasquelle, 1975, p.35.

legs, pour reprendre l'expression très forte de Claude Blanckaert : « L'hérédité c'est le legs ancestral »³⁷. Il faut réfléchir un moment à ce que signifie ce legs, symbolisé généralement par le sang. Notre hypothèse ici est que le graphe zolien inscrit le lien dans le corps. N'ayant pas accès à la notion de gène, il revêt ainsi d'habits scientifiques une vieille pensée populaire de la co-présence de la race en soi.

Dans de nombreuses civilisations, les individus sont pensés comme composites, ayant une part qui leur est prêtée par le collectif (esprit d'ancêtres, d'animaux...):

Toute la littérature consacrée à la notion de personne montre que, dans les cultures les plus diverses, l'individu a le plus souvent été conçu comme la réunion éphémère (le temps d'une vie) de principes ou d'éléments d'origine diverse dont certains se transmettent et s'héritent au long de lignes socialement reconnues [...] L'individu est par définition composite. La relation est au cœur de l'identité.³⁸

C'est cette altérité intérieure que le graphe de l'hérédité permet à Zola de retrouver, rompant avec le personnage à identité pour construire le personnage évidé, dilué par son milieu (mangé, effiloché, évanoui), le personnage-relation, et non plus substance. Cette présence de l'autre en soi s'inscrit physiquement le plus souvent, dans des ressemblances qui sont aussi des présages. La rêverie banale de Clotilde sur le visage de son bébé l'illustre :

De son père, certes, il avait le front et les yeux, quelque chose de haut et de solide dans la carrure de la tête. Elle-même se reconnaissait en lui, avec sa bouche fine et son menton délicat. Puis, sourdement inquiète, c'étaient les autres qu'elle cherchait, les terribles ascendants, tous ceux qui étaient là, inscrits sur l'Arbre, déroulant la poussée des feuilles héréditaires. Était-ce donc à celui-ci, à celui-là, ou à cet autre encore, qu'il ressemblerait ?³⁹

En fondant sa théorie du personnage sur la relation et non sur l'essence (qui prend une définition psychologique), Zola fait coup double. Il sort le personnage de l'individualité, de l'insignifiant, et retrouve un trait essentiel de l'anthropologie : ces personnages vides qu'on lui reproche, dénués de psychologie car purs mécanismes, sont le carrefour de jeux de forces. Dans le détail, les individus sont définis, mais par le recours au modèle d'hérédité, c'est-à-dire par l'ouverture de la définition antérieure du personnage grâce à la conception relationnelle, les personnages sont au contraire libérés, disponibles. Certes ils sont prévisibles, puisqu'ils sont installés sur une trajectoire, mais ils permettent l'accès à autre chose de plus collectif. Ainsi ils font le succès de Zola dans toutes les classes sociales, car par-delà le texte on accède à un langage et des motifs collectifs. Notre petit camembert tricolore représentant un personnage n'aurait pas la moindre capacité poétique ou

³⁷ Claude Blanckaert, « L'hérédité du crime. Races, atavisme et 'classes dangereuses' au XIXe siècle », *Transversalités*, n°69, 1999, p. 20.

³⁸ Marc Augé, *Le Sens des autres*, Fayard, 1994, p. 161.

³⁹ *Le Docteur Pascal*, in *Les Rougon-Macquart, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome V, p. 1218.

d'évocation s'il n'était porteur des mots de la communauté, c'est-à-dire d'une anthropologie populaire, caduque, refoulée — de la même façon que Jacques Lantier est porteur, malgré ou grâce à son abstraction, d'une « rumeur » du collectif ancestral qui le fait « homme-foule ».

Dès lors on perçoit autrement ce sang qui est supposé assumer l'hérédité, c'est-à-dire faire circuler le mal d'une branche à l'autre de l'arbre. Le sang ne contamine pas à la manière de ce qui circule (transmission sur le modèle microbien ou viral), il n'est pas l'équivalent biologique de l'argent, mais le *support* biologique de cette altérité inscrite au cœur de l'individu. Anthropologiquement, le sang est le véhicule de ce qui dépasse l'individu : l'homme qui consomme ce sang, ou que dévore la fièvre du sang, accède à des forces, participe à un collectif, comme l'a montré Bertrand Hell au détour de son étude de l'imaginaire de la chasse⁴⁰, et comme le montrent de nombreux rituels visant à communier par le sang ou à écarter au contraire le risque d'être entraîné par lui, par cette altérité en soi qu'il symbolise. Il y a donc eu des façons de penser la relation, donc certaines ont été perdues de vue en Occident (l'individu composite, prêté), dont d'autres se sont maintenues mais sous une forme dévaluée par le paradigme rationaliste dominant (par exemple le « lien du sang »), ne survivant que grâce à la re-légitimation par la maladie congénitale dite héréditaire (et la logique de la contamination).

Chez Zola aussi le sang est le liant familial, pas au sens classique de symbole de la famille, mais comme substance magique qui fait accéder chaque individu à un collectif susceptible de lui donner sa force ou de le miner (génération et pourriture, telle est la vie sous la lorgnette du biologiste : assimilé au fluide vital le sang récupère anthropologiquement cette double valence⁴¹). Comme dit la sagesse populaire, que n'approuverait pas la science, c'est le *même sang* qui coule dans les veines d'une famille. L'idée est développée de façon dramatique lors de l'hémorragie du petit Charles, mourant sous les yeux de sa grand-mère :

Du sang, toujours, l'avait éclaboussée. Et un troisième choc moral l'achevait, du sang l'éclaboussait, ce sang appauvri de sa race qu'elle venait de voir couler si longuement, et qui était par terre, tandis que le royal enfant blanc, les veines et le cœur vide, dormait.⁴²

C'est donc de la rencontre d'un modèle abstrait et de très vieilles données anthropologiques réactivées que naît une de ces scènes fortes qui ravissent les lecteurs par les abîmes d'évocations vagues sur lesquelles elles ouvrent. Dans cette construction le détour par une opération de modélisation est indispensable. Bien que ce soit le fonds

⁴⁰ Bertrand Hell, *Le Sang noir, chasse et mythe du Sauvage en Europe*, Flammarion, 1994.

⁴¹ « Le fluide vital fonctionne comme un invariant symbolique sur lequel reposent les représentations du sang, et sur ce point, rien ne permet de distinguer la représentation du monde occidental d'autres pensées dites "traditionnelles" », B. Hell, *op. cit.*, p. 350.

⁴² Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, *op. cit.*, p. 1105.

anthropologique qui permette au texte de toucher un large public, ce fonds respecte la notion de personnage-monade : pour en redécouvrir la dimension d'altérité, et faire du personnage un champ de forces, il fallait passer par le dessin modélisant. C'est une vertu connue des modèles, baptisée analogie négative : il a une originalité propre à enrichir la réalité qu'il était censé reproduire, par abstraction et réduction⁴³.

La modélisation ouvre dans le singulier un accès à la communauté. Si le personnage nous a paru un objet intéressant pour éprouver la place du modèle chez Zola, c'est parce qu'il nous semble la clef de voûte de la grande œuvre zolienne, la mise en relation d'un individu et d'un collectif. Il n'est pas fortuit que le personnage le plus évidemment issu d'une modélisation scientifique, le criminel-né Jacques Lantier, soit celui qui est présenté comme ouvert, faillé, mû par un groupe obscur ; et c'est par lui que nous lecteurs accédons à quelque chose d'archaïque et troublant qu'on appelle « savoir mythique » provisoirement et qui n'a guère à voir avec les sèches statistiques de la criminologie. Le personnage zolien ouvre sur le nombre, d'une façon différente de celui de Balzac, en s'appuyant sur une forme d'abstraction qui permet d'ouvrir une faille vers un substrat archaïque.

Plus généralement : à quoi sert la modélisation en littérature

On a beaucoup travaillé et à juste titre ces dernières années sur le « naturalisme abstrait », sur le « rien » au cœur du projet réaliste, au point de paraître s'engager dans des voies paradoxales, en porte-à-faux en tout cas avec l'extraordinaire puissance d'évocation du texte zolien : ce « rien » fait tout de même beaucoup d'effet sur la communauté des lecteurs. Cette relation entre un texte et une communauté nous préoccupant, il nous a semblé que le modèle, cet opérateur de lisibilité capable de concilier le nombre et l'unique, était un concept opératoire pour comprendre ce paradoxe et renouer en un sens deux fils critiques également pertinents mais curieusement antagonistes.

Au-delà des enjeux pour la critique zolienne, ce détour par le chef de fil naturaliste permet de mettre au jour le fonctionnement du modèle comme instrument herméneutique et créatif. Loin de s'inscrire dans un registre d'imitation, comme dans sa définition classique, le modèle devient un instrument pour accéder à une autre représentation, à première vue plus abstraite, mais qui trouve dans cette abstraction même la possibilité de réactiver des masses d'images et de fantasmes collectifs ou populaires qui chargent le texte d'une puissance nouvelle. Si la relation est au cœur de l'identité, le modèle sert ici à casser le paradigme dominant, pour retrouver la donnée anthropologique rappelée par Augé et, en ce sens, la construction d'un modèle par Zola est un opérateur d'innovation, entendue comme redécouverte d'un savoir ancien et dévalorisé. Nous ne sommes pas là dans l'érudition, mais dans une forme de rémanence : « Parce que des notions ou des schèmes intuitifs, ou au

⁴³ Le terme d'analogie négative est dû à Mary B. Hesse : il désigne l'ensemble des propriétés appartenant à l'un des analogues et non à l'autre.

moins des termes, ont été transmis en apparence gratuitement pendant des siècles, à titre de traces disponibles, il devient possible d'y avoir recours le moment venu et de les investir à nouveau, autrement »⁴⁴. Ce phénomène de réactivation a été repéré et défini par Judith Schlanger, qui l'illustre par un mot de Wilde : il n'y avait pas de brouillard à Londres avant que Whistler le peigne, l'œuvre ayant sélectionné des éléments, modifié les associations qui font pour nous l'existence culturelle du phénomène Londres. De sorte, continue Schlanger, que coexistent dans nos esprits différentes Londres, ni homogènes ni compatibles, qui se renforcent parfois par des rencontres avec des préoccupations du temps, des effets de rémanences, la validité des modèles n'ayant que peu de rapport avec leur caducité potentielle. Il en va de Londres comme du criminel, de l'ivrogne, de l'hérédité, du sang, mais on pourrait ajouter en pensant à un maître de Zola, Michelet, de la Sorcière. Ce personnage impossible car feuilleté de dizaines de cas apparentés mais inconciliables dans leurs spécificités et qui pourtant composent un modèle théorique — ce qui n'exclut pas la capacité opératoire. Allégorie ou métaphore, la Sorcière serait aussi absurde que la casquette de Charles Bovary ; car sa figurativité n'est pas une « figurativité de contenu » mais une « figurativité formelle »⁴⁵ : ce sont ses logiques structurelles, des mots et des actes-types, qui lui permettent de représenter tous les cas de sorcellerie, sans être réductible à aucun précisément⁴⁶.

C'est sur cette non-cohérence de la représentation, la paradoxale unité que donne le modèle au multiple même contradictoire, que nous aimerions finir, car nous y voyons un des apports les plus fascinants de la modélisation dans une littérature en quête de vérité. Avec ce modèle que les scientifiques appellent fort justement « théorique », nous atteignons à une forme de modélisation plus complexe et difficile à saisir : non plus le modèle vrai mais méconnaissable de la moyenne statistique, mais un modèle *efficace* (en termes de compréhension) quoique impossible à représenter de façon euclidienne. Il y a chez Zola, contemporain de Lobatchevski, quelque chose d'un récit non-euclidien, celui où par deux points on peut faire passer plus d'une droite, plusieurs discours, plusieurs modèles interprétatifs. De ce flou procède la richesse, la polysémie, la plasticité aussi du texte. La modélisation est donc bien, comme le disent Ricoeur et Quételet et plus près de nous l'épistémologie, une *fiction* en soi⁴⁷ : elle nous fait accéder, collectivement, à un espace échappé du réel, où la complexité du monde se résout en un récit unique mais feuilleté, exact et flou, *exact parce qu'approximatif*.

(Paris Descartes)

⁴⁴ Judith Schlanger, *Penser la bouche pleine*, Fayard, 1983, p. 65.

⁴⁵ L'expression est d'Arild Utaker, « Analogies, métaphores et concepts », in *Enquête sur le concept de modèle*, Pascal Nouvel dir., PUF, 2002, p. 219.

⁴⁶ M. Louâpre, « La ronde de Saint-Guy », in *Clio Sorcière*, P. Petitier dir.

⁴⁷ « Le modèle est un fictif réalisé. Il est un instrument d'intelligibilité d'un réel dont la complexité des propriétés ne permet pas l'entière compréhension par la science », S. Bachelard, « Quelques aspects historiques », *Elaboration et justification des modèles*, P. Delattre et M. Thellier dir., Maloine, 1979, t. 1, p. 9.